

Markus Hjorth-Johansen

Tarkovsky og Tid:

Andrei Tarkovskys bruk av tid i Stalker og Offeret

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Eva Bakøy

Mai 2024

Antall ord: 5196

Markus Hjorth-Johansen

Tarkovsky og Tid:

Andrei Tarkovskys bruk av tid i Stalker og Offeret

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Eva Bakøy

Mai 2024

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag:

Denne bacheloroppgaven er en undersøkelse av to av Andrei Tarkovskys filmer som har som mål å se på hvordan regissøren bruker tid som virkemiddel i sine filmer. Filmene hans kategoriseres ofte under undersjangeren slow cinema, og jeg skal se på to eksempler fra hans filmografi, *Stalker*, og *Offeret*, for å få et representativt syn av hans bruk av tid som virkemiddel i hans filmer. Ved å se på disse to filmene med et analytisk blikk, dykker jeg dypt inn i alle aspekter av hans bruk av tid, og ser hvordan de samspiller med andre filmatiske virkemidler som blir tatt i bruk, og effektene som oppstår av dette.

Summary:

This bachelor's thesis is an examination of two of Andrei Tarkovsky's films, with the goal of examining how the director uses time as a device in his films. His films are often categorized under the subgenre of slow cinema, and I will look at two examples from his filmography, *Stalker*; and *The Sacrifice*, to get a representative look of his use of time as a device in his films. By viewing these two films through an analytical lens, I'll dive deep into all aspects of his use of time, and how they interact with other cinematic devices applied, and the effects caused by this.

Introduksjon

I min oppgave skal jeg analysere to av filmene til regissøren Andrei Tarkovsky, og ser på hvor vidt han bruker tid som virkemiddel i sin filmer. Hyllet som en mester innenfor «slow cinema», og med en rekke trege filmer under sitt belte, var det en utfordring å velge kun to filmer. De jeg velger å skrive om, nemlig *Stalker* (1979) og *Offeret* (1986), vil jeg påstå er representative når det kommer til hans verk. Hans magnum opus, og hans avskjed, begge bruker tid eksepsjonelt godt. Slow cinema er et ofte omdiskutert begrep, og hva som faller innenfor kategorien slow cinema er spredt. Jeg velger å bruke definisjonen Flanagan legger frem i sin doktorgrdsavhandling. Nemlig filmer som tar i bruk lange tagninger, har udramatisk eller ikke-dramatisk struktur, og som ofte fokuserer på realisme eller hyperrealisme (Flanagan 2012).

Det var et spørsmål jeg stilte meg selv for en stund tilbake da jeg så en film, jeg husker ikke filmen, men spørsmålet var et jeg begynte å stille meg jevnlig siden den gang, «hvor mye tid har gått i denne verden siden filmen startet?». Man kan undre på hvor lenge Luke trener med Yoda i *The Empire Strikes Back* (Kershner 1980), hvor lenge Niki Junpei satt fast i sandhullet i *Woman in the Dunes* (Teshigahara 1964), eller hvor mange dager Alma og Elisabeth Vogler tilbragte sammen i *Persona* (Bergman 1966). Forskjellen på disse filmene, og Tarkovskys sine, er at Tarkovskys på mesterfullt vis, viser oss hvor lang tid som har gått, for vi er så og si med på hele reisen. For han bruker tiden for hva den er verdt, hvis vi ser så og si alt, så vet vi hvor lenge våre karakterer har vært i sine bestemte situasjoner. Vi får en tilkobling til dem og deres verden, vi vet hvor hardt de har jobbet, hvor mye de faktisk har slitt og strevd, men det er ikke kun dette aspektet jeg skal undersøke, det er tid som virkemiddel i sin helhet jeg skal se på, og da må jeg se på alle aspekter av tiden.

Litteraturen jeg har valgt er mer en oversikt over temaet mitt, noe som forklarer mer enn det anvendes; grunnen til at jeg har valgt nøyaktig tekstene jeg har valgt er at mengden tekster skrevet om slow cinema er mer begrenset enn det andre temaer innenfor det filmvitenskapelige emnet er.

Min fremgangsmåte er rett fram. Jeg skal se på disse to filmene, hver for seg, og se hvordan tid brukes som virkemiddel i disse filmene, scene for scene, for å til slutt nå en endelig

konklusjon om tidens rolle som virkemiddel. Min hypotese er at tid som estetisk virkemiddel er betydelig viktigere i Tarkovskys sine filmer enn mange andre filmer generelt.

Offeret (1986)

Begrunnelse for valg av film:

Som jeg nevnte i introduksjonen er denne filmen et godt eksempel på bruk av tid, det er hans siste film, så denne satt opp mot muligens hans største film, vil gi oss et godt innblikk på forskjeller og likheter mellom de to verkene. Det er også mulig hans mest «rett frem» film, med et klart plot og en klar dramaturgisk oppbygging. Derfor valgte jeg denne.

I åpningsscenen til *Offeret* (1986), bemerker man seg fort en ting, nemlig hvor tregt alt går. Fra kamerabevegelser, til Alexanders trege tale. Ottos introduksjon og dialogen mellom Alexander og Otto, alt flyter fremover i naturlig hastighet, og i motsetning til majoriteten av filmer, menes naturlig i en ufilmatisk forstand, nemlig naturlig sakte, for et naturlig tempo innenfor majoriteten av filmer er fortsatt raskere enn vår virkelighet. Det *Offeret* viser oss fra første sekund er at vi som publikum får se alt som det skjer. Fra åpningens rulletekst sin avslutning, altså når filmen faktisk begynner, og vi ser det klippes for første gang, har det gått 10 minutter. Noe som i en ikke-filmatisk verden, nemlig virkeligheten, ikke er så altfor lenge. I filmverden derimot, er 10 minutter tregt, ikke riktig på grensen til ekstremt, men det er ikke bare de 10 minuttene som er trege, og føles trege, det er hva som foregår i de 10 minuttene som fører til en tregere følelse enn 10 minutter kanskje er (De Luca og Barradas 2015, 6). Den lange tagningen fylt med monolog og dialog, med fokus på eksposisjon og en visuell stillhet, strekker disse 10 minuttene ut til det ekstreme. Det er ikke action, eller ekstremt dramatisk, det er det motsatte, det er hverdagslig. Dette eksemplifiserer Tarkovsky som en regissør tar i bruk virkemidler ofte funnet innenfor slow cinema (Flanagan 2012, 63). De lange taggingene høyner også filmens realisme, ved å bruke tiden uavbrutt, blir vi kjent med karakterene på en annen måte enn det en annen form for klipping ville tillat (Jaffe 2014, 164)

Når filmen omsider tar oss videre etter det første klippet har ikke lang tid gått, det er fortsatt samme dag, det er fortsatt lyst. To gjester ankommer, og en liten samtale spilles ut, her, på lik linje med den forrige scenen, skjer det veldig lite. Tiden strekkes ut. Kameraet er mer passivt

observerende enn en aktiv aktør. Måten det sakte glir gjennom trærne høyner denne treghetsfølelsen, og endrer vår oppfatning av tiden, det er noe annerledes enn om kameraet kun ville fokusert på menneskene (Jaffe 2014, 43). En visuell stillhet griper oss. Når vi omsider kommer oss videre fra denne scenen, etter en dramatisk hendelse mot slutten, kastes vi inn i en «kort» drømmesekvens med lite narrativ, men stor tematisk betydning. Med kameraet glidende nedover ser vi en gate i ruiner, lignende drømmesekvenser har blitt tatt i bruk i Tarkovskys tidligere filmer, med *Stalker* (1979) som et eksempel. Når drømmen er over kuttet det til Alexander som blar gjennom en bok med bilder av kunstverk. Mens han blar gjennom boken, beundrer han verkene, og kommenterer på deres skjønnhet. Denne sekvensen varer i ca. 1 minutt. Slik Alexander tar seg tid til å beundre boken, har vi som publikum beundret naturen rundt hjemmet hans tidligere. En parallell trekkes. Tiden Alexander tillater seg selv å ta her, reflekterer tiden filmen tillater seg selv å ta når det kommer til alle detaljer. Drømmesekvensen omtalte jeg som «kort» tidligere, det vil si at den kun er 1 minutt, men det er et uavbrutt minutt, noe som innenfor mye film, er ekstremt tregt når det er en uavbrutt innstilling.

I filmens neste del er det et poeng jeg vil trekke frem. Siden det er tid som virkemiddel jeg analyserer, er det viktig å nevne tid som aktør i samspill med andre virkemidler. Her ser vi kameraet sakte bevege seg mot Alexander og Victor mens de snakker sammen, fra kameraet starter å bevege seg, til det stopper, har det gått 2 minutter og 10 sekunder, det er på grensen til ekstrem treghet når det er snakk om å bevege seg ca. 10 meter. Kameraets fremgang kombinert med hastigheten lukker sakte men sikkert rommet rundt, og det forsvinner ut i skjermens kanter. Igjen så understrekes det at både karakterene, og vi som publikummere, har god tid til å ta inn alt av visuelle uttrykk.

Etter at kameraet stopper, har vi fortsatt litt tid i dette «nye rommet» bevegelsen skapte, så vi får sitte i det, enda den visuelle «spenningen» er over. Når det omsider klippes til neste innstilling, ser vi enda flere eksempler på slow cinema. Fokuset på realistisk handling, tatt til det ekstreme på grensen til urealisme (Flanagan 2012, 9). Jeg vil dermed påstå, at fokuset på ikke-handling, det vi ville kalt «å gjøre ingenting», faller innenfor kategorien realistisk handling. Vi ser karakterene våre oppstilt som et tablå, det skaper et nærmest statisk bilde mens de snakker sammen. Deres begrensede bevegelse mens de står skaper en visuell likhet med kunstverkene Alexander beundret tidligere. Vi får ta oss tid til å se kroppene i tiden, helt uavbrutt av andre faktorer. De ruller innimellom, som om vi blar gjennom Alexanders bok selv, med skuespillerne som motivene.

Videre i filmen ankommer Otto huset til Alexander, og går sakte mot det med et gammelt kart han skal gi Alexander i gave, i 30 sekunder ser vi han gå mot huset, og slite med å frakte det store kartet på sin sykkel. Ved å være med på reisen relativt lenge, føler vi slitet til Otto. Senere, etter å ha diskutert kartet en liten stund, selvsagt uten fokus på spennende aktivitet, begynner Otto å fortelle en historie. Historien om en mor og en sønn som tok et bilde sammen før krigen, og moren som glemte å hente bildet. Denne historien fortelles visuelt uavbrutt i 5 minutter, med et kamera som følger en vandrende Otto. Ved å ikke avbrytes av klipp eller spektakler på skjermen, kan vi som publikum leve oss inn i historien som den fortelles, slik som karakterene i filmen også hører den. Når historien ender, faller Otto om på gulvet, og forklarer at det mest sannsynlig bare var en ond engel som rørte ved han. Vi ser han ligge nede, reise seg, for så å sette seg på en stol. Vi ser hele dette handlingsforløpet uavbrutt, og ved å se det i sin helhet, settes vi i en posisjon der vi føler med Otto på en helt annen måte enn om denne sekvensen hadde vært kvikkere. Realismen høynes ved å fremstille denne situasjonen i et virkelig tempo (Jaffe 2014, 164). Tempoet her, som i resten av filmen, er også representativt av karakterenes alder, mange av de er godt voksne mennesker, som gjør fysiske aktiviteter i litt tregere tempo enn f.eks. det en 20 åring ville gjort.

Filmens neste scene bryter med allerede etablerte kjennetegn, det er her handlingen «starter», nemlig atomkrigen filmen omhandler. Etter vi ser at hushjelpen Maria går sakte inn i tåken, klippes det til inne i huset som skjelver ved lyden av fly over. Forvirrede karakterer løper frem og tilbake med et kamera som raskt følger dem, helt til en mugge med melk detter på gulvet. Når kameraet fokuserer på melken, beveger det seg fort mot krukken som kjapt velter. Etter å ha etablert en rytme tidligere, er brytingen av denne rytmen, uansett hvor kort, ekstremt bemerkelsesverdig. Tarkovsky skriver selv at den viktigste faktoren når det kommer til å vise en films tid, er rytmen (Tarkovsky 1987, 113). Bruddet i tidsbruken skaper en ekstremt effektiv følelse av uro, noe som kun virker basert på den allerede etablerte bruken av tid tidligere i filmen. Denne nye rytmen varer ikke lenge, for plutselig ser vi Alexander igjen, som ser på en liten versjon av huset hans, utenfor huset hans. En kort samtale mellom Alexander og Maria skjer her, helt til Maria drar hjemover. Fra hun begynner å gå, til det igjen klippes, tar 1 minutt. Igjen er den gamle rytmen etablert, og koblet opp mot Alexander og Maria. Den gode komfortable tiden vi hadde tidligere er returnert i møte mellom disse to karakterene, her er tid trygghet.

Når Alexander er tilbake i huset, ser vi han og Otto se på et maleri av Leonardo Da Vinci. Beundringen/fasinasjonen med dette maleriet varer også en stund, slik med de tidligere maleriene beundret. I 90 sekunder er dette i fokus, med et klipp fra mennene som ser på maleriet, og til selve maleriet. Her igjen tar karakterene og filmen seg tid til å diskutere og observere, men stemningen, og dermed tidens følelse, er endret (De Luca og Barradas 2015, 52).

Etter dette går Alexander ned og ser alle gjestene sine i stua, en uro har fylt rommet, og det tidligere nevnte fokuset på ikke-handling griper skjermen. Statistiske karakterer sitter og fokuserer på ett punkt. Hadde det ikke vært for vinden som blåser i gardinene og lampen over dem, samt kameraets bevegelse, hadde en trodd man så på et fotografi. Her ser vi igjen klassisk bruk av slow cinemas virkemidler. Tiden som tas har en annen kvalitet, rytmebruddet tidligere, er nå fikset i tempo, men det førte til en uro i scenene etter, som gir virkemiddelet tid, en annen kvalitet. Der vi før satt rolig i gitte situasjoner er nå byttet ut med et ønske om at noe skal skje, sammen med karakterene venter vi på skjebnen. Etter dette ser vi sammenbruddet til Adelaide, og som med Ottos tidligere fall, er vi tvunget til å sitte gjennom det hele, uavbrutt. Tiden er nå blitt ukomfortabel. Vi ser karakterene sakte forsøke å akseptere skjebnen sin, og vi sitter i det, med dem.

Senere virker det som ting har roet seg litt, og vi ser Alexanders bønn til Gud, en uavbrutt monolog i 4 minutter tvinger oss inn i situasjonen, den uavbrutte sekvensen kan føles fangende og klaustrofobisk (Jaffe 2014, 164). Når talen til slutt er over, sovner Alexander, og enda en drømmesekvens fyller tiden. Denne gangen varer den lengere, i ca. 4 minutter, og ikke bare leker den med vår tidsoppfatning i drømmen, men etter Alexander våkner vet vi også ikke hvor lang tid som er gått. Under sekvensen ser vi Alexander sitte på en stol, og se ut av vinduet mens kameraet flyr over han, og mot vinduet, utenfor vinduet, uten noe tydelig klipping, står Alexander. Tidens regler er annerledes i drømmene blir vi fortalt her, vår oppfatning endres. I drømmelandskapet ser vi Alexander vandre, helt til den blir avbrutt av samme flybråk som det tidligere bruddet. Et raskt vindkast åpner en dør, og et kvikt kamera flyr mot, helt til Alexander plutselig våkner, det økte tempoet her, i motsetning til drømmelandskapets ro, er stressende for både Alexander og publikum. Etter Alexander brått ble vekket, er det uklart hvor mye tid som har gått, men det er samme dag. Vi er like forvirrede som Alexander, vårt tidsperspektiv er hans, og når det er uklart for han, er det uklart for oss. Som det at Barry i *Punch-Drunk Love* (Anderson 2002) er POA (Point of

Audition), er Alexander denne filmens POT (Point of temporality), men dette fører til et nytt spennende uttrykk, tidens gang forstyrres, og noe nytt er skapt (Tarkovsky 1987, 121).

Nå i våken tilstand besøkes Alexander av Otto, som forteller han at han må ligge med Maria, som er en heks, omsider bestemmer Alexander seg for å gjøre dette, men han må komme seg vekk fra huset uten å bli oppdaget. I den følgende scenen sniker Alexander seg ut, sakte, men metodisk og med mål. Det er viktig å huske at tid brukt, tid representert, og tid opplevd alle faller under kategorien tid. Selv om filmen rytmisk fortsatt er treg, så samspiller dette med skuespillet til Erland Josephson for å skape en følelse av hastverk. Han har dårlig tid, og dette i kontrast med en filmatisk treghet skaper en urolig følelse.

Alexander ankommer omsider huset til Maria og uroen forsvinner, rytmen er lik. Han blir invitert inn og vasker hendene sine, et intenst fokus rettes mot denne handlingen. Vi ser metodisk hele prosessen uavbrutt. Fra vannet helles inn i skålen, og til det klippes vekk, har 30 sekunder blitt brukt, kun på denne handlingen. Vi er tilbake i en trygg tidsboble. Den påfølgende samtalen mellom Alexander og Maria er også treg. Det tar 9,5 minutter mellom håndvasken og en endring i tempo skjer. Grunnen til endringen i tempo er det samme som tidligere, lyden av fly, og et skjelvende hus. Lyden av fly har gjennom filmen blitt assosiert med uro, ved å anvende tiden, og dermed stemningen rundt den.

Dette kaoset er igjen fikset av Maria, hun er blitt et anker i denne filmen, treghet og trygghet. Hun forsikrer Alexander om at alt skal gå bra, og filmen roer seg. Når de ligger sammen ser vi de sveve opp over sengen, suspendert i tid og rom. Enda en drømmesekvens hender, og vi ser at observasjoner tidligere gjort bekreftes. I drømmene er tidsoppfatningen annerledes, for mens vi ser haugevis av mennesker løpe nedover en ødelagt gate, skjer dette i sakte film. Det samme skjer med Julia som jager en fugl, dette skjer også i sakte film. Selv om det er sakte film, og et roligere lyddbilde, er dette en hyppig sekvens. Den består av 4 innstillinger, og varer i ca. 2 minutter. Det hyppige kameraet i den første innstillingen, den lengste av de (1 minutt), gjør at minuttet oppleves kvikkere. De 2 følgende innstillingene varer i 8 sekunder, og 6 sekunder respektivt. Den siste har en naturlig overgang tilbake til virkeligheten. Selv om den første innstillingen er relativt lang, er det som sagt i kombinasjon med andre virkemidler at den føles raskere.

Alexander våkner omsider opp i virkeligheten, og alt er som det var før nyhetene om atomkrig kom. Vi er tilbake i samme ro. Dette fører til at vi får en annen versjon av en

tidligere scene. Da Alexander måtte snike seg ut for å dra til Maria. Likhetene er at Alexander haster med å snike seg rundt, fortsatt metodisk og med mål. Forskjellen her er at det føles som han har bedre tid. Det eneste viktige er å ikke bli sett, det er ingen atomkrig han må rekke å stoppe. Vi ser han liste seg rundt og stable stoler for å brenne ned sitt hus. Fra han begynner på dette oppdraget, og til ilden er tent, har det gått 13 minutter, og vi får være med på alle de minuttene. Det metodiske hastverket til Alexander føles av publikum minutt for minutt, for vi er med på det hele (Jaffe 2014, 90).

Når ilden er tent, og Alexander har forlatt huset, setter han seg ned for å se det brenne. Denne kaotiske sekvensen, hvor alle karakterene roper og skriker, forvirret og redde, høynes også av tidsbruket. Den varer i 6 minutter og 10 sekunder, med et kamera som følger menneskene løpende frem og tilbake.

Det siste vi ser i filmen, er Alexanders sønn, liggende under treet vi så de plante sammen på begynnelsen av filmen. Sønnen ligger ved stammen, og kamera følger treet sakte oppover, i 2,5 minutter er alt vi ser et dødt tre, og opera som fyller lydbildet. En klassisk slow cinema innstilling er tatt i bruk, fokuset på ikke-handling, på kun et tre, og tiden vi har før filmen er over, kan vi bruke på refleksjon. Filmene tillater deg dette, og som jeg har skrevet jevnt gjennom hele oppgaven, så er det ikke kun på slutten, men gjennom hele filmen, man har tid til å reflektere (Jaffe 2014, 46).

Stalker (1979)

Begrunnelse for valg av film:

Den andre filmen jeg skal snakke om er *Stalker*, det mange vil si er Tarkovsky sitt beste verk, hans magnum opus; jeg vil påstå det er hans mest kjente, og kanskje det verket mest representativt for han som filmskaper. I motsetning til *Offeret*, er *Stalkers* oppbygging mer forvirrende. Den er ikke like «merkelig» som *Mirror*, men fortsatt et hakk merkeligere i sin dramaturgiske oppbygging enn *Offeret*. Det er hovedsakelig filmens popularitet innenfor regissørens filmografi som fikk meg til å vurdere den, og etter jeg så den igjen, var jeg overbevist om at jeg kunne gjøre noen spennende funn, så det ble den.

Stalker, på lik linje med *Offeret*, starter med treghet. Fra eksposisjonsteksten på starten av filmen er over, og til det første klippet skjer, er det gått 1 minutt og 14 sekunder. Det er 74

sekunder med et kamera som sakte glir gjennom en døråpning, ingen handling, all bevegelse er gjort med kameraet, en subjektiv bevegelse oppstår (De Luca og Barradas 2016, 26-27). Etter dette ser vi en familie sove, men Stalker er våken og ser på sin kone og sitt barn. Her, ved hjelp av det uavbrutte kameraet, og tiden brukt, blir vi kjent med stalkeren som karakter. Sakte og stille reiser han seg fra senga, forsiktig for å ikke vekke noen. Han tar på seg bukser, og sniker seg ut. Denne sekvensen varer i 2 minutter, med lite annet som foregår, er vi tvunget til å oppleve disse minuttene på lik linje med Stalker. I likhet med *Offerets* Alexander, blir vi kjent med Stalker her gjennom hans fremgangsmåte i handlingen, tiden han velger å ta seg, forsiktigheten hans.

Det virker ikke som denne forsiktigheten hjalp, med tanke på at hans kone våkner senere, og en krangel mellom henne og Stalker oppstår. I likhet med *Offeret*, ser vi denne kona ha et sammenbrudd mot slutten av krangelen, og igjen, er vi tvunget til å sitte gjennom et hele. Et kaotisk lydbilde av tog som tuter og kjører blandes sammen med hennes gråt for å skape en uro i tempoet, noe vi er kjent med fra *Offeret*. Eller, kjent med herfra i *Offeret*, med tanke på at denne filmen kom ut 7 år før.

Etter en treg introduksjon til Stalker og hans familieliv, blir vi introdusert til enda en hovedkarakter i denne filmen, nemlig «Writer», eller «Forfatter», som jeg kaller han fra nå av. Forfatter har en samtale med en kvinne om verdens kjedsomhet, denne samtalen, i likhet med Stalkers introduksjon varer også i 2 minutter. Forskjellen her er at det er et klipp, visuelt altså, lydmessig er det én samtale konstant. Igjen ser vi en effektivitet i den uavbrutte eksposisjonen. På kun 2 minutter har vi et klart bilde av hvem Forfatter er som person. Skrytende, smart, useriøs, og glad i damer og alkohol. En kan argumentere for at det er manusets styrke som gjør denne introduksjonen så effektiv, men jeg vil argumentere for at det er som jeg tidligere har nevnt, tid brukt i kombinasjon med andre virkemidler som gjør Tarkovsky så interessant. Vi blir kjent med han som om han er et ekte menneske, ingen karaktertrailer, eller noen som forteller fort om han, nei vi ser det selv i ekte uavbrutt tid, som det utspilles.

Etter møtet mellom Stalker og Forfatter, går mennene inn på en bar, og møter den tredje, og siste hovedkarakteren i denne filmen, Professor. Enda en uavbrutt innstilling informerer oss om han, men mer enn det, hvordan disse karakterene interagerer. På 4 minutter og 45 sekunder med uavbrutt, treg fremgang med kameraet, ser vi møtet mellom disse mennene.

Når de er ferdig med samtalen sin, begynner mennene å dra inn til sonen. Det jeg ville kalt en action-sekvens utspilles her. Denne er hyppigere enn forventet fra Tarkovsky. Fra klipping, til lyddesign, og til stemning er alt annerledes. Fra de forlater baren, og til de ankommer vognen som skal frakte dem til sonen, har 11 minutter gått, og selv om vi ser de 11 minuttene, så endres oppfatningen min her, for det føles ikke som 11 minutter. Dette er som sagt grunnet den hyppigere klippingen, og handlingene på skjermen, jeg føler det er verdt å nevne når Tarkovsky bryter med etablerte forventninger her, for kjenner man han, og forventer en Tarkovsky film, høynes action-sekvensens effektivitet. Man kjenner hans bruk av tid, å anvende den annerledes er effektivt her.

Når mennene omsider setter seg på vognen for å fraktes til sonen, får vi et prakt eksempelpå Tarkovkys bruk av tid. Under reisen inn klipper filmen mellom de tre mennene, 3 minutter og 30 sekunder brukes på denne reisen, der ingen handling foregår utenom et kamera fokusert på disse mennene, en etter en. I samspill med et mystisk og rytmisk lyddesign tvinges publikum til å se denne turen. En hypnotisk scene som er i kontrast med den tidligere action-sekvensen får denne turen til å oppleves tregere enn tidligere. Sammen med dem reiser vi som tilskuere inn i sonen, og for hvert sekund som går, i samspill med mennenes nervøse uttrykk, føles sekundene mer ekte.

Mennene ankommer omsider sonen og vi får 30 sekunder med uavbrutt panorering over det fargerike landskapet før vi ser mennene igjen. Flere slow cinema teknikker brukes herfra for å vise oss deler av sonen. Et kamera fokusert mer på statisk skjønnhet enn handling. En bruk av tid som estetisk virkemiddel, vi får tid til å observere omgivelsene, falle inn i denne verdenen (Jaffe 2014, 46).

Etter vår lille introduksjon til sonen der mennene diskuterer den, slutter del én av filmen, og del to begynner.

Den endelige reisen starter nå, og i en «kort» sekvens på 42 sekunder er det eneste vi ser vannet i bunnen av en brønn bevege seg. Ubesudlet av handling tillater Tarkovsky oss her å fokusere på Stalker sin monolog. Denne filmen, i mer ekstrem grad enn *Offeret*, gir publikum mer rom til å reflektere, med et visuelt fokus på natur og objekter i større grad enn *Offeret*. Dette tillater publikum å fokusere mer på vanlige objekters skjønnhet (Flanagan 2012, 35).

Etter noen klassiske trege samtaler, og hopp mellom virkelighet og drøm, starter filmens lengste «drømmesekvens». Kameraet følger vann oppover, og i vannet ser vi forskjellige objekter, mens et vers fra bibelen leses opp av en damestemme. Tiden brukt på denne langsomme sekvensen, som varer i 3 minutter og 27 sekunder, tillater oss som tidligere nevnt å fokusere på ordene talt, i tillegg til det visuelle. Med kameraets hastighet passerer objektene skjermen i en fart som en fordøyelig, samspillet mellom temporalitet, mise en scene, og kinematografi tillater alle disse virkemidlene å høyne hverandre.

Etter mennene våkner vet vi ikke hvor lang tid som er gått, som sagt er vi med på hele reisen deres, men her skjer et brudd i vår oppfatning av tid brukt. Det samme nevnte jeg tidligere om *Offeret*. Det er verdt å nevne, grunnet at tid brukt er en essensiell faktor i denne filmen, så når vi som publikum ikke har tilgang på den informasjonen brytes realismen etablert. Ved å klippe, lyver filmen, ville Godard sagt (Jaffe 2014, 90).

Mennene våkner og fortsetter sin reise mot rommet i sonen. De ankommer en tunell de må gjennom, og en fare signaliseres. De diskuterer tunellen og om de må gjennom den. Mens de starter diskusjonen sin, før vi ser de igjen, reiser en sakte zoom gjennom tunellen. I 30 sekunder får vi kjenne på dens stemning, og når Forfatter sier til Professor at det er en dyster tunell, har vi fått tid til å faktisk kjenne på tunellen stemning. En replikk grunnet i noe vi kan kjenne på. Tiden ble brukt for å etablere en grunnmur den kan stå på. Omsider går mennene inn i tunnelen, fra Forfatters første skritt inn, og til han er ute av døren på andre siden, har det gått 6 minutter og 34 sekunder. På denne tiden har de lagt noen få meter bak seg. En kombinasjon av skuespillet til karakterene, vår tidligere etablerte introduksjon til tunellens stemning, og tiden brukt i denne tunellen, skaper en ansent scene, her er tregheten vi lenge har sittet i blitt et effektivt verktøy for å skape spenning.

Endelig ute av tunellen, møter vi på et rom med sanddyner. Her brukes slow motion. Forvrengingen av tid understrekes enda mer etter mutteren er kastet; vi ser en fugl fly, for så at et jump-cut skjer, og tilsynelatende samme fugl er nå på andre siden av skjermen. Ved å kombinere alle disse effektene, understrekes sonens egne regler her, gjennom kinematografi, klipp, mise en scene, ser vi tidens forvrenging. Den spiller nå en viktigere tematisk rolle i filmen.

Forbi rommet med sanddyner er filmens siste rom før «rommet» de har som mål å nå. Den siste innstillingen i dette rommet er hva jeg vil fokusere på. En minimal mengde handling skjer. Professor, etter å ha bestemt seg for å desarmere bomben han skulle bruke til å sprengre rommet, setter seg ved de to andre mennene på bakken, mens kameraet sakte trekker seg tilbake. Det tar 4 minutter og 49 sekunder før et klipp skjer. Under denne innstillingen, etter kameraet har trukket seg tilbake, begynner det å regne foran våre karakterer. Dette regnet ankommer 2 minutter og 30 sekunder inn, resten av tiden fylles med stillhet fra mennene, kun regnet som faller lager lyd. Under denne sekvensen, er kameraet helt statisk, og som i slutten av *Offeret*, får vi tid her, til å reflektere på reisen mennene har hatt. Forskjellen nå, er at filmen ikke enda er over.

Filmens siste scene tar oss tilbake til utenfor sonen, vi er tilbake i samme bar karakterene begynte i. De skiller lag og Stalkeren er tilbake hjemme med kone og barn. Her får vi en uavbrutt monolog av kona til Stalker, et kamera med kun fokus på henne, og henne med kun et fokus på kameraet tvinger oss til å lytte til henne. Faktumet at det ikke er noe klipping involvert, og med en monolog på litt under 3 minutter som spilles ut, høynes realismen igjen.

Etter dette, ser vi den siste innstillingen. Vi ser Stalkerens datter lese en bok, for så å legge den fra seg, og telepatisk flytte glass som står på bordet foran henne. Det tar 4 minutter og 10 sekunder fra vi ser henne, til skjermen mørkner. Tvunget til å fokusere på disse handlingene, og med en visuell introduksjon av overnaturlige evner (kontra snakken om sonen som overnaturlig uten å faktisk vise det) helt mot slutten av filmen, og da med en innstilling i det lengste laget, blir vi gitt tid til å observere, og reflektere, før filmen omsider slutter. Akkurat som med *Offeret*, tillates vi dette, fordi Tarkovskys bruk av tid åpner et rom for refleksjon.

Konklusjon

Da jeg først formulerte min hypotese, forventet jeg selvsagt å bevise, og kunne begrunne hvordan Tarkovsky bruker tid som virkemiddel i sine filmer, og hva denne bruken oppnår. Jeg føler jeg har gjort det tilstrekkelig. Jeg mener fortsatt at filmene jeg valgte er representative ovenfor Tarkovsky som regissør, men om jeg hadde flere ord til rådighet, skulle jeg ønske jeg kunne inkludert *Andrei Rublev* (1966) også, for å få et bredere perspektiv på filmografien hans. Likevel er jeg fornøyd med valgene mine, for de gir meg fortsatt innblikk i to drastisk forskjellige punkt i hans karriere. Tarkovksy på høyden av sin popularitet med *Stalker*, og hans siste film, i eksil fra Sovjetunionen, med *Offeret*.

Som nevnt føler jeg at jeg har gjort tilstrekkelig med funn jeg ønsket å gjøre i min analyse av disse to filmene, likevel er det noen punkt jeg vil trekke frem. Tid som virkemiddel er åpenbart brukt her, men det er i samspill med de andre filmatiske virkemidlene som mise en scene, lyd, kinematografi og kanskje viktigst av alt klipp, at tiden når høyden av sin potensielle effektivitet. Det er i reflekterende filmer, som Tarkovsky lager, at et slingringsrom for refleksjon er mest effektivt.

Fra et klassisk slow cinema fokus på vakker natur, og et dvelende kamera brukes tiden for alt den er verdt i sin estetiske forstand. I kombinasjon med lange monologer, uavbrutt av klipping, tvinges vi inn i en situasjon. Trege, hverdagslige handlingers sjanse til å skinne trekker oss inn i denne verden, og høyner dens realisme. Karakterene og situasjonene føles ektere, for vi har vært med dem gjennom hver minste detalj. Lydens evne til å påvirke oppfatningen av tid fører til flere scenarier der intet annet trengs enn allerede etablerte rytmer, og deres brudd for å skape anspent stemning. Det samme kan sies om tid tilbragt med et bilde for å etablere en stemning, for så å holde seg i den stemningen uten brudd. Det å opprettholde, og det å bryte, kan være like effektivt gjort riktig.

Når alt er sagt, anvender Tarkovsky tid fenomenalt, både i trege, og raske scener, i samspill med alle filmatiske virkemidler og elementer. En kontroll over tiden bevises her, og vi kan ikke være annet enn takknemlige.

Kilder:

Flanagan, Matthew. "Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film," PhD Diss., (University of Exeter, 2012).

Jaffe, Ira. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. Pilot project. eBook available to selected US libraries only.ed. New York, NY: Columbia University Press, 2014.

Luca, Tiago de, and Nuno Barradas Jorge. *Slow Cinema*. 1st ed. of *Traditions in World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

Tarkovskij, Andrej Arsen'evič *Sculpting in time: reflections on the cinema*. Austin: University of Texas Press, 1987.

Filmografi:

Andrei Rublev. Reggisert av Andrei Tarkovsky. 1966; Sovjetunionen: Mosfilm, 183 min.

The Empire Strikes Back. Reggisert av Irvin Kershner. 1980; USA: Lucasfilm Ltd., 124 min.

Mirror. Reggisert av Andrei Tarkovsky. 1975; Sovjetunionen: Mosfilm, 107 min.

Offeret. Reggisert av Andrei Tarkovsky. 1986; Frankrike, Sverige, Storbritannia: Argos Films, 149 min.

Persona. Reggisert av Ingmar Bergman. 1966; Sverige: SF Studios, 83 min.

Punch-Drunk Love. Reggisert av Paul Thomas Anderson. 2002; USA: Revolution Studios, 96 min.

Stalker. Reggisert av Andrei Tarkovsky. 1979; Sovjetunionen: Mosfilm, 162 min.

The Woman in the Dunes. Reggisert av Hiroshi Teshigahara. 1964; Japan: Teshigahara Productions, 147 min.

