

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА И АДАПТАЦИЈА: „СОЛАРИС“ ОД СТАНИСЛАВ ЛЕМ И АНДРЕЈ ТАРКОВСКИ

д-р Славица Србиновска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје

Клучни зборови: интерпретација, адаптација, компаративна книжевност.

Keywords: interpretation, adaptation, comparative Literature.

На ова гледам како на моја должност да ја стимулирам рефлексивната врз она што е суштествено хумано и вечно во секоја индивидуална душа, а покрај кое многу често минува индивидуата, иако нејзината судбина лежи во нејзините раце. Таа е премногу зафатена за да ги прогонува илузиите и да им се поклонувача на идолите. На крајот сè може да се редуцира на еден единствен елемент на којшто индивидуата може да смета: капацитетот да сака. Тој елемент може да се издигне во душата за да стане надреден фактор којшто го определува значењето на животот на оваа индивидуа. Мојата функција се состои во тоа да го освестам секој што ги гледа моите филмови да го прави тоа заради неговата потреба да сака и да ја дава својата љубов и свеста дека таа убавина го привлекува.
Андреј Тарковски

Андреј Тарковски (1932-1986) е еден од најзначајните автори во светската уметност чие дело во почетокот на дваесет и првиот век претставува предизвик за интерпретации и за ре-интерпретации во различни контексти кои континуирано се појавуваат. Секоја етапа од развојот на културата се карактеризира со творештво кое поседува моќ да ги мултиплицира значењата и да остварува кореспонденција со различни реципиенти, самото прилегајќи на патник кој го продолжува својот пат низ времињата и просторите без својот господар и творец. Тарковски, речиси три децении не е меѓу живите автори, меѓутоа двосмислените прашања и отворените можности за нови одговори лежат во основата на секое негово дело.

Оваа студија се занимава со контроверзноста која настанува со оглед на зададените кодови според кои функционира научно-фантастичниот жанр во кој работи овој автор, со научно-фантастичната структура која ги развива

проблемите за границата меѓу свесното и несвесното, траумата и сегашноста, и стои наспроти метафизичките категории „вистина“, „доблест“, „судбина“, „душа“ и „духовност“ кои А. Тарковски ги интерпретира независно од романот на Станислав Лем. Врз иста текстуална основа, а тоа е романот на Станислав Лем, А. Тарковски ја структурира својата хипертекстуална концепција и интерпретирање кое покажува дека заедничката оска од настани може да се развива во рамките на два сосема различни текста од кои произлегуваат смислите кои ги толкуваат реципиентите.

Во историјата на филмската уметност, Андреј Тарковски е обележан со својата исклучителна, меѓутоа и парадоксална посветеност од едната страна, врз традицијата на уметноста во сите сфери, врз делото на Л. да Винчи, П. Бројгел, врз византиските икони, врз творештвото на А. Пушкин, В. Гете, Ф. М. Достоевски и врз идеите за „духовното“, „чудесното“ и „божественото“, а од другата страна, тој се свртува кон интерпретација на дело од областа на научната фантастика каков што е романот *Соларис*. Традиционалните и религиозни димензии на преокупација кај Тарковски се развиваат во рамките на жанрот научна фантастика, конкретно во делото на Станислав Лем, исто како што исклучителната посветеност на традицијата е актуализирана преку медиумот на филмот, подвижните слики, а не низ призмата на традиционалните уметнички медиуми. Паралелно со сопствената професионална определеност за користење на камерата и за продукција на филмски текстови како специфичен вид на уметничка форма на изразување, А. Тарковски е длабоко зависен од основните човекови потреби за духовното, онаму каде нема зависност од каква било техничко-технолошка манифестација на достигнувања во областа на науката, а од што, во својата основа зависи филмската уметност. Овој комплекс од односи го поттикнува постојаното преиспитување на двосмислените и комплексни теми концентрирани врз прашањето за тоа што е човекот. Составот од платонистички, неоплатонистички, религиозни, мистични и метафизички аспекти на прашањето што е човекот се поставуваат во сите снимени текстови на овој автор (Jeremy Mark Robinson, 2006, 75).

А. Тарковски е претставник на т.н. „нов бран“ во советската кинематографија во која се истакнуваат авторите Сергеј Параџанов, Тенгиз Абуладзе, Георги Шенгелаи, Јуриј Иленко, Леонид Осика, Иван Драч кои со

сопствените текстови развиваат една нагласена антиреалистична филмска поетика заснована врз интертекстуални релации со фолклорот, сликарството, поезијата и филозофијата. Тие практикуваат серија од постапки со кои филмскиот автор ги критикува и ги напушта сите форми на надредување на политиките на претставување на човекот, животот и општеството низ перспективата на социјалистичките концепции за уметноста тесно поврзани со идеологијата на комунизмот.

Оваа студија се фокусира врз делото *Соларис* (1972) создадено само неколку години по Кјубриковото дело *Одисеја 2001* (1968) со кое е најавена филозофијата која го проблематизира статусот на човекот во однос на техничките достигнувања, а каде категоријата човек се разоткрива во целокупната нејзина историска поставеност и промени кои ги проблематизираат прашањата за реализирањата на доминантните својства на човекот и неговата духовна основа.

Делото *Соларис* од А. Тарковски е снимено врз основа на истоимениот роман на полскиот автор Станислав Лем издаден во 1961 година. Ова дело доживува сопствена реafirмација со повторното интерпретирање во филмот на Стивен Содерберг под истиот наслов, снимен во 2002 година. Клучните релации кои се во фокусот на ова истражување се однесуваат на контрапунктната поставеност на гледните точки на авторите, гледната точка од која е раскажан романот од страна на Станислав Лем и гледната точка на филмот реализиран како интерпретација на книгата од страна на Андреј Тарковски. Двете перспективи претставени во двете дела и нивното сосема различно интерпретирање на позицијата на човекот, односот кон просторот и времето, развојот на емотивниот свет, свеста и совеста на човекот и неговата одговорност и морален став по однос на сопствените дејствувања и цели и особено неговиот однос кон другите е клучната преокупација на оваа компаратистичка анализа.

Централната тема врз која се развива филозофијата на Станислав Лем е обележана со латинската изрека *Ignoramus et ignorabimus* (*Не знаеме и никогаш нема да спознаеме*), додека, пак, Андреј Тарковски ја развива компарацијата на животните аспекти на Земјата и на вселенската станица Соларис која е сместена и опкружена со огромна океанска маса, таа се бранува и интензивно реагира на она што се случува во свеста на човечките

суштества кои работат во вселенската станица. Составот од клучни филозофски одредници на овие дела се содржани во неколку опозиции, тоа се односот меѓу минатото и сегашноста, јазот меѓу реалноста и соништата, желбите, родителите, староста и потомците, младоста, внатрешниот свет на човекот и надворешниот свет, Земјата, вселенската станица Соларис и Океанот, човекот и она што не е хумано, туѓинецот/другиот, комуникацијата меѓу свесниот и несвесниот аспект на постоењето.

Она што добива приоритет во книгата, според Тарковски, не мора во исто време да биде огледално одразено во филмот. Тој соработувал, меѓутоа, во исто време бил во конфликт со повеќето од сценаристите на филмовите кои ги снимал. Тој сосема отворено објаснува дека романот и сценариото не се материјализираат збор по збор врз филмското платно и дека неговото сфаќање на чинот на соработка која ја подразбира адаптацијата на книгата, но и интерпретацијата на истата во ново дело мора да биде поткрепена со аргументи. Во голем дел, според Тарковски, работата на режисерот може да заврши со толкување на сценариото во кое се изведуваат измени, се вметнуваат сосема нови идеи и се практикува една поинаква организација која произлегува од обработувањето на сценаристичкиот текст на сосема нов начин (John Gianvito, 2006, 32).

Филмот *Соларис*, според оценката на авторот А. Тарковски, претставувал најмалку успешен филм и најмалку вреден филм на уметнички план, од друга страна, пак, интересен е фактот дека тоа е филм кој во однос на наложувањата изведени од страна на стручниот состав на критичари и на идеолози, кои ги цензурираат и со тоа ги преуредуваат и ги рецензираат текстовите, бил најмалку изменет. Низ една современа гледна точка, тој влегува во кругот на клучните постмодернистички преиспитувања на улогата на субјектот, неговиот дезинтегриран идентитет, моралната одговорност и ја преиспитува можноста за враќање на старите прашања кои го тематизираат емотивниот однос меѓу луѓето за сметка на рационалните, механички и прагматични концепции на поимање на светот во кој живееме под чиј притисок се оддалечуваме едни од други и го уништуваме човечкото во нас. Врз основа на главниот заплет од романот на Станислав Лем, Тарковски работи врз идејата поврзана со статусот на уметноста во современиот свет без која ниту човекот не е повеќе човек и како опозиција ја развива идејата за

доминацијата на човековото отуѓено и осамено постоење во епохата на забрзан развој на научните откритија и технолошките изуми кои го совладуваат хуманото и духовното во секого од нас.

Научно-фантастичната димензија која е доминантна во книгата на Станислав Лем, во делото на А. Тарковски станува сосема споредна тема, тој во преден план ги става моралните импликации и внатрешните состојби на човекот, а паралелно со тоа го проблематизира прашањето за трансформацијата во ситуации кои се карактеризираат преку повторното проживување на минатото и неговото менување. Промената се однесува на поединецот кој се соочува со сопствениот морален потенцијал, го поставува прашањето за сопствената одговорност за сите дејствија, при што промената најмногу се однесува на преиспитувањето на егоцентрично и прагматично дејствување во прилог на научните интереси и напредувања, индивидуалните наспроти општествените стратегии.

Првобитниот обид за вклучување на Станислав Лем во пишување на сценарио за филмот, според коментарите на А. Тарковски, се сведувал на тоа што тој во првичната верзија требало да ја задржи основната линија на приказната, потоа дијалозите од романот, меѓутоа настојувањата на режисерот кој го „пишувал“ филмскиот текст се движеле сè поизразито во насока на дополнувања и измени во кои се инсистирало на вклучување на една проширена слика поврзана со престојот на психологот Крис на Земјата, тоа е делот од самиот почеток на филмот, пред неговото заминување на вселенската станица Соларис. Поголем дел од филмот, односно две третини од времето на дејството во толкувањето на А. Тарковски се одвивало на Земјата, а во почетокот на пишувањето на сценариото, Тарковски имал замисла да вклучи нов лик, а тоа е сопругата на Крис, Марија, на која тој ѝ се враќа по средбата со Хари и по напуштањето на вселенската станица. Она што го поттикнало конечното разминување на двајцата автори се однесува на разликата во идеите поврзани со адаптацијата на дело од С. Лем и интерпретацијата за која сопствено сценарио започнува да пишува самиот А. Тарковски.

Конфликтот со кој се занимава оваа студија укажува на сосема различни цели од оние запишани во сценариото кое започнал да го работи Станислав Лем прифатено како адаптација на романот од оние кои

настојувал со филмската интерпретација да ги досегне А. Тарковски. Креативниот процес и мисла на А. Тарковски, според неговите дневници, но и според конечната верзија на филмот биле насочени кон давање приоритет на семејните односи, кон проблематизирање на прашањето за верноста и неверството и кон напуштање на стерилните технолошки и филозофски концепции на С. Лем, според кои, постоењето на човекот е примарно определено од новите достигнувања на планот на технологијата. Во рамките на конфликтот со идеите на С. Лем, А. Тарковски се противел заради напуштањето на идејата за убавината на природата на Земјата и хуманата компонента во романот. Оваа идејна насока која ја воведува Тарковски е во центарот на вниманието на епохата во која живееме, а која според Бодријар, нуди единствено симулакруми, отуѓеност од сите форми на непосредна комуникација и духовни доживувања кои динамиката на технолошки структурираното секојдневје не ги познава.

Во прилог на компаративните анализи, во овој контекст би го споменале соодносот меѓу филмското остварување на А. Тарковски и филмскиот текст на Стенли Кјубрик кој во 1968 година го реализира својот прокет *Одисеја 2001*. Вториот текст, *Одисеја 2001* се занимава со проблемот на технолошкиот притисок и контрола која ја наметнува современото опкружување исполнето со машини, наместо со луѓе. Критичката компонента присутна во филмот на С. Кјубрик во прилог на идејата за развојот на човештвото, на човекот како индивидуа се потиснува постепено за сметка на работата врз кадрите и техничките средства за нивна реализација. Филмскиот текст на С. Кјубрик се развива преку работата на формалните аспекти врзани за технологијата на продуцирање на кадрите и врз нивното обликување како слики; тој работи врз изведбата на геометриски форми кои стануваат содржина на кадрите, инсистира на хармонија при распоредувањето на фигурите или трага по оригинални визуелни решенија при продуцирање на формите на вселенските летала и симулациите на космичките движења. Со таквиот пристап, филмот на Кјубрик станува стерилна текстура која е главно фокусирана врз нагласување на технолошкиот напредок манифестиран со филмското снимање, додека пак А. Тарковски настојува во голема мерка да ја развие хуманата концепција на соочување со убавините на Земјата како еден традиционален однос кој

исчезнува, а кон кого чувствува горчлива и болна носталгија, бидејќи тој е поврзан со времињата во кои природата и нејзината убавина имале централно место во човековиот светоглед (Peter Green, 1993, 63).

Концентрацијата на А. Тарковски врз свеста на главниот лик и врз океанското огледало кое ги одразува сите мисли, особено спомените, како оптоварувања на една свест, а кои во материјална форма создаваат опкружување за тој лик. На тој начин, тој ја формира основата врз која не се развива структура која го игнорира раслојувањето на свеста на човекот како што е тоа случај во романот. Наративната структура на романот на Станислав Лем е заснована врз игнорирањето на антропоцентричната филозофија, тој настојувал да ги нагласи слабостите и границите на човековото спознание, ограниченоста на интелектуалните потенцијали. Наспроти човекот, тој ја поставува огромната океанска маса во космичкото пространство кое претставува подрачје со свест, огромен мозок, интелект и потенцијална и зголемена интелигибилност, можности и бесконечност од непознати елементи. Романот целосно е подреден на стратегиите, според кои, технологијата претставува единствен излез за човекот осуден на ограничувања. А. Тарковски ја подражава главната оска на романот во кој Крис во својство на научник ја преиспитува состојбата во вселенската станица на која се случило самоубиство на еден научник, а другите двајца покажуваат сомнителни симптоми на однесување. Клучниот дел врз кој се развива наративната структура во романот и во филмот е заснован врз неочекуваното и застрашувачко појавување на материјалните форми наречени „мимоиди“ кои ги продуцира свесната океанска маса распространета во универзумот, тие се оние „другите“ кои ги следат луѓето и наликуваат на појавите кои се дел од сеќавањата и несвесните и свесни слоеви на нивниот внатрешен свет. Најзначајна меѓу нив е починатата сопруга на Крис која во филмот се вика Хари, а во романот Реја. Концентрацијата врз свеста на научник каква што има Крис, свеста на човек со исклучително рационална ориентација кој запаѓа во фази на нејзино протресување под притисок на сферата на имагинарното, а потоа и на духовното, преку фигури/мимоиди кои соодветствуваат на ликови од неговите сеќавања, во голема мерка предизвикува семантички пресвртувања, а пред сè потиснувања на научната димензија низ која С. Лем ја конципира

сопствената наративна структура. Доминацијата на имагинарните аспекти наспроти рационалните во филмот на А. Тарковски е основа за развојот на наративна структура со поинаква идејна ориентација; имено во неа Крис се занимава со преиспитување на сопствените постапки, ориентации, избори во животот, љубовта кон жената од која се разделил за сметка на целосната посветеност на науката. Во текстот на А. Тарковски функционира лик кој е во фаза на трансформации, тој за сметка на научната преокупација ѝ дава предност на емотивната сфера на своите преокупации. Во неа, за него најзначајно место има љубовната врска со Хари, нејзиното уништување со самоубиство, но и неговата надеж дека таа повторно ќе се појави, како и неговиот копнеж по неа. Актуализирањето на љубовните врски образува една сосема нова димензија од значења во филмот и предизвикува темелна трансформација на главната идеја на Станислав Лем. Тоа е причината за неговото напуштање на проектот и ангажирањето на самиот Тарковски околу сценариото и вклучувањето на Фридрих Горенштајн во пишувањето сценарио според замислите на режисерот, а врз основа на истиот роман. Примарно, романескната структура која е целосно подредена на идејата на Станислав Лем упатува на критика на хуманата димензија или човечкото, бидејќи тоа го отежнува опстојувањето во околности кои не се човечки; тоа се околности каде можноста да се опстане зависи од технологијата како единствен излез од таинствените зони на бесконечното пространство на универзумот.

Станислав Лем инсистира на дистанцирање од човечкото во човекот и ги презентира неговите слабости и немоќ за рационални решенија кога во преден план ги става прашањата поттикнати од неговиот внатрешниот свет. Човековата потреба за љубов, преиспитувањето на одговорноста, моралот, вината, семејните односи и отуѓеноста за него се израз на човековата немоќ да се бори со непознатото опкружување. Според неговото становиште, љубовта е неразбирлива во контекст на космосот кој функционира според сосема други принципи, а филозофијата и моралните идеи се излишни во рамката на апсолутната доминација на строгата научна и технолошка концепција која овде е примарно поставена за да се совлада непознатото и која е одделена од сè што е хумано.

Тарковски инсистира на тоа да ја нагласи хуманата димензија, а особено место во манифестацијата на ова добива неговото напрегање во прилог на развивањето на релацијата на главниот лик и Хари (мимонид) на начин кој еднаш бил пропуштен во животот на овој човек, таму долу на Земјата. Односот со неа е своевидно воскреснување кое се случува преку кореспонденцијата на неговата свест и спомени, неговиот емотивен идентитет и огромната мозочна маса на Океанот која ја опкружува вселенската станица. Сосема различно од романот на Станислав Лем, А. Тарковски работи на дополнување на семантичкото поле на филмскиот текст со неколку значајни секвенци, една од нив е почетокот и претставувањето на убавините на природата која главниот лик Крис ја напушта, како и последната третина од целината на филмот во која е повторно вклучено присуството на богатиот и шаренолик предел од Земјата. Постојаните преиспитувања на оние кои се појавуваат на вселенската станица како туѓинци, особено релацијата меѓу Крис и Хари, нејзиното однесување кое добива хумани димензии, дури подлабоки од оние кои се навистина луѓе; потоа стварното или имагинарното враќање на Крис на Земјата во пределот околу вилата на неговиот татко, средбата со неговата мајка на вселенската станица, самоубиството на Хари, делот од филмот кој завршува со поклонување пред фигурата на таткото што на сцената ѝ дава религиозно обележје слично на она кое е присутно на византиските икони каде доминира поклонувањето пред авторитетот и изразувањето почит кон него отвора простор за разбирање на филмскиот текст како адаптиран роман со темелно изменета идејна димензија. Почетната и крајната секвенца се дополнително потврдување на свртеноста на Тарковски кон земните и кон духовните богатства; сцените од овие секвенци се исполнети со боите кои се доминантно обележје на природата кон која човекот има специфичен однос, во нив се сублимирани и семејните односи поткрепени со љубов и почит низ кои главниот лик се издигнува и се потврдува како човек. Спротивност на оваа сцена е црно-белата сцена на возење на пријателот на таткото на Крис, астронаутот Брентон по долгата патека и низ тунелите кон големиот град, урбаниот пејзаж е исто така вклучен во филмскиот текст на Тарковски, меѓутоа тој делува како контрапункт на природниот пејзаж, во него доминира асфалтот, вештачките осветлувања, автомобилите и големите

бетонски блокови и згради.

Станислав Лем ја нагласува научната концепција, ја глорифицира науката, додека пак А. Тарковски го потиснува научниот аспект и го поттикнува истакнувањето на човечкиот духовен свет. Инаку, целокупно дејство во романот е затворено во вселенската станица. Ликот на еден од научниците на станицата, а тоа е Сарториус, е симболички израз на исклучителен и радикален ум на научник во чиј идентитет е сосема уништен каков било хуман и духовен аспект додека, пак, Снаут е вториот научник кој се обидува да посредува меѓу хумано трансформираниот Крис и научно исклучителниот Сарториус. Неговиот ироничен однос и цинизам е единствениот излез во ситуацијата во која се наоѓа. Најизразита манифестација на неговиот циничен однос кон однесувањето на Крис претставува реченицата во која тој го обвинува Крис дека не се занимава со работа и дека времето го минува водејќи љубов со Хари. Обвинувајќи го за љубовната релација со едно нечовечко битие каква што е Хари, тој му вели: „Да не ги редуцираме научните проблеми на проблеми од брачната постела.“

Интерпретативната концепција на Тарковски е сублимирана во репликата на научникот Бартон, пријателот на неговиот татко, тој говори за тоа дека спознанијата и откритијата можат да бидат прифатени како вредност единствено ако се засновани врз моралот. Идејата според која главно место во егзистенцијата на човекот има духовното е повторлива во сите дела на А. Тарковски. Тој ја истакнува улогата на љубовта и на моралот, на одговорноста кон другиот, проблемот на жртвувањето кога надвладува немоќта да се оствари комуникација, проблемот кој луѓето ги доведува до самоубиство. Тоа е одлука со која го уништува својот живот сопругата на Крис, а Хари која е нејзина реплика во космосот го повторува истиот чин, имено и таа се одлучува на самоуништување. Крис е во треска по соочувањето со Хари, неговата поранешна сопруга која се појавува во форма на мимонид, а која, кога тој се самоубива, доживува пораз. Покрај сите обиди, Крис не успева да ја одржи емотивната врска со Хари – реплика, спомен на неговата вистинска сопруга. Она на што се одлучува жената (во која главниот лик кој е научник единствено вложува енергија и сака да ја воскресне љубовта меѓу нив двајца) е самоубиството. Нејзината одлука за

самоубиство, особено кога тоа се случува по втор пат поттикнува размислувања кои укажуваат на тоа дека Крис минува низ сериозни и длабоки трансформации, кои иако завршуваат со разделби, говорат за неговото спознавање на себеси примарно како човек, а потоа како научник.

Во книгата на С. Лем, трансформирањето со кое се бори главниот лик по жртвувањето и самоубиствата на Хари, која може да биде протолкувана и како аспект произлезен од совеста на Крис, е поврзано со освестувањето на човекот за тоа дека е ограничен и немоќен пред несопирливата сила на технолошките системи кои му се неопходни за да го совладува неспознаеното и во што единствено вреди да ја вложува својата енергија. (Robert Bird, 2008, 91).

Овој длабок јаз меѓу романескниот текст и филмската интерпретација и адаптација може да се разгледува и по однос на делото на С. Кјубрик, *Одисеја 2001* од 1968 година. Во однос на последново дело, А. Тарковски покажува изразит отпор согласно сопствената хумана компонента низ која го чита романот на С. Лем. Стерилниот и технички свет во филмскиот текст на Кјубрик, посматран во корелација со неговата тенденција да го преиспита местото на човекот наспроти еволуцијата и технолошките откритија, кореспондира со серија од кадри кои донесуваат една форма на строго пропорционално и оригинално продуцирани слики на вселенски станици и уредени простори во нив, меѓутоа тие се празни, во нив човекот не постои. Кјубриковата перспектива упатува на човекот во борбата за опстанок и го нагласуваат мигот од историјата во кој класицистичкиот и рационално ориентиран дух на епохата го произвеле еквивалентот меѓу мислењето/рационалната компонента на човековото битие и потврдата дека тој само така го освестува сопственото постоење.

Најрадикална верзија на разминување во толкувањето меѓу делото на С. Лем и на А. Тарковски се открива за време на престојот на Крис, Хари, Снаут и Сарториус во библиотеката по повод прославата на роденденот на Снаут. Сцената се одигрува со барање на Сарториус за славење и за наздравување во име на науката, а Снаут со реплика преземена директно од романот одговара дека човекот се движи во вселената со желба да пронајде огледало за себе како човек, наместо да се соочи со себеси и да ги решава своите проблеми на Земјата. Интерпретацијата на А. Тарковски го насочува

значењето во сосема спротивен правец, а исказот на Сарториус за наздравување и на Снаут за потрагата на човекот по огледало во кое би бил одразен неговиот идеален лик, добива иронична конотација. Според Снаут, човекот е во потрага по идеална слика на нашиот свет и не успева да оствари комуникација со „другиот“ со кого се среќава во космосот, меѓутоа говорот на истиот лик станува мистериозен, особено кога тој својот исказ еквивалентен на оној од романот го завршува со зборовите кои се иронични во поглед на сите човекови истрошувања во совладувањето на тајните на универзумот, бидејќи човекот не е способен првенствено да се спознае себеси; меѓутоа иронијата исчезнува кога тој отворено го истакнува главното становиште на А. Тарковски и вели: „На човекот му треба човек.“

Обвинувањата на Сарториус за тоа дека Крис ги занемарува научните обврски за сметка на љубовниот однос со Хари се протолкувани низ човечка перспектива од страна на Хари, таа, имено укажува на тоа дека Крис се обидува да се однесува како човек, иако околностите во кои тие работат и живеат се определени од едно сосема нечовечко опкружување; имено сите туѓинци кои научниците ги третираат како непожелни, Крис се обидува да ги разбере и таа негова состојба на објаснување на туѓите/другите присуства станува с поизразита потврда на неговото надградување како човек, а не само како научник.

Исказот на Снаут за тоа дека на човекот секогаш му е потребен човек, според С. Лем, е доказ за антропоцентричното мислење, во текстот на филмот тоа се зборови кои се израз и сведување на основната димензија со која е одредено постоењето на секој човек и се обележје на „доблест“, меѓутоа во конкретната ситуација и околности, според Лем, тие се „идиотски“. Околностите во кои се наоѓаат се надвор од светот кој е заснован врз морални принципи, особено врз принципи во врска со кои опстојуваат духовните аспекти како љубовта, верноста, неверството; двете димензии на добро и зло се функционални ако контекстот е определен со религиозна или со идеолошка заднина, тие се апсолутно нефункционални и бесмислени категории онаму каде овие опозиции и вреднувања не се воспоставени.

Сепак, Тарковски ја докажува сопствената ориентација врзана за нагласување и нужност од морални правила во каков било контекст, ако во

нив учествува човекот. Тој својата идеја за вредностите на духовниот свет на човекот ја изложува преку коментар на ставовите и исказите на Снаут кои ги дава „туѓинецот“ на вселенскиот брод, а тоа е Хари. Таа вели дека оние кои го посетуваат бродот, оние кои за нив се „другите“ се всушност самите тие, тие се аспект на нивната сопствена свест и совест, а кон ова го приклучува сопственото објавување на љубовта меѓу неа и Крис. Оваа секвенца е изведена како потврда на она што, според А. Тарковски, нужно треба да добие предност, а тоа е духовното. Конфликтот меѓу двете становишта се радикализира до точка во која Станислав Лем го отфрла целокупниот систем на идеи на А. Тарковски, тој е за него израз на апсурд во филозофска и во морална смисла. Во секвенцата од филмскиот текст која се случува во библиотеката, со постапките низ кои се преиспитува себеси, а потоа со изразувањето на љубов кон Крис, и со изразување на подготвеност да го разбере неговиот товар од минатото, но и да ја разбере неговата перцепција упатена кон неа како кон „другост“ со која Крис се обидува да го оживее сопствениот емотивен свет како човек и да го издигне во активен и надмоќен, Хари станува лик кој манифестира длабоко хумани својства, иако нејзината природа не е човечка. Сосема различен од неа, иако е вистински човек според физиолошката структура, е ликот на научникот Сарториус кој сурово ја отфрла од нивното друштво и ја нарекува механички продукт и копија на реалната Хари. Сцената во библиотеката е радикална полемика и поништување на идеите од романот поврзани со потребата за развивање на технолошките средства за да напредуваат спознанијата поврзани со универзумот, а каде големата океанска маса е израз на големиот ум кој може да надвлее и да рационализира сè.

Во книгата, Реа/Хари не е вклучена во финалните халуцинации низ кои минува Крис, во нив се одигрува неговото трансформирање низ соочувањата со сопствената мајка и со Хари. Халуцинациите започнуваат со реплика во која тој извикува „Мамо!“ и завршуваат со истата реплика „Мамо!“, а потоа вели „Хари!“ Во филмскиот текст, односот кон двете жени и кон таткото има клучно значење. Двете се значајни во животот на Крис, тие се неговата мајка и неговата сопруга, во халуцинантната фаза тој бара прошка од нив. Последниот кадар во филмот го фокусира неговото соочување со таткото и барањето прошка од него, тоа е сцена во која тој во

духот на религиозната етика е поставен на колена пред авторитетот (Andrey Tarkovsky, 1993, 362).

Филмот ја нагласува филозофијата на комуникацијата, на љубовта и почитта, а преку нив ги проблематизира и прашањата поврзани со алиенацијата и осаменоста. Односот на две битија во космосот, според романот на С. Лем, е само безначајна љубовна врска. Според него, љубовта и духовниот исказ во уметноста се доведуваат во однос со смртта, меѓутоа тие не се тематизирани како надмоќ на човекот над ништавилото, туку како негово егзистирање во кое духовното сред огромното пространство на универзумот нема значење, а човекот е сведен на безначајна прашина, трагичен во неговото соочување со „другите“ или со сопствената совест која остварила многу настани од минатото, меѓутоа во однос на нив ниту се трансформирала, ниту има моќ да го стори тоа. Иако романот завршува со изјавите на Крис искажани со надеж дека Реја повторно ќе се појави, С. Лем го насочива својот идеен свет кон промислување на извесни проширени сфери во кои централно место има моќта на човекот научно да го совладува непознатото, потоа ја промислува неговата повремено актуелна затвореност пред непознатото и осуденост на границите на сопствените моќи да спознава и на храброста да се носи со слабостите со целосна свест за дека тие се негова вечна препрека. А. Тарковски ја следи поетиката посветена на човекот и сите манифестации на неговиот хабитус. За него, надежта и копнежот, љубовта и носталгијата, жртвувањето и одговорноста, осаменоста и отуѓувањето не се граници, туку суштини низ кои се развиваат сите смисли на постоењето (Andrei Tarkovski, 1986, 125).

Составот од карактери кои се учесници во дејството се изградени врз идентична основа, а тоа е текстот на романот на С. Лем, меѓутоа во метафизиката која го наметнува размислувањето за „чудото“ и „судбината“ како категории спротивни на научното толкување на појавите, го условуваат градењето на ликовите низ варијации кои упатуваат на низа отстапувања од она што е презентирano во романескниот текст. Имено, Крис од Земјата каде се вживува во набљудување на природата, коњот, лисјата, кучето, водата, растенијата во езерцето, потоа уништувањето на минатото преку спалувањето на фотографиите, разделбата со таткото и тетката, пријателот на таткото, Бартон до спуштањето на вселенската станица е во најголем дел

претставен како човек-научник, безчувствителен и студен. Во космосот, во станицата, тој комуницира со Сарториус и Снаут околу некои нивни секавања поврзани со престојот на Земјата. Како резултат на нивните реминисценции е направена симулација на звуци кои потсетуваат на треперењето на лисјата во природата. На пример, Снаут му дава лист од хартија кој е во долниот дел исечен на тенки ленти, функцијата на предметот е да изведува симулација на треперење на лисја на дрвја, а се поставува онаму каде има струење на воздух, до вентилацијата покрај изворот на светлина. По појавата на Хари на станицата, Крис се согласува, според упатствата од Сарториус да го сфати нејзиното присуство како моќ на океанската маса да извлекува појави и фигури од сечија човечка свест, од нивните спомени и нивното минато, меѓутоа и да го прифати неговиот предлог да направи анализа на течноста во телото на „другиот“, во овој случај на Хари која е реплика на неговата почината сопруга. Таа, сопругата се самоубила пред десетина години. Крис констатира дека Хари не е човечко суштество, таа е бескрвно суштество чија основна градбена материја е течност составена од неутрони. Сепак, овој почеток на претставување на лик на научник, во текстот на А. Тарковски се претвора во приказна која темелно се занимава со неговата совест, со свеста и со неосвестените аспекти од неговото минато. Тој е централна свест која минува низ етапи на трансформација, тој постепено минува низ фази во кои се сè понагласени хуманите аспекти, емотивноста, духовното преиспитување на вината, соочувањето со потребата да се промени минатото и да се успее во ревитализирањето на семејните односи, ако не во стварноста која е засекогаш променета, тогаш во неговата свест која ги преиспитува грешките, поставува прашања за причините за отуѓувањето од своите најблиски, родителите и сопругата. За таа цел, авторот на филмот му овозможува тие да се појават повторно како реплики на реални луѓе, тоа претставува доживување кое е споредливо со доживувањата и со сфаќањата на воскреснувањето. Овие луѓе кои го следат Крис заминале од неговиот живот, тоа е неговата мајка, Хари, неговата сопруга и неговиот татко со кој се разделува кога заминува во вселената. Тие се присутни само на фотографија и во видео снимка која го документира нивното постоење. Постои уште еден сосема нов елемент кој го воведува А.Тарковски со намера да ја нагласи

врската меѓу човекот и Земјата која ја напуштил, а тоа е кутијата со земја и билка засадена во неа која Крис ја носи со себе во вселенската станица и филмската лента која консумира време, луѓе, простори и односи во „жива“ форма.

По десет години, во кои, како што самиот подоцна објаснува, си припомнува понекогаш на сопругата кога се чувствува осамен, се случува првиот контакт на Крис со Хари, суштество извлечено од неговите потсвесни слоеви и материјализирано како присуство и реплика на неговата почината сопруга. Средбата се остварува на вселенската станица, во неговата соба. Сепак, забележлив елемент со различни карактеристики во кадарот кој ни го претставува сиромашно уредениот простор во кој има прозорец со кружна рамка и поглед кон бесконечната маса на океанот која постојано се бранува, фотелја, икона на Светото тројство од Рубљов во аголот покрај прозорецот, претставува креветот. Тоа е кревет од спална соба, кревет со чаршафи и перници, тој наликува на кревет подготвен за двајца. Авторот го најавува престојот во кој Крис нема да биде осамен, имено најавено е присуството на уште еден лик кој постојано ќе биде во придружба на Крис, а тоа е Хари, суштество-реплика на неговата почината сопруга. Неговата првилна реакција е поврзана со неговото живо, емотивно прифаќање на жената која се враќа во неговиот живот по десет години, тоа го прави без двоумења, би можеле да кажеме како да се соочува со појава од неговите соништа или самиот е во состојба на човек кој уште не е сосема буден, тој верува дека уште сонува. Оваа сцена е манифестација на однесување кое е сосема различно од определувањето на Крис дека целиот негов живот се исполнува со смисла кога ги остварува научните истражувања и постигнува резултати. Во состојба на целосна освестеност за тоа дека во неговата околина има суштество кое е симулација, совршена реплика на неговата сопруга, тој настојува да ја уништи, да ја запали во ракета. Во меѓувреме ја има направено анализата на нејзината природа, течноста од која е изградена не е крв, тоа само му докажува дека Хари е „туѓинка“. Овој дел, првото соочување со Хари која е спомен од неговото минато, во романот е вметнат во почетокот и претставува епизодно објаснување на тоа која е таа и какво е нејзиното место во животот на Крис. Во интерпретацијата на А. Тарковски, Хари не исчезнува по напорите на Крис да ја уништи и да ја отстрани од

вселенската станица. Таа повторно се појавува, а сцената на нејзиното испитување на идентитетот претставува вистинска драма. Суштеството кое е во собата на Крис го поставува клучното прашање кое гласи: „Која е Хари?“. Сите премолчувања на Крис се проследени со конечно соочување на Крис со Хари, но и на Хари со сопствениот лик во огледалото кое удвојува лик-реплика, ако не сметаме на филмскиот кадар како трето рамниште преку кое се мултиплицира една појава, се умножуваат нејзините продукции, а со ова нејзино соочување оди и коментарот на Крис дека таа е неговата почината сопруга и коментарот кој ги објаснува причините за нивната разделба и за нејзиното самоубиство. Обраќајќи ѝ се на личноста која е со него на вселенската станица, Крис инсистира на нејзиниот лажен идентитет. Втората ситуација на соочување со сопругата, Крис ја реализира преку гледањето на филмот – биографија на животот од периодот на детството до зрелата фаза, а сосема на крајот се појавува снимка на неговата сопруга. Нејзиниот изглед, облека и поглед се идентични со оние на Хари која се појавува како нејзина реплика во собата на Крис. Хари, која се наоѓа во собата, доминира со сопственото сè поизразено емотивно врзување за Крис и со влијанието кое го врши врз него. Тој започнува да ја претставува како негова сопруга, а поголем дел од времето го минува со неа, во неговата соба и кревет. Нејиното појавување како реакција на она што тој го носи во сопствената потсвест и како дел од минатото, но и како лик чие самоубиство ја оптоварува неговата совест создава комплексни димензии кои се причина за поттикнување на трансформации кои ги доживува ликот на Крис, кој станува многу послоевит од ликот претставен во романот.

Варијацијата на градење на ликот врз која работи А. Тарковски не соочува со човек кој е во дилеми. Тој се бори со себе и со сопствениот идентитет на човек исклучиво врзан за науката и за рационалните разрешувања на ситуациите, без емотивен остаток. Од друга страна, ликот на Хари во интерпретацијата на А. Тарковски е повторно изменет, таа добива позначајно место во целата наративна структура отколку Крис и слоевито се менува, од мигот кога настојува да се идентификува, до конечното заминување со самоубиство. Таа е олицетворение на оној потиснат емотивен комплекс од содржини кои Крис ги избришал, а кои во новата средина се манифестираат преку нејзиното континуирано врзување за Крис и постојано

повторување на тоа дека чувствува огромна љубов кон него, дури преиспитувајќи ги неговите чувства со повторливи прашања за тоа што тој чувствува кон неа. Сепак, немоќта на Крис да го измени минатото, а со тоа и заминувањето на Хари доведуваат до завршница во која Хари се самоубива еднаш со течен кислород, потоа се враќа и воскреснува, за вториот пат сосема да се распадне и да исчезне. Односот на Крис кон неа е однос на човек кој покажува топлина, љубов, а со тоа како да се случува минатото во сегашноста со можност неговата совест да ги исправи грешките од минатото или можеби да ги освести непознаените делови од битието (Sean Martin, 2005, 99).

Разликата меѓу конституцијата и идентификацијата на ликот на Крис како научник во романот на С. Лем и интерпретацијата на романот во која А. Тарковски се концентрирал врз совеста, свесните и несвесните слоеви на ликот е показател на тоа колку успешно филмскиот медиум е во состојба да претстави внатрешен свет на еден лик за разлика од романот кој го користи зборот чија примарна функција е да објаснува за разлика од сликата која покажува. Парадоксалното, меѓутоа успешно работење на А. Тарковски со медиумот значи работењето со сликата наспроти зборот и во исто време покажува колку успешно тој успева да ги транспонира внатрешните светови користејќи ја камерата. Крис, во делото на А. Тарковски, е претставен преку поттикнувачкото освестување на идејата дека животот го поминал затворајќи се во научни прагми, а исклучувајќи го сопствениот емотивен свет од сферата на дејствувања и однесувања кон другите, особено кон членовите на семејството, однесувајќи се со рамнодушност кон духовните потенцијали и потреби.

Однесувањето на Крис е со содржини кои упатуваат на многу двоумења низ кои минува, започнува со уништување на Хари како туѓо тело, продолжува со нејзино прифаќање како сопруга кон која чувствува љубов, со која живее, спие, го минува времето, за која се грижи, а по чие самоуништување паѓа во халуцинантна состојба и копнее таа да се врати. Наспроти двоумењата на Крис, Хари, во текстот на А. Тарковски, е длабоко чувствителна, тежиштето на филмската приказна со текот на дејството, за разлика од романот на С. Лем, се префрла врз нејзиниот лик. Таа е ликот кој ги перформира сите манифестации на карактер кој Тарковски настојува да го

оддели со неговите длабоко хумани мисли и однесувања кои се неопходни во егзистенцијата на секој човек. Без оглед на нејзиното потекло, нејзината идентификација како симулакрум, продукт на свеста и спомените на Крис, во суштина, таа е толку исклучива што со хуманата димензија ги надминува човечките својства на секој од присутните научници, таа станува идеална хумана форма, човек, свеста со која Крис влегува во љубовен однос со неа и истиот го обзема на исто рамниште на доживување како и неа завршува со негово повторно соочување со самоубиство на кое таа се решава од сосема други причини од оние на вистинската Хари. Во светот на вселенската станица се случуваат чуда, појавувања и уништувања, воскреснувања и повторни уништувања, минатото и постапките кои веќе се преземени и остварени се она што не може да се промени. Сепак, самоубиството за кое се одлучува Хари што, во суштината, подразбира повторување на минатото низ кое минал Крис, овој пат го нема истото значење. По самоубиството на Хари, Крис влегува во халуцинантни трески кои ги минува со соочување со неговата мајка, со нејзиното осудување за неговата небрежност кон неа, иако таа е студена и дистанцирана фигура на сите снимки од филмот чија содржина ги опфаќа сите етапи од неговото растење како човек, детството, младоста и зрелата фаза во која на последниот кадар се појавува Хари. Изговарањето на името на мајката на почетокот и на крајот од неговите сеќавања на неа, заедно со името на Хари, е израз на силната потреба на неговото битие за прошка. Последната сцена, а тоа е неговото соочување со таткото кое се одигрува на реинкарнираниот простор каде се појавува езерото и вилата сред океанското пространство или, пак, соочувањето кое се случува пред вистинската вила каде тој клекнува на колена пред таткото и бара прошка го потврдуваат убедувањето за тоа дека Крисовите двоумења се завршени, тој настојува и успева да ја поттикне и да ја развие својата духовна димензија и во тоа успева. Тој е човек кој грешел и кој е подготвен да бара прошка. На средбата со таткото, реална или имагинарна, сосема различно од однесувањето на мајката и нејзината студена природа и од реализираната комуникација со Хари која се самоуништува, Крис потврдува дека се трансформирал, успеал да ги спознае празнините и да го почувствува она што за Тарковски единствено има смисла, а тоа е љубовта.

Последната сцена од текстот на А. Тарковски го остава сосема отворено прашањето за тоа дали Крис со своите халуцинации влијае врз создавањето на островот со вилата каде се среќава со таткото или, пак, тој само патува во внатрешноста на сопствениот свет од каде се враќа во вилата во која како и во библиотеката на вселенската станица стои отворената книга *Дон Кихот* и грчката биста. Втората интерпретација упатува на прифаќање на патувањето како вид на преиспитувања водени во внатрешниот свет на Крис и како неговото соочување со минатото, тоа го доведува до трансформација и надградување на неговото духовно битие. Тајните посетители со кои комуницираат останатите членови на вселенската станица, според зборовите на Хари, се аспекти на нивната свест, меѓутоа Снаут нема некоја конкретна комуникација со туѓинец, а во опкружувањето на Сарториус се појавува цуце (во филмот на А. Тарковски) кое во книгата од С. Лем е заменето со деца. Инаку, пред неговата лабораторија има многубројни фотографии од бебиња. Мотивацијата за сè ова останува сосема нејасна. Во случајот на Гиберијан кој извршува самоубиство, Крис гледа безнадежност и срам, а како негов посетител наместо фигурата на гигантска црна жена од романот се појавува млада девојка. Снаут, иако нема посетител, е човек кој со својата иронија се обидува да посредува меѓу исклучивоста на Сарториус и неговата екстремно нехумана и чисто научна позиција и трансформациите на Крис; меѓутоа неговата улога најцврсто се огледа во ситуациите кога настаните на вселенската станица не одат во прилог на докажувањето на научноста на Сарториус, туку во прилог на разобличувањето и соочувањето на Крис со неговата апсурдна и трагична ситуација за која нема соодветен одговор, а која произлегува од поделеноста меѓу непоправливото минато, борбите со совеста во сегашноста и несвесното однесување поврзано со неговото минато. Иако се наведува дека Снаут го „креира“ присуството на Хари, во филмскиот текст на А. Тарковски никогаш не се дава целосна информација, постојано станува збор за фрагментарни и за немотивирани дејствија, за отвореност кон голем број толкувања/читања.

С. Лем користи наратива во прво лице и со тоа може во голем дел да приложува информации и објаснувања, наспроти него, Тарковски секогаш ги приложува информациите во ограничен вид, повторно со намера да поттикне множество од интерпретации. Во однесувањето на Снаут секогаш има

висока доза на цинизам и иронија, во прилог на таквото однесување е изведено преземањето на реченица од книгата на С. Лем која директно е впишана во текстот од сценариото и филмот. Таа се однесува на реакцијата на Снаут на самоубиството на Хари. Тој вели дека не може да ги поднесе состојбите на умирање и воскреснување, тоа е она што се случува со Хари во мигот кога Крис вознемирено настојува да ја врати потврдувајќи ја со тоа својата гружа за неа.

Во суштина, целокупниот напор на Тарковски е сведен на транспонирање на роман од жанрот научна фантастика во филмски текст со нагласување на метафизички аспекти, меѓутоа и покрај ограничувањата на жанрот, тој успева да изгради морален свет и да вметне стилски одредници карактеристични за неговата поетика на креирање на делата. Музичкиот аспект на кадрите и секвенците претставува семантичко дополнување со кое во интерпретацијата на романот изведена во филмски текст започнуваат да функционираат филозофските и морални сфаќања за човекот. Во секвенците во кои се актуелни филмските снимки од животот на Крис на Земјата, додека го гледа филмот, а се наоѓа далеку, на вселенска станица, потоа случувањето кое се одвива во библиотеката на вселенската станица, особено при чинот на лебдење во безтежинска состојба кога двете тела на Крис и Хари се во однос кој ја обележува кулминацијата на нивното емотивно соединување, Тарковски ја користи музиката на Баховиот хорски прелудиум за органа и електронската обработка на музиката на рускиот автор Едуард Артемјев. Баховата музика ги следи сите финални кадри на Крисовото привидно или реално присуство на Земјата, покрај вилата и ја заокружува семантиката на последната сцена на поклонување пред неговиот татко. Останатите звучни елементи од почетните секвенци донесуваат звук на птици, звук од бранувањето на водата во езерцето, топот на коњ, треперење на лисја и паѓање на дождот, а секвенците кои се случуваат на вселенската станица се снимени со кадри со изразито одбивни звучни сигнали, тука најчесто се појавуваат непријатни и продорни звуци и одсиви произведени од судир на предмети или удар во метални предмети.

Составен дел на семантичкото поле на филмскиот текст претставува и комбинацијата на боите. На Земјата доминираат зелената и кафената боја, кафената боја на фустанот на Хари, кафената, земјена боја на кожната јакна

на таткото на Крис и јакната на Снаут. Тие создаваат алузии за нераскинливите врски со Земјата и упатуваат на антропоцентричните аспекти кои за авторот на филмот имаат примарно значење. Пристигнувањето на Крис на вселенската станица се карактеризира со костимографија која одговара на изглед на космонаут, тоа е бела униформа која брзо е уништена и заменета со сив џемпер и пантолони кои го обележуваат неговото приватно, а не професионално изразување. Белата боја на униформата, белата боја на мантилот на Сарториус кој единствено во библиотеката се појавува во син џемпер и распарталеното одело на Снаут за време на прославата на неговиот роденден го симболизираат отпорот или согласувањето со рационалниот, геометриски, прагматичен и математички ум кој остава пустош зад себе. Појавувањето на Хари е обележано со богата црвена боја и нагласено златножолто осветлување врз нејзината коса кое се повторува во повеќе наврати. Сината боја на облеката на Хари за време на нејзиното самоубиство и враќање или условно „воскреснување“ на станицата, како и сините чаршафи на креветот на Крис се симболи на страдањето и болката, исто како и неговата сина кошула за време на престојот во библиотеката. На вселенската станица доминираат белата, сината, сивата и црната боја. Сценографијата на библиотеката во рамките на вселенската станица е најсилниот израз на идејата на Тарковски дека животот може да тече доколку во него има елементи на уметност и на човек, тоа е неговиот мотив за вклучување на класична библиотека и класична уметност среде огромното пространство на универзумот, на вселенскиот брод.

Просторот и сценографијата се специфично изведени, иако станува збор за еден научно фантастичен текст, книга и филм. Музиката на Ј. С. Бах, деталното следење на секоја единица од сликата на *Ловци на снег* од П. Бројгел, отворената книга на М. Де Сервантес под наслов *Дон Кихот* се само дел од елементите кои ја воздигнуваат традицијата и го манифестираат отпорот кон иднината обележана со технолошките достигнувања на науката. Секој член на екипажот кој е присутен на вселенската станица има елементи кои ги потекнуваат од Земјата, тоа е колекцијата од пеперуги на Снаут, собата на Гибериијан е исполнета со статуетки, графики и фотографии, собата на Крис е празна, има само еден кревет и иконата на Светото тројство од

Рубљов во аголот, покрај прозорецот. Собата на Сарториус не е никогаш прикажана. Сите елементи кои доаѓаат од Земјата, кои се дел од нејзината историја на уметноста, кои се дел од нејзината култура говорат за безвременоста на уметничкото дело, но и за безрезервната поддршка на авторот на сите хумани, емотивни манифестации, љубовта, носталгијата, спомените. Значајна визуелна и смисловна димензија на филмскиот наратив претставува паралелизмот од уметнички достигнувања претставени низ две форми, првата е сликарството, детали од сликата на Бројгел кои сочинуваат една целина, ловци, снежна површина, кучиња, бела кула, а потоа веднаш по елементите кои се одделно снимени на сликата со техника *close up* се преминува на видео снимка со елементи од детството на Крис, тој си игра со таткото на снег, покрај огнот. Техничкиот изум на видеото покрај традиционалниот примерок на класичното сликарство ја пренесува идејата на А. Тарковски за тоа дека и техниката во рацете на уметникот е во состојба да го совлада времето, да упати на безвременоста и да функционира како уметност, таа може да ѝ ги врати сеќавањата на оние кои починале, мајката и Хари, онаа вистинската, додека нејзината реплика произведена од вибрациите на свеста на Крис и окенската маса која на нив реагира со креирање на појави за кои ликовите размислуваат, седи на масата покрај него.

Просторните и временските координати на наративот на А. Тарковски се многу сложено претставени, ако се земе предвид неговата потреба да го сведе дејството на неколку епизоди, постојано да ја користи камерата во функција на забавено снимање на детали што го создава чувството за „реално течење на времето“, никогаш нема да добиеме информација за тоа кога се случува она што го гледаме или каде припаѓа таа претставена сегашност. Составот од епизоди е сведен на конверзација на Крис со Снаут, потоа со Сарториус, на разговор со Хари за неговото минато, а потоа следи средбата и дијалогот во библиотеката. Во исто време, некои сцени кои се во функција на објаснување на мотивацијата за дејствувањата се сосема прескокнати, разговорот на Хари со Сарториус околу тоа што мисли Крис за нејзиното минато и потекло, енцефалограмот на Крис кој е испратен до океанската маса. Претставувањето на бранувањата на океанската маса и осветлувањата и замрачувањата на прозорците под дејство на таа маса

немаат никакво значење и функција при поттикнувањето на доживувањето дека времето тече.

Крајот на филмот е содржина во која авторот се концентрира врз сонот и халуцинациите на Крис и ја отвора можноста за две сосема субјективни верзии на интерпретација на значењата. Крис е во присуство на Хари која мултиплицирано фигурира околу него, сè се сведува на нејзиното присуство кое е повеќекратно потврдено, тоа е соба со огледала и мултиплицирани одрази на еден ист лик, иако Хари извршува самоубиство и исчезнува. Во истата секвенца е доловена атмосферата од вилата, па се појавува мајката на Крис и го нагласува неговото конфликтно однесување во кое нема јасен став кон сопствениот емотивен свет и начинот на кој ја перцепира Хари, таа му укажува дека неговото однесување е многу чудно. Неговата мајка, како и Хари носат шал и фустани кои се со специфични модели, оној на неговата мајка е сочинет од четириаголни парчиња во различни бои, нејзината физиономија потсетува на сликите на Марија Магдалена, блудница и светица. Во еден дел од таа секвенца, тој ја посматра облеката на Хари, нејзиниот шал, таа веќе е замината, а покрај прозорецот има цвеќе кое расте во пластиката во која е донесена и земја, потоа во истата сцена е присутен креветот, оној од Крисовата соба од вселенската станица, се појавува екран кој ја прикажува сликата од Бројгел, а на крајот Крис пристигнува дома, покрај него е неговиот метален куфер, низ прозорецот го посматра сопствениот татко. Тој излегува, а Крис клекнува на колена, како што тоа го прави и со мајката и со Хари и го перформира христијанскиот ритуал на барање прошка од авторитетот.

Процесите на адаптација на романот и создавањето на сценариото, а потоа и интерпретацијата на романот во филмски текст говорат за една сложена комбинација од индивидуални постапки и одделни филозофии на двајцата автори. Разминувањето на целите кон кои се стремат двајцата автори влијаат на начинот на кој се изведени двете уметнички форми. Филмскиот текст на А. Тарковски е самиот по себе отворен и дозволува различни интерпретации, особено кога станува збор за неговиот крај. На крајот, снимката е црно-бела и создава две алузии кај оној кој чита/гледа, првата која е поврзана со објаснувањето дека сите настани се дел од еден сон во кој се случува неуспех при обидот да се постигне помирување со

минатото, во него владее атмосфера на разочарување и очај и втората која говори за надминување на ограничувањата, за отвореност кон сите слабости на човековата природа која е човечка токму затоа што е способна да греша и да проштева, да љуби и да изневерува.

Литература:

- Bird, Robert. 2008. *Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema*. London: Reaktion Books. LTD.
- Gianvito, John. 2006. *Andrei Tarkovsky. Interviews*. University Press of Mississippi.
- Green, Peter. 1993. *Andrei Tarkovsky. The winding Quest*. London: The Macmillan Press. LTD.
- Robinson, Jeremy Mark. *The Sacret Cinema of Andrei Tarkovsky*. Kent: Crescent Moon Publishing.
- Sean, Martin. 2005. *Andrei Tarkovsky*. Vermont: Trafalgar Square Publishing.
- Tarkovsky, Andrei. *Time Within Time. The Diaries 1970-1986*. London/Boston: Faber and Faber.
- Tarkovsky, Andrei. 1986. *Sculpting in Time. Reflections on Cinema*. London: Bodley Head. LTD.

INTERPRETATION AND ADAPTATION: “SOLARIS” BY STANISLAW LEM AND ANDREI TARKOVSKY

Slavica Srbinovska

Summary

In the spirit of comparative research study aims to make a comparison between the novel "Solaris" by Stanislaw Lem and the film by russian film director Andrei Tarkovsky. The results of the research should address the differences that are based on the use of different media and the meanings derived from it. The study compares the works, despite the comparison, it shows that the works are individual creations.