

**Vladimira Ilić***Institut za etnologiju i antropologiju,  
Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu*

vladimira.ilic@f.bg.ac.rs

<https://orcid.org/0000-0002-0901-6653>

## Promišljanja o nostalgiji na primeru filma *Nostalghia* Andreja Tarkovskog\*

**Apstrakt:** Predmet ovog istraživanja jeste nostalgija koja je generisana činjenicom (privremene) migracije kao vrste ljudske pokretljivosti. Sledstveno, građu za analizu crpim iz umetničkog filma *Nostalghia* (1983), prvog ostvarenja sovjetskog reditelja Andreja Tarkovskog snimljenog izvan teritorije SSSR-a. Kako je u pitanju ostvarenje sa osobinama autobiografskog filma, načelno mu pristupam kao formi emocionalnog izraza. Usredsređen na emocionalnu (osećajnu) dimenziju nostalgije, Tarkovski postavlja tezu da je ona tegobna, a u svojim krajnjim dometima, smrtonosna. U pokušaju iznalaženja odgovora na pitanje zašto je zamišljena i/ili doživljena na taj način, vodim se osnovnom pretpostavkom da, pored ambivalentne prirode nostalgije, njen učinak te i kvalitet – *zaglavljenost*, jesu to što je čini neizdrživo tegobnom. Zaglavljeno nije nužno lišeno pokretanja, ali jeste lišeno dejstvenosti. U interpretaciji građe koja se odnosi na osećajnu dimenziju nostalgije, na jedan segment njene temporalne dimenzije i na to šta ona čini, osloniću se na teorijsko-metodološki konceptualni aparat antropologije emocija i migracija, kao i Dejvisove sociologije nostalgije. Analiza ukazuje na to da se tegobnost ove emocije, pa i njena smrtonosnost, krije u proživljavanju nostalgije kao emocionalnog *stanja* i u iscrpljujućem osećaju zaglavljenosti.

**Ključne reči:** nostalgija, temporalnost, zaglavljenost, film *Nostalghia*, Andrej Tarkovski

### Uvod

Ovaj rad je deo šireg, klasičnog terenskog istraživanja nostalgije migranata – grupe ljudi za čije članove se pretpostavlja da, deleći slična iskustva prostornog kretanja i kulturnog izmeštanja, dele i isti ili sličan emocionalni odgovor na

---

\* Realizaciju ovog istraživanja finansijski je podržalo Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije u sklopu finansiranja naučnoistraživačkog rada na Univerzitetu u Beogradu – Filozofskom fakultetu (broj ugovora 451-03-66/2024-03/200163).

promene koje migracije sobom neminovno nose (Ewing 2005, 230). U obimnoj, kako inostranoj tako i domaćoj antropološkoj produkciji koja se fokusira na raznorodne probleme sa kojima se suočavaju različiti tipovi migranata (v. npr. Brettell 2003; Vertovec 2007; Antonijević 2011, 2013; Antonijević and Rašić 2022)<sup>1</sup> prisutan je nedostatak interesovanja za emocije uopšte, pa tako i za nostalgiju. Isti je rezultat i ako posmatramo iz obrnute perspektive: o nostalgiji je u inostranoj antropologiji, naročito od devedesetih godina prošlog veka, proizvedena relativno obimna literatura (npr. Stewart 1988; Battaglia 1995; Berdahl 1999; Bissell 2005; Boyer 2012; Angé and Berliner 2015, 2020; Berliner 2012, 2014), a izučavanja čežnje migranata i njihovih nostalgičnih praksi su gotovo sporadična (Baldassar 2001, 2008; Ewing 2005; Hatay and Bryant 2008; Bryant 2015).<sup>2</sup> Zato se može reći da je ovaj rad direktna posledica nedovoljnosti antropološkog „ukrštanja“ ova dva fenomena. Sledstveno, u interpretaciji se oslanjam na pojedine teorijsko-metodološke postavke *antropologije emocija i migracija* koja podrazumeva interesovanje za emocionalnu dimenziju ljudske pokretljivosti, odnosno, za one emocije koje su generisane određenim situacijama specifičnim za migracije ili neki drugi tip mobilnosti (Svašek 2012a, 2012b), a u okviru koje im pojedini antropolozi pristupaju kao „dinamičkim procesima kroz koje pojedinci doživljavaju i tumače svet koji se menja, pozicioniraju se u odnosu na druge, i oblikuju svoje subjektivnosti“ (Svašek 2008, 218; 2012b, 3).

Anika Lems podseća da i nakon više od tri stotine godina pošto je nostalgija naučno ozvaničena,<sup>3</sup> usled ambivalentnosti i višestrukosti njenog doživljaja u ljudskoj svakodnevi, ona i dalje biva teorijski izazov jer, kako objašnjava, „dok se često manifestuje kao čežnja za prošlim vremenima“, nostalgija se proživljava i kao „žudnja za izgubljenim mestima“, te „dok na prvi pogled navodi na sentimentalnu šetnju niz staze sećanja, ona ima sposobnost da naizmenično obitava u prošlim, sadašnjim i budućim horizontima, kao i da remeti osećaj pravovremenosti, samog sebe i stvarnosti“ (Lems 2016, 420–421). Nostalgija migranata<sup>4</sup> predstavlja intiman odnos sa mestom na kome čovek

<sup>1</sup> I uprkos uočnosti da je pored istraživanja toga šta migranti misle, rade i kako se ponašaju u novoj sredini, u studijama migracija važno pokazati i kako se osećaju u novom kulturnom okruženju (Brujić 2020, 129; v. Svašek 2008, 224).

<sup>2</sup> Obim se, svakako, značajno povećava ukoliko pogledamo izvan disciplinarnih granica (npr. v. Akhtar 1999; Ritivoi 2002; Bojm 2005; Hadžibulić and Manić 2016; Lijtmaer 2001, 2022 itd.).

<sup>3</sup> Iako i ranije prepoznata kao pojava patnje za zavičajem kod studenata i vojnika koji su privremeno napustili svoj dom, nostalgija dobija taj svoj naziv u 17. veku, kada biva ozvaničena kao bolest raseljenih lica (v. Bojm 2005, 29-31).

<sup>4</sup> Iako nostalgija nije ekskluzivna emocija ljudi koji su napustili zemlju svog porekla, u ovom radu se tretira kao „migrantska“, u prethodno navedenom smislu – pobuđena je brojnim i specifičnim promenama koje ovaj konkretan tip ljudske mobilnosti sobom nosi.

više nije i sa vremenom u kome on takođe nije. Taj odnos nazivamo čežnjom (za nedostupnim, nepovratnim) i on se u kontekstu fizičkog i sociokulturnog izmeštanja obično tiče ljudi i mesta koji su ostali u zemlji porekla ili, pak, u zemlji u kojoj je osoba prethodno bila nastanjena. Drugim rečima, nostalgija je čežnja za ponovnim spajanjem sa tim ljudima i mestima (Skakov 2012, 168). Međutim, nostalgija nije jednostavno reminiscencija. U uslovima migracije, na narednom, „dubljem“ nivou, ona se može razumeti na način na koji to čini Brajantova – kao *čežnja za esencijalizmom*, „za pojednostavljenom predstavom nas samih koja nam više nije dostupna“ (Bryant 2015, 156). Naime, migracije su kvalifikovane kao „duboko remetilačko iskustvo“ (Antonijević 2011, 1018), i čak socijalna trauma (Lijtmaer 2022). Kao činjenica prostornog izmeštanja, one predstavljaju „iskustvo koje pomera granice poznatog sveta i do tada bliskog kulturnog okruženja“ navodeći ili primoravajući pojedinca na restrukturiranje svog dotadašnjeg identiteta (Antonijević 2011, 1018). Zato ne iznenađuje uverenje da nostalgija „oslikava neku (zamišljenu) suštinu koja je nepovratno izgubljena“ i da se „većinom javlja u fazama liminalnosti i konfuzije identiteta“ (Bryant 2015, 156). Brajantova to objašnjava i nešto drugačijim rečima: „u trenucima kada ne znamo ko smo, nostalgija predstavlja (...) čežnju za vremenom kada smo bili dovoljno nevini da verujemo da znamo ko smo“ (Bryant 2015, 156).

Nostalgija ima značajan udeo u generisanju osećaja koje sam za potrebe ovog istraživanja nazvala *zaglavljenost*, odnosno, ona se može razumeti kao kvalitet i učinak migrantske nostalgije. Naime, zaglavljenost, koja „nije nužno ekvivalentna pasivnosti“ (Jefferson, Turner and Jensen 2019, 9) ali jeste osećaju stagnacije i nedejstvenosti (Hage 2009, 100), koncept je koji je naučno već prepoznat (Hage 2009; Vigh 2009; Jefferson, Turner and Jensen 2019; Lems and Tošić 2020). U istraživanjima mesta zatočeništva poput zatvora, geta, izbegličkih kampova, koncept je određen kao „način na koji se zatočenost doživljava, oseća i živi“, dok su terminom *zatočenost* označeni prostorni i vremenski okviri koji strukturiraju život u naznačenim mestima (Jefferson, Turner and Jensen 2019, 2). Autori smatraju da zaglavljenost ne treba posmatrati samo kao posledicu, već i kao *kvalitet* tako ograničenih života (Jefferson, Turner and Jensen 2019, 2). Postavlja se pitanje kakav je to doživljaj, odnosno, kako se može objasniti taj kvalitet? Gasan Haž (Ghassan Hage) polazi od pretpostavke da biti ili osećati se dobro, znači zamišljati i imati osećaj valjanog kretanja. Osećaj da se „ide nekud“ on označava *egzistencijalnom pokretljivošću*. Svakako, formuliše i koncept suprotnog značenja – *egzistencijalnu nepokretljivost* što je u njegovim istraživanjima transnacionalne migracije Libanaca, kao i belih rasista, drugi naziv za zaglavljenost. Egzistencijalna pokretljivost je vrsta zamišljenog i doživljenog pokreta, a ne nužno činjenično stanje. Ne treba je poistovećivati sa socijalnom pokretljivošću uprkos

„tendenciji da se poklapaju u nizu društvenih situacija“ (Hage 2009, 99).<sup>5</sup> Isti je slučaj i sa egzistencijalnom i socijalnom zaglavljenosti. Štaviše, činjenica da se egzistencijalna zaglavljenost nužno ne poklapa sa nedostatkom društvene pokretljivosti, ovaj oblik zaglavljenosti čini egzistencijalnim (Hage 2009, 97–99).<sup>6</sup> Dalje, zaglavljenost može označavati prostornu nepokretljivost (zaglavljenost *negde*), kao i vremensku. Egzistencijalnu i društvenu zaglavljenost u vremenu, grupa autora objašnjava kroz osećaj da se ne postiže napredak i da se „ne vidi“ budućnost (Jefferson, Turner and Jensen 2019, 2–3). Drugim rečima, to je osećaj stagnacije i odsustva nade. U kontekstu privremenih (naročito ekonomskih) migracija koje većinom odlikuje želja za povratkom u domovinu (Antonijević 2013, 247) koja je neretko vođena nostalgijom (npr. v. Antonijević, Banić Grubišić i Krstić 2011, 1003), osećaj zaglavljenosti se dovodi u vezu sa „životnim intermecom“ – izuzetna formulacija koju koristi Antonijevićeva da bi imenovala to usputno življenje života u privremenoj emigraciji sve dok se ne desi „pravi“ život po povratku u zavičaj (Antonijević 2013, 246). Vreme privremenog i nostalgичnog migranta, barem nekog od njih, moglo bi se uporediti sa vremenom zatvorenika koje je u pripravnosti, na čekanju, a osećaj takav da vreme i pojeđinac u njemu stoje „nepomično“, „dok realno vreme nastavlja da protiče nemilosrdno“ (Jefferson, Turner and Jensen 2019, 6). Razmišljajući na konkretniji način o tome, zaglavljenost je položaj u kojem „osoba pati i od nedostatka izbora ili alternativa za situaciju u kojoj se nalazi, i od nemogućnosti da prigrli takve alternative čak i ako se pojave“ (Hage 2009, 100).

U ovom istraživanju ću zaglavljenost koristiti u značenju egzistencijalne stagnacije, „neidenja nikud“ bilo u prostornom, bilo u vremenskom smislu. Drugim rečima, zaglavljenost tretiram kao doživljaj bezizlaznosti u uslovima nemanja ili neuviđanja alternativa usled nostalgичne želje za povratkom dok joj protivreči stvarnost. To je osećaj besmisla i praznine postojanja usled ostajanja *u mestu u vremenu* uprkos delovanju. Zato se slažem sa Hažom da je osobenost zaglavljenosti nedostatak dejstvenosti (Hage 2009, 100), a da je u kvalitativnom smislu, reč o stanju u kojem dominira „iscrpljenost i monotonija, a ne energija i mogućnosti“, te da u ekstremnim uslovima života,<sup>7</sup> ono poprima oblik stanja

---

<sup>5</sup> Haž to jednostavno objašnjava: „Čovek može da bude zaposlen i da napreduje na društvenoj lestvici u okviru tog posla, ali se i dalje može osećati zaglavljenim u njemu“ (Hage 2009, 99).

<sup>6</sup> U studijama migracija je uočena pojava „zadržavanja putem mobilnosti“ – praksa da se političkim, administrativnim i pravnim merama migranti drže u prislinom pokretu (Tazzioli 2018) „na načine koji im nikada ne dozvoljavaju da stignu bilo gde“, zbog čega je ova politika zadržavanja imenovana i kao „zaglavljenost u pokretu“ (Lems and Tošić 2020, 9).

<sup>7</sup> Reč je o ratnim, odnosno, ugrožavajućim uslovima života pod stalnom pretnjom nasilja, siromaštva i smrti (Jefferson, Turner and Jensen 2019, 10).

u kome „nada u velikoj meri izostaje i orijentacija ka budućnosti poprma oblik zloslutnosti ili života usmerenog prema smrti“ (Jefferson, Turner and Jensen 2019, 10). Rebecka Brajant (Rebecca Bryant) smatra da je nostalgija upravo „zasnovana na slomljenoj nadi“ te da se može tretirati kao „vrsta svakodnevnog razočaranja“ (Bryant 2015, 155).

Kako je naslovom članka sugerisano, nostalgiju ispitujem na osnovu filma *Nostalghia* (1983) Andreja Tarkovskog, te kroz konkretne primere iz filma. Na opštem planu, namera istraživanja je konceptualno promišljanje pojedinih aspekata temporalne i osećajne prirode nostalgije čiji su povod migracije. S tim u vezi a na konkretnijem planu, u cilju iznalaženja bar delimičnog odgovora na pitanje zašto je nostalgija u filmu zamišljena i/ili doživljena kao vrlo tegobna, i u svojim krajnjim dometima smrtonosna, razmatraću pomenuta dva aspekta migrantske nostalgije koja se nadam da su implicirana dosadašnjim izlaganjem: prvi je, dakle, u vezi sa vremenitošću nostalgije, tj. onim aspektom temporalne dimenzije koji se tiče načina generisanja konkretnih nostalgičnih epizoda (tzv. okidača emocija); drugi je u vezi sa *kvalitetom* kao osećajnim aspektom nostalgije i njegovim učinkom. Drugim rečima, postavljena su dva vrlo bazična pitanja: šta je povod ili okidač nostalgije pre svega u temporalnom smislu, u uslovima privremene migracije, i kakvo je to emocionalno iskustvo nostalgične čežnje, tj. koji/kakav je to kvalitet nostalgije i shodno tome, šta ona radi, tj. koji je njen učinak?

Osećajni aspekt nostalgije, koji se u literaturi delimično ispituje kao življeno iskustvo, u antropologiji je većinom ostao neispitan (Lems 2016, 421, 424). Delimično objašnjenje takvog stanja ogleda se u stanovištu Dejvida Berlinera (David Berliner), poznatog među antropolozima nostalgije, koji je izričit u odstupanju od ispitivanja osećajne dimenzije u svom pristupu, tvrdeći da je opisivanje „osećaja *per se*, suviše subjektivistički stav za antropologe, čija bi procena takvog stanja mogla samo biti neuhvatljiva“ (Berliner 2012, 770). Međutim, koliko god bila teško pristupačna „antropološkom oku“, osećajnu dimenziju ove ili bilo koje druge emocije, ne treba mistifikovati te ni odbaciti, jer ona predstavlja tu karkoću samog postojanja koje se odvija u specifičnim situacijama, vremenskim i prostornim okvirima, s jedne strane, i onemogućava istraživače da, recimo, nostalgičnu retoriku pobrkaju sa nostalgijom, s druge (up. Berliner 2012). Predmet ove kratke diskusije (delimično) uhvatljivim čini film sa autobiografskim elementima koji se tretira kao vrsta ekspresije nostalgije (pojašnjenje sledi).

Andrej Tarkovski (1932–1986) je sovjetski reditelj koji je do svoje 54. godine života snimio sedam umetničkih filmova koji se svrstavaju u kategoriju najvećih filmskih ostvarenja ikada snimljenih (Partridge and Diaz-Caneja 2011, 24). Jedan od tih filmova je *Nostalghia*<sup>8</sup>, prvi od dva filma snimljena van teri-

<sup>8</sup> Za pojašnjenje naziva filma (umetanja slova „h“ u reč nostalgija koje nije deo niti italijanskog niti ruskog vokabulara) vidi: Skakov 2012, 169-170. Takođe, za detaljan

torije Sovjetskog saveza – u Italiji, 1983. godine. Generalno govoreći, Andrej Tarkovski je još za života bio priznat filmski umetnik čija su ostvarenja i nagrađivana i zabranjivana (v. Džonson i Petri 2007, 4). Ubrzo nakon smrti, već do 1990. godine, smatra se da postaje „i 'industrija' i figura uzdignuta do mitskih visina“ (Džonson i Petri 2007, 4). Reklo bi se da to ostaje i do današnjih dana s obzirom na činjenicu da, ne samo da nije utonuo u zaborav, već naprotiv – lik Tarkovskog kao i njegova umetnička ostvarenja predmet su brojnih interesovanja i u popularnom i u akademskom kontekstu (Partridge and Diaz-Caneja 2011, 24; Miller 2014, 507).<sup>9</sup> Ni samo delo o kojem je ovde reč nije prestalo da bude aktuelno, štaviše, pored naučne polemike, postalo je predmet i naučne i umetničke inspiracije.<sup>10</sup> Međutim, glavni i konkretni podsticaj za odabir baš ovog filma, predstavlja sama tema koja se njime istražuje – iskustvo nostalgije jednog privremenog migranta prve generacije – budući da je, kako je već naznačeno, ostala izvan opsega antropološke lupe. Takođe, film posmatram kao nostalgичnu praksu Andreja Tarkovskog (v. Baldassar 2008; Svašek 2008). To znači da ovo ostvarenje predstavlja umetničku formu kojom je *izražena* emocija njenog stvaraoca, što je i sam Tarkovski na više načina i mesta istakao. Na primer, rekao je: „Materijal je, po svojoj atmosferi, bio apsolutno istovetan duševnom stanju o kom govori.“ (Tarkovski 2018, 231) „Prvi put sam u svojoj praksi osetio koliko film sam po sebi može da predstavlja izraz psihološkog stanja autora“, rekao je za *Le Monde*, u razgovoru sa novinarom koji je vođen nekoliko dana pred premijeru filma (Tarkovski 2017, 616). Dalje je ustvrdio, govoreći o protagonistu filma: „On ima sve moje emocije, moju psihologiju,

---

spisak filmske ekipe, kao i klasičnih kompozitora čija je muzika korišćena vidi: Skakov 2012, 246-247, a za analizu poslednjeg narećenog vidi odgovarajuće poglavlje u: Pontara 2020.

<sup>9</sup> U njegovu čast je 2001. godine načinjen nekomercijalni sajt sa pregršt tekstovnih i vizuelnih podataka o takoreći svemu što se širom planete može naći o umetniku, njegovom umetničkom radu, njemu kao inspiraciji itd. Vidi: <http://nostalghia.com/>. S druge strane, pored obimne literature u formi zbornika i članaka (npr. v. Mitchell 1984; Džonson i Petri 2007; Partridge and Diaz-Caneja 2011; Skakov 2012; Schmidt 2016; Toymentsev 2021), imamo i svež primer da je varšavski univerzitetski profesor, filmolog i kulturolog S. Kusmjercek (Seweryn Kuśmierczyk) sačinio kompendijum o životu i delu Tarkovskog, objavljen na poljskom jeziku 2023. godine (Kuśmierczyk 2023). Rezime na engleskom jeziku dostupan na: [http://nostalghia.com/TheNews/Summary\\_Tarkovsky.pdf](http://nostalghia.com/TheNews/Summary_Tarkovsky.pdf)

<sup>10</sup> Inspiracija je najmanje jednog pesnika (Jollimore 2021, 23) i jednog fotografa (vidi <https://www.endlessnostalghia.com/> s objašnjenjem na <http://nostalghia.com/TheNews.html>), ali i jednog profesora prava (Noll 2017) koji kroz predmetni film razmatra „melanholičnu čežnju za nordijskim međunarodnim pravom“ (Kjeldgaard-Pedersen 2017, 2).

moju prirodu. On je moj portret u ogledalu“, a sam film je „onaj koji najbolje izražava moj unutrašnji svet“<sup>11</sup>. Iako tome svemu nije svesno težio, te činjenicu da se na platno ipak prenela atmosfera „sumorne depresivnosti“ objašnjava rečima: „kamera, nezavisno od nekih mojih konkretnih, svesnih namera, slušala je ono unutrašnje stanje u kom sam bio dok sam snimao film, beskrajno iscrpljen i slomljen odvojenošću od porodice, uslovima za život drugačijim od onih na koje sam navikao, novim produkcijskim pravilima i najzad, stranim jezikom“ (Tarkovski 2018, 231; v. Tarkovski 2017, 616). Ipak, scenario ne treba razumeti kao preslikanu stvarnost, odnosno film kao čistu autobiografsku ekspresiju, već kao umetnički proizvod koji reflektuje autobiografske elemente. Na osnovu navedenog, filmu pristupam kao vrsti autoetnografije rediteljevog iskustva nostalgije tokom njegovog boravka u drugoj i drugačijoj kulturnoj sredini. Na tradicionalnom terenu, antropolozi etnografijom iskustva nastoje da dopru, između ostalog, do odgovora na pitanje šta za njihove raseljene ispitanike znači „biti migrant“ i kako oni sami tumače i doživljavaju sopstveno postojanje (Antonijević 2013, 22).<sup>12</sup> Ako se saglasimo s tim da „stvarnost prema kojoj se odnosimo osećanjima je jedna protumačena stvarnost“ (Grelan 2007, 65) onda je nostalgija migranta (u stvarnosti ili na filmu) protumačena stvarnost prostorne i vremenske dislociranosti. Drugim rečima, moj fokus u ovom istraživanju nije konkretna i *neposredna* migrantska stvarnost<sup>13</sup>, već je u fokusu ona emocionalna protumačenost, onaj doživljaj te stvarnosti – šta znači (ili može značiti) biti migrant u *emocionalnom* smislu i kakav je *kvalitet* emocionalnog aspekta postojanja – tim pre što je reč o ostvarenju u kojem, tvrdi se, Tarkovski „izbegava bilo kakav narativ u korist čistog stanja duha (engl. *mood*)“ (Belau and Cameron 2021, 181).<sup>14</sup>

Najzad, pristupanjem ovom stvaralaštvu kao autoetnografiji iskustva iziskivalo bi njegovo tumačenje u datom kulturno-istorijskom kontekstu koje u ovom istraživanju izostaje. Dva su međusobno povezana razloga za to. Prvo se odnosi na činjenicu koju je i sam Tarkovski (2018, 233) sugerisao – film se ne bavi samo čežnjom za domovinom čoveka privremeno nastanjenog u drugačijem kulturom okruženju, već „generalnom čežnjom za ispunjenošću životom“ i „celovitošću postojanja“ (Pontara 2020, 112). Pored toga, ili baš zbog

<sup>11</sup> <https://a-bittersweet-life.tumblr.com/post/51806404958/talking-with-andrei-tarkovsky>

<sup>12</sup> Za takav pristup migrantskoj književnosti v. Kulenović 2020.

<sup>13</sup> U smislu njene kulturne, vremenske i prostorne specifičnosti, kao i pojedinačnih i kulturno specifičnih problema i situacija u uslovima raseljenosti.

<sup>14</sup> Zbog čega je Tarkovski, kako se tvrdi, ovaj film smatrao „superiornijim u odnosu na sve svoje druge“ (Belau and Cameron 2021, 181). Rekao je: „Nisu mene interesovala spoljašnja dešavanja, intrige, razvoj događaja (...). Zanimao me je unutrašnji svet...“ (Tarkovski 2018, 232)

toga, aspekti (migrantske) nostalgije koji su predmet ovog ispitivanja,<sup>15</sup> deo su teorijsko-konceptualnog razumevanja prirode i domena nostalgije kontekstualizovane samo(m) činjenicom migracije, tačnije njenom osnovnom odlikom – privremenošću koja, pak, podrazumeva nameru povratka; zbog potrebe za konceptualnim promišljanjem o nostalgiji migranata, filmska građa se može shvatiti kao konkretizovan i „slikovit“ način tog promišljanja. Smatram da narečeno dozvoljava da se film, odnosno ono o čemu on govori, shvati kao „metafizički iskaz“, kako o „čovekovoju bačenosti u pustoš sveta“, tako i o naznačenoj nostalgiji za „punoćom smisla“ i celovitošću koja je kao „nefunkcionalni odgovor na činjenicu bačenosti u svet“ vodila ka „bolesti na smrt“;<sup>16</sup> pri tome, predlažem da se u slučaju Tarkovskog pustoš sveta kao vrlo apstraktan koncept shvati kao „duhovna praznina koju je ostavilo materijalističko doba“ (Belau and Cameron 2021, 179).

Napokon, ukratko ću predstaviti sinopsis, dok će građa detaljnije biti izložena u analitičkom delu rada. Andrej Gorčakov, protagonist filma, ruski je pesnik koji je već tri godine na proputovanju po Italiji. On je privremeni migrant u potrazi za biografskim materijalom o ruskom osamnaestovekovnom kmetu i kompozitoru, Sosnovskom – svom zemljaku koji je studirao i živeo u Bolonji. Film se odigrava u realnom vremenu i prostoru u banji Svete Katarine, mestu koje je jednog leta posetio ruski kompozitor. Andrej poseduje izvesno znanje italijanskog jezika, te mu u njegovom poslu kao prevodilac pomaže Evgenija, mlada devojka koja je zaljubljena u njega. Andrej je, međutim, suprug i otac troje dece koji su ostali u Rusiji. Pored toga, deluje kao da ne želi i kao da je gotovo nesposoban da ostvaruje dublje ljudske odnose; on je progonjen nostalgijom za domom i domovinom, duhovnošću i celovitošću, nostalgijom koja ga sve više otuđuje od sebe i održava na emotivnoj i socijalnoj distanci sa drugima. Centralnim aspektom filma Džonsonsova i Petri (2007, 170) smatraju koncept udvajanja likova. Za analizu su najvažnija udvajanja Gorčakov-Sosnovski i Gorčakov-Domeniko. Poslednji, Domeniko, vrlo je važan filmski lik. Jedini je sa kojim Andrej uspostavlja, do izvesne mere, empatski odnos i sa kojim deli poglede u vezi sa bolestima savremenog sveta. Njegova okolina ga smatra ludim, a Andrej onim koji ima veru i koji je „bliži istini“. Iako nameren i željan da se vrati u rodnu Rusiju, Andrej umire u tuđini.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> A koji su formulisani kroz ranije navedena istraživačka pitanja.

<sup>16</sup> Ovde se direktno pozivam na anonimnog recenzenta kojem/kojoj se ovom prilikom zahvaljujem na značajnoj sugestiji za ekspliciranjem pristupa.

<sup>17</sup> Budući da je *Nostalghia* umetničko filmsko delo koje ne krasi „eksplicitnost u formulisanju kulturne poruke“ (Žikić 2012, 318), u pojedinim tumačenjima ću se pomoći sekundarnom literaturom – beleškama i izjavama samog reditelja i onim što su drugi autori napisali o reditelju i ovom filmskom ostvarenju.

Teodijsko-metodološki okvir  
izučavanja segmenta nostalgije

Za nostalgiju je više nego za većinu drugih emocija očigledna njena vremenitost, tj. temporalna dimenzija. Na drugom mestu sam pisala o vremenskoj dimenziji straha koja se prepoznaje u činjenici da objekat ove emocije uvek preti iz budućnosti, ma koliko ona bila vremenski bliska ili udaljena (v. Ilić 2021; Ahmed 2014, 65), premda ta osobina straha nije u tolikoj meri očigledna, obično ni analitički eksplicitno upotrebljena, koliko jeste temporalnost u slučaju nostalgije ili, recimo, nade, koje se, svaka za sebe, asocijativno povezuju sa prošlošću, odnosno, budućnošću. Iako su se značenja nostalgije menjala tokom nekoliko minulih stoleća (npr. v. Ritivoi 2002, 13–39; Lems 2016, 422–426; Петров 2020), postoji, dakle, ta „jedna nepobitna, čak iako banalna, karakteristika nostalgije oko koje se svi slažu“ (svi istraživači nostalgije od 17. veka pa najranije do pred kraj 1970-ih godina kada Dejvis piše o ovoj emociji), a to je da „materijal nostalgičnog iskustva jeste prošlost“ (Davis 1977, 415). Kako razumeti ovu pomalo uopštenu misao? Lemsova podseća da iskustvo temporalnosti ne treba razumeti pojednostavljeno, „kao oblik bivanja u sadašnjosti dok se prisećamo prošlosti“ objašnjavajući da je „prošlost koja je povezana sa nostalgijom prošlost koja koincidira sa aktuelnom sadašnjošću“ (Lems 2016, 430). Ono što Lemsova zasigurno smatra, iako ne izriče, tiče se kvaliteta, osobine te prošlosti. To ne drži podrazumevajućim Dejvis kada ističe da je uzročni lanac nostalgije pogrešno formulisan onda kada se uzima da „osobine povezane sa nekim isečkom prošlosti 'uzrokuju' nostalgiju koju osećamo danas“, odnosno, da „nešto što je inherentno tim fenomenima njih čini kandidatima za nostalgično buđenje u ovom osobitom trenutku“ (Davis 1979, viii), ali ih – neophodno je dodati zarad jasnoće – čini kandidatima „generalno“, za *neki* trenutak. Potonjim „tipom“ kandidata ih čini bilo kakva vrta *dobrosti* koja se za njih vezuje ili Dejvisom rečima, „skoro sve iz naše prošlosti može se pojaviti kao objekat nostalgije, pod uslovom da ga na neki način možemo posmatrati u prijatnom svetlu“ (Davis 1979, viii).<sup>18</sup>

Do sada smo, dakle, utvrdili da je za pobuđivanje nostalgije „ovde i sada“ neophodno da postoji pojava asocirana sa dobrošću i ta pojava je – premda je ona kao objekat nostalgije u prošlosti – nedostupna u vremensko-prostornom okviru u kojem se nalazi nostalgičar. Čeznja za objektom koji je istovremeno i *prijatan* i *nedostupan*, odnosno, na koga sećanje predstavlja izvor prijatnosti dok njegov status odsutnog predstavlja izvor neprijatnosti, predstavlja ambivalentnost koja

<sup>18</sup> Dok jedni smatraju da to mora biti lično proživljena prošlost (Davis 1977, 415–416), drugi relativizuju ovaj stav, među kojima ima onih koji ističu suprotno (v. Berliner 2012, 781; 2014; Kovačević, Trebješanin i Antonijević 2013, 10–12).

je u samom korenu značenja osećajne dimenzije nostalgije. Kombinacija ta dva je ono što se sažima u tzv. *slatko-gorkoj* prirodi nostalgije (v. Wilson 1999, 297), jer su samo osećanje prema *objektu* (prijatna osećanja naklonosti) i osećanje prema *statusu* objekta (neprijatna osećanja, bol, žal) u svojevrsnoj koliziji.<sup>19</sup> Usled toga, nostalgičar može nedostupni objekat projektovati na budućnost, što onda može zadelovati kao da se nostalgija odnosi prema budućnosti kao i prema prošlosti.

Pošto smo utvrdili da predmet nostalgije jesu prijatni segmenti prošlosti, ali da oni sami po sebi nisu dovoljni za pobuđivanje nostalgije, postavlja se pitanje šta je to što je pobuđuje u onom osobitom trenutku sadašnjosti. Dejvis insistira na tome da je za „sposobnost da osetimo nostalgiju za događajima u našoj prošlosti“ neophodno *subjektivno kontrastiranje* u našoj trenutnoj svakodnevnici (Davis 1977, 417). Ti događaji ili štogod drugo, jesu u direktnoj vezi sa „načinom na koji kontrastiraju – ili, tačnije, načinom na koji ih *činimo* kontrastnima – događajima, raspoloženjima i prirodom naših sadašnjih situacija“ (Davis 1977, 417).<sup>20</sup>

Najzad, nameće se pitanje: kako kao istraživač dopreti do tuđeg iskustva nostalgije? Emocije imaju znake kojima su komunicirane sa drugima i teško ih je prećutati (Grelan 2007, 69). Dve antropološkinje koje svoju naučnu pažnju posvećuju problemima emocija u kontekstu emigracije i transnacionalnosti, i koje svoje analize temelje na nastojanju da obuhvate i kulturnu i biološku dimenziju ljudskih emocija<sup>21</sup>, izdvajaju tri (Svašek 2012b) odnosno četiri domena emocija (Baldassar 2008). Dok se Svašekova usmerava na prva tri koja ću nabrojati, ne fokusirajući se ni na jednu konkretnu emociju,<sup>22</sup> druga autorka, koja istražuje čežnju (i pojavu koprisutnosti) u transnacionalnim porodičnim odnosima, nizu od tri pridodaje i poslednji domen; to su: *diskurs*, kome ću ovde pristupiti kao emocionalnim diskursima – onima koji „deluje da imaju neki afektivni sadržaj i

<sup>19</sup> Status objekta u odnosu na nostalgičara u njegovoj sadašnjosti je odsutnost. Odsutnost, međutim, karakteriše i tugu (Grelan 2007, 79), a neretko se za opis objekta u antropološkoj literaturi koristi pojam „gubitak“ (npr. Berliner 2012), zbog čega – poistovećivanja odsutnog i izgubljenog – postoji tendencija poistovećivanja tuge sa nostalgijom. To poistovećivanje proističe iz zanemarivanja najmanje jedne razlike: da ono što je odsutno ne znači nužno i da je izgubljeno, ali ono što je izgubljeno sigurno je odsutno (za kraću raspravu o odnosu ova dva pojma u konkretnom kontekstu v. Cassia 2005; Grelan 2007, 78-90). Ovo je izuzetno važan konceptualni problem i teorijski izazov kojem bi valjalo posvetiti najmanje jedan naučni članak.

<sup>20</sup> I dok Dejvis – da bi opisao vrstu ili kvalitet veze između pojava koje obitavaju u sadašnjosti kao povod da osetimo nostalgiju (Davis 1977, 416) i onih koje obitavaju u prošlosti – koristi koncept „kontrastiranje“; da podsetim, Lemsova, bira „koincidiranje“. Oba smatram analitički upotrebljivim.

<sup>21</sup> Za diskusiju o ovom problemu u antropologiji emocija vidi, na primer: Lyon 1995; Leavitt 1996; Milton 2005; Svašek 2005.

<sup>22</sup> Za to kako ih ona pojedinačno određuje vidi: Svašek 2012b, 5.

efekat“ (Abu-Lughod and Lutz 1990, 10) a koji ne nose samo jezičke formulacije po sebi, nego i načine na koje su saopšteni (brzo, polako, tiho itd.); *praksa*, u smislu izražavanja emocija kroz delovanje i ponašanje; *telesno iskustvo*, u smislu da se emocije osećaju u telu, ali i da su njime izražene (kroz držanje tela i njegovih pokreta, mimike lica, ali i znake poput suza i smeha); i naposljetku *mašta*, koja u istraživanju čežnje – u značenju u kojem je autorka razumeva, a to je nedostajanje ljudi i mesta u transnacionalnim porodičnim odnosima – jeste preduslov za zamišljanje odsutnosti (Grelan 2007, 79).

### Nostalgija u *Nostalghiji*

Pozicija našeg protagoniste, Rusa na privremenom boravku u Italiji, mogla bi se opisati kao egzistencijalna zaglavljenost – on je u stanju fizičkog kretanja od jednog ka drugom mestu lepe Italije, i od jednog ka drugom danu svog života, od jednog ka drugom razgovoru sa pojedinim ljudima na tom proputovanju – krećući se napred na planiranoj prostornoj mapi i vremenskoj liniji života. Međutim, u takvom postojanju, kako nam reditelj sugeriše, on nije u sukobu sa uslovima života, već u iscrpljujućem sukobu sa realnošću, sa samim životom (Tarkovski 2018, 233). To Skakov razumeva kao nostalgiju protagoniste koja predstavlja stanje otuđenosti, koliko od sebe, toliko i od sveta (Skakov 2012, 168). Tragičnost tog sukoba je, kakvim ga karakteriše Tarkovski (Tarkovski 2018, 233) i posve opisuje filmski, nesposobnost njegovog prevazilaženja, nemogućnost ili neumeće pomirenja sukobljenih želja, nostalgične čežnje za onim što je ostalo u Rusiji i „sila“ koje ga drže u Italiji. Posmatrano u kontekstu prostorne i kulturne izmeštenosti protagoniste *Nostalghije*, Andreja Gorčakova, ne toliko naslov filma po sebi, koliko smena scena kojima su prikazani sadašnjost i ovdašnjost (kadrovi u boji) i tadašnjost i tamošnjost (većina monohronih kadrova), kao i, recimo, neprestano prisustvo ključeva ruskog doma (predmet prošlosti) pored njega gde god da se kreće u sadašnjosti, upućuju na pomenuti sukob i opisuju objekt/e njegove čežnje, a njihovim (tendencioznim) kontrastiranjem sa realnošću – na „unutrašnji“ konflikt i njegovu tragičnost. Ne baveći se analizom samog objekta nostalgije, međutim, u analizi ću se fokusirati pre na dijaloge koji nas informišu o nostalgiji koju živi protagonista i na scene koje obaveštavaju o „unutrašnjem“ sukobu likova.

Gorčakovljeva eksplicitna pozicija je *negde* između dveju zemalja: zemlje njegovog porekla i zemlje njegovog prijema. Džonstonova i Petri (2007, 169), tvrdeći slovenofilsku poziciju Tarkovskog (up. Skakov 2012, 169–170), Rusiju kao onu koja oličava „večne vrednosti zemlje, materinstva, porodice, doma, strpljenja i duhovnosti“ suprotstavljaju Italiji kao onoj koja „stoji iza propadanja i 'bolesno lepe' kulture čija površna privlačnost sakriva gubljenje vere i predaje

se prolaznim i destruktivnim materijalnim vrednostima“ (Džonston i Petri 2007, 169). Čak i ako se većinom prihvati to što autori navode kao njegov (emocionalni) stav o Italiji, to ne treba sasvim razumeti kao „ono“ što za Gorčakova Italija znači, u smislu njene drugosti kao jedne od dveju strana u njegovom sukobu. Naime, iako Gorčakov, koristeći se primerom cipela, eksplicitno suprotstavlja dve zemlje kontrastirajući ih kroz vrednosti materijalno: duhovno,<sup>23</sup> Italija mu se, prema Evgenijinoj tvrdnji, dopada i *previše*, čak možda do te mere da više nije u stanju da doživi njene lepote dok god to čini sam, odnosno, usamljen u tuđini. To nam sam Andrej sugerise mislima na maternjem jeziku kojima izražava osećanja koja se javljaju kao reakcija na Evgenijin poziv da vidi očaravajuću fresku *Bogorodice rađanja* Pjera dela Frančeske zbog koje su i prevalili dug put preko „pola“ Italije: „Dojadile su mi te vaše lepote... Ne želim više ništa samo za sebe. Nikakvu vašu lepotu. (pauza) Ne mogu više. Dosta mi je.“<sup>24</sup> Drugim rečima, nasuprot ljubavi i lojalnosti prema porodici i domovini stoji, pored usamljenosti, u najmanju ruku, duboko poštovanje prema kulturnim i prirodnim lepotama zemlje u koju je primljen, pa možda čak i očaranost njima.<sup>25</sup> I to je pozicija koja smatram da je zastupljena u filmu te od koje polazim u ovoj analizi u nameri da izbegnem interpretativnu stranputicu traženja povoda nostalgije u kontrastiranju „dobre“ prošlosti u Rusiji i „loše“ sadašnjosti u Italiji (v. Ewing 2005, 235), barem kada je reč o samim uslovima života u Italiji, za razliku od doživljaja sopstvene egzistencije u njoj.

Otpočetću razmatranje prvim delom prvog dijaloga u kojem se pominje nostalgija,<sup>26</sup> kao primera kojim se opisuje unutrašnja tenzija iskustva, a to je proživljavanje nepomirljivosti želja koja predstavlja okolnost koja za posledicu ima ili osećaj zaglavljenosti ili neki vid dejstvovanja, odnosno, nepovoljnu situaciju iz koje se pre ili kasnije, na neki način, mora izaći. Naime, Andrej i

---

<sup>23</sup> Cipele Italijani kupuju prekomerno, bez posebnog razloga, za razliku od Rusa (čiji je, prema metonimiji, predstavnik on sam) koji cipele nose dok se ne izandaju, naprosto jer nisu važne.

<sup>24</sup> I ipak zatvara vrata automobila parkiranog podalje crkve, stavlja ruke u džepove kaputa i kreće u Evgenijinom pravcu, ka lepoti koju, kako kasnije saznajemo, ipak nije otišao da vidi. Tada i prvi put čujemo zveckanje za koje naknadno postajemo sigurni da su proizveli (u prethodnim redovima pomenuti) ključevi njegovog ruskog doma, jer italijanski nema. Oni će kroz ceo film biti uz njega – prisutni kroz reči (u dijalogu sa Evgenijom u kojem i saznajemo za njih), zvuk (zveckanje u džepu kaputa) ili sliku (na natkasnij pored Svetog pisma u njegovoj hotelskoj sobi) kao označitelj njegovog stanja pripravnosti za povratak domu u domovini.

<sup>25</sup> Takođe treba uzeti u obzir da kada kroz lik Domenika govori o potrebi spasenja, Tarkovski govori o globalnom propadanju, o ljudskom rodu, a ne samo o domaćinima svog protagoniste.

<sup>26</sup> Analiza drugog dela dijaloga će biti razmotrena na kraju ovog poglavlja.

Evgenija sede u mračnom foajeu hotela i neobavezno razgovaraju tokom prve noći po stizanju u banju Svete Katarine, čekajući gazdaricu da ih primi u hotel. Deo tog razgovora započinje Evgenijim pitanjem:

„Znaš li da je jedna kućna pomoćnica u Milanu zapalila kuću gazdama?“  
„Kakvu kuću?“, upitno odgovara Andrej.  
„Kuću gazda.“  
„Zašto?“  
„Bila je nostalglična. Htela je da se vrati u Kalabriju svojimima, pa je spalila kuću koja ju je sprečavala da ispuni želju.“<sup>27</sup>

Scenaristi dijaloga<sup>28</sup> ne pokušavaju da nas obaveste o ludilu ili infantilnosti jedne žene. Oni nastoje da nas zamisle nad stanjem patnje i intenziteta bola koji mora da podnosi osoba koja kao jedinu alternativu vidi teško razumljiv čin agresije – izazivanje požara u tuđem domu.<sup>29</sup> Ovaj primer ukazuje na značajnu činjenicu koja deluje da se gledaocima saopštava: razmera sukoba suprotstavljenih želja – one želje (za povratkom) i želje (za ostajanjem) ili htenja (zbog same potrebe za ostajanjem) – i zaglavljenosti među njima. Ovaj konflikt sa ishodom, čini se, rastrojstva ima dve strane – doslovno. S jedne strane je osećanje ljubavi prema onima koji su ostavljeni zajedno sa domom i, pretpostavljamo, velike privrženosti rodnom mestu. Nedostajanje ljudi i mesta i nemogućnost fizičkog bivanja na mestu sećanja i privrženosti, kao i onemogućenost praktikovanja te ljubavi u sadašnjosti, odgovara čežnji za povratkom.<sup>30</sup> S druge strane je očigledna jaka potreba za ostankom u velikom industrijskom gradu koji omogućava materijalnu egzistenciju. Izborom scenarista da kriminalni čin paljenja kuće pripisuju radnici – osobi niskog ekonomskog statusa, implicira borbu za egzistenciju. Šta je alternativa toj borbi, šta može opravdati odustajanje od nje? Kako jednostavna odluka o povratku zbog intenzivne nostalgije može biti to moralno opravdanje? Ne može. Zato intenzitet nostalgije s protokom vremena samo narasta, dok istovremeno opstaje potreba za ostankom. Ta simultanost generiše osećaj tzv. unutrašnjeg sukoba, narastajuće tenzije i rastrojstva. Nostalglični iseljenik (makar to bila osoba na privremenom radu u rodnoj zemlji)

<sup>27</sup> Milano i Kambrija su dva geografska pojma u okviru iste zemlje, samo na njenim suprotnim delovima: grad na severu i pokraina na jugu Italije. Ovde je, stoga, reč o čežnji za domom i onima koji ga čine – ne za domovinom. Zato figura kuće dobija još više na značaju u interpretaciji primera koja sledi.

<sup>28</sup> A to su Tarkovski i Tonino Guera.

<sup>29</sup> Čitanje emocionalnog diskursa na ovaj način nije nasumično; proizvod je čitanja odnosa reditelja prema fenomenu emocija kao privatnih, duboko ličnih i unutrašnjih osećanja koja preplavljaju osobu koja ih proživljava, a njihovog izražavanja kao nehotičnih i izliva koji se teško kontrolišu, te emocija suprotstavljenih razumu (v. Tarkovski 2018, 192).

<sup>30</sup> Može se uporediti sa teskobom osećaja neuzvraćene ljubavi (Tarkovski 2018, 230).

je osoba između „dva sveta“ – doma, gde ona najbolje poznaje sebe i sociokulturno okruženje (v. Svašek 2002, 497) i „nedoma“ gde je stranac. Kako prevesti u reči to emocionalno stanje, samu kakvoću iskustva, tu neizrecivost osećajne dimenzije<sup>31</sup>? Predlažem da zamislimo zategnutu strunu koju na jednom kraju sila vuče u jednom pravcu, a na drugom njenom kraju drugu silu koja je vuče u suprotnom pravcu. To stanje trpljenja suprotnih dejstava sila smatram da je stanje mirovanja, nedejstvenosti onog koji stanje trpi, odnosno, egzistencijalna zaglavljenost. Kada popusti i poslednja nit, struna će pući i to je upravo trenutak pokreta, učinkovitog pokreta. Ta nit, može se pretpostaviti da je u ovom slučaju, recimo, odgovornost (prema egzistenciji, i sopstvenoj i tuđoj).<sup>32</sup> Kuća u kojoj je radila pomoćnica je, dakle, za ovu migrantkinju mesto zatočeništva, baš kao što izbeglički kamp može biti za izbeglice, i zatvor za zatvorenike. Ona je opredmećenje patnje ove nostalgичne žene, a njeno paljenje konačno utihnuće patnje. Da podsetim, to je upravo ona alternativa situacije zaglavljenosti iz koje se želi izaći. Ovako se, dakle, može opisati osećaj egzistencijalne zaglavljenosti.

Međutim, šta nostalgичnu čežnju za povratkom održava, kako se čini, u kontinuiranom stanju tinjanja? Moglo bi se reći da je to sama (maločas opisana) ambivalentnost nostalgije. Ali nostalgija se uvek javlja u kontekstu sadašnjosti. Gde je onda povod nostalgije, tačnije šta je čini tinjajućom? Razmotrimo na kratko pitanje zašto su scenaristi izabrali baš (*kućnu* pomoćnicu vezanu za tuđu) *kuću*? Kuća je „srodnik“ doma, tj. ona je materijalno stanište unutar čijih fizičkih granica se odvija ono što se naziva porodični život i zajedno predstavlja ono što imenujemo domom. Svakodnevn život žene, budući da je bila zadužena za kućne poslove, u velikoj meri se odvijao oko prilika unutar kuće njenih poslodavaca. Time su sama kuća i prilike u kući figurirale kao kontrastirajuće prilikama njenog prošlog života, neprisutnog doma. Kuća je, dakle, Dejvisovim rečnikom, taj povod nostalgije koji obitava u sadašnjosti, koji neprestano podseća na ono što je odsutno u realnom vremenu i prostoru nostalgičara.

Tarkovski i na drugom mestu saopštava stav da nostalgичna sećanja imaju izvor u sadašnjim trenutcima. Za razliku od opisanog, drugi predstavljaju eksplicitne primere, u filmu izražene kontrastnim parovima kroz već pomenute poli- i monohromatične kadrove, recimo, *hotelski ambijent* (koji pripada realnom vremenu i prostoru protagonistu): *daća s porodicom* (što pripada prošlosti, odnosno sećanju na prošlost u sadašnjosti), ili *Evgenija* (koja deli realni prostorno-vremenski okvir s protagonistom): *Andrejeva supruga, Marija* (u

<sup>31</sup> Kojom se tvrdi da je Tarkovski bio opsednut (Belau and Cameron 2021, 179).

<sup>32</sup> Tendenciozno zaobilazim pitanje pasivnosti nostalgičara i mogućnosti izbora sopstvenih emocija (za to vidi Solomon 2003) s obzirom na to da se ovde bavim kvalitetom iskustva u zadatom scenariju a kojim se kaže da je kuća zapaljena zbog osećanja nostalgije. Iz istog razloga namera ovog rada nije da preispituje prirodu „sila“ – da li su one psihološke ili kulturne i društvene, te koje i kakve su potonje itd.

njegovim sećanjima na prošlost). Razmotrimo na kratko ovaj drugi kontrastni par. Neposredno po završetku dijaloga o nostalgiji kućne pomoćnice, usledila je Andrejeva jako kratka vizija žene u ruskom ambijentu koja belom krpom gladi staklenu vinsku čašu, scena čiji sadržaj nije ništa drugo do obično preslikavanje života – baš onakvo kakvo imamo u trenucima kad nam zaiskre u sećanju slike dragih ljudi u njihovim svakodnevnim pozama i aktivnostima – deluje kao nasumična scena, ničim izazvana vizija. Međutim, ona se javlja baš u onom trenutku kada Andrej, iz mraka u kojem sedi i „postoji kao silueta“, pravi telesni okret (oko gornjeg dela svoje ose) da bi usmerio pogled ka Evgeniji koja, takođe u izuzetno kratkom kadru, pokretom ruke kojim premešta svoju dugu bujnu kosu s jedne na drugu stranu, otkriva svoje osvetljeno lice. Ovakvom montažom ova dva kratka kadra obraća se pažnja na odnos nostalgичnog emigranta prema elementima svoje prošlosti – ona je prisutna i živa u sadašnjosti, ona nedostaje, kao i na njegov odnos prema elementima sopstvene sadašnjosti – u njoj iskre prijetnosti života koji se odvija „sada i ovde“.<sup>33</sup> S jedne strane, očigledno je da se Evgenija pojavljuje kao kontrastirajuća figura Mariji, odnosno, da ovo, uslovno rečeno, nehodično pojavljivanje nostalgичne epizode ima veze sa statusom Evgenijnog lika. Ona je antipod Andrejevoj ženi u smislu da se figure ove dve žene nalaze na polovima vremenske linije sadašnjost–prošlost, kao i prostornim suprotnostima ovde–tamo. S druge strane, zašto se Marija pojavljuje u Andrejevom sećanju baš u tom *određenom trenutku* njegove sadašnjice? Ovde je značajno ukazati na to šta Evgenijn lik, između ostalog, predstavlja u filmu. Ona se pojavljuje kao deo filmskog dijaloga ne samo između vremenskih dihotomija (prošlosti i sadašnjosti), već i između duhovnog i materijalnog (Džonston i Petri 2007, 168). Momenat u kojem Andrejeva supruga dobija *parnjaka* u ženi s kojom Andrej već izvesno vreme deli isti vremensko-prostorni okvir je okidač nostalgичnog sećanja na suprugu. Ono što taj momenat razlikuje od predašnjih jeste Andrejevo uviđanje lepote Evgenijnog lica, a koje koincidira sa lepotom njegove žene<sup>34</sup>, ali kontrastira u značenju te lepote: u Marijinom slučaju lepota je i duhovna, a u Evgenijinom, lepota je deo materijalnog i prolaznog.

Evgenija je važan filmski lik. Pomoću njega u više navrata biva razrađeno stanje Andrejeve zaglavljenosti u današnjici koja je ispunjena tenzijom između nerealizovane čežnje i težine odbijanja, da tako kažem, da „stigne“ budućnost, onu koja nije ispunjena čistom projekcijom delova prošlosti, već budućnost „u kojoj“ neće poricati sopstveno postojanje u sadašnjosti. Ukratko, u direktnim interakcijama sa Evgenijom oslikana je tegoba zaglavljenosti u žudnji za potpunom celovitošću, ili da se poslužim Skakovljevom formulacijom (Skakov 2012, 171), za spajanjem iskustava, odnosno, sebe iz prošlosti i sadašnjosti. U poku-

<sup>33</sup> Koristim pojam „iskre“ jer je reč o uvodnim fazama filmske priče dok još nije sasvim jasan odnos između ova dva lika.

<sup>34</sup> Koju u nekoj od scena poredi sa lepotom same Bogorodice rađanja.

šaju da preventivno isključi bliski odnos sa Evgenijom, bilo prijateljski bilo romantični, Andrej već u njihovoj prvoj zajedničkoj sceni na samom početku filma, čini određeni potez. Kada mu se, kao njegov prevodilac, obrati na ruskom, on je zamoli da govore na italijanskom jeziku koji sam ne poznaje dobro. Obraćajući pažnju na ovaj detalj, Skakov uviđa da Andrej, odbijajući Evgenijin pokušaj da govori njegovim maternjim jezikom koji ona bolje poznaje negoli što on poznaje njen, osujećuje i samu mogućnost uspostavljanja intimne spone među njima (Skakov 2012, 170). Ovakav obrazac odnošenja prema njoj se ponavlja i u njihovim narednim susretima s manjim iskoracima s Andrejeve strane. Pre nego razmotrim jedan konkretan emocionalni trzaj koji je, dakle, ostao bez efekta – emocionalnog i socijalnog iskoračenja iz Andrejeve samoizolacije – daću uvertiru.

Scena se odvija u mračnom hotelskom hodniku ispred vrata njegove sobe pred kojima stoji Evgenija i priprema se da pokuca, ali to ne čini. Čuvši nejasan zvuk, on otvara vrata čineći to izuzetno polako.<sup>35</sup> Nakon kraće verbalne razmene ovo dvoje ljudi, njenog nervoznog njihanja knjige u ispruženoj ruci ispred sebe i Andrejevog udaljavanja od vrata sobe kako bi upalio svetlo u mračnom hodniku, iz pozadine počinje da probija zvuk telefonskog zvona. On nas uvodi u Evgenijino obraćanje Andreju, koji je utom taman skoro stigao nazad, do nje, koja i dalje stoji nepomično ispred vrata: „Da tražim telefonski razgovor s Moskvom?“ Andrej je kratko pogleda, spusti pogled i okrene se za polovinu kruga oko svoje ose, delujući da pravi pomalo neobičan, ne sasvim nužan okret, nastavljajući da gleda u pod, dok ona, pak, nastavljajući da održava tenziju nemirno lupkajući knjigom o sebe, objašnjava svoje pitanje: „Dva dana nisi razgovarao sa suprugom.“ Andrej preusmerava pogled s poda ka njoj i kratko ga zadržava, te kad ona ispusti upitno glas: „M?“, tek onda, vraćajući pogled na knjigu, kratko kaže: „Ne, hvala.“ Za tim uzima knjigu ruske poezije na italijanskom jeziku iz njene ruke, zakoračuje u svoju sobu, zatvara vrata za sobom, dok ona ostaje sama i na nekoliko trenutaka ukipljena u hodniku. Zvonjava telefona se nastavlja.<sup>36</sup> Da li odbijanje kontakta sa suprugom treba razumeti kao (emocionalni) događaj u procesu odvajanja od porodice koju nije video od kada je napustio Rusiju pre tri godine, a sam događaj kao onaj koji se javlja usled otupelosti osećaja bliskosti koju je stvarala dugotrajna i kontinuirana distanca, recimo, ili usled iznemoglosti od žudnje za nemogućim sjedinjenjem „dva sveta“, za međukulturnim razumevanjem? Ili se može razumeti kao neizdrživost čežnje za dugo i kontinuirano iščekivanim susretom sa voljenom ženom, te praksa čuvenja glasova

---

<sup>35</sup> Baš na način na koji čini i ostale svoje pokrete – vrlo usporeno i bez mnogo živosti i oštine.

<sup>36</sup> Po povlačenju iz hodnika u svoju polutamnu sobu s pogledom na zid, zvono je utihnulo a Andrej je zafrljačio knjigu prevedene poezije u čošak, pored koje je onda prineo svoj kofer.

pristiglih preko telefonske žice iz daleke Rusije više ne može da kompenzuje neposredni kontakt, onu interakciju članova porodice ispunjenu svim čulima (v. Svašek 2008)? Odgovor(e) treba tražiti unutar samog scenarija<sup>37</sup> koji našeg protagonistu ne odvodi u neku novu fazu života, ali ga pušta da zakorači ka njoj.<sup>38</sup> Takođe, telefonski razgovori jesu jedan od oblika koprisutnosti njegove odsutne žene, kao što se, recimo, ključ ruskog doma, pramen sede kose navijen na češalj i Sveto pismo u kome se češalj čuva<sup>39</sup> mogu tumačiti kao predmeti koji čine koprisutnima one ili ono što označavaju (po redu nabranjanja): dom u rodnoj zemlji, majku<sup>40</sup> ili nekog drugog pretka, rusku kulturu i duhovnost (v. Baldassar 2008). Koju god stranu u tumačenju zauzeli, sigurno je sledeće: od momenta kada reditelj pravi vezu između zvuka telefona i porodice koja je u Rusiji, u ovom filmskom ostvarenju zvonjava telefona – tretirana kao *afektivni znak* čija je uloga da prenosi „emotivni 'stav' prema ljudima ili predmetima koji su oslikani“ (Igl prema Džonston i Petri 2007, 40) – označava zov prošlosti. Na taj zov se Andrej možda uvek ne odaziva, ali taj zov ga uvek seća.

Scena Andrejevog eksplicitnog iskoraka *ka* promeni<sup>41</sup> i nesposobnosti ili odustajanju od ideje da je prigrli takođe se odvija u hotelu, negde na prelazu hola u predvorje. U sceni interakcije Andreja, čiji torzo gledamo s leđa, u polutama, a lice iz profila i tzv. izgubljenog profila,<sup>42</sup> i Evgenije – svetloputog i nežnog, toplim svetlom sunca obasjanog lica, prema kojem Andrej, nakon što je pozove da zastane, izražava divljenje kroz laskave reči ali i uzbuđenost ili čak radost na njegovom licu. Nekoliko trenutaka je gleda, dok i ona njega stidljivo gleda, čime narasta *tenzija*. Taj kvalitet međuljudske razmene s najmanje dvojakim ishodom, u konkretnom primeru, mogao je voditi ili ka uspostavljanju intimnijeg odnosa ili ka emocionalnom povlačenju. To je zavisilo isključivo od Andreja. On ipak spusti pogled, i ona shvati da se povlači. S lica mu je nestala živost. Ali onda, i dalje zureći u pod kao da nema hrabrosti da je pogleda, izgovara nedovršenu misao, da mu se čini da počinje da shvata. U njoj se tad budi pritajeno, gotovo zabranjeno uzbuđenje. Posle nekoliko napetih trenutaka, umesto nežnih

<sup>37</sup> Prema njegovoj originalnoj verziji, Andrejevo objašnjenje je bilo izbegavanje učestalih svađa sa suprugom (Burns 2011, 107).

<sup>38</sup> Što je opisano u narednoj, sceni emocionalnog trzaja (vidi u daljem tekstu).

<sup>39</sup> Predmeti s kojima je bio u kontaktu baš pre nego što će otvoriti vrata svoje sobe, tj. pre nego što će se odigrati opisana scena.

<sup>40</sup> Kojog je, da podsetim, film posvećen, a koja je preminula 1979. godine, okvirno u vreme razvijanja ideja o ovom filmu (v. Džonston i Petri 2007, 162-163).

<sup>41</sup> Odustajanja od čežnje za celovitošću, koja znači ili povratak u domovinu ili prihvatanje života, tj. izmenjenog sebe u emigraciji – prihvatanje „krnje celovitosti“.

<sup>42</sup> Zanimljivo je da, izuzev u nekoliko kadrova (npr. tokom svađe u njegovoj hotelskoj sobi kada govori da je Evgenija luda), mi ne vidimo često Andrejevo lice u anfasu i krupnom planu tokom direktnih interakcija sa Evgenijom; obično je okrenut leđima kameri i njegovo lice, ukoliko ga uopšte vidimo, jeste u skrivenim/nepotpunim profilima.

reči, međutim, on joj postavlja pitanje u vezi sa Domenikovim sedmogodišnjim zatvaranjem svoje porodice u kuću. S krajem njegove poslednje reči, iz pozadine počinje da se čuje zvonjava telefona i, kao da i njoj počinje da odzvanja u glavi, na tren ukočena razočaranjem, kratko daje odrećan odgovor i odlazi. U trenutku njenog pokreta, čini se sa snagom njene odluke da ode, nastupa snažan, zvonak otkucaj zidnog sata. Andrej ponovo spušta glavu i fiksira pogled. Ritam telefonskog zvona se utapa u ritmične zvuke sata, dok ubrzo ne utihne u njemu. Kamera ostaje nepomična dok iz kadra odlazi Andrej gotovo neprimetno jer je naš pogled fokusiran na ono što je i on sam gledao u pozadini lepog Evgenijinog lica – prolazni, polumračan hodnik sa kipom koga u osvetljenoj prostoriji na njegovom dnu. Gledamo dok god zvuci zidnog sata ne prestanu, dok ne otkuca sedam. Sati i dani prolaze, ali se Andrejevo vreme ne kreće, ono je zamrznuto jer njegov sadržaj nije ispunjen dejstvenošću i promenama. Zov prošlosti koji nadire iz pozadine (svesti), boreći se za opstanak onoga što označava u današnjici i ovdašnjici Andrejevog života, kao da obitava u svakom pokretu ka promeni.<sup>43</sup> Tako, uprkos tome što čini inicijativu – prvi i jedini put čini pokret u odnosu prema Evgeniji, on je vrlo brzo i zauzdava, a podsticaj čini jalovim. Evgenija, odnosno ono što njen lik simbolizuje – i tzv. življenje u sadašnjem trenutku i materijalnost<sup>44</sup> – gubi bitku. Andrej je poziva da zastane, ali ona zastaje *u mestu* u kojem se on sam nalazi i iz kojeg neće ili ne ume da se pomeri – u hodniku, u foajeu – u prolaznom prostoru u kojem je i ona prolazna, baš kao što je njegova želja da sa njom, pa i samim sobom i životom, na kraju krajeva, napokon uspostavi bliskost. Smisleni sadržaji njegovog života su na čekanju (u hodniku), poput njegovog sakoa koji visi u ormanu pune tri godine čekajući „svoju šansu“ po povratku u Moskvu.<sup>45</sup> Šta se dešava u tom hodniku, u privremenosti

<sup>43</sup> Na primer, da u centar pažnje stavljam etnički, a ne temporalni aspekt migrantske nostalgije, onda bi ono što ovdje tendenciozno označavam kao *zov prošlosti* – nedovoljno definisane sadržine, ne više od naznačenog analizom prethodne scene – moglo biti dalje tumačeno kao *zov (ruskih) kulturnih vrednosti* te interpretirano kroz, recimo, moralnu snagu protagoniste koja bi se ogledala u prevazi njegove lojalnosti porodici i korenima (v. Lewis 1976, 556) nad, recimo, individualističkim i materijalističkim užicima svakodnevnog života.

<sup>44</sup> U konkretnom slučaju, zato što se u dijalog, između njih dvoje umeće Domenikov lik koji je na strani duhovnosti, a sa njom i na strani željenih ali izgubljenih vrednosti.

<sup>45</sup> U jednom od svojih razmišljanja na maternjem jeziku on kaže: „Moram videti oca... Imam sako u ormanu. Visi već tri godine. Kad odem u Moskvu, odmah ću ga obući.“ Potom ovaj unutrašnji monolog završava rečima: „Nikuda ne idem, nikoga ne viđam.“ Suvislo bi bilo razmotriti odnos nostalgije i mita o povratku, pojavi koja se u studijama migracija vezuje, iako ne nužno, za privremene emigrante. Dok se nadam čitanju nekog jezgrovitijeg razmatranja, na ovom mestu ću samo podvući da mit o povratku možemo uvek nazvati nostalgичnim, ali da svaka nostalgija emigranta nije nužno u vezi sa mitom o povratku.

njegovog života, u vremenu koje je na čekanju? Uzaludnost, pa i besmislica, budući da opisani filmski događaj predstavlja vrstu pokreta (emocionalni trzaj) bez dejstvenosti (usled čežnje), u smislu emocionalnog i socijalnog pomaka u Andrejevom življenju svog trenutnog života i svog prihvatanja činjenicom migracije izmenjenog sebe. Nedejstvenost pokreta obesmišljava sam pokret, a ako se to ponavlja tokom vremena, prerasta u stanje iscrpljenosti. U tom smislu se zaglavljenost shvata i kao učinak nostalgije ali i kao kvalitet tog iskustva.

Na osnovu principa udvajanja likova Gorčakova i Domenika, i same montaže scena,<sup>46</sup> naredni deo filmske priče se može tumačiti kao slikoviti iskaz onoga što je upravo opisano u prethodnim redovima – egzistencijalne zaglavljenosti. Ona je predstavljena *poetskom slikom*. To je sintagma kojom Tarkovski imenuje ono što V. Ivanov smatra istinskim simbolom: on je to „samo onda kad je neiscrpan i neograničen u svojim značenjima, kada na svom tajnom (...) jeziku nagoveštaja i sugestija iskazuje nešto što je neizrecivo, nesrodno s rečima koje dolaze spolja“ (Tarkovski 2018, 122–123). Poetska slika nema dovršen smisao i „što je manje moguće uklopiti je u neku shvatljivu spekulativnu formulu, to je ona bliža svom naznačenju“ (Tarkovski 2018, 123). Zato ono što ovde predlažem da radnja prikazana scenom naznačuje treba razumeti samo kao jedno od mogućih značenja. Naime, reč je o Domenikovom okretanju pedala bicikla kojima pokreće zadnji točak, ali koji ga ne gura ni napred ni nazad, koji ga ne vodi nikud – on doslovno stoji u mestu.<sup>47</sup> Bicikl nedvosmisleno asocira kretanje, i osmišljen je za kretanje unapred. Dok Domeniko ovim činom (upošljavanja nogu kojima okreće padale koje pokreću točak dok stoji u mestu) simulira kretanje, Gorčakov ga mirno posmatra i „(sa)učestvuje“ u tome. Za razliku od Evgenije koja prilikom razgovora s Domenikom tokom njegovog okretanja pedala potpuno ignoriše tu činjenicu jer radnju vrši čovek kojeg smatra, baš kao i većina meštana ili posetilaca banje – ludakom, Andrej (koji ga otvoreno smatra verujućim čovekom, a ludake koje ne želimo da shvatimo, bližima istini) u narednoj, sceni *svog* dijaloga s Domenikom dok on okreće pedale, stoji u njegovoj neposrednoj blizini naslonjen na zid kuće ili blago savijen da bi opipao gumu prednjeg točka, posmatrajući ga kao da ovaj radi nešto sasvim uobičajeno, sasvim suvislo i – ne pretvarajući se da razlog takvog delanja razume – moglo bi se ustvrditi, da ovaj radi nešto što

<sup>46</sup> Hronološki, opisane scene slede naredne razmotrene – scene Domenika na biciklu.

<sup>47</sup> Prvo, podsetiću da je Domeniko jedini lik u filmu sa čijim pojedinim aspektima se Gorčakov identifikuje i sa kojim se saoseća (v. Džonston i Petri 2007, 170). Drugo, ova Domenikova aktivnost prvo se događa tokom njegovog dijaloga sa Evgenijom, a odmah potom i tokom dijaloga sa Andrejem; oba se dešavaju na istom mestu ispred ulaza u njegovu kuću. Takođe, bicikl i njegovi delovi se pojavljuju više do u ova dva puta; na primer, pojavljuju se u Andrejevoj viziji ruskog pejzaža u Domenikovoj kući, te u poslednjim scenama filma, u ispražnjenom bazenu svete Katarine (odvojeno točak i ram bicikla) itd.

je, barem kroz saosećanje, Andrejevom iskustvu poznato. Ako okretanje pedala shvatimo kao njegovo kretanje kroz vreme u emigraciji i prostor u Italiji, a bicikl kao njegov život, onda je poetskom slikom predstavljeno iskustvo jalovosti života. Zašto baš bicikl? Okretanje pedala započinje lančanu reakciju, a princip ili forma kretanja obeleženi su cikličnošću. Drugim rečima, kad se jednom zavrte pedale, ne vidi se kad je sledeći krug započet, te ni kada je prethodni završen – radnja se samo ponavlja bez uvida u ciklus ponavljanja. Tako se održava ponavljanje iskustava delanja bez učinkovitosti sve dok s protokom vremena ne preraste u jedno stanje beznadežnosti, besmislenosti i bolesti.

U dosadašnjem delu predstavljanja građe i (predloga) njenog tumačenja videli smo šta okida nostalgичne epizode i kako elementi sadašnjosti kontrastiraju onima iz prošlosti, kao i primer egzistencijalne i vremenske zaglavljenosti s obzirom na to da je sadašnjost Andrejevog života zaglavljena u njegovoj prošlosti. Narednom izabranom scenom gledamo dalje, vidimo kuda vodi beskonačno okretanje pedala, odnosno, kvalitet tog stanja koje odlikuje iscrpljenost, odsustvo nade i smisla, koraćanje ka smrti. U svom snu, Andrej se kreće kaldrimanom ulicom prepunom razbacanih stvari i starim ormanom s ogledalom na vratima, u kojem umesto sopstvenog odraza vidi Domenikov lik. U tom haosu i nesigurnosti u poznavanje sopstvenog identiteta, Andrej vapi za nalaženjem smisla svog dugog boravka u tuđini koji je, sasvim izvesno, odavno prerastao u ono što se naziva privremenom migracijom; propituje svoju savest dovodeći u pitanje cenu svoje žrtve: zašto je napustio svoju decu, porodicu, „svoju krv“, a da je za uzvrat dobio nesreću. Ona se odnosi, kako Gorčakov saopštava, na godine provedene „bez traćka sunca“ i u „strahu od dnevnog svetla“ – drugim rečima, bez nade, bez usmerenosti ka budućnosti – očigledno bez osećaja da postoji alternativa za stanje već opisane zaglavljenosti. Za Tarkovskog, uzaludnost i besmislenost ljudske ambicije (koja je u filmu, između ostalog, oslikana Gorčakovljevom uzaludnom žrtvom) oznaćavaju velićanstvene ruševine Italije (Tarkovski 2018, 233), a jedna od njih je upravo ona u kojoj se završava ovaj san o Andrejevom – oćevom i muževljevom – osećanju kajanja koje nema šta da obodri, koje uzaludnost trpljenja izgnanićke čežnje i besmisao života u kojem postoji samo iluzija kretanja – jer je ono fizićko, ali ne i egzistencijalno – mogu jedino da pojaćaju. Ovaj san se završava kadrom koji prikazuje da se naš izgnanik budi pored oslabele vatre i nagorele knjige poezije, ležeći potpuno nepomićno na parapetu unutar potopljenih ruševina verskog objekta, otvorenih oćiju sa jednom suzom koja se već slila niz slepooćnicu njegovog lica. Njegov pogled je fiksiran a telo nepomićno poput mrtvog tela, potpuno statićno. Zato suza, kao jedini znak koji signalizira da je živ, i koji dolazi iz duboke tuge i iznurenosti dugotrajnim osećajem zaglavljenosti, toliko uznemirava. Prizori u ovom ambijentu vrhunac su tuge koja je tako jasno utkana u Andrejevu nostalgiju (v. Burns 2011, 115); oni su vizuelna metafora propadanja, životnog kretanja put

smrti. Ovaj potresni prizor je slika čoveka u procesu odumiranja – duhovnog, socijalnog i, naslućujemo, telesnog. Tarkovski (2018, 233) kaže da „Gorčakov umire, nesposoban da preživi duhovnu krizu, da sastavi, za njega, očigledno 'prekinuti kontinuitet vremena'“. Nostalgija nije uspela da premosti taj procep kontinuiteta, u najmanju ruku, prizivanjem prijatnih slika prošlosti kako bi obo-drile svakodnevicu i primamljivijom učinile budućnost. Naprotiv, slike prošlosti, kontrastirane i sukobljene sa svakodnevnom stvarnošću ili njenim vizijama, služile su negiranju sadašnjosti i obesmišljavanju budućnosti. Nostalgija, tako, nije poslužila kao uteha i pokretačka snaga, već kao destruktivna sila.

Kako se oseća takvav nostalgičar sa svojom čežnjom za povratkom u zavičaj dok mu se ne vrati? Na početku filmske priče i ove analize, predstavljeno je onih nekoliko razmenjenih replika između Andreja i Evgenije o (auto)destruktivnoj nostalgiji kućne pomoćnice koja je zapalila kuću svojih gazda. Tome neposredno sledi dijalog o povratku kompozitora Sosnovskog u rodnu Rusiju, odnosno, Evgenijino pitanje:

„Zašto se tvoj muzičar Sosnovski vratio u Rusiju? Znao je da će opet biti podanik. (muk) Zašto mi se ne poveriš? Ne shvatam.“

„Pročitaj i shvatićeš“, objašnjava Andrej pružajući joj pismo. Otvarajući ga, ona dalje nastavlja s pitanjima:

„Znaš li je li Sosnovski imao uspeha po povratku u Rusiju? Je li bio srećan?“

„Počeo je puno da pije. A onda je...“ (hvata se rukom za vrat i pištavo ispušta zvuk)

„...počinio samoubistvo.“

Sadržaj ovog dijaloga, kao nastavak dijaloške sekvence o zapaljenoj kući, upotpunjuje filmski iskaz o (kulturnim predstavama o) nostalgiji. Dok je deo dijaloga o kućnoj pomoćnici istovremeno opisao silinu nostalgične čežnje za povratkom domu i intenzitet tegobe čije odagnavanje kao da nije imalo cenu – ovaj nastavak dijaloga je alternativa stanju zaglavljenosti, i trebalo je da skrene pažnju na pitanja poput sledećih: zašto iseljenici čeznu za povratkom u zemlju svog porekla; da li je povratak obećanje sreće (v. Ahmed 2010), i šta kad se vrate u zavičaj? Evgenija povratak u domovinu postavlja kao pitanje racionalnog izbora, te u zbunjenosti i neverici onog koji je načinio Rus, traži pojašnjenja, moli Andreja da joj ponudi razumevanje svog zemljaka kompozitora, ali i samog sebe. Molbe su joj uslišene sadržajem pisma koje joj nudi objašnjene<sup>48</sup> da je *čežnja* ta koja ga je gonila nazad u domovinu, kao i pojašnjenje koliko je ona mukotrпно i zapravo iscrpljujuće stanje. Sadržaj pisma koje je mladi kompozitor uputio svom prijatelju glasi:

<sup>48</sup> Koje će pročitati mnogo nakon što se narativ odvio, u sceni koja sledi nakon svađe i poslednjeg susreta sa Andrejem. Takavim rediteljskim izborom se dobija, između ostalog, objašnjenje emocionalnog stanja oba Rusa.

Dragi moj Petre Nikolajeviču,  
u Italiji sam, evo, već dve godine, i te dve godine su bile vrlo značajne, kako za moj rad kao kompozitora, tako i za moj lični život.

Prošle noći me je mučila čudna mora. Činilo se da pripremam važnu operu koja je trebalo da bude izvedena u pozorištu moga gospodara, grofa. Prvi čin se odigrava u velikom parku koji je ispunjen kipovima koje su glumili nagi muškarci obojeni u belo, i koji su bili prisiljeni da stoje vrlo dugo bez pomeranja. Ja sam, takođe, bio jedan od ovih kipova. Znao sam da me, ako se pomerim, čeka zastrašujuća kazna, jer je moj vlastelin i gospodar prisutan i posmatra nas. Osećao sam kako mi hladnoća nadire od stopala koje sam položio na ledeni mramor pijedestala, dok mi se jesenje lišće taložilo na ruci odmaknutoj od tela. Ali se nisam micao. No, kad sam, već iznemogao, osetio da posustajem, probudih se. Bio sam obuzet strahom, jer sam shvatio da to nije bio san, nego moja stvarnost.

Mogao bih pokušati da se ne vratim u Rusiju, ali me ta pomisao ubija. Jer je nemoguće da nikad više u životu ne vidim zemlju u kojoj sam rođen – breze i dašak svog detinjstva.

Topli pozdravi od tvog jadnog, napuštenog prijatelja,

Pavel Sosnovski<sup>49</sup>

Ako sadržaj pisma razumemo kroz metafore, te tako operu kao kompozitorov život u emigraciji, pogledajmo od čega je satkana ta zastrašujuća mora njegovog života u Italiji koja mu pruža dobra, ali koja je gonjena nostalgijom. Uprkos tome što deluje da upravlja svojim životom (priprema operu), on sam je statista jer je povinovan volji gospodara (prisiljen da stoji pretnjom kazne).<sup>50</sup> Dok je vreme neminovno proticalo (taložilo se lišće na ruci), on je na svom životnom putu stajao dugo i statično (dugo bez pomeranja), toliko dugo da je tuđe tlo (mramorni pijedestal) postajalo tegobno, hladno te i jalovo (hladnoća mu je nadirala od stopala). I sam je postao, baš poput kipa, hladan i beživotan, usamljen u gomili. Ali tek kada ga je to dugo statično i trpljeno postojanje na tuđem tlu toliko iscrpelo (iznemogao je), upotrebio je poslednju snagu (pre nego je posustao) za samospoznaju (buđenje). Ona je bila zastrašujuća. Svoj život je posmatrao sa strane postavši senka čoveka (unutar predstave je, na sceni, ali kao ljudska statua) čekajući povratak dok biva progonjen nepodnošljivom nostalgijom. Kao što i sam Tarkovski prikazuje i kaže, priča o kompozitoru služi kao parafraza pesnikove sudbine (Tarkovski 2018, 231). Prema tome, iz pisma Gorčakov o Sosnovskom saznaje ono što i sam oseća<sup>51</sup>: upravo opisani doživljaj tuđine i egzistencijalne nepokretljivosti, kao i to da je ideja života bez mirisa i zvukova rodnog tla (breze), bez

<sup>49</sup> U trenutku između dve rečenice, u kadar polako ulazi Andrej koji u rukama vrti maramicu umrljanu krvlju iz svog nosa. Seda u fotelju u foajeu i spušta glavu na naslon gledajući u pravcu plafona; ispod nosa mu je krv.

<sup>50</sup> Pretpostvljamo vlastelina koji ga je poslao na studije u Italiju (v. Tarkovski 2018, 231).

<sup>51</sup> A i što je video pred sobom, jer opisana statua na pijedestalu stoji na kraju hodnika u čijem pravcu je gledao u više prilika; jedna je navedena kao pozadina Evgenijinog lica obasjanog suncem.

sebe povezanog sa svojom prošlošću (detinjstvo) ili, pak, života sa sobom bez prošlosti, bez korena (pokušaj da se ne vrati u Rusiju), smrtonosna (pomisao ubija). A šta ako se vrati? Da li je Gorčakov slutio da je stvarni povratak i u mesto i u vreme iluzija? Jer i u slučaju da se „neko vrati na mesto za kojim čezne, ni on ni to mesto nisu isto što i nostalglično sećanje. Ako je nostalgličan za određenim 'vremenom', nema načina da se vrati. A čak i kada bi mogao da se vrati u prošlost, životna iskustva i naknadne promene osobe učinile bi nostalglično sećanje neprimenljivim.“ (Wilson 1999, 297; v. Lems 2016, 423–424) Je li i sam osećao parališuću bezizlaznost nostalglične čežnje, da ako je problem – nema joj rešenja, a ako je bolest – nema joj leka (Wilson 1999, 297). Je li to iskustvo nostalgličnog stanja ubilo njegovog sunarodnika? I ako povratak znači istu sudbinu koju je imao njegovog zemljak, šta njemu preostaje – da je čeka u „hodniku vremena“?

I zaista, Andrej u mnogim scenama zatvorenog prostora obitava u hodnicima ili, pak, hotelskim predvorjima bivajući usmeren telom i pogledom ka hodniku. Hodnik je pomoćna i prolazna prostorija koja stoga označava privremenost. Njime se implicira i prolaznost i prelaznost s obzirom na to da jeste prostorija koja povezuje ili razdvaja najmanje dve prostorije. Da bi se ušlo u jednu od njih, potrebno je proći kroz hodnik, a da bi se dve prostorije spojile, „ucelovile“, neophodno ga je ukinuti. Ovo potonje je ono za čim Andrej čezne, za celovitošću iskustva i postojanja. Neuslišivost te žudnje za kojom se i dalje žudi je razlog zašto obitava u hodniku (v. Pontara 2020, 112). Ali on zna da liminalnost nije rešenje, baš kao što nije ni knjiga *prevoda* ruske poezije na italijanski jezik. To je knjiga koju je Evgenija čitala kada je Andrej zagovarao nemogućnost prevođenja poezije i umetnosti i, u krajnjem doseg, međuljudskog (kulturnog) razumevanja (a koje drži da je moguće samo ukidanjem granica). *Prevođenje* je u filmu „glavni trop kojim se izražava žuđena nemogućnost potpune celovitosti“, jer je prevođenje „čin koji je, po definiciji, aproksimativan i, prema nekim gledištima, neizbežno predodređen na propast“ (Skakov 2012, 171). Zato on snažno baca knjigu prevoda u čošak svoje polutamne sobe s pogledom na zid.<sup>52</sup> U tom kratkom i odlučnom izlivu ljutnje je još jednom ustao protiv (prihvatanja) ne-celovitosti. S druge strane, već izmučenog i u vodi do kolena, Andreja zatičemo u recitovanju ruske pesme na italijanskom jeziku. Zlonamernici bi rekli da je napokon prihvatio nepotpunu celovitost. Ali to treba razumeti kao jednu u nizu protivrečnosti koju emigrantsko iskustvo nedri ili, pak, samo kao odustajanje usled iscrpljenosti. On ne zna kako da se izbori sa čežnjom za ucelovljenjem, za spajanjem „dva sveta“ u jedan, odnosno dva jastva u jedno (starog sebe koje ima u sećanju i izmenjenog sebe u današnjici), a što tako jednostavno deluje u onoj neobičnoj Domenikovoj algebri u kojoj jedna kap (ulja na njegovom dlanu) i još jedna kap (pridodata prvoj) čine veću kap, a ne dve kapi.

<sup>52</sup> Kakav vizuelni iskaz prostorne zaglavljenosti, između ostalog – čak ni pogledom nema kud.

## Završna razmatranja

Nostalgija je u istoimenom filmu zamišljena kao pošast. Kao da je oslonjena na medicinski diskurs od pre više vekova, predstavljena je kao patnja, tolika da prerasta u „bolest duše“, te i samog tela. Ona je više nego beskorisna i nevaljana za nostalgičara (Andreja, Sosnovskog, kućnu pomoćnicu), ali i za njegovu okolinu (Evgeniju, njegovu porodicu). To je kvalifikuje za (auto)destruktivnu pojavu. Nostalgija je tako zamišljena kao izuzetno tegobna, iscrpljujuća i, u krajnjim dometima, smrtonosna.<sup>53</sup> Takva je, kako se sugerije filmom, zato što predstavlja (emocionalno) *stanje*, a koje je po svom kvalitetu bolno i teskobno. *Stanje* upućuje na kontinuiranost i istrajnost ređe jednog, a uobičajenije više srodnih doživljaja ili osećanja koja se ovde mogu obuhvatiti opštim pojmom *patnje* ili *bola*. Tarkovski je tvrdio da je u pitanju „stanje beskrajne, parališuće tuge“ (Tarkovski 2018, 229), a ovde se ističe da je u pitanju i stanje egzistencijalne nepokretljivosti tj. zaglavljenosti koju odlikuje iscrpljenost i manjak energije.<sup>54</sup> Ahmedova upravo podvlači da „ostati bolan znači energetski biti isceđen“ (Ahmed 2017, 202).

Prostorna zaglavljenost protagoniste filma – u meri u kojoj je prisutna – ne odnosi se toliko na samu Italiju, na zemlju u kojoj on proživljava nostalgično migrantsko iskustvo, koliko na Italiju u značenju prostora *izvan domovine*. Naime, za protagonistu filma, pretvaranje potrage (za znanjima o ruskom kompozitoru koji je živeo u Italiji), čini se, u iscrpljujuće, ubistveno, te gotovo besciljno tumaranje kroz ruševine Italije učinilo je nevažnim gde se to kretanje odvija dok god je ono neučinkovito i dok god se odvija izvan granica domovine. U tom smislu, može se reći da je ovo kretanje postalo „natprostorno“ te je upitno da li ima smisla kvalifikovati zaglavljenost kao prostornu, ili pre i jednostavno kao egzistencijalnu. Drugim rečima, nije drugačiji kulturni prostor, nego samo stanje bivanja van domovine ispunjeno mukotrpnom nostalgijom ono koje hrani doživljaj stagnacije.

Ovaj „izvandomovinski“, spoljašnji prostor, u ovom slučaju zemlja prijema migranta, jeste sociokulturni prostor koji je izvan poznatog i bliskog, onaj u kome se remete ustaljeni obrasci svakodnevnog života. U takvom prostoru, u filmskom trenutku u kojem zatičemo Andreja Gorčakova, on je oslobođen

---

<sup>53</sup> Da podsetim: da bi spasila sebe od tereta neizdrživosti čežnje, kućna pomoćnica pali kući svojih gazda, dok se iz istog razloga, ruski kompozitor odlučuje na povratak u zavičaj u kojem sebi oduzima život; Domeniko, u žalu za izgubljenom duhovnošću čovečanstva i s čežnjom za povratkom sa stranputice kojom ono srlja, pali sebe u samoubilačkom činu; napokon, ruski pesnik, zaglavljen u nepomirljivostima svoje čežnje i stvarnosti, odumire i kao socijalno i kao fizičko biće.

<sup>54</sup> A što ne isključuje tugu.

od obaveza prema drugima<sup>55</sup> i sve više od očekivanja drugih<sup>56</sup>. Razmišljajući o vremenu kroz odnose, i s obzirom na činjenicu sveprisutnosti i trajanja obligacionih odnosa, grupa autora ovu vrstu oslobođenosti označava kao *društvenu smrt* (Jefferson, Turner and Jensen 2019, 5). Ta oslobođenost, međutim, nije odraz sociokulturne izmeštenosti po sebi, niti osobenjačke, mizantropske prirode glavnog lika, već je posledica *stanja iscrpljenosti* čežnjom za osećajem punoće smisla i celovitosti postojanja koji su, posmatrano s aspekta migracija, izgubljeni istrajavanjem želje za povratkom dok je stvarnost negira – s jedne strane u praktičnom smislu<sup>57</sup>, i s druge, slutnjom da je povratak nemoguć budući da povratak u zavičaj nije povratak *sebi* koji odgovara *slici sećanja na sebe*, niti povratak domovini koja odgovara *slici sećanja na nju*. Zašto tvrdim da se društvena smrt može razumeti kao posledica, između ostalog, stanja iscrpljenosti? Iscrpljenost je posledica istrajavanja njenog uzroka, te je osećaj iscrpljenosti prešao u stanje iscrpljenosti – tela i duha. A kada je neko osećanje preraslo u stanje – da se vratim na početak ovog poglavlja – znači da je to osećanje svojim intenzitetom i vremenskom istrajnošću nadvisilo i potisnulo ostala, postalo je preovlađujuće, ne ostavljajući značajno prostora za druga emocionalna iskustva, pa tako ni za socijalnu povezanost i emocionalne odnose.

Na kraju, postavlja se pitanje je li naš protagonist zaglavljnjen u vremenu? Suvišna posvećenost sopstvenoj prošlosti (poput Andrejeve) izražava se jezičkim metaforama „živeti u sećanjima“ ili „živeti u prošlosti“, pa bi intuitivno usledila tvrdnja o Andrejevoj zaglavljnjenosti u prošlosti. Međutim, opšta kulturna predstava o temporalnom poretku života ogleda se u ideji sleda: prošlost, sadašnjost i budućnost, pri čemu je sadašnji trenutak jedini koji „imamo“, jedini „stvaran“, zato što je jedini u kojem možemo biti dejstveni, s obzirom na činjenicu da se prošlost nikad ne vraća (u sadašnjost), a „budućnost je 'ono' što uvek dolazi, nikad ne stižući“ (Ahmed 2017, 258) (u tu sadašnjost). Zato je taj sadašnji trenutak pozicija iz koje se promatra vremenska zaglavljnjenost, i ona Andrejeva se jedino može tretirati kao doživljaj nepokretljivosti u sadašnjosti. Mnogi kadrovi dočaravaju njegovu usmerenost na elemente prošlosti, ali na način da oni predstavljaju objekte nostalgije. To ih čini objektima iz prošlosti do kojih on želi ponovo stići. Pošto se do prošlosti ne može stići, onda se objekti zamišljanjem, potpomognuti nostalgijom i mitom o povratku, projektuju na budućnost. Time je sadašnjost „preskočena“, budući da je ispunjena „nemogućim“ sadržajima – maštom ispunjenom željama koje se ne ostvaruju, odnosno, čežnjama koje se ne

<sup>55</sup> I prema supruzi s kojom je prestao da održava telefonsku komunikaciju ili je barem posustao u tome, i od Evgenije sa kojom je održavao emocionalno distanciran odnos.

<sup>56</sup> Evgenije koja je vremenom odustala od pokušaja uspostavljanja intimnijeg odnosa sa njim.

<sup>57</sup> Protagonista ne uspeva da (fizički) krene na povratno putovanje ka domovini.

utoljuju. Stoga i sam doživljaj da se budućnost ima ili nada vidi – kao parametri prisutnosti osećaja vremenske pokretljivosti – krhak je. U takvom stanju, vreme u sadašnjosti je na čekanju, kao da je zaustavljeno. U vremenu koje deluje da nepomično stoji jer nije ispunjeno smislenim sadržajima i čiji je svaki naredni trenutak jednako bolan prethodnom, i sam život stoji; on je jalov. Onaj jedini trenutak sadašnjosti koji Andrej ima – večno traje, kao da je beskrajni trenutak koji nikako da pređe u prošli i tako napravi prostor da budući „pristigne“. Nostalgija, dakle, kako deluje da nam Tarkovski saopštava, zadržava vreme u „neprirodnom“ položaju – ono kao da ne protiče nego trenutak beskonačno traje.

### Reference

- Abu-Lughod, Lila, and Catherine Lutz, eds. 1990. *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.
- Ahmed, Sara. 2017. *Obećanje sreće*. Novi Sad: Futura publikacije.
- Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Akhtar, Salman. 1999. “The Immigrant, the Exile, and the Experience of Nostalgia.” *Journal of Applied Psychoanalytic Studies* 1 (2): 123–130. doi:10.1023/a:1023029020496
- Angé, Olivia, and David Berliner, eds. 2015. *Anthropology and Nostalgia*. New York – Oxford: Berghahn Books.
- Angé, Olivia, and David Berliner, eds. 2020. *Ecological Nostalgias: Memory, Affect and Creativity in Times of Ecological Upheavals*. New York – Oxford: Berghahn Books.
- Antonijević, Dragana. 2011. „Gastarbajter kao liminalno biće: konceptualizacija kulturnog identiteta“. *Etnoantropološki problemi* 6 (4): 1013–1033. <https://doi.org/10.21301/eap.v6i4.10>
- Antonijević, Dragana. 2013. *Stranac ovde, stranac tamo: Antropološko istraživanje kulturnog identiteta gastarbajtera*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu i Srpski genealoški centar.
- Antonijević, Dragana, Ana Banić Grubišić i Marija Krstić. 2011. „Gastarbajteri – iz svog ugla. Kazivanja o životu i socio-ekonomskom položaju gastarbajtera“. *Etnoantropološki problemi* 6 (4): 983–1011. <https://doi.org/10.21301/eap.v6i4.9>
- Baldassar, Loretta. 2001. *Visits Home: Migration Experiences Between Italy and Australia*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Baldassar, Loretta. 2008. “Missing Kin and Longing to be Together: Emotions and the Construction of Co-presence in Transnational Relationships.” *Journal of Intercultural Studies* 29 (3): 247–266. <https://doi.org/10.1080/07256860802169196>
- Battaglia, Debora. 1995. “On Practical Nostalgia: Self-Prospecting among Urban Trobrianders.” In *Rhetorics of Self-Making*, edited by Debora Battaglia, 77–96. Berkeley: University of California Press.
- Belau, Linda, and Ed Cameron. 2021. “Wounds of the Past: Andrei Tarkovsky and the Melancholic Imagination.” In *ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky*, edited by Sergey Toymentsev, 187–194. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Berdahl, Daphne. 1999. “(N)Ostalgie’ for the Present: Memory, Longing, and East German Things.” *Ethnos* 64 (2): 192–211. <https://doi.org/10.1080/00141844.1999.9981598>

- Berliner, David. 2012. "Multiple nostalgias: the fabric of heritage in Luang Prabang (Lao PDR)." *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)* 18: 769–786. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2012.01791.x>
- Berliner, David. 2014. "On Exonostalgia." *Anthropological Theory* 14 (4): 373–386. <https://doi.org/10.1177/1463499614554150>
- Bissell, William. 2005. "Engaging Colonial Nostalgia". *Cultural Anthropology* 20 (2): 215–248. <https://doi.org/10.1525/can.2005.20.2.215>
- Bojm, Svetlana. 2005. *Budućnost nostalgije*. Beograd: Geopoetika.
- Boyer, Dominic. 2012. "From Algos to Autonomos: Nostalgic Eastern Europe as Post-imperial Mania." In *Post-Communist Nostalgia*, edited by Maria Todorova and Zsuzsa Gille, 17–28. Oxford: Berghahn.
- Brettell, Caroline. 2003. *Anthropology and migration: essays on transnationalism, ethnicity, and identity*. Walnut Creek: Altamira Press.
- Bryant, Rebecca. 2015. "Nostalgia and the Discovery of Loss: Essentializing the Turkish Cypriot Past." In *Anthropology and Nostalgia*, edited by Olivia Angé and David Berliner: 155–177. New York – Oxford: Berghahn Books.
- Brujić, Marija. 2020. „Roman 'Snežni čovek' Davida Albaharija. Antropološko čitanje“. *Etnoantropološki problemi* 15 (1):129–53. <https://doi.org/10.21301/eap.v15i1.5>.
- Burns, Christy. 2011. "Tarkovsky's Nostalgia: Refusing Modernity, Re-Envisioning Beauty." *Cinema Journal* 50 (2): 104–122. <https://doi.org/10.1353/cj.2011.0012>
- Davis, Fred. 1977. "Nostalgia, Identity, and the Current Nostalgia Wave". *Journal of Popular Culture* 11: 414–424.
- Davis, Fred. 1979. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York – London: The Free Press.
- Džonson, Vida i Petri, Grejem. 2007. *Filmovi Andreja Tarkovskog: Vizuelna fuga*. Beograd: Ars Libri.
- Ewing, Katherine Pratt. 2005. "Immigrant Identities and Emotion." In *A Companion to Psychological Anthropology: Modernity and Psychocultural Change*, edited by Conerly Casey and Robert B. Edgerton: 225–240. Malden – Oxford: Blackwell Publishing Ltd. <https://doi.org/10.1002/9780470996409.ch13>
- Grelan, Hans. 2007. *Filozofija osećanja*. Beograd: Geopoetika.
- Hadžibulić, Sabina and Željka Manić. 2016. "My Life Abroad: The Nostalgia of Serbian Immigrants in the Nordic Countries." *Journal of Migration & Culture* 7 (1): 97–114. doi: 10.1386/cjmc.7.1.97\_1
- Hage, Ghassan. 2009. "Waiting Out the Crisis: On Stuckedness and Governmentality." In *Waiting*, edited by Ghassan Hage, 97–106. Carlton: Melbourne University Press.
- Hatay, Mete, and Rebecca Bryant. 2008. "The Jasmine Scent of Nicosia: Of Returns, Revolutions, and the Longing for Forbidden Pasts." *Journal of Modern Greek Studies* 26 (2): 423–449. <https://doi.org/10.1353/mgs.0.0032>
- Ilić, Vladimira. 2021. „Strah u doba korone“. U *Kovid-19 u Srbiji '20*, uredio Bojan Žikić, 157–171. Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu.
- Jefferson, Andrew, Simon Turner, and Steffen Jensen. 2019. "Introduction: On Stuckness and Sites of Confinement." *Ethnos* 84 (1): 1–13. <https://doi.org/10.1080/00141844.2018.1544917>

- Jollimore, Troy. 2021. *Earthly Delights: Poems*. Princeton – Oxford: Princeton University Press.
- Kjeldgaard-Pedersen, Astrid. 2017. "Introduction: A Nordic Approach to International Law?" In *Nordic Approaches to International Law*, edited by Astrid Kjeldgaard-Pedersen, 1–5. Leiden: Brill | Nijhoff.
- Kovačević, Ivan, Žarko Trebješanin i Dragana Antonijević. 2013. „Teorijsko-pojmovni okvir za proučavanje nostalgije“. *Antropologija* 13 (3): 9–26. <https://www.antropologija.com/index.php/an/article/view/186>
- Kulenović, Nina. 2020. „Svi mi u sebi nosimo mongo identiteta, mnoštvo tih naših Ja’: antropološka analiza *Dnevnika jednog nomada* Bekima Sejranovića“. *Etnoantropološki problemi* 15 (1): 239–65. <https://doi.org/10.21301/eap.v15i1.9>
- Kuśmierczyk, Seweryn. 2023. *Tarkowski. Encyklopedia*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Leavitt, John. 1996. "Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions." *American Ethnologist* 23 (3): 514–539. <https://doi.org/10.1525/ae.1996.23.3.02a00040>
- Lems, Annika. 2016. "Ambiguous Longings: Nostalgia as the Interplay among Self, Time and World." *Critique of Anthropology* 36 (4): 419–438. <https://doi.org/10.1177/0308275X16654549>
- Lems, Annika and Jelena Tošić. 2020. "Preface: Stuck in Motion? Capturing the Dialectics of Movement and Stasis in an Era of Containment." *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society* 44 (2): 3–19. <https://doi.org/10.30676/jfas.v44i2.77714>
- Lijtmaer, Ruth. 2001. "Splitting and Nostalgia in Recent Immigrants: Psychodynamic Considerations." *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry* 29 (3): 427–438. doi:10.1521/jaap.29.3.427.17301
- Lijtmaer, Ruth. 2022. "Social Trauma, Nostalgia and Mourning in the Immigration Experience." *American Journal of Psychoanalysis* 82: 305–319. <https://doi.org/10.1057/s11231-022-09357-8>
- Lyon, Margot. 1995. "Missing Emotion: The Limitations of Cultural Constructionism in the Study of Emotion." *Cultural Anthropology* 10 (2): 244–263. <https://doi.org/10.1525/can.1995.10.2.02a00050>
- Milton, Kay. 2005. "Meanings, Feelings and Human Ecology." In *Mixed Emotions. Anthropological Studies of Feeling*, edited by Kay Milton and Maruška Svašek, 25–41. Oxford: Berghahn.
- Lewis, Philippa. 1976. "Peasant Nostalgia in Contemporary Russian Literature." *Soviet Studies* 28 (4): 548–569. <https://doi.org/10.1080/09668137608411090>
- Mitchell, Tony. 1984. "Andrei Tarkovsky and 'Nostalgia'." *Film Criticism* 8 (3): 2–11. <http://www.jstor.org/stable/44019188>
- Miller, Jamie. 2014. "Russian Studies: Film Studies." *The Year's Work in Modern Language Studies* 74: 503–508. <https://doi.org/10.1163/2222-4297-90000879>
- Noll, Gregor. 2017. "Nostalgia: A Nordic International Law." In *Nordic Approaches to International Law*, edited by Astrid Kjeldgaard-Pedersen, 6–21. Leiden: Brill | Nijhoff.
- Partridge, Toni and Maria Diaz-Caneja. 2011. "Art as Revelation: Andrei Tarkovsky's Films and the Insights of Victor Erice." *Journal of European Studies* 41(1): 23–43. <https://doi.org/10.1177/0047244110391041>

- Petrov, Ana. 2020. „Predlog socio-antropološke tipologije nostalgije: od koncepta bolesti do simptoma savremene kulture“. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 68 (1): 221–236. <https://doi.org/10.2298/GEI2001221P>
- Pontara, Tobias. 2020. *Andrei Tarkovsky's Sounding Cinema. Music and Meaning from Solaris to The Sacrifice*. New York: Routledge.
- Ritivoi, Andreea. 2002. *Yesterday's Self: Nostalgia and the Immigrant Identity*. Oxford: Rowman and Littlefield Publishers.
- Sant Cassia, Paul. 2005. “When Intuitive Knowledge Fails: Emotion, Art and Resolution.” In *Mixed Emotions. Anthropological Studies of Feeling*, edited by Kay Milton and Maruška Svašek, 109–125. Oxford: Berg.
- Schmidt, Stefan. 2016. “Somatography and Film: Nostalgia as Haunting Memory Shown in Tarkovsky's Nostalgia.” *Journal of Aesthetics and Phenomenology* 3:1: 27–41. <https://doi.org/10.1080/20539320.2016.1187856>
- Skakov, Nariman. 2012. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. London: I. B. Tauris.
- Solomon, Robert. 2003. *Not Passion's Slave. Emotions and Choice*. Oxford: Oxford University Press.
- Stewart, Kathleen. 1988. “Nostalgia – A Polemic.” *Cultural Anthropology* 3 (3): 227–241. <https://doi.org/10.1525/can.1988.3.3.02a00010>
- Svašek, Maruška. 2002. “Narratives of 'Home' and 'Homeland': The Symbolic Construction and Appropriation of the Sudeten German *Heimat*.” *Identities: Global Studies in Culture and Power* 9 (4): 495–518. <https://doi.org/10.1080/10702890214871>
- Svašek, Maruška. 2005. “Introduction: Emotions in Anthropology.” In *Mixed Emotions. Anthropological Studies of Feeling*, edited by Kay Milton and Maruška Svašek, 1–23. Oxford: Berghahn.
- Svašek, Maruška. 2008. “Who Cares? Families and Feelings in Movement.” *Journal of Intercultural Studies* 29 (3): 213–230. <https://doi.org/10.1080/07256860802169170>
- Svašek, Maruška, ed. 2012a. *Emotions and Human Mobility: Ethnographies of Movement*. New York: Taylor and Francis.
- Svašek, Maruška. 2012b. “Emotions and Human Mobility: Key Concerns.” In *Emotions and Human Mobility. Ethnographies of Movement*, edited by Maruška Svašek, 1–16. New York: Taylor and Francis.
- Tarkovski, Andrej. 2017. *Martirologijum: Dnevnici 1970–1986*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Tarkovski, Andrej. 2018. *Zapečaćeno vreme*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Toymentsev, Sergey, ed. 2021. *ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tazzioli, Martina. 2018. “Containment through Mobility: Migrants' Spatial Disobediences and the Reshaping of Control through the Hotspot System.” *Journal of Ethnic and Migration Studies* 44 (16): 2764–2779. <https://doi.org/10.1080/1369183X.2017.1401514>
- Vertovec, Steven. 2007. “Introduction: New Directions in the Anthropology of Migration and Multiculturalism.” *Ethnic and Racial Studies* 30 (6): 961–978. <http://dx.doi.org/10.1080/01419870701599416>

- Vigh, Henrik. 2009. "Wayward Migration: On Imagined Futures and Technological Voids." *Ethnos* 74 (1): 91–109. <https://doi.org/10.1080/00141840902751220>
- Wilson, Janelle. 1999. "REMEMBER WHEN...": A Consideration of the Concept of Nostalgia." *ETC: A Review of General Semantics* 56 (3): 296–304. <https://www.jstor.org/stable/42705763>
- Žikić, Bojan. 2012. „Popularna kultura: nadkulturna komunikacija“. *Etnoantropološki problemi* 7 (2): 315–341. <https://doi.org/10.21301/eap.v7i2.1>

### Izvori

- Nostalghia*. 1983. Režirao Andrej Tarkovski. Rim: Opera film za RAJ TV 2 u saradnji sa Sovin filmom (SSSR).

Vladimira Ilić

The Institute of Ethnology and Anthropology,  
Faculty of Philosophy, University of Belgrade  
[vladimira.ilic@f.bg.rs](mailto:vladimira.ilic@f.bg.rs)

### *Reflections on Nostalgia through Andrei Tarkovsky's Film Nostalghia (1983)*

The subject of this research is nostalgia which is generated by a (temporary) migration understood as a form of human mobility. Consequently, the material for this analysis is drawn from the artistic film *Nostalghia* (1983) – the first work by Soviet/Russian director Andrei Tarkovsky shot outside the USSR. As this work contains autobiographical elements, I approach it as a form of emotional expression. Focused on the emotional dimension of nostalgia, Tarkovsky posits a thesis that nostalgia is onerous, and at its extreme extent, deadly. In an attempt to answer why nostalgia is imagined and/or experienced in that way, I am guided by a basic assumption that, besides the ambivalent nature of nostalgia, its effect and therefore quality of *being stuck* are those which make it an unbearable burden. Being stuck is not necessarily devoid of movement, but it is devoid of agency. My interpretation of the film – of the emotional and one temporal dimension of nostalgia, as well as of its effectiveness, is grounded in the theoretical-methodological conceptual framework of the anthropology of emotions and migration, as well as in Davis' sociology of nostalgia. The analysis indicates that the burden of this emotion (as well as its deadliness) lies in experiencing nostalgia as an emotional *state* and in the exhausting feeling of being stuck.

*Keywords:* nostalgia, temporality, being stuck, film *Nostalghia*, Andrei Tarkovsky

*Réflexions sur l'expérience et l'effet de la nostalgie à l'aide du film  
Nostalgia (1983) d'Andrei Tarkovski*

L'objet de cette recherche est le déplacement culturel, temporel et spatial de l'individu de son pays natal comme motif de la nostalgie. Par conséquent, pour l'analyse je puise mon matériau dans le film artistique *Nostalgia* (1983), première création du réalisateur soviétique/russe Andrei Tarkovski tournée en dehors du territoire de l'URSS. Comme il s'agit d'une réalisation ayant des caractéristiques d'un film autobiographique, je l'aborde comme une forme d'expression émotionnelle. En se concentrant sur l'expérience de la nostalgie, Tarkovski émet la thèse qu'elle est pénible, mélancolique et, dans ses aboutissements ultimes, mortelle. Dans la tentative de trouver la réponse à la question pourquoi elle est conçue, ressentie ou vécue de cette manière-là, je suis guidée par l'hypothèse fondamentale que ce n'est pas uniquement que la nature de la nostalgie en soi qui est ambivalente, mais c'est également le cas de son effet – *le coïncement*, ce qui la rend insupportablement pénible. Ce qui est coïncé n'est pas privé de mise en mouvement, mais est privé de mouvement dans le sens d'efficacité, d'efficacé. Dans l'interprétation des matériaux qui concernent l'expérience de la nostalgie, sa dimension temporelle et l'effet qu'elle produit, je m'appuierai sur l'appareil théorico-méthodologique conceptuel de l'anthropologie des émotions et des migrations, et de la sociologie de la nostalgie de Davis. L'analyse démontre que la dureté de cette émotion et même sa mortalité se cache dans l'expérience de la nostalgie comme état et coïncement.

*Mots clés:* nostalgie, expérience de la nostalgie, temporalité, Tarkovski

Primljeno / Received: 1.02.2024.

Prihvaćeno / Accepted for publication: 11.03.2024.