

**Ж**  
МОНТАЖСТРОЈ

**INNO**

Istarsko narodno kazalište  
Gradsko kazalište Pula

AUTOR • AUTORE

Borut Šeparović

# SOLARIS DVA

INNO ALLA  
PACE

INNO ALLA  
PACE



IGRAJU • CON

Matija Čigir

Rea Bušić

Nikola Nedić

Sven Medvešek

Frano Mašković

Vedran Živolić

Unitree Go2 AIR robotski pas

5€

Istarsko narodno kazalište  
Gradsko kazalište Pula  
Matka Laginje 5, 52100 Pula  
Url: www.ink.hr  
E-mail: ink@ink.hr

INFORMACIJE I REZERVACIJE:  
Tel.: (052) 212-677  
E-mail: prodaja@ink.hr  
Cijena: 5€

Istarsko narodno kazalište Gradsko  
kazalište Pula i Montažstroj  
Sezona 2025.—2026.  
PREMIJERA: 30. siječnja 2026.

NASLOV: SOLARIS DVA  
AUTOR PROJEKTA, INTERMEĐIJALNA  
REŽIJA, MISE-EN-SCÈNE:  
Borut Šeparović (prema filmskoj režiji  
Andreja Tarkovskog)

DRAMATURGIJA: Filip Rutić (prema  
motivima romana Solaris Stanisława  
Lema i scenariju filma Solaris Andreja  
Tarkovskog i Fridriha Gorenštajna)

GLUMAČKA PODJELA I VIDEO/AI HIBRIDI:  
KRIS KELVIN: Matija Čigir (u scenskom  
dijalogu s filmskom izvedbom  
Donatasa Banionisa i glasom  
Vladimira Zamanskog)  
HARI: Rea Bušić (AI/deepfake  
pretapanje s licem Natalije  
Bondarčuk)

DR. SNAUT: Nikola Nedić (AI/deepfake  
pretapanje s licem Jürija Järveta i  
glasom Vladimira Tatosova)  
DR. SARTORIUS: Sven Medvešek  
(pandan filmskoj ulozi Anatolija  
Solonjicina)  
DR. GIBARIAN: Frano Mašković  
(isključivo putem video zapisa;  
posuđuje lice i glas na hrvatskom  
jeziku za AI hibrid spojen s likom Sosa  
Sargsyana iz izvornog filma)  
HENRI BERTON: Vedran Živolić  
(isključivo putem video zapisa;  
posuđuje lice za AI hibrid umiksan  
s likom Vladislava Dvoržeckog,  
uz zadržavanje izvornog glasa  
Dvoržeckog)

GOST (NE-LJUDSKI IZVOĐAČ /  
"POSJETITELJ") Unitree Go2 AIR  
robotski pas (utjelovljeni AI /  
robotika; kvadruped-robot opremljen  
senzorida poput 4D LiDAR-a i  
širokokutne kamere, za orijentaciju  
u prostoru i vođena/djelomično  
autonomna kretanja)

VIZUALNI I TEHNIČKI TIM:  
VIDEO, MULTIMEDIJA I AI  
PROGRAMIRANJE: Konrad Mulvaj  
(na temelju vizualnog izvornika  
direktora fotografije Vadima Jusova;  
upravljanje multimedijom uživo /  
konzolno vođenje Unitree Go2 AIR)  
SCENOGRAFIJA: Filip Triplat (prema  
osnovi filmske scenografije Mihaila  
Romadina)  
KOSTIMOGRAFIJA: Desanka Janković  
(prema originalnim rješenjima Nelli  
Fomine)

GLAZBENI CITATI (SOLARIS, 1972.):  
Eduard Artemjev / J. S. Bach  
SONGOVI, IZBOR GLAZBE I ZVUK  
(UZ GENERATIVNU AI OBRADU):  
MONTAŽSTROJ

SURADNICA ZA SCENSKI POKRET:  
Roberta Milevoj  
OBLIKOVANJE SVJETLA (ZA IZVEDBU  
UŽIVO): Anton Modrušan

PRODUKCIJA: INK Pula i MONTAŽSTROJ  
PROJEKT OMOGUĆILI: Grad Pula,  
Ministarstvo kulture i medija  
Republike Hrvatske, Grad Zagreb  
– Gradski ured za kulturu i civilno  
društvo, Zaklada Kultura nova  
HVALA: Mosfilm

MONTAŽSTROJ:  
UMJETNIČKI VODITELJ: Borut Šeparović  
TEHNIČKO VODSTVO: Konrad Mulvaj  
IZVRŠNI PRODUCENT: Borut Šeparović  
ODNOSI S JAVNOŠĆU: Priredba studio

INK PULA:  
KOORDINATOR SCENSKE TEHNIKE /  
ORGANIZATOR / INSPICIJENT:  
Manuel Kaučić  
ORGANIZATOR / INSPICIJENT:  
Ivan Bedalov  
VODITELJ RASVJETE, TONA I VIDEA:  
Elvis Butković  
VODITELJ POZORNICE: Goran Šaponja  
VODITELJICA FUNDUSA /  
GARDEROBIJERKA / REKVIZITERKA:  
Desanka Janković  
MAJSTOR SCENE: Vanja Ujčić  
MAJSTORI TONA I VIDEA: Miodrag Flego  
i Bruno Legović  
TEHNIČAR RASVJETE: Slaven Borovečki

RAVNATELJICA: Gordana Jeromela Kaić  
UMJETNIČKI VODITELJ: Matija Ferlin  
VODITELJ MARKETINGA I ODNOSA S  
JAVNOŠĆU: Marin Leo Janković

NAKLADNIK: Istarsko narodno kazalište  
Gradsko kazalište Pula  
ZA NAKLADNIKA:  
Gordana Jeromela Kaić  
UREDNIK: Leo Rafolt  
FOTOGRAFIJE: Jelena Janković  
GRAFIČKO OBLIKOVANJE: Jan Pavlović  
TISAK: MPS d.o.o.

Tiskano u Hrvatskoj / Pula, siječanj  
2026.

„U svim izvedbama Montažstroja egzistira neka estetska dimenzija politike, ili, naprotiv, politička dimenzija svake umjetničke prakse. Ili, riječima Chantal Mouffe, očito je da umjetnost tako dobiva ulogu osporavanja, podcrtavanja, kršenja, ali i ponovne uspostave i održavanja bilo kojeg unaprijed zadanog simboličkog poretka, te stoga mora imati političku dimenziju. Ipak, artivizam ili kritička umjetnost, kao takva, suprotno onom što Mouffe misli, može postojati samo ako se prodor u dominantni hegemonijski poredak događa na svim područjima ljudskog postojanja, ne samo u umjetnosti, čime se dominantna javna sfera konstruktivno pervertira. To je razlog zašto Montažstroj koristi dispozitive delegiranja moći, ili, s druge strane, čak i autokratskog lišavanja prava publike. Konsenzus se ne traži na nekim, kvazi-zajedničkim osnovama, ako se uopće i potražuje, već u „kontra-hegemonijskim intervencijama, čiji je cilj poremetiti glatku sliku koju korporativni kapitalizam pokušava širiti, time ističući njegov represivni karakter“. Grupa [Montažstroj] je, na neki način, stalno stavljala sebe i svoj umjetnički angažman u službu političkog aktivizma, često radikaliziranog do te mjere da je bio originalan i/ili inovativan. Obično su svoje „djelovanja“ očito definirali kao kontra-hegemonijska, usmjerena protiv kapitalističkog prisvajanja estetike i protiv kapitalističke želje da okupira ili komodificira sva područja umjetničke slobode [...] Iako, kako ističe Mouffe, moramo biti svjesni da se danas „umjetnici više ne mogu pretvarati da predstavljaju avangardu koja nudi radikalnu kritiku“, ipak to ne može biti valjan razlog „da se proglasi da je njihova politička uloga završila; oni imaju važnu ulogu u hegemonskoj borbi. Izgradnjom novih praksi i novih subjektiviteta mogu pomoći u podrivanju postojeće konfiguracije moći. Zapravo, to je oduvijek bila uloga umjetnika i samo nas je modernistička iluzija o privilegiranom položaju umjetnika natjerala da vjerujemo u suprotno. Nakon što se ta iluzija napusti – zajedno s revolucionarnom koncepcijom politike koja je prati – možemo zapravo predvidjeti kritičku ulogu koju umjetničke i kulturne prakse danas mogu igrati“.



Tek nešto malo stariji od hrvatske države, Montažstroj nastaje s idejom stvaranja kazališta u okviru kojeg se hrvatska posebnost izražava po načelima europske umjetničke proizvodnje. Danas uživa status nezavisne umjetničke skupine s najdužim radnim stažem u Hrvatskoj. Gospodarska i politička tranzicija je obilježila grupu na jednako snažan način kao što je Montažstroj bilježio tranziciju i njene učinke. Nove konstelacije stvarnosti Montažstroj objeručke prihvaća kao izazov i prostor za dokazivanje vlastitih vrijednosti i mogućnosti. Od bavljenja povezanošću navijačkog mentaliteta i nacionalnog identiteta, sve do pronalaženja neuralgičnih točaka hrvatske svakidašnjice, Montažstroj nudi suvremeni, nestereotipni i nesmiljeni komentar svakodnevice koju živimo. Osim uspjeha ostvarenog na domaćim daskama, ulicama i TV ekranima, grupa je vrlo brzo postao konkurentan u međunarodnim okvirima. U svojoj karijeri višekratno bilježi europske i američke turneje te je stoga jedna od rijetkih nezavisnih skupina koja ostvaruje izuzetnu promociju hrvatske kulture i umjetnosti. Uz međunarodne premijere svojih predstava u Parizu i Stockholmu, snažan medijski odjek polučile su produkcije *Timbuktu* i *Srce moje kuca za nju* o kojima su izvještavale vodeće globalne medijske kuće Reuters, AFP i CNN. U žarište svoje kulturne djelatnosti postavljamo umjetničku proizvodnju kao mjesto sučeljavanja i osvještavanja svih društvenih proturječja, s ciljem osuvremenjavanja kulturnog i političkog identiteta ovog područja. Želimo unijeti nužne intervencije u ustajale kulturne obrasce postavljanjem pitanja koja je nužno izreći, uključujući pritom i širu zajednicu na neočekivane i provokativne načine. Želimo ići ukorak s trenutnim zbivanjima na umjetničkom i

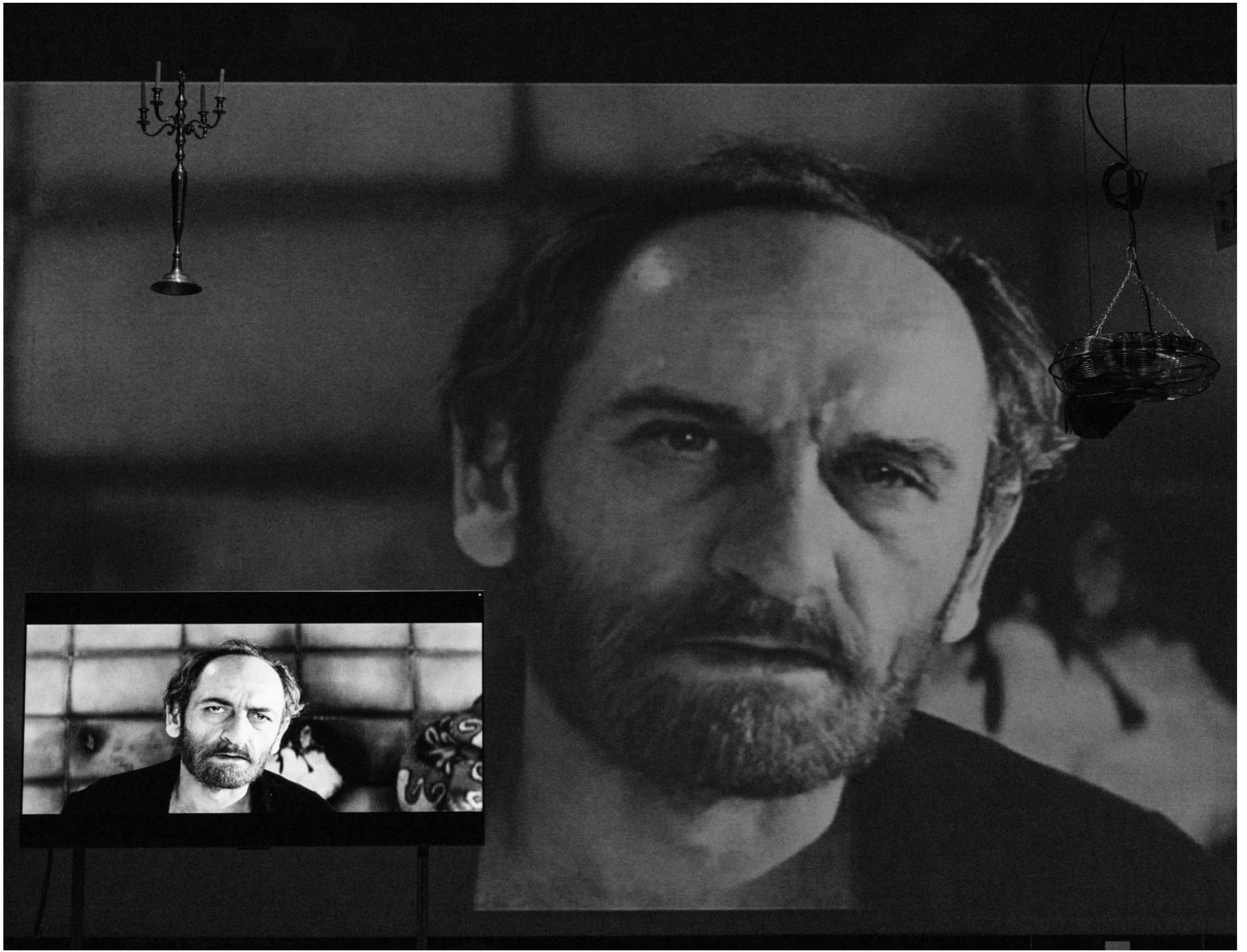
političkom planu, koristeći potencijal umjetnosti u preispitivanju uvriježenih poimanja društvenog sustava u kojem živimo. Postati vodeća nezavisna umjetnička skupina koja njeguje model profesionalne izvrsnosti u izvedbenim umjetnostima u regiji. Ići ukorak s trenutnim zbivanjima na umjetničkom i političkom planu, svjesno preuzimajući rizik u propitivanju svih aspekata društvene stvarnosti te koristeći moć umjetnosti u preispitivanju uvriježenih poimanja. Svakim novim projektom nastojimo dati svoj doprinos i ispuniti svoju odgovornost prema stvaranju, ili barem imaginaciji, pravednijeg i boljeg svijeta. Montažstroj svoj profil temelji na ustrajnom eksperimentiranju s izrazom i sadržajem što je podjednako prepoznato i cijenjeno od struke, kritike i šire javnosti. Privlačan i svima onima koji nemaju naviku odlaska u kazalište, njegovi radovi ne ostavljaju mjesta ravnodušju. Bilo da im je namjena zbnjivanje, zabava, rastvaranje stereotipa ili refleksija posjetitelja, intervencije Montažstroj-a imaju moćan potencijal za razgradnju ustaljenih pravila, te unaprijed poznatih obrazaca stvaranja umjetnosti i očekivanja publike. Na taj je način ostvarena dugoročna, duboka povezanost između Montažstroj-a i sredine u kojoj djeluje, povezanost koja se učvršćuje iz projekta u projekt. Posvećenošću i disciplinom u vlastitom radu, grupa je postavila visoke standarde profesionalizma i odgovornosti koji nadilaze okvire produkcija nezavisne umjetničke scene. Izuzetna medijska prihvaćenost, broj nagrada, povjerenje i svjedočenja publike potvrđuju kvalitetu njihovih radova na umjetničkom tržištu. Od sirena i zastupanja domovine 1991. godine, preko aktiviranja publike i mladih, pa sve do napuštenih pasa, napuštenih ljudi i nezaposlenih žena na

**„Mi sigurno nismo proizvod neke sustavne politike u ovoj zemlji. Naše djelo je prije svega samoniklo, i u tome je bilo vrlo ranjivo s obzirom na okolnosti u kojima nastaje, a potpora koja bi tu samoniklost pretvorila u nešto čvršće i stabilnije nikada se nije pojavila. I to mi je žao. Jer mislim da smo mogli jako utjecati na formiranje bilo stava bilo osjećajnosti spram novih tendencija u teatru i plesu“.** (B. ŠEPAROVIĆ)

pozornici HNK-a – etika je u stvaranju uvijek prethodila esteticima. Njihovo djelovanje je vođeno idejom da umjetnost može i mora preuzeti odgovornost unutar sredine i za sredinu u kojoj nastaje. Montažstroj se bavi socijalno isključenim skupinama u društvu ne samo tematski, već ih aktivno uključuje u svoj rad kao ravnopravne nositelje projekata. Mnogi njihovi projekti podižu javnu svijest o pitanjima socijalne pravde te omogućuju preispitivanje distribucije i kolanja moći u širem društveno-političkom kontekstu, od klasičnih fenomena obespravljenosti i identitetskih politika sve do najsuvremenijih problema umjetne inteligencije, tehnofeudalizma, medijske manipulacije, *deepfake* tehnologija i sl.

Borut Šeparović, utemeljitelj umjetničkog kolektiva Montažstroj i njegov umjetnički voditelj i redatelj od osnivanja 1989, rođen je 1967. u Zagrebu. Diplomirao je filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, te na postdiplomskom studiju Das Arts (Napredni studiji u izvedbenim umjetnostima) u Amsterdamu. Od svojeg osnutka Montažstroj je prepoznat po stvaranju eksplozivnog fizičkog teatra, kao i po naglašeno multimedijalnom i interdisciplinarnom djelovanju kojim rastvara jasne granice umjetničkih grana čime postaje zaštitni znak angažirane umjetnosti kako u Hrvatskoj, tako i u inozemstvu, o čemu svjedoče nacionalne i internacionalne nagrade te interes vodećih svjetskih medija za Šeparovićev rad. Taj je izvedbeni kolektiv ostvario mnoge europske i američke turneje, pri čemu se posebno ističe predstava *Everybody Goes 2 Disco from Moscow 2 San Francisco* (1994). Od 1997. do 2002. Šeparović djeluje u zapadnoj Europi. U Nizozemskoj osniva skupinu





**„Kratki spoj Montažstroja s Hrvatskom nastao je međutim zbog toga što se Šeparović osjećao odgovornim i za to da napravi umjetničko djelo koje i umjetnički apsolutno korespondira s aktualnom situacijom, to jest da govori suvremenim umjetničkim jezikom, bolje reći – jezicima.“**

(AGATA JUNIKU)

Performingunit i stvara kazališne projekte u okviru međunarodnih koprodukcija. Djelovao je kao pedagog na Akademiji St. Joost u Nizozemskoj te vodio umjetničko-istraživačke radionice u brojnim zemljama. Sredinom 2000-tih započinje svoje dugogodišnje eksperimentiranje s propitivanjem kazališne reprezentacije, stvarajući pritom niz interdisciplinarnih i participatornih projekata čiji konačni sadržaj određuje sama publika. U tom periodu nastaju predstave *T-Formance* (2007), *Kazalište vaše i naše mladosti* (2007) i *T-Faktor* (2009). Šeparović uvodi i razvija osebujne izvedbene forme u kojima stvarni ljudi, mahom pripadnici marginaliziranih skupina reprezentiraju sami sebe, ispitujući tako i emancipacijski i dokumentaristički potencijal kazališta kao medija. Nenadmašnim kazališnim ostvarenjem Šeparović tako, primjerice, smatra predstavu *Timbuktu* (2008), u kojoj su glavni protagonisti napušteni psi i beskućnici. U dokumentarističko-plesnom projektu *Srce moje kuca za nju* (2010) ključne protagonistkinje postaju nezaposlene žene koje svoje potresne radne biografije sučeljavaju s nacionalnom nogometnom mitomanijom. Dva desetljeća djelovanja ovog kolektiva obilježena su izvedbom *Vatrotehna 2.0* (2010) koja je predstavila inventuru razornih tranzicijskih procesa u Hrvatskoj započetih 1990. U to vrijeme postiže veliki uspjeh i predstavama *Generacija 91–95* (2009) i *Mauzer* (2011), koje režira u Zagrebačkom kazalištu mladih. Oba djela bavila su se suočavanjem s prošlošću kroz propitivanje nacionalne nepogrešivosti u tumačenjima mitologije rata u Hrvatskoj. U drugom desetljeću novog milenija, Šeparović započinje novu fazu svoga umjetničkog opusa, koja se bavi potencijalima i mogućnostima revolucionarne promjene društva.

U Slovenskom mladinskom gledališću u Ljubljani režirao je *Klasnog neprijatelja* (2011), dok je u kazalištu Kosztolányi Dezső u Subotici na scenu postavio predstavu *Bikini demokracija* (2012). Šeparović vodi ovaj kolektiv kroz realizaciju najvećeg *community art* projekta na našim prostorima u kojem sudjeluje više od 50 osoba starijih od 55 godina. Kao glavni protagonisti predstave *55+* (2012) i debitantskog dokumentarnog filma *Potrošeni* (2014), sudionici donose svoje bolne intimne i generacijske ispovijedi. Oba umjetnička projekta primila su internacionalna priznanja. U projektu *Budućnost je sada* (2013), koji za protagoniste ima nezaposlene mlade osobe, Šeparovićeva je kritička oštrica uperena spram neoliberalnog kapitalizma kroz imaginaciju alternativnog scenarija hrvatske budućnosti. Povodom četvrt stoljeća umjetničkog djelovanja grupe, Šeparović režira *A gdje je revolucija, stoko?* (2014), nagrađivanu predstavu koja propituje komodifikaciju društvenog bunta kojeg je iznjedrio glazbeni novi vala 80-ih godina prošloga stoljeća. Od 2015. godine Šeparović radi na višegodišnjem interdisciplinarnom projektu *Nedovršeno* koji problematizira proces razgradnje javnog zdravstvenog sustava na primjeru nedovršene Sveučilišne bolnice u Zagrebu. Godine 2016. režirao je predstavu *Crna knjiga o dužničkoj krizi u Hrvatskoj*, a 2017. je osmislio i vodio medijski projekt *Cijankalij §218* posvećen reproduktivnim pravima žena. Njegov autorski projekt *Mladež bez boga* iz 2019. suočava publiku s otuđenošću i radikalizacijom mladih u današnjem sve umreženijem, ali i atomiziranijem društvu. Šeparović u svojem radu eksperimentira sadržajem i izrazom, propitujući emancipacijski potencijal društveno angažirane umjetnosti,

te postavlja u središte društvene pažnje bolne probleme naše zajedničke stvarnosti, pri čemu je njegov trajni interes stvaranje angažiranog kazališta i umjetnosti koji uvijek nanovo propituju i problematiziraju okruženje u kojem nastaju. To je pokazao i u najrecentnijim izvedbama. Nikad odigrana dvoiposatna predstava *Radnička cesta* (2021) odvija se u Hrvatskoj, u vrijeme koronakrize, u skladištu tvorničkog pogona koje je smješteno na Radničkoj cesti u Zagrebu. Likovi ove mini online serije pripadnici su različitih generacija, imaju različite nade i strahove. Zajedničko im je da su oni sinovi i unuci radnika koji su u doba socijalizma radili u proizvodnom sektoru planske ekonomije smještenom na toj Radničkoj cesti koja je danas transformirana iz simbola industrijskog u simbol servisnog, financijskog centra Zagreba. Projekt *Slijepi vode slijepce* (2025) polazi od Bruegelove renesansne slike *Parabola o slijepima*, kao metafore slijepce vjere i (dez)informiranja u današnjem dobu. Sliku Pietera Bruegela starijeg, nastalu u razdoblju kad se feudalni ustroj društva zamjenjivao kapitalizmom, premještamo u suvremeni kontekst digitalizacije, simulacije i umjetne inteligencije. Time ona postaje opomena na opasnost nekritičkog prihvaćanja informacija te simbolička kritika sveprisutne manipulacije istinom. Kroz prizmu slavne biblijske parabole, koja upozorava na sudbinu "slijepca koji vodi slijepca", projekt otvara pitanje vodstva i povjerenja u svijetu u kojemu je postavljanje granice između stvarnog i lažnog sve zamagljenije. U predstavi se Bruegelov renesansni motiv povezuje s ulomcima iz drama *R.U.R.* Karela Čapeka i *Slijepi* Mauricea Maeterlincka, čime se stvara dijalog između vremena industrijske i digitalne revolucije. Godine 2025. Šeparović

na scenu splitskog HNK postavlja priču o Johannu Christianu Woyzecku, vojniku koji iz ljubomore ubije udovicu s kojom živi, dijelom je bazirana na stvarnim događajima i osobama. Sastavljena iz fragmenata i zapisa, Büchnerova drama ostala je nedovršena zbog rane autorove smrti. Šeparović će se ovdje usredotočiti na problematiku relativizacije općeg naoružanja, (ne)prihvatljivosti oružanog nasilja i militarizacije društva, ali i vječno bolnu temu femicida.



# SOLARIS

## DVA

*SOLARIS DVA* eksperimentalni je kazališni projekt Montažstroja (redatelj Borut Šeparović) koji spaja roman Solaris Stanisława Lema i kulturni film Andreja Tarkovskog (1972) s izvedbom uživo, pojačanom digitalnom tehnologijom. Predstava priču Solarisa smješta u kontekst suvremene generativne umjetne inteligencije i „beskonačnih oblaka podataka“, eksplicitno uvodi ideju dvojnika (doppelgängera) te propituje što je na sceni istinito ili stvarno.

U središtu Šeparovićeve režijskog postupka nalazi se dijalog s Tarkovskim. Film ovdje nije tek citat niti tek predložak: on je stalno prisutan sugovornik – „prethodni život“ ove inscenacije. Scene, kadrovi i odnosi iz filma rekonstruiraju se u kazališnom prostoru, ali se u trenutku premještanja u živu izvedbu nužno mijenjaju: kazalište nikada ne može biti film – upravo zato može postati mjesto u kojem film ponovno nastaje, ali drukčije. Ono što je u filmu bilo zapisano na vrpci, ovdje se ponovno pojavljuje kao živo tijelo, kao glas, kao projekcija, kao digitalna maska – kao sloj koji se vraća iz arhive. Tako nastaje hibridno (intermedijalno) djelo u kojem Solaris nije zaključena prošlost, nego otvoreni materijal.

Izvedbeni tekst i dramaturgija (Filip Rutić) oslanjaju se na motive Lemova romana i scenarija koji potpisuju Tarkovski i Fridrih Gorenštajn, ali funkcioniraju unutar novog autorskog koncepta koji spaja kazalište, film i umjetnu inteligenciju (AI). U Solarisu DVA motiv „posjetitelja“ ili „gosta“ – bića stvorenih od sjećanja – dobiva suvremenu, doslovnu formu: dvojnici više nisu samo metafora, nego i tehnološka mogućnost. Generativni modeli i deepfake postupci u predstavi ne služe efektu, nego dramaturgiji. Oni proizvode situacije u kojima likovi više nisu jedinstveni, nego umnoženi; nisu

samo „ovdje“, nego istodobno i u arhivi i na sceni; nisu samo tijelo, nego i slika; nisu samo glas, nego i njegov algoritamski odraz. Predstava postaje stroj za proizvodnju dvojnika: mehanizam koji pokazuje kako se identitet danas može sastavljati, rastavljati i ponovno sastavljati – iz podataka.

U središtu ovog intermedijalnog eksperimenta nalazi se glumački ansambl koji uživo dekonstruira i ponovno gradi prizore iz filma. Glavnu ulogu psihologa Krisa Kelvina utjelovljuje Matija Čigir, koji svojim tijelom i glasom stupa u dijalog s filmskom izvedbom Donatasa Banionisa te istodobno evocira glas Vladimira Zamanskog, sinkronizatora originalnog glumca. Uz njega nastupa Rea Bušić u ulozi Hari, čija se fizička izvedba na sceni putem deepfake tehnologije i generativne umjetne inteligencije stapa s licem Natalije Bondarčuk iz izvornog filma, stvarajući treću, hibridnu verziju lika koja egzistira u procijepu između kazališta i filma. Nikola Nedić tumači doktora Snauta, pri čemu na sceni oživljava lik estonskog glumca Jürija Järveta i njegova ruskog sinkronizatora Vladimira Tatosova. Ulogu hladnog znanstvenika Sartoriusa, kao pandana filmskoj interpretaciji Anatolija Solonjicina, u ovoj scenskoj verziji preuzima Sven Medvešek.

Prisutnost pojedinih likova ostvaruje se isključivo putem videozapisa. Frano Mašković interpretira doktora Gibariana, dajući glas na hrvatskom jeziku i lice za AI hibrid spojen s likom Sosa Sargsyana iz izvornog filma, čime se zadržava motiv njegove fizičke odsutnosti. Sličan postupak primijenjen je i na lik pilota Henrija Bertona, kojeg tumači Vedran Živolić: njegov je doprinos lice za AI hibrid umiksan s likom Vladislava Dvoržeckog, uz zadržavanje izvornog glasa Dvoržeckog.

Među izvođače ulazi i neljudski „gost“: Unitree Go2 AIR, robotski pas. Dok deepfake i generativni modeli umnažaju lica i glasove, Go2 uvodi ono što slika ne može – tijelo koje dijeli isti prostor i isto vrijeme s glumcima. Taj „posjetitelj“ pretvara motive iz djela Lema i Tarkovskog u materijalno iskustvo: susret s Drugim koji je istodobno poznat i uznemirujuće stran. Forma psa priziva bliskost i povjerenje, ali njegova je logika algoritamska, pa otvara pitanja agencije, kontrole i empatije: tko koga vodi – i kome, odnosno čemu, vjerujemo kada tehnologija postane suigrač?

Vizualni identitet predstave počiva na radu Konrada Mulvaja, koji potpisuje video, multimediju i AI programiranje te kroz digitalnu obradu reinterpreтира filmski izvornik direktora fotografije Vadima Jusova. Tijekom predstave upravlja multimedijom u stvarnom vremenu: s konzole sinkronizira projekcije i transformacije slike te istodobno vodi scensku „pojavu“ robotskog psa Unitree Go2 AIR, usklađujući njegovu prisutnost s glumom, projekcijama i AI intervencijama.

Scenografiju je osmislio Filip Triplat prema osnovi i motivima filmske scenografije Mihaila Romadina. Kostimografkinja Desa Janković kreirala je kostime prema originalnim rješenjima Nelli Fomine.

U romanu Stanisława Lema i filmu Andreja Tarkovskog „gosti“ nisu tek fantazme, nego materijalizacije: bića sastavljena od memorije, krivnje i želje, koja dolaze kao odgovor na nemogući kontakt s nepoznatim oceanom. *SOLARIS DVA* taj motiv ne prepričava – on ga rekodira. Generativni modeli i deepfake proizvode digitalne dvojnike lica i glasova, a originalni film postaje arhiv koji se „oživljava“ u sadašnjosti.

Takav okvir znači da glumci rade s već

BORUT ŠEPAROVIĆ I FILIP RUTIĆ

**„Umjetnički kolektiv Montažstroj, kao participativno, dokumentarno kazalište, kazalište obespravljenih, promatram upravo kao aktivističko kazalište, za razliku od političkog kazališta [...] Opisujući aktivističku umjetnost (activist art) kao strategiju stajanja jednom nogom u sferi umjetnosti, a drugom u sferi političkoga aktivizma, [Nina Felshin] ističe da ono što aktivističku umjetnost razlikuje od političke nije sadržaj, nego metodologija, oblikovne strategije, kao i aktivistički ciljevi. Time za aktivističku umjetnost možemo postaviti sljedeći niz: angažman, kultura otpora, dokument, svjedočenje, ispovijedi, izvedba solidarnosti.“** (SUZANA MARJANIĆ)

postojećom izvedbom kao s preciznom matricom. To otvara temeljno pitanje: što znači „stvoriti“ ulogu u uvjetima u kojima je dio gesta, ritmova i odnosa unaprijed zadan? Sami izvođači u procesu su se suočili s time da se osjećaj tradicionalnog autorstva i „kreativne slobode“ mijenja: izvedba nastaje u napetosti između osobne interpretacije i potrebe da se uskladi s prethodnikom – filmskom izvedbom. To priziva Aristotelovu klasičnu ideju drame kao mimesisa (oponašanja). U *Solarisu dva* mimetička narav glume postaje doslovna: glumci ne imitiraju izravno stvarnost, nego prethodno umjetničko oponašanje (film). Svaki izvođač istodobno prolazi kroz dva procesa – vlastitu unutarnju interpretaciju rečenice ili emocije i nužnost da se u određenim trenucima uskladi s unaprijed zadanom strukturom.

Upravo iz te dvostrukosti nastaje ključna napetost: izvedba je istodobno i strogo precizna i nepovratno živa. Čak i ono naizgled minimalno, poput dozivanja imena („Hari!“), nosi intonaciju i osjećaj izvođača, ali se mora „uokviriti“ tako da odgovara tajmingu i tonu izvornika. Glumci stalno pregovaraju između prisutnosti u trenutku i točnosti „ljudskog duplikata“ nečije već snimljene izvedbe.

Iz toga se otvara i šire pitanje: je li gluma ikad doista „izvor“ nečega, ili je uvijek sinteza naučenih ponašanja? U tom je smislu relevantna i Schechnerova tvrdnja da je svaka izvedba „obnovljeno ponašanje“ („restored behavior“) – ponašanje koje se ne događa prvi put, nego se uvijek izvodi „drugi put do n-tog puta“. *SOLARIS DVA* tu „kopiranu“ narav izvedbe ne skriva, nego je izlaže: ovdje se kopira film, dok bi u konvencionalnom kazalištu izvođači kopirali odluke iz proba, tradiciju uloge ili stilsku

konvenciju. Pojam autentičnosti zato postaje problematičan, ali i produktivan: može li se stvarna prisutnost i značenje pojaviti kroz imitaciju – i može li kopija postati mjesto istine?

Da bismo razumjeli koliko je izvedbena preciznost povezana s tehnologijom, važno je sagledati i osnovnu logiku deepfake procesa (pojednostavljeno). AI najprije pronalazi i „mapira“ lice u slici (u filmu ili u live feedu), označavajući niz ključnih točaka – tzv. landmark točke – oko očiju, nosa, usta i čeljusti. One služe kao geometrijska mreža koja omogućuje precizno praćenje položaja glave i mimike. Na tu se mrežu potom prenose podaci izvedbe u stvarnom vremenu: mimika, ritam i mikropokreti izvođača postaju „pogonska informacija“ koja animira digitalnu masku i omogućuje nastanak hibridnog lica.

Koliko god taj spoj bio sofisticiran, predstava svjesno pokazuje i pukotine – tzv. glitch. Kada algoritam ne uspije pronaći orijentire (landmark točke) – primjerice u ekstremnom profilu lica, pri naglim okretima ili kada je dio lica zaklonjen – mreža trokutača se raspadne i digitalna maska se deformira. Publika tada vidi kako „oko pobjegne, usta otplivaju, brada sklizne“ sa svog mjesta, razotkrivajući artifičijelnu prirodu prikaza. Ova greška nije skrivena; naprotiv, ostavljena je vidljivom kao sastavni dio izvedbe. Glitch postaje znak istine: podsjetnik da je digitalni dvojniki konstrukcija, ali i da se ispod nje odvija živi rad tijela, daha i vremena.

U tom ključu predstava otvara i pitanje etike: tehnologija koja omogućuje uvjerljive dvojnice može bez pristanka prisvojiti nečije lice i glas, „uskrsnuti“ preminule umjetnike, lažno potpisati autorstvo ili promijeniti samu ekonomiju rada u kulturi.

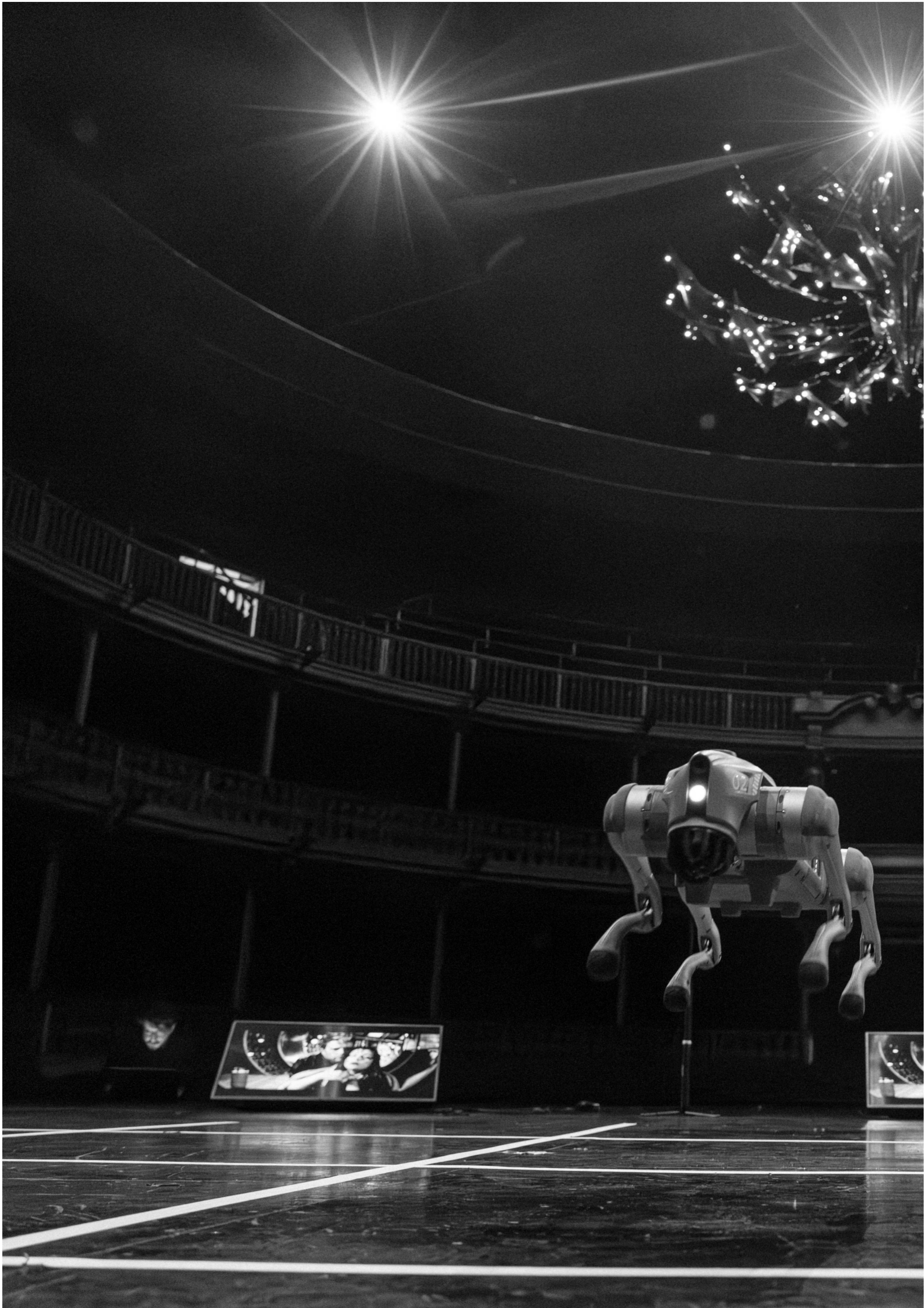
*SOLARIS DVA* tu ambivalenciju ne prikazuje didaktično, nego je ugrađuje u izvedbeni mehanizam i prebacuje pitanje na publiku: što znači vjerovati slici, i što znači vjerovati prisutnosti, u vremenu kada se oboje može sintetizirati?

Metodologija projekta ima jasne prethodnike u avangardnom kazalištu i izvedbenoj umjetnosti, osobito u praksama reenactmenta već postojećih medija kao kreativne strategije. Primjerice, The Wooster Group (2007) u svojem „Hamletu“ izvodi Shakespeareova Hamleta dok istodobno precizno reproducira snimljenu izvedbu s Richardom Burtonom iz 1964., kombinirajući žive glumce i video-projeksije u efekt disonantnog udvostručavanja. Druga paralela može se pronaći u Gob Squadu projektu Kitchen (You’ve Never Had It So Good) (2012), u kojem se Warholov film „izvodi“ uživo, u realnom vremenu, kao hibrid live videa i kazališta. U oba primjera tehnologija posreduje izvedbu kako bi se održala vjernost izvorniku – često uz pomoć in-ear slušalica i monitora – što je srodno principu koji koristi i *SOLARIS DVA*.

Za razliku od klasičnih dramskih ili opernih uprizorenja koja se primarno oslanjaju na tekstualni ili glazbeni predložak, ovaj projekt koristi naprednu tehnologiju kao dramaturški motor za propitivanje autentičnosti, sjećanja i prirode emocija u eri kada je moguće sintetički proizvesti uvjerljive kopije ljudi. Kroz deepfake i generativne postupke autorski tim ne stvara samo scensku adaptaciju, nego tehnološki radikalizira motiv „gostiju“ kao bića nastalih iz memorije i podataka, otvarajući pitanja o granici između originala i kopije, prisutnosti i arhiva, te digitalne simulacije u suvremenom dobu. Kroz takav hibridni pristup, *SOLARIS DVA* pozicionira se ne

samo kao adaptacija, nego kao laboratorij percepcije koji istražuje granice između čovjeka i stroja, nastavljajući niz inovativnih tumačenja Lemova djela u izvedbenim umjetnostima.







# VIZUALNA METAFIZIKA PROSTORA: ESTETIKA PERCEPCIJE U SOLARISU

Film *Solaris* (1972), u režiji Andreja Tarkovskog, jedna je od najslojevitijih i najsimboličnijih adaptacija u povijesti znanstvene fantastike. Za razliku od izvornog romana Stanisława Lema, koji se bavi epistemološkim pitanjima znanja i kontakta s izvanzemaljskim životom, Tarkovski koristi znanstveno-fantastični okvir kako bi istražio duboko egzistencijalne i duhovne teme. Kroz bogatu vizualnu simboliku i poetski ritam, *Solaris* postaje introspektivna meditacija o identitetu i nemogućnosti potpunog razumijevanja drugoga. Njegov pristup filmskoj estetici nadilazi klasične narativne konvencije i usredotočuje se na vrijeme, prirodne ritmove i unutarnje iskustvo. Kako Donato Totaro ističe u svojem članku „Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky“ (2002), filmski stil tog autora temelji se na vizualnoj gramatici koja nije usmjerena na montažu ili zaplet, već na doživljenu vremensku dimenziju, materijalne elemente i snovitu neprekinutost. *Mise-en-scène* u *Solarisu* ispunjen je prirodnim elementima – vodom, vjetrovom, vatrom, maglom – koji određuju ritam i teksturu prizora. Ti elementi nisu dekoracija, već oblikuju emocionalni tempo. Kroz dugačke kadrove, elementarne motive i pokrete kamere koji imitiraju svijest, Tarkovski oblikuje filmsko iskustvo koje se ne samo gleda već se osjeća i proživljava. U konačnici, njegova filmska estetika je redefinirala vizualni jezik kinematografije.

Jedan od najupečatljivijih aspekata filma jest upravo njegovo korištenje dugih kadrova, koji ne služe narativnom razvoju, već emocionalnom i filozofskom uranjanju. Ti kadrovi, kako piše Mark Bould (*Solaris*, 2019), oblikuju trajanje kao iskustvo i dovode gledatelja u stanje kontemplacije. Kamera ostaje dulje nego što je to narativno potrebno, čime se stvara dojam rastez-

ljivosti vremena. Ovaj pristup, suprotan sovjetskoj montaži koja reže značenje, dopušta da značenje izroni iz trajanja samo. Dugi kadar rastvara narativnu uzročnost, i mjesto da pokreće radnju, uranja gledatelja u kontemplativni ritam, koji odražava čin sjećanja i žalovanja – stvarne teme filma. Primjeri su produžene scene Kelvinovog približavanja *Solarisu*, kao i spori, zadržani pokreti kamere kroz očevu kuću. Ove scene stvaraju tzv. „iskustveno trajanje“, u kojem se psihološko vrijeme širi, a objektivno vrijeme sažima.

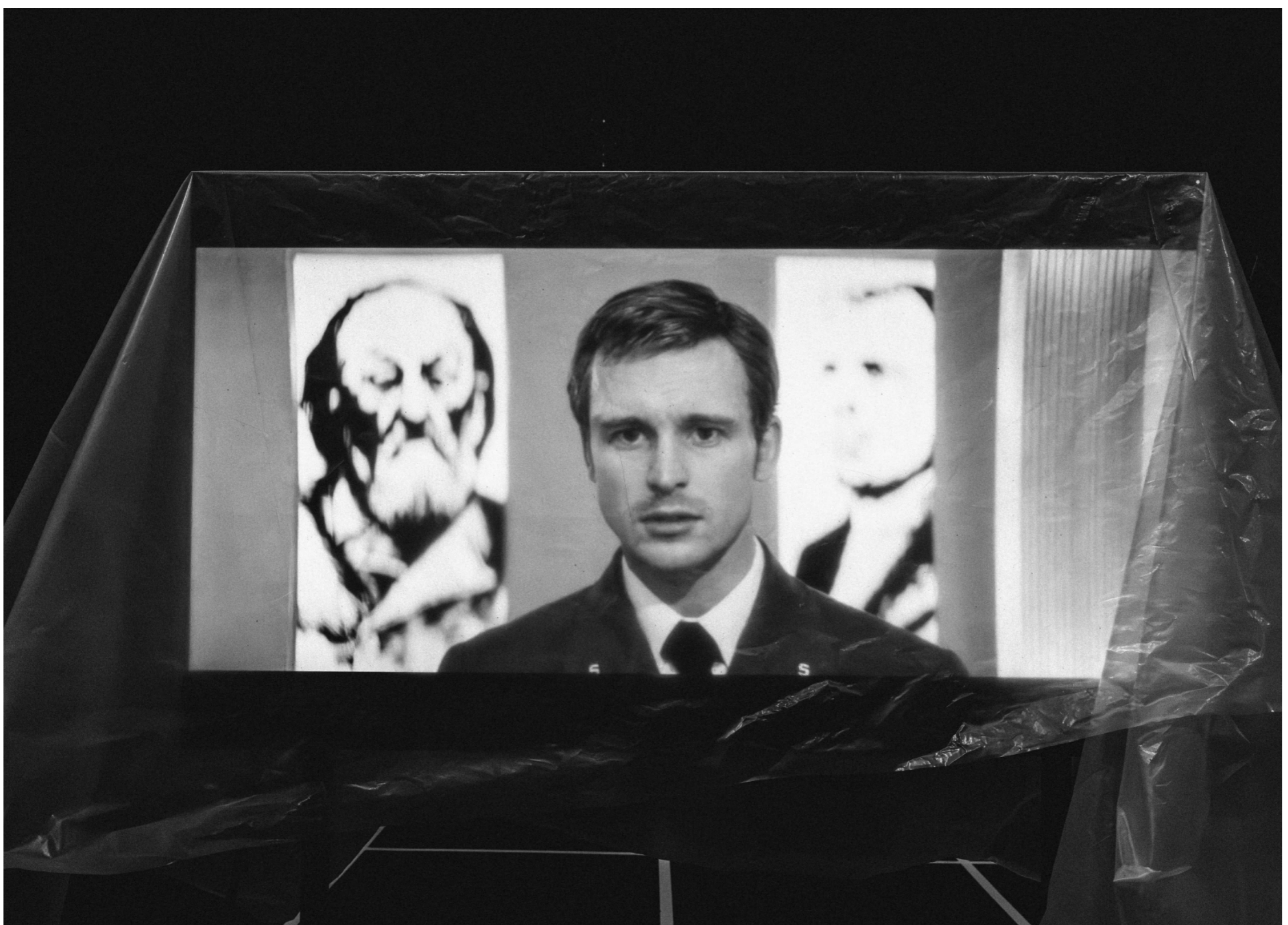
Bould to naziva „filmskom fenomenologijom“ – gledatelju se ne govori što da osjeća, već ga se stavlja unutar vremenskog polja, gdje se osjeća sporost i neizbježnost introspektivne refleksije. Prema Bouldu, Tarkovski „oblikuje vrijeme kao pejzaž, a ne kao slijed. Vrijeme se oblikuje kao prostor u kojem se boravi, a ne kroz koji se prolazi“. Ovaj pristup transformira *Solaris* iz znanstvene fantastike u moralnu i metafizičku meditaciju. Tarkovski ispunjava interijere „okvirima unutar kadra“ (vrata, prozori, ogledala, slike) i dvosmislenim teksturama, stvarajući više dimenzija i pretvarajući prostor u vrijeme – što je temelj njegove vizualne poetike. Tarkovski preferira dugačke, neprekinute kadrove koji čuvaju kontinuitet vremena i dopuštaju prostoru da „diše“. Prema Totaru, ova odluka daje vremenu status primarnog izražajnog sredstva, a ne samo strukturalnog alata. Njegova kamera kreće se polako, promišljeno i često podsjeća na tok svijesti – kao da lebdi i promišlja. On povezuje ovo s Bergsonovim pojmom *durée* – vremena kao kontinuiranog, proživljenog iskustva. Središnji Birdov argument („Andrei Tarkovsky: The Elements of Cinema“. *The Russian Cinema Reader: Volume II, The Thaw to the Present*, 2013), s druge strane,

pozicionira Tarkovskoga kao redatelja koji ne pokušava „predstaviti“ svijet, već ga nastoji rekreirati kroz osjetilno i vremensko iskustvo. To se posebno očituje u njegovom pojmu „intra-kadrovski ritam“ – ritam koji se ne rađa montažom, već unutar samog kadra. Bird tvrdi da Tarkovski svaku sliku oblikuje tako da dočara prisutnost i protok vremena, a ne značenje u konvencionalnom smislu. Ovakav pristup uklapa se u fenomenološku estetiku: gledatelj nije pasivni promatrač, već osjetilno uronjen u film, doživljavajući vodu, vjetar, tišinu i propadanje kao da ih sam dotiče, bez intelektualnog posredovanja – dolazeći time bliže izvornom, tjelesnom doživljaju stvarnosti. Bird također ističe napetost između jezika i slike kod Tarkovskog. Iako se njegovi filmovi temelje na književnim predlošcima, on ipak teži prema čistoj kinematografskoj percepciji – filmu koji nema potrebu za objašnjenjem ili pričom. Za njega je ideal filma osjetilno iskustvo koje dolazi prije riječi, upravo ono što odjekuje s primarnom percepcijom. Tarkovski ne strukturira filmski prostor kao neutralnu pozadinu, već kao živu i dinamičnu komponentu emocionalne i filozofske dubine filmova. Za razliku od klasične kinematografije, on briše granice između unutarnjih i vanjskih prostora, stapajući psihološka stanja s fizičkim okruženjem.

U *Solarisu* su unutarnji prostori (grad, knjižnica, dom) oblikovani kao gusta arhitektonska okruženja, čiji detalji i slike nose emocionalno i simboličko značenje, dajući svakodnevnim prostorima neobičnu dubinu i nestvarnost. Prostor u filmu odražava mentalna i emocionalna stanja likova. Sobe, hodnici i prirodni krajolici nisu samo kulise, već proizvedeni sjećanja ili čežnje. Tarkovski mijenja percepciju prostora te kroz ono što naziva „isklesavanjem

SANDRA USKOKOVIĆ





vremena", prostor prestaje biti statičan – on diše i razvija se kroz vrijeme, potičući uranjanje gledatelja. Prostor na svemirskoj postaji nije neutralan. On reflektira psihi likova. Hodnici su klaustrofobični, metalni i hladni, dok su interijeri često kaotični, puni knjiga, starih predmeta i artefakata s Zemlje. Nasuprot tome, prizori prirode na Zemlji (npr. očev dom) prikazuju toplinu, mekoću i gubitak. Takav kontrast naglašava unutarnju podijeljenost glavnog lika, Krisa Kelvina. Ova duboko emocionalna i prostorno-filozofska struktura u Tarkovskijevom prikazu unutarnjih i vanjskih prostora otvara prostor za daljnje razmatranje simboličkih i osjetilnih elemenata, posebno vode i zrcala, koji dodatno produbljuju vizualnu i duhovnu kompleksnost njegovih filmova.

Skakov (*The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*, 2012) uspoređuje njegov stil s baroknom umjetnošću, osobito u simbolizmu i duhovnim značenjima. Kadar je zasićen simboličkim elementima poput vode, vatre, zraka – slike koje govore više poezijom nego naracijom. Svaki element postaje i materijalna metafora i način percepcije. Zemlja istražuje fizički prostor, ruševine i krajolike – prostore gdje se isprepliću povijest i osobna trauma. Voda kao univerzalni element umjetnosti, prema Tarkovskom, simbolizira protok, intuiciju i vrijeme – njegova učestala upotreba vode ne nosi samo simboliku, već poziva na osjetilnu prisutnost. Zrak povezan s atmosferom i onim što je nevidljivo, ali duboko prisutno je duhovna pozadina svakog kadra. Zrcala se koriste kada se likovi susreću s verzijama izgubljenih osoba (npr. Hari). Simboliziraju unutarnji pogled, potrebu da se vidi ono što je potisnuto. Nameću nam pitanje: je li ono što vidiš stvarno, ili samo tvoja projekcija? Voda se pojavljuje kao najistaknutiji simbol

u filmu. U obliku kiše, rijeka, lokvi i naposljetku oceana planeta Solaris, voda simbolizira sjećanje, protok vremena i granicu između stvarnog i nesvjesnog. Bould stoga vodu naziva „zrcalom koje pamti“. No, to zrcalo ne razjašnjava, već izaziva nelagodu sa gotovo manirističkim nejasnim refleksijama. Ocean planeta Solaris ne funkcionira kao klasični vanzemaljski entitet. On ne komunicira jezikom, već reakcijom na ljudsku podsvijest. Njegova neprozirna, valovita masa stvara bića iz sjećanja posade, ali bez razumijevanja ili empatije. U tom smislu, Ocean je simbol nepoznatljivog i božanskog – entiteta koji postoji, ali ga je nemoguće racionalno obuhvatiti. On je zrcalo koje ne nudi utjehu, već suočavanje. Ponavljajući motivi poput vode, vjetrova, vatre i zemlje oblikuju prostor u *Solarisu* upisujući u njega simboličko i materijalno značenje. Na primjer, voda ne samo da reflektira emocije likova, već i mijenja teksturu prizora, čineći prostor taktilnim i fluidnim. Bould ističe kako voda u *Solarisu* ima najveće filozofsko i vizualno značenje – naziva je „zrcalom koje pamti“. U filmu voda povezuje Zemlju i Solaris, prošlost i sadašnjost, te materiju i duh. Za njega, voda simbolizira fluidnu narav sjećanja – način na koji prošlost prodire u sadašnjost, brišući granice između sna i halucinacije.

Motivi tekuće vode, odraza i kapljica u *Solarisu* vizualno izražavaju redateljovo odbacivanje racionalne kontrole. U scenama na dači, kiša i lokve simboliziraju nostalgiju i povratak. U scenama na Solarisu, valoviti ocean odražava istu tekuću narav, ali lišen ljudske topline – postaje kozmička podsvijest koja reflektira, ali ne razumije. Bould naglašava da voda kod Tarkovskog nikad nije samo simbolička. Voda ima materijalnu ulogu (lomi svjetlo, iskrivljuje zvuk, mijenja

**„Temeljna potka priče o Solarisu, bilo da govorimo o romanu Stanisława Lema, filmu Andreja Tarkovskog ili kazališnoj predstavi SOLARIS DVA, leži u neraskidivoj vezi između pamćenja i identiteta jer planetarni ocean funkcionira kao golemi materijalizator ljudske podsvijesti koji iz sjećanja izvlači potisnute traume i pretvara ih u fizička bića. Najsnažniji primjer te dinamike je lik Hari koja se pojavljuje kao dvojica preminule supruge Krisa Kelvina, no ona nije izvorna osoba već je simulakrum stvoren isključivo na temelju Kelvinovih sjećanja i osjećaja krivnje zbog njezina samoubojstva. Njezin identitet je u početku krhak i ovisan jer ona ne posjeduje vlastitu prošlost ni sjećanja izvan onoga što je Kelvin zapamtio o njoj, što je simbolički prikazano njezinom haljinom koja je uvijek ista jer je takva ostala zamrznuta u Krisovom umu i ne može se otkopčati jer Kelvinovo sjećanje nije sadržavalo taj tehnički detalj. Hari postepeno razvija svijest o svojoj umjetnoj prirodi shvaćajući da je ona zapravo mehanička reprodukcija ili matrica, ali paradoksalno kroz patnju i ljubav prema Kelvinu počinje stjecati autentičnu ljudskost koja nadilazi njezino neljudsko porijeklo.“** (BORUT ŠEPAROVIĆ)

teksturu prizora). Bould to naziva „osjetilnom teologijom nestalnosti“ (*a sensory theology of impermanence*). U tom smislu, *Solaris* postaje film o nestabilnosti same percepcije tj. nemogućnosti da razdvojimo stvarnost od njezine refleksije. *Solaris* predstavlja početak „vodo-poetske“ vizualne gramatike Tarkovskog, gdje voda postaje medij i pročišćenja i melankolije, evocirajući krhkost ljudskih pokušaja da uvedu red u postojanje. Bould pak identificira vodu kao najdosljedniji vizualni i metafizički motiv kod Tarkovskog, i piše: „Voda u *Solarisu* povezuje ono što naracija razdvaja: Zemlju i Solaris, prošlost i sadašnjost, materiju i duh. Njezina površina odražava ljudsku čežnju, ali ostaje neprozirna ljudskom razumijevanju“. Stalno prisutni motivi ogledala, odraza i površina vode stvaraju nestabilno vizualno polje za koje Skakov ističe da ne reflektira samo sjećanja likova, već i pogled gledatelja, što stvara sloj tzv. vizualne samorefleksije.

U svom članku „*Existential themes and motifs in Andrei Tarkovsky's films: The notions of space and transcendence*“. *Journal of Design for Resilience in Architecture & Planning*“ (2022), Yannis Mitsou nudi duboku filozofsku analizu pojma prostora u filmovima Tarkovskog. Mitsou se poziva na egzistencijalističke mislioe poput Kierkegaarda, Shestova i Camusa kako bi pokazao da Tarkovskijevi likovi prostor ne doživljavaju kao neutralnu pozadinu, već kao nešto duboko osobno i emocionalno nabijeno. U tekstu koristi pojam „egzistencijalnog prostora“, inspiriran fenomenologijom i autorima poput Juhanija Pallasmaa, kako bi objasnio da su okruženja u Tarkovskijevim filmovima zapravo proizvođači tijela i psihe. U *Solarisu* prostor oceana nije tek simbol, već entitet koji reagira na unutarnje stanje protagonista. Mitsou ih opisuje kao „fiktionalne

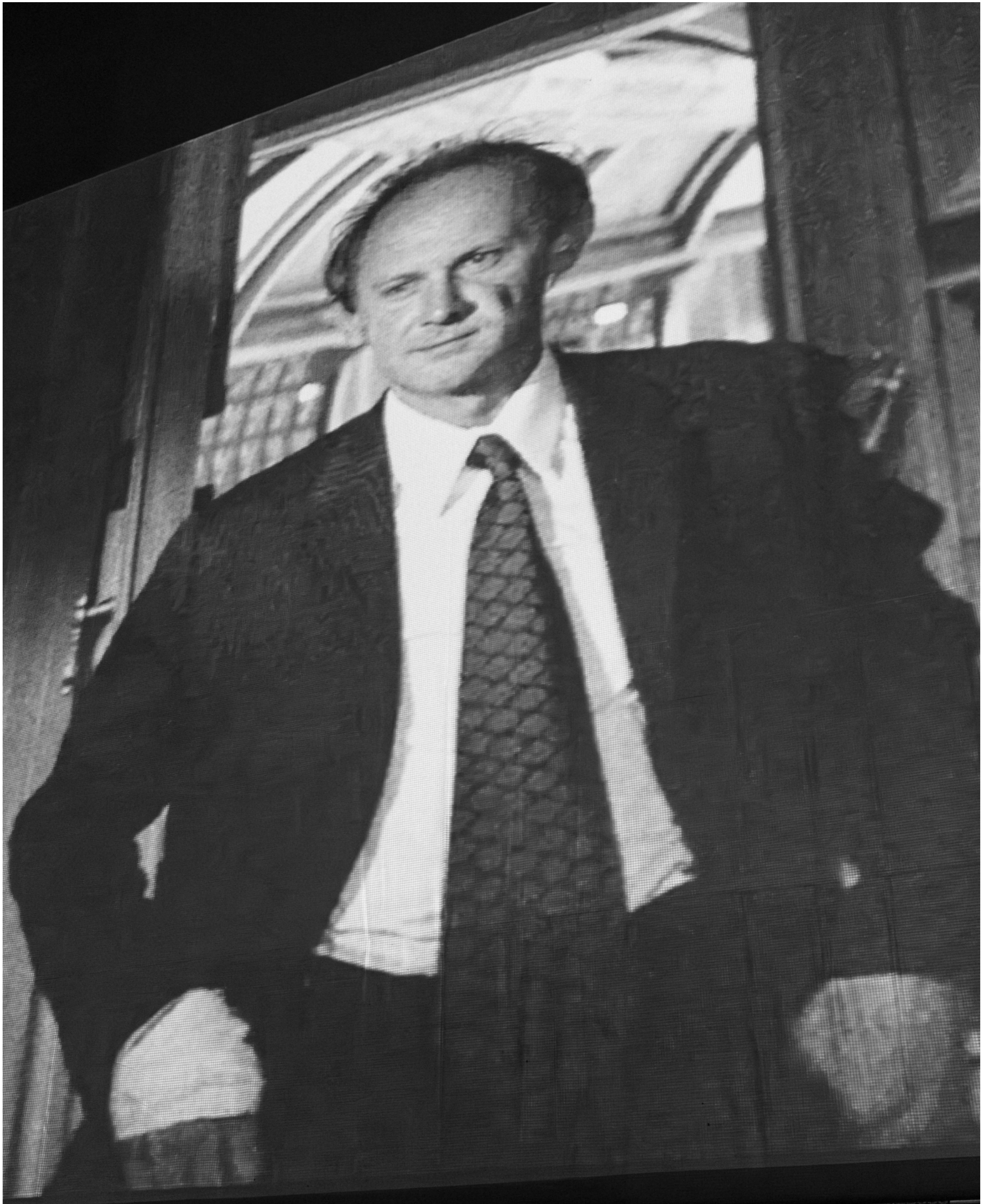
entitete koji stvaraju nove stvarnosti prema unutarnjim motivacijama likova – kao prostorne manifestacije čežnje ili izgubljenog doma. Estetski, Tarkovski pristupa prostoru na poetičan način. Umjesto geometrijske jasnoće, koristi fluidne prijelaze, prostornu dezorijentaciju i pokrete kamere koji sugeriraju emocionalna ili duhovna stanja. Levitacijska scena iz filma prikazana je kao simbolički pokušaj oslobađanja od fizičkih ili psihičkih ograničenja. Pojava Harije, Kelvinove preminule partnerice, kao fizičke manifestacije njegova sjećanja, postavlja pitanje o stvarnosti identiteta. Je li ona stvarna ako postoji tijelom, ali ne duhom? Je li naš identitet određen tuđim pamćenjem nas samih? Zrcala u filmu pojačavaju tu refleksivnu temu: često služe kao granica između lika i njegove projekcije. Prostor je često slojevit i labirintski, i simulira sjećanje koje je nelinerano i ponavlja se. Prošlost nastanjuje sadašnjost, i to fizički i atmosferski. Prostori nose teologiju mjesta. Iako nisu otvoreno religiozni, prožeti su metafizičkom težinom. Stanica u *Solarisu* tako postaje moralna i duhovna arena. Unutrašnjost svemirske stanice nije hladna i tehnološka, već intimna, zasićena osobnim predmetima: knjigama, ikonama, starim stvarima. Takav prostor odražava unutarnja stanja likova, čime stanica postaje više unutarnji pejzaž nego objektivno okruženje. Zemaljski dom, osobito prizori smješteni u dači (kući Kelvinova oca), pojavljuje se i na samom planetu Solaris – kao fantazmatska prostorna projekcija, što sugerira da planet ne reproducira samo ljude, već i čitave emocionalne ambijente. Skakov to vidi kao dio šire teme nostalgije (ključnog pojma u ruskoj kulturi) kod Tarkovskog i duhovne težine doma. Prostorna kompozicija u *Solarisu* je poput poetičnog jezika. Umjesto

da vodi pozornost prema vanjskom (kao u klasičnom filmu), prostori okreću pogled prema unutra – pozivajući gledatelja na meditativno iskustvo gdje prostor reflektira dušu i egzistencijalno traganje.

U filmovima Andreja Tarkovskog, arhitektura nikada nije samo pozadina; ona predstavlja način razmišljanja o vremenu i duhovnom iskustvu. Prostori koje Tarkovski gradi u svojim kadrovima su simbolična i egzistencijalna okruženja, a ne neutralne scenografije. Njegov stil tzv. „sporog filma“ (dugi kadrovi, minimalna montaža) pretvara zgrade u haptička (opipljiva) okruženja – mokri zidovi, grube teksture, zvukovi i kretanje kamere pozivaju gledatelje da „osjete“ arhitekturu kao trajanje i sjećanje, a ne da je samo promatraju. *Solaris* predstavlja „estetiku sporosti“, koju bi arhitektonska teorija danas mogla tumačiti kao odgovor na suvremeni ritam i dominaciju vizualnog. Naime, Tarkovski je filmski autor proživljene arhitekture: interijeri, ruševine i krajolici oblikovani su kroz trajanje i teksturu, tako da gledatelji prostor doživljavaju kao duhovno preispitivanje. Njegovi filmovi postali su ključna referenca za arhitekta i teoretičare koji traže sporije i osjetilnije shvaćanje prostora. Kod njega su građevine živa bića – pate, sjećaju se i reagiraju. Prostor ima tjelesnu gustoću – osjeća se, dodiruje, proživljava. Povratak izgubljenom prostoru, djetinjstvu ili izvornoj jedinstvenosti postaje duhovna misija. Prostor u *Solarisu* je egzistencijalni i poetski konstrukt tj. mjesto gdje se likovi ne izražavaju, već oblikuju. Prostori nisu tek scenografije, već unutarnji svjetovi, odrazi boli i mogućnosti duhovnog iscjeljenja.

Tarkovski ne koristi film da „priča priču“, već da stvori emocionalni i filozofski pejzaž. Koristeći duge kadrove, prirodne zvukove,

i simbole, „oblikuje vrijeme“ – poziva gledatelja da boravi u slici, ne da juri kroz radnju. Vizualna estetika filma postaje sredstvo istraživanja svijesti i sjećanja, pri čemu ekran djeluje kao zrcalo i prostor pamćenja. „Tarkovski je konstruktor – inženjer duhovnog iskustva“, tvrdi Lem. Na to se nadovezuje i Bird, koji ga vidi ne samo kao duhovnog redatelja, već i kao fenomenologa slike – umjetnika koji je opsjednut tekstu-rama stvarnosti i onim što je neizrecivo, ali duboko prisutno. Tarkovski ima sposobnost da stvori ambijent koji se ne može prikazati, ali se može osjetiti. Ovdje film ne postaje prozor u svijet, već prag iskustva. Gledatelj ne gleda sliku, već ulazi u nju. Skakov stoga i tumači *Solaris* kroz psihoanalitičku prizmu, pritom promatrajući film kao filmsku verziju Freuda: s ponavljanjem i logikom sna. Naime, vizualna gramatika filma ne slijedi uzročno-posljedičnu logiku, već proces nesvjesnog što je očito kod iznenadne pojave Harije koja nije motivirana radnjom, već djeluje kao materijalizacija potisnutog. Zaključno, *Solaris* nije film o znanstvenim otkrićima, već zapravo o duhovnim krizama. Njegova vizualna simbolika – voda, zrcala, prostor i svemir nije dekorativna, već temeljna za razumijevanje emocionalne i filozofske jezgre filma. Dugi kadrovi i spor ritam usmjeravaju gledatelja da se ne pita što se događa, nego što osjeća. Tarkovski oblikuje film kao tiho i postojano suočavanje s onim što je u nama najdublje zakopano: sjećanjem i tugom, ali i željom za pomirenjem.





# ANTROPOCEN DRANJE

„I don't like innovation“ (KRISOV OTAC,  
U SOLARISU).

„[...] objectivity have no place in art.  
Objectivity can only be the author's, and  
therefore subjective“ (ANDREJ TARKOVSKI).

Prenemažu li se znanstvenici u *Solarisu* dok poput sumanutih insekata bubaju o stakleni zid nedokučivog kao o usijanu stijenku sijalice? Da, dozlaboga. Ima li nešto smiješno u borama koje im se usijecaju u lica dok se mršte nad polimorfijom tajanstvenog oceana koji im ne daje ništa osim novih filozofema, još težih od onih prethodnih? Još jednom da. Nećemo ni spominjati razinu čudnovatosti koju dosežu neke od mozgovitijih interpretacija filma, posebice one špekulativnije naravi. One su nevažne jer iako se radi o općepriznatom klasiku uz kojeg je nužno vezati nekakvu vulgatu egzegeze, *Solaris* Andreja Tarkovskog je naglašeno osoban film koji izaziva personalne reakcije, bile one intelektualna nadražnja ili vlaženja. Možda *Solaris* i nije odgovor Tarkovskog na Kubrickov 2001 *A Space Odyssey*, par godina stariji, ali nepobitno jest odgovor sssr-a zapadnom svijetu i njegovom tadanjem emisarar Stanleyju Kubricku. Iako je Tarkovski, s tehničkog očista bio zadivljen Odisejom, nije dijelio Kubrickove poglede na čovječanstvo i na njegovo traganje za istinom koje je po engleskom otočaninu iziskivalo silno involviranje tehnologije, a premalo humanosti. *Solaris* je, posljedično, jedna od „najhumanističnijih“ zF priča ikad zabilježenih na filmsku traku. Pričom je, to znamo, Tarkovskog opskribio Stanisław Lem istoimenim romanom pruživši mu ujedno i priliku da dade svoje gledanje na univerzalno i beskonačno traganje za

Istinom. Tarkovski tekst romana operira anamorfozom, dakle distorzijom imitiranog i pritom odlazi onkraj graničnika znanstvene fantastike. Manjak očekivanih postavki zbunjuje publiku koja, bestidnica, počinje misliti (ili se usuđuje početi misliti) da ju se obmanjuje iako istovremeno kliče na *Avatare* jen, dva, tri. Umjesto da gunda sebi u bradu, i pozorno gleda, ne mobitel nego veliki ekran, gledatelj bi već oko polovice filma uspio pohvatati neke od odrednica koje mu naizgled izmiču.

Ako se pažljivo gledaju inicijalne scene smještene na rustikalnoj dači okruženoj vodama stajačicama i tekućicama u kojima luksuzno leluja rizomatska flora primijetit ćemo da je voda ta koja vlada ambijentom. Valja pripomenuti i da među parkovima i nasadima koji okružuju daču lebdi slasnost i eros koji obično nastanjuju prostor javnih parkova i đardina. Pri šetnji glavnog lika, Krisa Kelvina, kojeg tumači muškarački mekani Donatas Banionis, prema dači planove i perspektive planova određuje magla, aerosol, raspršena voda. Odmah nešto kasnije, slušamo divanjenja o Oceanu u prisustvu elemenata te proliferirajuće prirode, koja pritišće daču recimo kroz granje stabala uronjeno u amnionski mutne vode vaza ili bukete; ili je krivi kao što vidimo promatrajući grede nepravih kutova. Voda prodire, i kroz predivno prikazan pljusak, vodni prostore i sluša kao i priroda koja o njoj ovisi. U tim scenama, koje žele biti ladanjske, ali to im nikako u potpunosti ne uspijeva, potrebno nam je također zamijetiti svojevrzni kreativni nered, dekorativni kaos o kojem čovjek skrbi i čija su posljedica tapeti na krovovima dače, pa, u interijeru, gipsane odljevi Sokrata, otočenteske štampe Montgolfierovih *ballons à air chaud*, reprodukcije *figure*

*exacte et proportions du globe aërostatique*. SREČKO JURIŠIĆ

Uz antifaustovskog Burtona i njegova sugovornika, Kelvinovog vremesnog tatu, tu su i akvariji s vodenim biljem, ručno rađena kretka s dvije papigice tigrice, te raznorazni bibelots poput sasušenog nara, keramičkih posudica – praznih, s poklopcima, ispunjenih lulama – knjiga (uvijek divno uvezenih, naglašeno vanserijski i nedžepno, dođe da se kaže), pa i sklopivi anatomski prikaz ljudskog poprsja urešen stetsonom i papratima. Odatle nadalje pa do kraja prvog dijela filma, priča nam se zappleće, crno bijela i u boji, i odmaže pri zamjećivanju sličnih detalja, ali možemo si među vijuge zataknuti neuropodsjetnik na ovaj suvenirski slog.

U drugom smo dijelu već debelo u drugoj polovici filma, bliži dvije trećine, i već smo na svemirskoj stanici u orbiti Solarisa. Kris Kelvin, svemirski psiholog je tu, nježno nosi delikatne dermatitise kao i ostali preživjeli članovi posade, Snaut i Sartorius, i vidimo ga u njegovim monogramiranim pidžamama i kućnim haljeticama s K.K., ka-ka, kaka, na prsima, što – ako *nomen est omen* vrijedi i za inicijale – možda nešto želi reći o njemu a možda i ne. Naposljetku, jedna od poruka filma i jest da čovjek rijetko kad nije kaka. Kozmonaut psiholog Kelvin dobio je misiju da stigne do svemirske postaje koja kruži oko intrigantnog Solarisa, planeta nalik oceanu. Njegova je zadaća istražiti bizarna zbivanja na orbitalnoj postaji s koje preostali znanstvenici promatraju ovaj ocean. Jedan od njih, dr. Gibarian, počinio je samoubojstvo i sad je u ledu (koji je, opet, voda), a preostalu dvojicu, doktore Snauta i Sartoriusa proganjaju aveti iz prošlosti. Uskoro Kelvin shvaća da je planet inteligentno biće i da ocean sintetizira sjećanja. Ali kada se suoči s reprodukcijom



svoje pokojne supruge Hari, njegova znanstvena uvjerenja počinju slabiti, racionalnost kopnjeti.

Nagnuće *sažimanju* odvest će nas mimo sijaseta važnih elemenata fabule ravno u središnju prostoriju svemirske stanice i do scene koja je po mnogočemu krucijalna jer se iz nje, prostorije i scene, račvaju bilo svemirska stanica, bilo film. Svemirska stanica, fellinijevski je zapuštena i njome se kotrljaju lopte, lunjaju patuljci, odjekuje pjesma itd. Kružnog je, zrakastog tlocrta kako vidimo pri Kelvinovom slijetanju i doktor Snaut, empatični svat iznimno plastične fizionomije i, uz Kelvina, još jedan muškarac u kožnjaku (žene nose mahom pletiva), slavi rođendan u onom što po kružnom obliku možemo smatrati središnjom prostorijom stanice. Uzvanici su sam Snaut, koji će divinski kasniti kako bi kasnije mogao efektivnije poantirati, Kelvin, Sartorius, Hari, emocionalna projekcija Kelvinove pokojne supruge. Središnja prostorija stanice je knjižnica i u njoj opet nalazimo prostor načičkan artefaktima u nekoj vrsti kontroliranog kaosa koji kreira čovjek. Tu su opet mrtva ili polumrtva ili reanimirana priroda u obliku buketa, u herbariju prešanog cvijeća, odljevi Sokrata i ini grčki kipovi, divno uvezane knjige. Ta središnja kružna soba je svojevrsni renesansni *studiolo* ili barokna *wunderkammer* s određenom poetikom. Kao i ostatak svemirske stanice koja nikad nije samo okanca i ogledalca i ovaj je prostor naglašeno humaniziran. Dok su kružni hodnici bili neuredni i prijavni, a bjelilo kabina osigurano jastučnim oblogama kakve nalazimo u ludnicama, ovdje vlada sjena, a dio rasvjete delegiran je svijetlacima (na svemirskoj stanici?!). U scenama koje će slijediti književnost će igrati važnu ulogu – otac Tarkovskog, Arsenij, bio je

pjesnik – pa ćemo tako slušati citate iz Cervantesovog *Quijotea* i to u izdanju s Doréovim ilustracijama uz neizostavno prešano bilje, spomene na 'drugorazredne Dostojevskije', Tolstoja itd. Naravno, *Quijote* nije slučajno citiran, kao što nije slučajno ranije spomenut niti Faust.

*Wunderkammer* svemirske stanice po zidovima uokviruju reprodukcije polikromatskih vitraja, kineske zmajevе glave, ali i ulja na platnu Petera Breughela starijeg. Tarkovski će tako gotovo dokumentarnom tehnikom snimiti *Lovce u snijegu* (1955.) dok će ostatak flamančevog ciklusa posvećenog aktivnostima kroz godišnja doba biti prikazan tek u pozadini. Kronološki govoreći odabir je iznimno zanimljiv jer se radi o platnima nastalim u istom ranomodernom čvorišnom razdoblju, krucijalnog po čovjeka, u kojem se rađaju sva tri moderna mita. Dva smo već spomenuli, mit o Faustu i mit o Don Kihotu, a treći uvodimo sada – mit o Don Juanu, kronološki najrecentniji. On je u film uveden kroz Hari, Kelvinovu suprugu s kojom ovaj ljubi dok je živa, pa onda, pohlepnik, i s njenom utvarom koju je generirao Solarisov ocean, svojevrsna *bête noire* glupih i nehumanih koji bi najradije uništili ono što ne razumiju. Sva tri mita opominju vancrkveno djelovanje u društvu, ali i ilustriraju kapitalistički akumulacijski model. Mit o Faustu kudi kupoprodaju duše i dijaboličke transakcije ali ujedno i vabi s hrpom moći / znanja; mit o Don Juanu kudi serijalno ljubovanje ali ujedno vabi sladostrašću sekvencijalnog snažanja; mit o Don Kihotu kudi idealističko tumaranje zasnovano na nesvetom pismu (romanima) ali i vabi FOMO sindromom pikareske. Sva tri mita garantiraju postojanje katoličke misaone mašinerije jer su njihove 'štetne' čari daleko primamljivije od paske pa nam

je, eto, potrebna crkva kao redarska služba. Tarkovski upozorava protiv svake redarstvene operacije, to je jasno. Kako bi to Barthes rekao, on je uvijek i etički i estetski budan.

„Gošća“ Hari, utvara Kelvinove pokojne supruge koju je generirao ocean, ključna je figura. On sam, sve načetiji u duhu i u tijelu je ne razumije. Pokušat će je se riješiti slanjem „u beskraj i onkraj“, kako bi to kazao Buzz Svjetlosni, ali će je u konačnici prigrliti kao i spoznajnu introspekciju u koju ga ona svojom spiritualnom tjelesnošću gura. Najčišće zaljubljen u Kelvina, ali lišena sjećanja i svjesna težine koju njeno prisustvo stvara kod posade stanice, Hari će si oduzeti život jer je tragedija dio ljudske sudbine kojem se i ovdje daje pretjerana važnost. Na kraju filmova među kremastim i kromatski varljivim valovima oceana zapljusnut će nas jedan od najenigmatičnijih „zoom-inova“ u povijesti filma, gdje vidimo kako se na površini Solarisovog oceana formirao otok – i to baš onaj na kojem se nalazi ona, sad znamo i zašto, hidrirana dača s početka. Kelvin živi pomirbene trenutke s vlastitom prošlošću kao da mu planet daje drugu mogućnost, da bude čovjek. Jer čovječnost i čovječanstvo nisu vezani za mjesto nego su čin. Planet Solaris koji stvara iz snova i sjećanja bizarna je eho ljudskog kreativnog čina. Potraga za ultimativnom Istinom na koju nas Solaris vodi očito nadilazi naše mogućnosti ali to je zato što, pogađate, tražimo na pogrešnom mjestu. Potraga nije egzogena nego endogena pa je pronalaženje suočavanje s vlastitom dušom. Ukratko, ako nam je već duša dodijeljena, možda egzistencija ima smisla samo ako po tu dušu odemo. Makar i u svemir. Što je opet potencijalna aluzija na jedno renesansno remek djelo, onog *Bijesnog Orlanda* (1532, ilustrirao

Doré) koji je također suludo labirintski postavljen, do te mjere da je Calvino kazao da „odbija početi i završiti“. Ondje Astolfo jaše na hipogrifu na Mjesec po bočicu s Orlandovim razumom, bez kojeg mu je bilo bolje jer će ga u konačnici otjerati u smrt u Roncisvalleu.

U autobiografskom dokumentarcu *Tempo di viaggio* (1983), u kojem putuje u pratnji pisca i scenarista Tonina Guerre, Tarkovski kaže da je *Solaris* neuspjeh.



---

# ODBA

---

Kazališna  
sezona  
•  
Stagione  
teatrale

**INNO ALLA PACE**

2025.—  
2026.

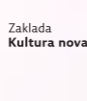
---

# CAIR

---

# U

POKROVITELJI:



Zaklada  
Kultura nova



HVALA:

SPONZOR:

Zagrebačka banka  
Unicredit group