

# PRIETENIILE LIVREȘTI ALE LUI TARKOVSKI.

## PICTORII ȘI COMPOZITORII.

---

COSTION NICOLESCU

---

### 1. PRIETENIILE LIVREȘTI – PICTORII

Nu știm ce domeniu îi era lui Tarkovski mai apropiat, cel al muzicii sau cel al picturii. Probabil că se aflau pe planuri echivalente. Se poate remarca cum uneori se referă deodată la artiști care au slujit aceste arte. În orice caz, în tinerețea sa, regizorul făcuse studii în ambele direcții: „Am terminat Școala de Muzică, am făcut pictură timp de trei ani – toate acestea în timpul studiilor mele la școala secundară”<sup>1</sup>. Și pare că mereu cele două arte vor fi asociate pentru el. La un moment dat, Tarkovski se întreabă retoric: „Leonardo da Vinci și Bach semnifică ceva având rol funcțional?”. Și tot el își răspunde: „Nu, ei nu semnifică nimic altceva decât ceea ce semnifică prin ei înșiși, într-atât sunt de independenți. Este ca și cum ei ar vedea lumea pentru întâia dată, fără greutatea apăsătoare a niciunei experiențe, ca și cum ei ar încerca apoi s-o reproducă cu maximum de precizie. Privirea lor este asemănătoare celei a unor extraterestri”<sup>2</sup>. Din ceea ce notează în alt loc rezultă că, pentru el, atât Bach, cât și Leonardo da Vinci sunt reprezentanți ideali ai artei. Asta pentru că diluează pasiunea lor năvalnică în formele pe care le creează, pentru că evită vulgaritatea de a pune propriile sentimente în arta lor<sup>3</sup>. După o mărturie a lui Eduard Artemiev, Tarkovski folosea inserarea unor fragmente sau reproduceri din mari compozitori sau pictori și pentru a racorda o artă tânără, precum cinemaul, la arte cu vechi tradiții și vechi rădăcini, aducându-i astfel, prin înrudire, un plus de greutate și de credibilitate.

Într-un fel, cele două arte, deși adresându-se în primă instanță unor simțuri diferite, au foarte multe lucruri în comun, sunt oarecum înfrățite. Atunci când se întreabă cât de posibil îi este să facă un film după un roman genial ca *Maestrul și Margareta*, are și această reflecție: „Efectiv, toată pictura și muzica Evului Mediu și Renașterii au tratat totdeauna același subiect. Dürer, Cranach, Bruegel, Bach, Haendel, Vinci, Michelangelo etc. Nu este vorba deloc să eclipsezi originalul. Problema constă în întregime în stăpânirea materialului și în materialul însuși. Și maestru este acela care recunoaște în material opera pe care vrea s-o extragă” (13 aprilie 1978).

Foarte adesea, în filmele lui Tarkovski, muzica și pictura se susțin reciproc în susținerea mesajului artistic. De aceea Michel Estève este îndreptățit atunci când observă că în genericul **Sacrificiului** „sunetul (fragmente din *Patimile după Sfântul Matei* de J.-S. Bach) și imaginea (*Închinarea Magilor* de Leonardo da Vinci, cadrat în

---

1 MICHEL CIMENT, LUDA și JEAN SCHNITZER, „L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'U.R.S.S. nouvelle: Entretien avec Andreï Tarkovski în *Andreï Tarkovski*, Ed. Dossier Positif Rivages, Paris-Marseilles, 1988, p. 86, prima dată în *Positif* n° 109, octombrie 1969.

2 ANDREI TARKOVSKI, „De la figure cinématographique”, în *Andreï Tarkovski* (D. P.-R.), p. 69, prima dată în *Iskustvo Kino*, Moscova, martie 1979, apoi în *Positif* n° 249, decembrie 1981.

3 *Idem*, „À propos du Sacrifice”, în *Andreï Tarkovski* (D. P.-R.), p. 146, interviu luat la 15 martie 1986, apărut prima dată în *Positif* n° 303, mai 1986.

plan apropiat) plasează filmul sub semnul Nașterii și al Patimilor lui Hristos”<sup>4</sup>.

Andrei Tarkovski vede un numitor comun, totodată și suprem, al tuturor artelor în caracterul poetic, singurul care dă viață și valoare perenă: „Într-un anumit sens fiecare artă este poetică în formele ei cele mai înalte și mai fine. **Leonardo** este un poet în arta figurativă, un geniu poetic. De aceea, ar fi ridicol să-l numești pe **Leonardo** un artist, ridicol să-l numești pe **Bach** compozitor, ridicol să-l numești pe **Shakespeare** autor dramatic și ridicol să-l numești pe **Tolstoi** scriitor. Ei sunt poeți. Asta este diferența”<sup>5</sup>. În prelungirea acestei linii de gândire, și pe Andrei Tarkovski nu putem decât a-l numi poet (și este un mare poet!) înainte de a-l numi regizor.

Studiile în domeniul picturii îl îndreptătesc pe Tarkovski să considere că are asupra picturii o privire de profesionist: „Mi se pare că am suficient gust artistic și numai pentru faptul că am studiat mai mulți ani într-o școală de artă. Spun asta numai ca să înțelegeți că am dreptate să judec arta picturii dintr-un punct de vedere aproape profesional”<sup>6</sup>. Sunt pictori pe care-i citează adesea, atât în filme, cât și în scrierile sau în interviurile pe care le dă. Pentru câțiva spune chiar că are o iubire veșnică (sunt menționați **Rubliov**, **Piero della Francesca**, **Leonardo**, **Rembrandt**), pentru că fac să răsară înaintea noastră „o lume interioară colosală, intensă și puternică”<sup>7</sup>. În orice caz, cultura lui Tarkovski în domeniul picturii era bogată, cu prețuri multiple. Vincent Pélissier socotește în panteonul personal al lui Tarkovski, în ceea ce privește pictura, o multitudine care merge „de la **Carpaccio** la **Van Gogh**”<sup>8</sup>. La rândul lui, Michal Leszczyłowski consideră că viziunile lui Tarkovski erau inspirate de **Rubliov**, **Teofan Grecul**, **Leonardo** sau **Piero della Francesca**<sup>9</sup>. Mark Le Fanu îl vede pe Tarkovski ca fiind „un alt mare pictor rus”<sup>10</sup>. Tot așa, Vincent Pélissier și Tahsin Celal spun că Tarkovski era cineast în felul în care **Rubliov** era pictor sau **Sfântul Ioan Gură de Aur** poet<sup>11</sup>. Analizând **Solaris**, Emmanuel Carrère face trimitere la **Giovanni Battista** (sau **Giambattista**) **Piranesi (1720-1778)**, cu celebrele sale gravuri cu „închisori imaginare”<sup>12</sup>. Trimiterea aceasta ar putea fi făcută și în legătură cu **Călăuza**. Antoine de Baecque descoperă, introduse de Tarkovski în „universul său sumbru”, tușe luminoase asemănătoare celor ale lui **Fra Angelico**, exemplificând cu „ploile încărcate de lumină” din **Stalker** și din amintirile lui Alexander, în **Sacrificiul**<sup>13</sup>. Pierre Dalby crede că scena finală din **Nostalghia** ne trimite cu gândul la **Caspar David Friedrich**<sup>14</sup>.

La o observare atentă, făcând stop-cadru mai oriunde în filmele sale, vei constata că ele sunt compuse după toate canoanele artei picturii, că se țin de sine extraordinar de bine. Acest lucru l-a observat și Barthélemy

4 MICHEL ESTÈVE, „Une Esthétique de l’Incarnation: *Le Sacrifice*”, în *Andrei Tarkovski*, (é. c.), p. 184.

5 V. ISHIMOV și R. SHEJKO, „The Twentieth Century and the Artist”, 1984, în ANDREI TARKOVSKI, *Interviews*, Edited by JOHN GIANVITO, University Press of Mississippi / Jackson, 2006, p. 133, prima dată în *Iskustvo Kino*, Moscova, no. 4, 1989.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

8 VINCENT PÉLISSIER, „Sculpting in Time: sur un écrit de Tarkovski”, în *Andrei Tarkovski* (D. P.-R.), p. 165, prima dată în *Positif* n° 312, februarie 1969.

9 MICHAL LESZCZYŁOWSKI, „Souvenirs”, în *Andrei Tarkovski* (D. P.-R.), p. 12, text datat Stockholm, 26 ianuarie 1987 (scris, așadar, la nici o lună de la moartea regizorului), apărut prima dată în *Positif* n° 324, februarie 1988.

10 „Dar această «artă a corpului» este de asemenea, cum am spus (și poate înainte de orice) o artă a aerului. În pânzele artiștilor baroci se vedeau îngeri plonjând din înaltul eterului. Asta părea natural, atunci când evenimentele erau atât de voioase, încât aerul să fie populat și răpit. Noi întrebăm: când a dispărut acest lucru din pictură? Poate că ultimul mare pictor care a pictat îngeri cu convingere a fost **Delacroix**. Dar rămâne la artiștii contemporani dorința ca cerul să nu fie, în chip deznădăjduitor, gol. **Chagall**, în maniera sa pseudonaivă, populează planetele cu creaturi umane, întemeindu-se pe mituri și legende. Și Tarkovski, alt mare pictor rus, nu este pregătit să vadă că fascinația copilărească pentru zbor va dispărea într-o zi din cinema”, cf. MARK LE FANU, „Thèmes et obsessions venus de l’enfance”, în *Andrei Tarkovski* (D. P.-R.), p. 36, prima dată în *Positif* n° 284, octombrie 1984.

11 VINCENT PÉLISSIER et TAHSIN CELAL, „Tarkovski cinéast?”, în *Andrei Tarkovski* (D. P.-R.), p. 50, prima dată în *Positif* n° 312, februarie 1987.

12 EMMANUEL CARRÈRE, „Troisième plongée dans l’océan, troisième retour à la maison”, în *Andrei Tarkovski* (D. P.-R.), pp. 116-118, prima dată în *Positif* n° 247, octombrie 1981.

13 ANTOINE DE BAECQUE, *Andrei Tarkovski*, Ed. Cahiers du Cinéma, Paris, 1989, pp. 29-30.

14 PIERRE DALBY, „*Nostalghia*: la flame et l’autre rivage”, în *France catholique*, No 2007, 7 iunie 1985, p. 16.

Amengual: „S-ar putea spune, de asemenea, că Tarkovski practică un cinema de pictor. (...) Filmele lui Tarkovski, cum toată lumea a remarcat-o, adună compoziții plastice, fabuloase plan-tablouri autosuficiente lor, conțin aproape numai pentru ele, într-atât încât Jean Delmas putea să-i trimită pe detractorii lor la pura plăcere estetică pe care o aduce expoziția unui pictor mare<sup>15</sup>. La rândul lui, Françoise Ramasse observă o convergență estetică între mai multe planuri din film și pictura italiană a secolului al XVI-lea și se întreabă dacă nu cumva și Renașterea, în virtutea întrebărilor sale, nu a exercitat o anumită fascinație asupra lui Tarkovski<sup>16</sup>. Dar, conform credinței îndreptățite a lui Tarkovski, filmul, ca să se valideze ca artă egală cu celelalte, cu cele șase „clasice”, are nevoie să se exprime prin mijloace strict specifice, adecvate modului său de existență. Ca atare: „*Desenul este desen. Pictura este pictură. Și filmul este film. Ar trebui «despărțită tăria de ape» iar nu să te angajezi în facerea de benzi desenate*”<sup>17</sup>. Așadar, suntem, în cazul lui Tarkovski „departe de pictură și, de altfel, banda sonoră hipersensibilă, fremătând uneori la limita tăcerii, escortează aceste «tablouri» pe toată durata lor. Căci ele sunt tablouri care durează, mai bine spus care trăiesc. Niciodată ceea ce pictura cunoaște sub numele echivoc de «naturi moarte» n-a meritat mai bine ca aici să fie calificate drept «vieți tăcute»”<sup>18</sup>.

În principiu, Tarkovski îi preferă pe artiștii clasici celor contemporani, motivând: „*Așa încât aș nota că artei picturii din secolul al douăzecilea, chiar și în cele mai înalte realizări și împliniri ale ei, îi lipsește spiritualitatea și este, din cauza aceasta, căzută. Căutarea artiștilor contemporani este concentrată pe unele probleme exterioare. Și toate aceste căutări de stil, precum și dorința de a aparține unei școli sunt numai de dragul de a-și face vizibilă opera și a și-o vinde*”. Pentru a se face înțeles mai bine se referă direct la Picasso, care „nu este deloc pe gustul meu”, „în ciuda măiestriei sale fără rival”: „*Pe scurt, ai impresia că și Picasso chiar, cel renumit și plin de măiestrie, nu are nimic de a face cu problema unde ne ducem și de ce existăm. Și nu mi se poate imputa că greșesc, deoarece Picasso este preocupat de cu totul alte probleme. / (...) Cine ar putea spune că el este un artist spiritual care simte drama omenirii contemporane? El a căutat armonia în lumea dizarmoniei, dar n-a aflat-o. Pentru el însemnată este fragmentarea ei. El pictează multe dintre pânzele sale, ca de altfel și în multe dintre perioade, după același model, după același tipar, rotindu-se în jurul lui în diferite faze ale luminii și la diferite niveluri de racursi (apropiere), ca și când ar fi vrut să prindă prezența lăuntrică a omului în această lume, ca și când ar fi urmat ritmul vieții. A fost iarăși și iarăși sociolog, dar n-a fost spiritual*”<sup>19</sup>. Plecând de la credința sa că „*ceea ce nu are o întemeiere spirituală nu are niciun raport cu arta*”, ci rămâne „doar, în cel mai bun caz, o strălucită analiză intelectuală”, Tarkovski spune despre Picasso în cursul unui interviu: „*Toată opera lui Picasso este fondată pe această analiză intelectuală. Picasso pieptăna lumea în numele analizei sale, a reconstrucției sale intelectuale și, în ciuda prestigiului numelui său, trebuie să mărturisesc că nu cred ca el să fi atins vreodată arta*”<sup>20</sup>. Este decepționat de următoarea întâmplare: „El ar fi făcut un desen, l-a semnat cu numele său, a vândut lucrarea pentru o sumă bună de bani și, apoi, a dat acești bani Partidului Comunist Francez. Uluitor! Dar mi se pare că asta nu are nimic de-a face cu arta”<sup>21</sup>.

În filmele sale apar, nu o dată, în mâinile personajelor albume de pictură. În **Copilăria lui Ivan** albumul cu gravuri de **Dürer** (*Cei patru cavaleri ai Apocalipsei, Erasm de Rotterdam*) capturat de la nemți, cercetat cu intrigare și adversitate de Ivan, pe motiv că opera aparține unui „friș”. În **Oglinda** cartea-album despre **Leonardo** răsfoită de copii în momentul în care tatăl se întoarce de pe front<sup>22</sup>, în **Sacrificiul** albumul cu

15 JEAN DELMAS, „Tarkovski déclassé”, în *Jeune cinéma*, n° 109, martie 1978, apud MICHEL ESTÈVE, „Le Temps du souvenir: note sur *Le Miroir*”, în *Andrei Tarkovsky* (é. c.), p. 72, n. 3.

16 FRANÇOISE RAMASSE, „Nostalghia: «Souviens-toi de Sysiphe»”, în *Andrei Tarkovsky*, col. *études cinématographiques*, n°s 135-138, Ed. Lettres Modernes Minard, Paris, 1986, p. 141, n. 10.

17 NAUM ABRAMOV, „Dialogue with Andrei Tarkovsky about Science-Fiction on the Screen”, în ANDREI TARKOVSKY, *Interviews*, p. 37, mai înainte în *Ekran 1970-1971*, Moscova, 1971.

18 BARTHÉLEMY AMENGUAL, „Tarkovski le rebelle: non-conformisme ou restauration?”, în *Andrei Tarkovski* (D. P.-R.), p. 29, prima dată în *Positif* n° 247, octombrie 1981.

19 V. ISHIMOV și R. SHEJKO, *op. cit.*, p. 146.

20 ANTOINE DE BAECQUE, *op. cit.*, p. 108.

21 V. ISHIMOV și R. SHEJKO, *op. cit.*, p. 127.

22 În scenariu, Tarkovski povestește cum tatăl lui le citea în acele zile de război, cu voce tare, acele texte din Leonardo da Vinci care spuneau în ce fel trebuie reprezentată o bătălie. (ANDREI TARKOVSKI, *Œuvres cinématographiques complètes* II, Ed. Exil

icoane primit ca dar de Alexander la aniversarea sa<sup>23</sup>. Sfârșitul lui **Andrei Rubliov** seamănă cu explorarea unui album. Mai putem avea în vedere și reproducerea după *Vânători în zăpadă* al lui **Brueghel**, de la *Kunsthistorisches Museum* din Viena, care apare în **Solaris**. Și ce tremur înfiorat, ce sentiment de neliniște binefăcătoare ne dă răsfoitul acestor albume, uneori de stil vechi, cu foițe translucide despărțitoare, care se încrețesc, cu mâinile celui care se uită odihnind din când în când pe câte o reproducere. Apoi este de privit și de reflectat asupra felului în care face el explorarea picturilor, cum se oprește asupra unor detalii semnificative, cum pune în succesiune pornirile și opririle camerei.

Se pot găsi în filmele lui Tarkovski numeroase referiri aluzive la pictori celebri sau la școli de pictură cunoscute. Jean-Pierre Jeancolas vede, ca pe o caracteristică general valabilă, o legătură de viziune plastică la Tarkovski cu cea din pictura Nordului: „Este dificil de explicat. Nu este numai o chestiune de lumină. A se vedea peisajele și sonoritățile limbajului. Nordul este un fapt cultural, poate cel mai ușor de distins, de la prima întâlnire, în pictură. Că a vrut sau nu, felul de a vedea al lui Tarkovski este înrudit cu cel al pictorilor din Țările de Jos sau cel al lui **Georges de la Tour (1593-1652)** (planurile cu mâinile fetei roșcate ținute în dreptul focului, în **Oglinda**). Tarkovski lucrează naturile statice precum pictorii **Claesz** din Harlem, așază o siluetă de femeie care este un **Vermeer** (la începutul filmului, în timpul primului poem al lui Arseni Tarkovski, camera pleacă de la o natură statică, o piscică, o pată de lapte, pentru a veni să recadreze femeia, gravitând în spațiu precum lăptăreasa de la Rijksmuseum), un peisaj cu zăpadă, mici siluete dispersate pe un fond alb-albastru, care ar putea fi de la Avderkamp”<sup>24</sup>. Același autor observă cu finețe cum oglinda este privită de Tarkovski în filmele sale, uneori, ca la **Jan Van Eyck (1390-1441)** (*Soții Arnolfini*) și la **Diego Velasquez (1599-1660)** (*Las Meninas*), devenind „o oglindă a anamorfozelor”<sup>25</sup>. Lucrul acesta este evident îndeosebi în **Oglinda**, dar el nu este prezent numai acolo. Tot așa, Barthélemy Amengual observă ecouri din pictura lui **Rembrand van Rijn (1606-1669)** și la cea a lui **Georges Rouault (1871-1958)**: „În **Rubliov**, în **Solaris**, în **Stalker**, în sfârșit, sensul solemnului, o solemnitate nu teatrală, ci religioasă, care-i face pe toți cei prezenți să se trezească deodată fremătând în așteptarea unei stări de negrăit, cum se vede, în jurul unui necunoscut care va frânge pâinea, *Pelerinii de la Emaus*, la **Rembrandt** sau la **Rouault**”<sup>26</sup>. Pe lângă exemplele de mai sus, mai pot fi amintite alte câteva trimiteri care ni se sugerează mai evident sau mai discret. Astfel, peisajul de iarnă cu derdelușul din **Oglinda** trimite la **Brueghel**, femeia cu „turban” albastru care probează cercei în **Oglinda** trimite la **Jan Vermeer (1632-1675)**, Maria – siluetă statuară pe câmpul crepuscular în **Sacrificiul** trimite la **Angelus** al lui **Jean-François Millet (1814 –1875)**, numeroasele scene cu spațiile de interior (odăile) succesive văzute printr-un șir de uși din **Oglinda** trimit la pictura „micilor olandezi”, eroinele principale (mama din **Oglinda**, Eugenia din **Nostalghia** etc.) par mai toate coborâte din pictura italiană renescentistă, mai ales din **Sandro Botticelli**. În scena în care-și arată sânul, Eugenia se aseamănă unei Maria Magdalena a lui **Tintoretto**, consideră Françoise Ramasse<sup>27</sup>. Decorul poligonului de tragere din **Oglinda** pare venit dinspre zona plastică japoneză. Sunt numeroase scenele în care este folosit clar-obscurul sau cele cu naturi statice care trimit și ele la tot felul de pictori de gen. Mulți au văzut, pe bună dreptate, elemente de exprimare suprarealistă. De altfel, Jean-Paul Sartre vorbea, preluând o formulare a poetului Voznesenski, despre un „suprarealism socialist” la Tarkovski, și asta după **Copilăria lui Ivan**<sup>28</sup>.

În prim planul preferințelor sale privind pictura se afla, fără nicio îndoială, tizul său, **Andrei Rubliov (1360/1370-1427/30)**. Probabil că s-ar fi bucurat de canonizarea acestuia, survenită la nici doi ani după

---

Éditeur, Paris, 2001, p. 135)

23 Uneori sunt cărți cu fotografii de monumente culturale, așa cum se vede, de pildă, în **Solaris**, acasă la Kris înainte de plecare sau în cabina lui Ghibarian.

24 JEAN-PIERRE JEANCOLAS, „Notes sur *Le Miroir*”, în *Andrei Tarkovski* (D. P.-R.), p. 106, prima dată în *Positif* n° 206, mai 1978.

25 *Ibidem*, p. 102.

26 BARTHÉLEMY AMENGUAL, *op. cit.*, p. 30.

27 FRANÇOISE RAMASSE, *op. cit.*, p. 144, n. 32.

28 JEAN-PAUL SARTRE, „Discussion sur la critique à propos de *L'Enfance d'Ivan*”, în *Andrei Tarkovsky* (é. c.), p. 9 (inițial *Lettre à Unità à propos de L'Enfance d'Ivan*, 9 octombrie 1963, apoi în *Lettre françaises*, n° 1009, 26 decembrie 1963 – 1 ianuarie 1964).

moartea sa, în luna iunie 1988. Andrei Rubliov a fost un personaj tainic, în urma căruia au rămas destul de puține referințe bibliografice. Tarkovski îi dedică un film, poate cel mai cunoscut și cu impactul cel mai mare dintre toate filmele sale. Personajul din film este astfel construit, încât să-l exprime atât pe pictor, cât și pe regizor. Se aflau destule similitudini între perioadele istorice extrem de dificile trăite de cei doi, cât și în modul lor de a se raporta la arta pe care o slujeau. Pe lângă faptul că se simțea apropiat de el ca artist, probabil că o notă în plus o aducea faptul că purtau același nume. Jacques Demeure observă corect cum cuvintele lui **Andrei Rubliov** sunt tot atâtea mărturisiri de încredere în om, în artă, pe care Andrei Tarkovski le preia în propriul cont: „Dacă **Rubliov** vorbește sau suferă, se identifică cu el. Își trage propriul demers din acela al pictorului și îi găsește justificare”. Criticul francez vede în sfârșitul filmului o dorință a regizorului de a-și afirma o succesiune artistică și morală din Sfântul iconar: „Imaginile Sfintei Treimi devin un semn de împlinire nu numai a lui Rubliov, dar de asemenea a lui Tarkovski, ca și cum vechiul călugăr pictor de icoane, care avea în comun cu el iubirea de țară și de oameni, ar fi reușit, pe deasupra secolelor, să transmită secretul său tânărului cineast”. Îi înfrățește pe cei doi și o anumită asemănare în ceea ce privește teribilele vicisitudini istorice suportate de țară, cu dispute criminale atât în interior, cât și în exterior<sup>29</sup>. Tarkovski și Rubliov se situează pe aceeași poziție și în ceea ce privește raportarea lor la cultura occidentală: „Ceea ce-l diferențiază pe Tarkovski de unii artiști din lumea occidentală nu este cu nimic mai puțin decât ceea ce-l diferențiază pe **Andrei Rubliov** de pictorii italieni ai Renașterii. Și mi se pare că ar trebui să urcăm la originile tradiției ortodoxe pentru a sesiza divorțul: pentru Occident ansamblul de imagini este o formă de ilustrare a Scripturii, dar, de asemenea, a evangheliilor apocrife, a mitologiei grecești sau latine. Dimpotrivă, icoana ortodoxă, mai limitată în temele sale, are o adevărată valoare liturgică: fără să meargă până la consubstanțialitate, ea comportă, cu toate acestea, elemente portretistice care o autorizează să inaugureze o viziune față de Sfântul Duh și de sfinții Lui. De aici un plus de responsabilitate pentru artist. De aici o stabilitate a reprezentării. Problema nu mai este inovarea, schimbarea formală, ci permanența și profunzimea mizei creației”<sup>30</sup>.

Poate mai semnificativă este explicația directă a lui Andrei Tarkovski în legătură cu ceea ce și-a propus el să exprime prin filmul despre Rubliov: „*Scopul operei nu este, simplu, acela de a reconstitui viața lui Andrei Rubliov. Filmul nostru nu este un film biografic. Și nu numai pentru că nu există detalii din viața lui, dar și pentru că noi am avut o altă intenție. Nu am dorit să facem un film istoric, ci să arătăm interacțiunea pictorului cu poporul său, pe care, până la urmă, îl exprimă. Desigur, inconștient. Am vrut să comunicăm înțelesul creației. Cîștit, a fost important pentru noi să dovedim că un pictor de geniu precum Rubliov a fost capabil să simtă dorul și căutarea națiunii căreia îi aparține. Am dorit să arătăm că adevărata creativitate lucrează totdeauna în acest fel, că un pictor, până la ultima cîrtă, în toate fibrele inimii sale, arde odată cu flacăra creației sale. Nu există circumstanțe care să permită să i se ia dreptul la creație. În plus, cruzimea și întunecimea aceluși timp, un timp în care brutalitatea ajunsese la culme, încă ne-a determinat să facem portretul lui Rubliov în așa fel încât să arătăm că el aspira la idealurile pe care le înfățișa în picturile sale. Iar aceste idealuri sunt iubirea, frățietatea și unificarea. Prin unificare înțeleg realitatea oamenilor luptând să intre în contact unul cu celălalt, deoarece istoria acelei perioade se desfășura în ajunul unui astfel de proces, un proces în care oamenii s-au aflat unul pe altul. Și dacă există reproșuri că filmul meu a fost prea crud, după părerea mea lucrul acesta este pur moralizator. / Dacă generalizăm în legătură cu filmul nostru, aceasta reprezintă, după toate aparențele, portretul unui pictor, al unui artist, care nu este capabil să creeze dacă nu este un artist. Nu avem aici de a face cu poziția idealistă a cuiva cu privire la gândurile sale proprii. S-ar putea considera că Rubliov a fost o astfel de persoană, că el a pictat cu delicatețe și în tăcere în chilia sa de călugăr, îndepărtat de lume. Eu nu pot să cred într-un astfel de Rubliov. Nimeni nu crede într-un astfel de Rubliov. De aceea am dorit să facem un film despre el. În esență, Rubliov este un luptător, iar câmpul său de bătaie este spiritul omenesc. (...) Și am vrut să spun povestea unui pictor care, prin magnitudinea personalității sale, a fost capabil să dea înapoi credința, nădejdea și iubirea față de patria sa. Iubirea față de poporul propriu, credința în viitorul lui. Istoricii de artă care l-au studiat pe Rubliov sunt de acord cu asta”<sup>31</sup>.*

29 JACQUES DEMEURE, „Nous sommes tous des peintres médiévaux”, în *Andrei Tarkovski* (D. P.-R.), p. 81, prima dată în *Positiv* n° 117, iunie 1970.

30 VINCENT PÉLISSIER, *op. cit.*, p. 164.

31 GÜNTER NETZEBAND, „I Love Dovzhenko”, în *ANDREI TARKOVSKY, Interviews*, Edited by John Gianvito, Ed. University Press of Mississippi, Jackson, 2006, pp. 39-41, mai înainte în *Filmwissenschaftliche Beiträge Hochschule für Film und Fernsehen*

Desigur, nu numai Andrei Rubliov, ci toți marii iconari ruși sunt prietenii lui Tarkovski. Între ei și cei care constituie, de asemenea, personaje ale filmului **Andrei Rubliov: Teofan Grecul, Daniil cel Negru...** Să amintim spusele lui Alexander din *Sacrificiul* în timp ce răsfoiește un album cu icoane pe care-l primise cadou la aniversarea sa, spuse care în mod sigur pot fi atribuite și regizorului: „*Ce rafinement deosebit! Câtă înțelepciune și spiritualitate și, totuși, câtă inocență copilărească! Profunzime și inocență în același timp. E ca o rugăciune. Apoi toate acestea au pierit. Acum nu ne mai putem ruga*”. Vorbește oarecum în numele artiștilor contemporani. S-ar putea adăuga că cei mai mulți dintre artiști nici nu-și doresc sau propun așa ceva. Ca atare nici nu-și dau seama.

Pe Tarkovski îl preocupa destul de apăsător o problemă care mai adesea ne preocupă pe noi, iubitorii de artă, anume: care este raportul dintre artă și viață? Și în această privință el se simte mai înfrățit cu Rubliov sau poate că personajul Rubliov din film este construit în acest fel: „*Acest raport între finalul colorat și un film alb negru era pentru expresia raportului dintre arta lui Rubliov și viața sa. Mai grosier, lucrurile pot fi rezumate astfel: de-o parte viața cotidiană, realistă, rațională, iar de alta convenția expresiei artistice a acestei vieții, etapă urmând într-o suită logică. Am mărit detaliile pentru că este imposibil să traduci pictura care are propriile legi de compunere atât dinamice, cât și statice în cinema, făcându-l pe spectator să vadă în scurte secvențe ceea ce ar fi putut să vadă stând ore întregi ca să contemple icoanele lui Rubliov. Și numai prin prezentarea detaliilor am încercat să creăm o impresie de ansamblu asupra picturii sale*”<sup>32</sup>. Lucrând în legătură cu viața unuia dintre artiștii cei mai apropiați lui, meditănd asupra sensului existenței lui dramatice, Tarkovski a putut dezvolta teme precum prelungirea vieții în artă, descoperirea de sine, a sinelui în Dumnezeu, pe Dumnezeu în sine și artă, în Taina Tainelor, Sfânta Treime: „*Pe de altă parte, am avut intenția să-l ducem pe spectator, printr-o succesiune de detalii, spre o viziune de ansamblu asupra Sfintei Treimi, cea mai înaltă culme a operei lui Rubliov. (...) Trebuia totodată să dăm o prelungire povestirii vieții lui Rubliov, să facem să se reflecteze asupra faptului că el este un pictor, că făcea exact acea pictură, că a suportat ceea ce a trăit pentru ca aceasta să se exprime, apoi, prin anumite culori... (...) Revenind, în ultimele planuri, pe imaginea cailor, am vrut să subliniem că sursa întregii arte a lui Rubliov, este viața însăși*”<sup>33</sup>. Ar fi de reținut această concluzie, care reflectă poziția lui Tarkovski. În afară de **Andrei Rubliov**, icoana Sfintei Treimi mai apare în **Oglinda** (ca afiș al filmului, în apartamentul autorului) și în **Solaris** (în cabina lui Kris).

**Teofan Grecul (cca. 1330 – cca. 1405-1409)** este și el un personaj important din filmul **Andrei Rubliov**. Chiar dacă Andrei Tarkovski se simte mai apropiat de pasionalul Andrei Rubliov, personaj construit oarecum ca un *alter ego* al său, Teofan îi este foarte apropiat prin calitatea artei sale, dar și printr-o anumită înțelepciune, rezultat și al unei experiențe mai mari de viață, care pare să facă mai simplă calea spre adăstarea în preajma lui Dumnezeu: „*Când mi-e teamă, acționez ca Teofan; condemn degrabă, nu această forță care mă strivește, ci defectele pe care le atribui oamenilor, fiecărui om*”<sup>34</sup>. Rubliov și Teofan sunt doi poli care-l ajută pe Tarkovski să se exprime echilibrat, chiar dacă structura sa și simpatia sa merg spre cel dintâi.

Este important de văzut relația pe care o vedea Tarkovski între cei doi mari iconari, după răspunsul pe care l-a dat în cadrul unui interviu, atunci când a fost întrebat în legătură cu subiectul veritabil al filmului **Andrei Rubliov**: „*Pentru noi ceea ce conta era să dovedim (pentru ce am ales personajul lui Rubliov?) care este esența unui artist genial. Ne interesa să punem această întrebare: pentru ce este el genial? Și ceea ce a rezultat a răspuns la întrebările pe care vi le-ați formulat după ce ați vizionat filmul. Nu este întâmplător dacă alături de Rubliov figurează în film personajul lui Teofan Grecul. Este dificil să nu-l numești geniu, pentru că, cu adevărat, era un mare pictor. Dar, cu toate acestea, când mă gândesc la Rubliov îmi spun «geniu», iar când e vorba de Teofan nu mai știu... N-aș putea să spun fără să ezit că și el este genial, deoarece eu am propriul meu criteriu de geniu. Și iată în ce constă el. Un artist ca Teofan Grecul (care ne-a fost indispensabil în filmul nostru pentru a face să ne reiasă mai bine concepțiile) reflectă lumea, opera sa este o oglindă a lumii care-l înconjoară. Reacția imediată este aceea de a gândi că lumea este rău orânduită, că oamenii sunt perfizi și*

---

der DDR Sektion, no. 14, 1973, Berlin.

32 MICHEL CIMENT, LUDA și JEAN SCHNITZER, *op. cit.*, pp. 90-91.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*, p. 89.

cruzi, că ei merită să fie pedepsiți chiar și după moartea lor, la Judecata de Apoi, fie și numai pentru că sunt lipsiți de importanță, depravați și eu reacționez în același fel. Condamn degrabă, nu atât acea forță care mă strivește, cât defectele pe care le atribui oamenilor, fiecărui om. Ar fi aici o anumită analogie cu Kafka. / Rubliov este în filmul nostru opusul lui **Teofan Grecul**. În ce sens? **Rubliov**, ca și **Teofan**, este încercat de dificultățile epocii sale, cum ar fi, de pildă, luptele intestinale din ajunul centralizării, atunci când războiul civil își dublase intensitatea. Incursiunile hoardelor tătare, precum și toate dificultățile care proveneau din ele, le îndura în același timp cu **Teofan Grecul**, dar cu mai multă intensitate. **Teofan Grecul** putea adopta o atitudine mai degajată, mai filozofică decât **Rubliov**, pentru că era deja un pictor acoperit de glorie, pentru că nu era călugăr, pentru că, în general, era mai cinic, se comporta ca un străin, călător venit din Bizanț, având o mai mare experiență. Viziunea sa asupra vieții beneficia de o distanțare de care **Rubliov** era incapabil. **Rubliov** vedea și percepea acest univers cu multă durere, dar în ciuda ei se abținea să reacționeze de maniera în care o făcea **Teofan**. El merge mai departe. Nu exprimă greutatea insuportabilă a vieții sale, a lumii care-l înconjoară, ci caută grăunțele de nădejde, de iubire, de credință la oamenii timpului său. Îl exprimă prin mijlocirea propriului său conflict cu realitatea, nu de o manieră directă, ci aluzivă, și acesta este lucrul genial la el. Caută un ideal moral pe care-l poartă în el și tocmai astfel exprimă nădejdea poporului, aspirațiile acestuia, rezultând din condițiile sale de viață, atracția spre unire, frăție, iubire, cu alte cuvinte tot ceea ce lipsește poporului și **Rubliov** simte ca indispensabil pentru cei din jurul său. În acest fel el ajunge să presimțască și unificarea Rusiei, și un anumit progres, și nădejdea într-un anumit viitor, singurul care poate antrena oamenii, deschizându-le perspective. În aceasta consistă geniul lui **Rubliov**. Personajul său, imaginea sa, este de gradul al doilea. Este foarte complex, suferă. Aici este noblețea sa, în faptul că exprimă nădejdea și idealul moral al întregului popor, iar nu numai reacțiile subiective ale artistului în fața lumii care-l înconjoară. Iată ce era pentru noi mai important. / Tocmai din această cauză i-am opus pe **Teofan Grecul** și pe **Rubliov**, tocmai de aceea l-am făcut pe **Rubliov** să treacă prin ispitirile care apasă destinul său, tocmai de aceea finalul este pentru noi creația, singura ieșire posibilă pentru **Rubliov**. Anume creația-împlinire a tendințelor unui întreg popor. Ea este simbolică pentru băiatul care face clopote. Acesta era lucrul important. Restul nu este decât o consecință a ceea ce am încercat să explic: **Andrei Rubliov** este evident un om care a știut să se exprime pe sine, să-și exprime idealul. Geniul său este acela de a fi făcut ca acest ideal să coincidă cu cel al poporului său. În timp ce **Teofan Grecul** este cel care, cum se spune în Răsărit, «cântă ceea ce vede»<sup>35</sup>.

Biruința asupra suferințelor istorice ale neamului tău, punerea în lucrare a idealului iubirii prin intermediul creației artistice durabile, ziditoare, structurând întemeieri ce pot răzbi peste veacuri: „Căci toată istoria experienței personale a lui **Rubliov**, personaj ideal, care a știut să-și poarte, de-a lungul crizelor sale, ideea unei morale, iubirea de popor și credința în viitor, culminează în momentul victoriei sale, victorie care este rezultat al suferințelor sale. El a știut să traverseze, alături de poporul său, toate dificultățile; în final acestea l-au obligat să creadă în ceea ce el crezuse de la început. Dar punctul de plecare al acestei credințe era pur intelectual. Era un ideal pe care-l învățase în mănăstirea sa, învățătura lui **Serghei de Radonej**, ctitorul și ideologul mănăstirii Sfânta Treime și Sfântul **Serghei**. El ieșise înarmat cu această știință, dar neștiind cum s-o pună în lucrare. În viața reală, idealul iubirii și al unirii dintre oameni, totul era diferit, totul era pe dos. Spre sfârșit el credea încă și mai mult în acest ideal, numai pentru că el suferise pentru acest ideal cu poporul său. Și începând din acest moment, care se află la sfârșitul filmului nostru, idealul său devine de neclintit pentru el, căci nimic nu-l mai poate depărta de el. Această idee, de altfel, își găsește simbolul în băiatul care spune, în ultima scenă, că nimeni nu l-a învățat și că a fost obligat să facă totul singur. În această scenă băiatul este oarecum dublul lui **Rubliov** în sensul ideilor, el exprimă de fapt concluzia, rezultatul vieții lui **Rubliov**”<sup>36</sup>.

După cum se vede, **Tarkovski** aproape că nu poate să vorbească despre **Rubliov** fără a vorbi și de **Teofan Grecul**. Probabil că în el cei doi erau prezenți și-și trăiau intensă prezență în egală măsură.

În cea ce privește pictura occidentală, referințele cele mai numeroase par să fie în legătură cu **Leonardo da Vinci (1452-1519)**. Când, la un moment dat, ajunge să vadă *Cina cea de taină* nu ajunge să se bucure destul, lucru pe care-l pune pe seama condițiilor improprii de vizionare, datorate unor schele montate pentru restaurarea ei (23-24 aprilie 1982). Imagini din **Leonardo** apar în două filme. În **Oglinda**, albumul răsfoit de

35 Ibidem, pp. 89-90.

36 Ibidem, p. 90.

copii, la venirea tatălui de pe front, în permisie. Apoi, în **Sacrificiul**, o pânză, *Închinarea magilor*, care este o lucrare neterminată; ea apare începând cu genericul; la început camera este încremenită pe ea, apoi urcă de la magul îngenunchiat la chipul Pruncului, iar în continuare în sus spre coroana arborilor; copacul lui Leonardo ne conduce cu gândul, întru comparare, la cel al lui avva Pamvo din **Sacrificiul**. Michel Estève vede în felul în care apare tabloul de-a lungul filmului un fel de laitmotiv<sup>37</sup>. Același autor ne atrage atenția asupra faptului că, la un moment dat, apare în film, într-o secvență foarte scurtă, imaginea reflectată într-un geam a unei alte pânze a lui Leonardo, anume *Fecioara cu Pruncul*<sup>38</sup>.

În principiu, se poate spune că **Leonardo** îl captivează și-i impune un respect maxim prin meșteșugul lui, dar, în egală măsură, îl și înspăimântă prin felul lui de a vedea lumea și de a se raporta la Dumnezeu, cu totul și cu totul diferit de cel al iconarilor ruși, atât de apropiați lui. În același sens merge și observația lui Jean Delmas: „Este sigur ceea ce reține Tarkovski de la Leonardo nu este în niciun caz misticul, care nici nu era, ci dimpotrivă, inginerul genial obsedat de utopia zborului omului, vestitorul erei științifice”<sup>39</sup>. Taina chipurilor lui **Leonardo** i se pare lui Tarkovski dublă, benefică și malefică în același timp<sup>40</sup>. Dacă ar fi și numai să luăm în considerare, pentru exemplificare, *Închinarea magilor* din **Sacrificiul**, unde accentul cade mai mult pe om decât pe Dumnezeu, unde Pruncul Iisus este un copil buclat și trist. Leonardo pare să se situeze, prin ceea ce face, într-o zonă periculoasă, situată dincolo de bine și de rău. Oricum, una dintre deosebirile dintre Rubliov și Leonardo ar fi și aceea că în timp ce la primul o realitate istorică ambiguă naște o operă limpede ca mesaj, la cel de-al doilea realități clare din viață ajung să se scalde în ambiguitate în opera sa. Lucrurile sunt cu atât mai evidente atunci când se atinge sfera credinței.

Și un lucru care ține de anecdotic: în cursul anilor 1979 și 1980, pe când pregătea *Nostalghia*, Andrei Tarkovski a locuit la Roma la hotelul Leonardo da Vinci!

Un schimb de replici dintre Otto și Alexander, în **Sacrificiul**, pare să ne inducă, dacă-l transferăm asupra regizorului, o anumită preferință pentru **Piero della Francesca (1420?-1492)** în raport cu producătorul de

---

37 MICHEL ESTÈVE, *op. cit.*, p. 184.

38 *Ibidem*, p. 187, n. 10.

39 JEAN DELMAS, *loc. cit.*

40 „Să luăm cu titlu de exemplu Portretul Ginevrei Benci de **Leonardo da Vinci** (utilizat în *Oglinda* în timpul secvenței în care tatăl revine acasă în permisie în timpul războiului). Figurile create de **Leonardo** izbesc totdeauna prin două particularități. În primul rând, prin facultatea uimitoare a artistului ca să examineze obiectul de afară, din exterior, cu o privire părănd «extra-mundană», această facultate proprie creaturilor din clasa lui **Bach** și **Tolstoi**. Și în al doilea rând, prin particularitatea de a fi percepute în dualitatea lor antagonistă. Pare imposibil să descrii impresia pe care ne-o lasă acest portret al lui **Leonardo**. Este chiar imposibil să spui dacă această femeie ne place sau nu. Ea atrage și respinge în același timp. Ea are ceva inexprimabil de frumos și tot atât de respingător. Simplu, ea are ceva dincolo de bine și de rău. Este șarmul precedat de semnul «minus». În timp ce examinăm portretul, apare în percepția noastră o anumită pulsație imperceptibilă de emoție, mergând de la admirație la repulsie. Ochi prea depărtați, obraz un pic flasc... Ea are chiar ceva de degenerat și... frumos. În *Oglinda* noi avem nevoie de acest portret pentru a-l compara cu eroina, pentru a sublinia că atât ea cât și Margarita Terehova care joacă rolul principal, această chiar facultate de a fi deodată fermecător și respingător.

Dar încercați să decompuneți portretul lui **Leonardo** în elementele sale constitutive și nu veți ajunge la nimic. În toate cazurile, o asemenea decompunere a impresiei în elemente nu explică nimic. Ce este mai mult, forța de impact emoțional pe care o exercită asupra noastră imaginea acestei Ginevra Benci provine tocmai din imposibilitatea de a prefera un detaliu sau altul scos din context, imposibilitatea de a prefera o impresie instantanee unei alteia, adică de a căpăta un echilibru în raport cu chipul pe care-l contemplăm. În fața noastră se deschide posibilitatea unei relații cu infinitul. În acest infinit se precipită rațiunea noastră și sentimentele noastre, cu o grabă voioasă, captivantă.

O asemenea impresie este provocată înainte de toate de integritatea chipului, acesta acționând asupra noastră tocmai prin indivizibilitatea lui. Luată separat, izolată, fiecare parte componentă a chipului Ginevrei Benci este moartă. Sau, poate, dimpotrivă, fiecare parte componentă, oricât de mică ar fi ea, manifestă aceleași proprietăți ca opera integrală. Cât despre natura acestor proprietăți, ea provine din acțiunea reciprocă a de principii opuse, aflându-se într-un echilibru instabil. Chipul tinerei femei pictat de **Leonardo** este inspirat de o gândire înaltă. În același timp, ea pare perfidă, subiect al unor pasiuni vulgare. Portretul ne dă posibilitatea să vedem o mulțime infinită de lucruri. Înțelegând sensul lui rătăcim în labirinturi interminabile fără să aflăm ieșirea. Și, în final, noi încercăm o veritabilă plăcere atunci când am înțeles că suntem incapabili să percepem chipul, să-i sondăm sensul până la capăt. O figură cu adevărat artistică suscită totdeauna de la cel care o contemplă sentimente contradictorii, excluzându-se unele pe altele, înscrise în ea și determinând sensul ei și magia ei pseudo-metafizică. «Pseudo» pentru că noi avem de a face cu o reflectare vie a vieții însăși, iar nu cu abstracții filozofice” (ANDREI TARKOVSKI, *De la figure cinématographique*, p. 50.)

spaipe Leonardo. În **Nostalghia**, *Madona del Parto* joacă un rol important. Într-un fel, ea domină tutelar întregul film, chiar dacă după scenele de început nu mai apare. Eroul se duce să vadă *Madona del Parto*, privită ca o culme a artei și a frumuseții născute prin artă. Deși bătuse anume un drum lung ca să ajungă până acolo, renunță în ultimul moment să intre în biserică și s-o vadă, oarecum saturat, în acel moment, susține el, de interminabila serie de frumuseți ale Italiei. În prealabil, după cum se vede din **Tempo di viaggio**, în timpul prospectărilor pentru **Nostalghia**, Tarkovski discutase îndelung cu Tonino Guerra despre **Piero**. Acesta i-o semnalase, mai întâi într-un album, spunându-i că „e atât de frumoasă, foarte frumoasă”. În Jurnal aflăm o însemnare în legătură cu filmarea acestei fresce: „Am filmat «Madona del Parto» la Monterchi, de Piero della Francesca. Nicio reproducere nu poate reda frumusețea ei. / Un cimitir la granița dintre Toscana și Umbria. / Când s-a vrut să se transporte Madona într-un muzeu, femeile din Monterchi s-au răsculat și au obținut ca ea să rămână acolo unde era” (9 august, Bagno Vignoni).

Un alt pictor apropiat lui Tarkovski este **Pieter Brueghel cel Bătrân (1525-1569)**, despre care mărturisește că-i place mult<sup>41</sup>. Brueghel este prezent, ca manieră de filmare, în **Andrei Rubliov** și **Solaris**, consideră Barthélemy Amengual. Asemănarea cu Brueghel constă în știința de a ne face să-l însoțim într-o viziune de ansamblu asupra lumii, privind parcă din cer. „Dar numai **Rubliov** comportă această viziune de zbor, panoramică, epică, fizică, «bruegheliană» a realității ruse în enormitatea ei. **Solaris** se închide în fantastic și imaginar”<sup>42</sup>. Aluzii la Brueghel apar în biblioteca de pe stație în **Solaris** (Vânători în zăpadă de la Viena și alte tablouri mai greu de deslușit); **Oglinda** (aluzia cu micul Alfeev pe deal, anume peisajul de iarnă din spatele lui – derdelușul). De altfel, Tarkovski însuși recunoaște în cazul lui Brueghel o inspirație voită, venită ca urmare a unor nevoi regizorale: „În **Oglinda** sunt două sau trei scene inspirate foarte clar din **Brueghel**: băiatul, micile siluete ale oamenilor, zăpada, copacii desfrunziți și râul în depărtare. Am făcut aceste filmări foarte conștient și deliberat, nu cu ideea să copiez ori să arăt cultură, ci ca să poarte mărturia iubirii mele pentru **Brueghel**, dependența mea de el, impresia adâncă pe care el a făcut-o asupra vieții mele”<sup>43</sup>. Motivația pe care regizorul ne-o expune este limpede: „Dacă maniera lui **Brueghel** nu ar fi rezonat cu sufletul rus, nu l-aș fi folosit niciodată în filmul nostru – pur și simplu nu mi-ar fi trecut prin minte... De fapt, eu consider că este mai degrabă un neajuns al acestei scene (n.n. cea a răstignirii din **Andrei Rubliov**), deoarece felul în care am filmat-o, incită pe spectatorul intelectual ca să facă această analogie, care este în final nefolositoare”<sup>44</sup>.

În **Oglinda**, pe pavimentul acoperit cu apă, o apă plină de plante nedefinite și de lucruri vechi nefolositoare, printre alte obiecte abandonate (seringă, o jantă, un lighean cu peștișori, tavă medicinală cu piston de seringă și cu bani, bani de argint, un kalașnikov, tot felul de piese metalice, un arc mare spiral, o foaie de calendar cu numărul 28, sârme, cabluri, un scaun pliant, o anvelopă uzată, o conductă, un pește mort și alte lucruri mai mult sau mai puțin identificabile), se află și o reproducere după tabloul cu Sfântul Ioan Botezătorul (1432) al lui **Hugo și Jan Van Eyk**, parte a polipticului la altarul catedralei St. Bavo din Gand. Pe reproducere se află aruncate câteva monede, poate o trimitere la faptul că Mistrețul (Iuda?) l-a vândut pe fratele său, deosebindu-se prin aceasta radical de slujirea martirică a Înaintemergătorului.

## 2. PRIETENIILE LIVREȘTI – COMPOZITORII

Tarkovski era un mare iubitor de muzică, în același timp și un bun cunoscător. Cum am amintit, făcuse Școala de Muzică, la clasa de pian, și a considerat toată viața o regretabilă greșeală faptul de a fi abandonat studiile de muzică, ceea ce nu s-a întâmplat în cazul picturii<sup>45</sup>. După părerea lui: „Muzica este cea mai înaltă formă de artă, în ciuda faptului că ea este recepționată la nivel emoțional și prezintă o abstracție pură. Asta

41 MICHEL CIMENT, LUDA și JEAN SCHNITZER, *op. cit.*, p. 92.

42 BARTHÉLEMY AMENGUAL, *op. cit.*, pp. 24-25.

43 TONINO GUERRA, „Stalker, Smuggler of Happiness”, în ANDREI TARKOVSKY, *Interviews*, p. 53, prima dată în *Télérama*, Paris, no. 1535 (13 iunie 1979).

44 MICHEL CIMENT, LUDA și JEAN SCHNITZER, *op. cit.*, p. 92.

45 GÜNTER NETZEBAND, „I Love Dovzhenko”, în ANDREI TARKOVSKY, *Interviews*, pp. 38-39.

înseamnă că muzica este cea mai vie și cea mai profund capabilă să exprime ideea de creație”<sup>46</sup>. Își cumpără cu voluptate discuri: „am cumpărat astăzi câteva discuri frumoase – **Haydn, Bach, Haendel...**” (22 septembrie 1970). Iată-l cum se bucură, câteva zile mai târziu, după o întâlnire cu tatăl său: „Ieri am fost să-l văd pe tatăl meu. Mi-a dat multe discuri frumoase – **Bach, Mozart, Brahms, Monteverdi, Schubert, Palestrina** și încă câteva altele. O sărbătoare pentru suflet” (30 septembrie 1970). Uneori merge la concerte: „Am fost cu Norman Mozzato și soția lui, Laura, la un concert de **muzică corală veche**, într-o biserică veche. A fost încântător. Desigur, într-o catedrală sunetele sunt mult mai ample” (23 aprilie 1982, Via di Monte Brianzo). Se poate deduce din aceste înșiriri de nume o preferință pentru muzica mai veche (preclasică, barocă, clasică, romantică). Dar Tarkovski avea un spectru larg de muzici preferate, putând să le combine cu mare libertate. Michal Leszcylowski povestește cum a făcut împreună cu Andrei, la sfârșitul lunii octombrie 1985, o călătorie, traversând Germania, și cum „acea călătorie a fost impregnată de muzicile lui **Bach, Armstrong și Steve Wonder**”<sup>47</sup>. În același timp, după cum se va vedea, s-ar putea afirma că prietenul lui Tarkovski este muzica însăși. Poate ar mai fi de observat, chiar dacă nu are o importanță deosebită, faptul că primul său film are drept personaj principal și un mic violonist. În cazul acesta, muzica are un conținut reprezentativ, spunând despre activitatea cu caracter spiritual, în general. Alături de celelalte arte, muzica este reprezentativă și pentru spiritualitatea unui timp și a unui loc. Astfel, atunci când găsește la Hermann Hesse, în *Jocul cu mărgelele de sticlă*, „un pasaj remarcabil despre muzica chineză”, în care este citat un anume Lu Bou We (*Primăvara și toamna*), Tarkovski pare să fie în acord cu acesta asupra faptului că muzica unei epoci este un soi de oglindă a conținutului adevărului ei istoric: „Muzica unei epoci de ordine este calmă și senină, și guvernarea echilibrată. Muzica unei epoci neliniștite este excitată și mânioasă, și guvernarea merge pieziș. Muzica unui stat decadent este sentimentală și tristă, și guvernarea este instabilă” (20 septembrie 1970).

Muzica poate fi privită la Tarkovski sub două aspecte, dar care, desigur, sunt într-o strânsă corelație: ceea ce a însemnat muzica pentru el, personal, iar apoi felul în care a folosit muzica în filmele sale.

Câteva considerente în legătură cu felul în care se raporta Tarkovski la muzică pot fi deprinse dintr-un monolog al Stalkerului: „Muzica, de exemplu, e conectată la realitate, mai puțin decât orice altceva. Ori, dacă e conectată, cât de puțin, asta se face mecanic, nu prin idei, doar un sunet deviat, rupt de... orice asocieri. Și, totuși, muzica, printr-un miracol, ajunge la inimile noastre. Ce este ea, de rezonază în noi, replică a zgomotului, transformat în armonie, devenind sursa unei plăceri uriașe care ne uluiește și ne adună laolaltă? De ce e nevoie de toate astea? Și, mai important, cine are nevoie?”.

Din răspunsurile pe care le dă într-un interviu luat de prietenul Tonino Guerra, pe marginea filmului *Călăuza*, îi putem vedea câteva dintre conceptele generale privind ilustrarea muzicală a filmelor sale. Când privește, la început, probele de turnare ale unui film parcă ar simți nevoia să-l lase fără muzică. Pe urmă începe să se gândească la o „muzică mută, abia auzită”. Crede că muzica trebuie să fie precedată de zgomot, de sunete naturale, dar că ar fi bine ca și acestea să fie scrise de compozitor. Principiul ilustrării muzicale ar trebui să fie mai degrabă concentrarea la imagine decât descrierea ei. În final, țelul este acela de a exprima adevărul despre lumea înconjurătoare „pe o cale autonomă”<sup>48</sup>. În general, este important de observat felul în care Tarkovski îmbină, suprapune, întretaie, pune în succesiune muzica cultă cu zgomote din natură sau cu altele introduse de el gratuit, numai pentru a crea anumite stări și senzații, pentru a ține trează sensibilitatea privitorului. Putem afla câte ceva despre felul în care vedea Tarkovski concepută materia sonoră a unui film din această analiză pe care o face în legătură cu felul în care tratează Bergman problema: „Bergman a lucrat în chip remarcabil sunetul. Maniera în care se servește de sunetul unui far în Față în față, la limita audibilului este de neuitat... / Bresson, Antonioni, în celebra sa trilogie, îl utilizează, de asemenea, cu brio... (...) Atunci când Bergman, de exemplu, folosește sunetul de o manieră aparent naturalistă (pași pe un culoar gol, bătaia unui orologiu, foșnetul unei rochii), acest naturalism în realitate amplifică anumite sunete, le organizează, le transformă într-o hiperbolă. Autorul izolează un sunet și exclude toate celelalte circumstanțe artistice care cu siguranță există în viața reală.

---

46 Ibidem, p. 39.

47 MICHAL LESZCZYLOWSKI, *op. cit.*, p. 9.

48 TONINO GUERRA, *op. cit.*, pp. 51-52.

(...) / Înainte de toate eu găsesc sonoritatea naturală a lumii atât de frumoasă, încât dacă noi învățăm să ascultăm corect, cinemaul n-ar mai avea nevoie de muzică. Sunt, cu toate acestea, în cinematograful modern, momente când muzica este tratată de maestru. Astfel, în Rușinea de Bergman, când frânturi ale unei melodii minunate traversează pocnetele unui tranzistor mizerabil” 49.

La fiecare dintre filmele făcute în țară a avut un compozitor cu care a colaborat. Se observă o anumită fidelitate în acest sens. La primele trei filme l-a avut alături pe **Viaceslav Ovcinikov (Compresorul și vioara, Copilăria lui Ivan, Andrei Rubliov)**, la următoarele trei pe **Eduard Artemiev (Solaris, Oglinda, Stalker)**, compozitor (și) de muzică electronică. Pentru filmele din străinătate genericele nu ne mai indică un compozitor anume. Pare să se fi descurcat singur, cu ajutorul unui inginer de sunet, desigur. Începând cu **Solaris** a folosit pe lângă muzica compozitorilor respectivi și muzică luată ca atare de la compozitori clasici sau din creația anonimă.

Într-o depănare de amintiri în legătură cu Tarkovski, cu colaborarea sa cu el, Eduard Artemiev ne dă aceste informații revelatoare despre felul în care se raporta regizorul la muzică în filmele sale: „M-a uluit atitudinea lui față de muzică în filmele lui. Mi-a spus de la început că nu are nevoie de un compozitor decât pentru a mixa sunete și pentru a crea efecte muzicale. Posibil, și o orchestră, dar într-un mod foarte discret. Sunetele din fundal sunt organizate ca o compoziție. Asta m-a uluit. (...) Această idee a lui a fost o prezență constantă. Nu avea nevoie de muzică pe post de temă adăugată. «Asta nu e concert, zicea el. E ceva cu totul aparte. Când rămân fără mijloace cinematografice, pun niște muzică». Dar, de vreme ce el, practic, deținea suficiente mijloace, avea nevoie de un compozitor numai ca să organizeze sunetul de fundal. Și când era nevoie de muzică, așa ca în **Solaris**, folosea Bach. (...) Nu dorea muzică pe post de subliniere la imagine”.

Sunt filme în care subiectul are o tangență mai mare sau mai mică cu muzica. Cel dintâi film, **Compresorul și vioara**, are ca erou principal și pe un băiețel violonist. În **Copilăria lui Ivan** întâlnim o scenă emoționantă construită în jurul unui gramofon. Întâi este reparat și încercat foarte scurt. Apoi o primă tentativă de ascultare este oprită imediat, pentru că muzica ar fi putut atrage atenția dușmanului (se află în linia întâi). În sfârșit, după întoarcerea dintr-o misiune, apăsați de ultimele încercări (Katasanovici mort, Ivan plecat în spatele liniilor germane), căpitanul Kolin și locotenentul Galțev, bând în tăcere o sticlă de vin, pun placa și ascultă un soi de romanță rusească (*N-o lăsa pe Mașa să treacă râul...*) cântată de celebrul bas Feodor Șaliapin (1873-1938). Un moment tulburător, care-i aduce pentru câteva minute pe protagoniști spre condiția lor umană firească. Acum apare și felcerița Mașa, detașată la altă unitate, ca să-și ia rămas bun. În **Andrei Rubliov** am putea să ne gândim la tamburina măscăriciului și, îndeosebi, la episodul cu făurirea clopotului. Fiecare cu conotații spirituale importante. Între ele, corurile din biserică, la falsa împăcare a fraților cneji sau atunci când are loc atacul tătarilor în cârdășie cu o parte a rușilor spre profanare, devastare și ucidere. În **Nostalghia**, Andrei Gorceakov umblă pe urmele lui Pavel Sosnovski, un muzician de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, pentru a-i face biografia. Există aici și o vagă aluzie la Ceaikovski.

Andrei Tarkovski a avut și o experiență directă în ceea ce privește spectacolul muzical, atunci când a fost chemat în 1984 la Covent Garden, la Londra, ca să asigure montarea operii **Boris Godunov** de **Modest Petrovici Mussorgski (1839–1881)**<sup>50</sup>, compusă pe un libret având la bază un text al lui Pușkin. Dirijorul Claudio Abado a păstrat o excelentă amintire acestei colaborări<sup>51</sup>. Succesul a fost mare, dar cu toate acestea nu au avut loc decât vreo trei reprezentații. Mai mult chiar, spectacolul nu a fost filmat, decorurile au fost distruse și au rămas numai câteva fotografii. Suficiente totuși ca să permită o reconstituire a regiei, în anul 1990, la Opera Kirov din Sankt Petersburg.

Cu toate acestea, Andrei Tarkovski nu era un adept al genului. Întrebat într-un rând care este părerea sa

49 ANDREI TARKOVSKI, *Le temps scellé*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 1989, pp. 147-148.

50 A fost preferată partitura originală a lui Mussorgski versiunii revizuite de Rimski-Korsakov, care se pune în scenă cel mai adesea, acum. Diferența se vede și în felul în care se sfârșește opera: nu cu moartea lui Boris Godunov, ci cu avertismentele profetice ale nebunului sfânt în legătură cu devastările și cu foametea ce urmau să vină pentru poporul rus. (MARK LE FANU, „Boris Godounov: Tarkovski à Covent Garden”, în *Andrei Tarkovski* (D. P.-R.), p. 159, prima dată în *Positif* n° 284, octombrie 1984.)

51 Interviu în filmul documentar *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Andrej Tarkowskijs Exil und Tod*, de Ebbo DEMANT, 1988.

despre operă, răspunde că nu cunoaște „*gen mai nenatural decât opera*”, deoarece ceea ce se petrece pe scenă „*este teribil de nenatural*”. Ca atare, „*după ce intri în sala de operă ai nevoie să închizi ochii și să ascuți muzica*”. Datoria regizorului de tipul lui în punerea în scenă a unei opere ar fi, pe de o parte, de a respinge lipsa ei de logică și de dramatism scenic, iar pe de altă parte de a face totul pentru ca aceste două calități specifice să apară, să se afirme. Regretă că a ales pentru prima sa experiență în domeniu opera **Boris Godunov**, una care în sine este foarte dramatică. În cazul ei i-a fost mai simplu de exprimat și de dezvoltat „*diferite categorii dramatice, psihologice și morale, urmând categoriilor muzicale, desigur*”. Dar pentru a-și arăta atitudinea lui față de operă, în general, ar fi fost mult mai bine să accepte o provocare mai incitantă, cum ar fi fost o operă de Wagner sau una din repertoriul clasic italian. În consecință, apreciază că, atunci când a acceptat să monteze **Boris Godunov**, a căzut într-o cursă<sup>52</sup>. Mark Le Fanu consideră, însă, că această operă conține o temă „*tarkovskiană*”, anume aceea a tulburării conștiinței, dublată de o neputință de a uita. O alta, interesantă pentru ruși de-a lungul timpului și tratată de Tarkovski și în alte filme, este aceea a confruntării dintre spiritualitatea răsăriteană și cea apuseană, în subsidiar de rezistența Ortodoxiei la o anumită dorință prozelită catolică<sup>53</sup>. La un moment dat, aflându-se la Berlin, împreună cu sir John Tooley (directorul general de la Royal Opera House – Covent Garden), propune, nu se înțelege prea bine cui, producerea *Vasului fantomă* (27 februarie 1985). Își dorește în continuare să afle timp pentru a începe să lucreze la această operă. „*Este extrem de dificil, dar trebuie să fie făcut!*” (9 martie 1985). După ce a aflat că este grav bolnav de cancer, îl vedem telefonând la Londra pentru a comunica imposibilitatea realizării proiectului (3 ianuarie 1986).

Dacă revenim la tema prietenilor livrești, este neîndoios că **Johann Sebastian Bach (1685-1750)** a fost compozitorul preferat, preaiubit, al lui Tarkovski. Așa reiese și din Chestionarul din 3 ianuarie 1974, unde la întrebarea „*Lucrarea muzicală pe care o preferați?*”, răspunsul său este „*Patimile după Sfântul Ioan, de Bach*” (3 ianuarie 1974, Moscova). Bach este singurul compozitor pomenit constant în *Jurnal*. În ultima parte a vieții, mereu bolnav fiind, adesea imobilizat la pat, îl asculta la nesfârșit, la spital sau acasă<sup>54</sup>. În câteva rânduri notează că ascultă *Patimile după Sfântul Matei*. O dată, după ce o face într-o catedrală, exclamă: „*Magnific!*” (19 aprilie 1981, Stockholm). Altădată, are această remarcă, general valabilă pentru întreaga muzică mare: „*Muzica este fără îndoială cea mai sigură întărire pentru omul nefericit*” (15 februarie 1986). Parcă-i simți bucuria atunci când remarcă faptul că Ingmar Bergman a recurs și el la **Bach** (o suită pentru violoncel în *Strigăte și șoapte*), „*care sporește emoția, insuflându-i încă mai multă profunzime și putere*”<sup>55</sup>. Cunoscându-i, poate, pasiunea pentru Bach, regizorul Robert Bresson îi trimite o casetă cu un concert de **Bach** (13 martie 1986).

Îi place la Bach maniera de lucru dezinvoltă, felul în care poate afla un material de lucru aproape oriunde. „*Putea să ia concertul altuia, al lui Vivaldi, de exemplu, și să-l recopieze notă cu notă, dar pentru alte instrumente – și aceasta dădea o operă genială*” (12 noiembrie 1981, Moscova). Crede că în niciun fel nu se poate exprima mai natural „*ideea umanității*” decât cu ajutorul muzicii lui Bach<sup>56</sup>. Îi place caracterul genuin al imaginilor acestuia, privirea cu totul singulară, mereu frumos uimită, ca și cum ar fi a unui nou venit pe lume<sup>57</sup>.

Vorbind despre cultura Orientului și a Occidentului, criticând-o pe cea apuseană, el recunoaște că nu are în întregime dreptate, deoarece există și excepții, una dintre cele mai strălucite fiind Bach. „*În muzica occidentală avem figuri precum Bach. Dar, știți, Bach este «oaia neagră». El nu are nimic de a face cu tradiția, ba, dimpotrivă, el rupe cu tradiția, în sens spiritual. Relația sa cu Dumnezeu este absolut în afara celei a civilizației. Și poate și numai această excepție subliniază ideea mea că în Occident este imposibil ca cineva să se piardă pe sine în propria creativitate, să se jertfească. De aceea sunt potrivite făptuirile unui artist adevărat. Luați spre exemplu icoanele rusești din veacurile al treisprezecelea, al paisprezecelea și al cincisprezecelea. Nu este niciuna care să fie semnată de artist. Iconarul nu se considera pe sine un artist. Dacă era în stare să picteze icoane, el mulțumea lui Dumnezeu, deoarece considera că prin meșteșugul său și cu profesionalismul*

52 V. ISHIMOV și R. SHEJKO, *op. cit.*, pp. 138-139.

53 MARK LE FANU, *op. cit.*, p. 159, prima dată în *Positif* n° 284, octombrie 1984.

54 Ni se spune acest lucru, de pildă, în filmul *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Andrej Tarkovskijs Exil und Tod*.

55 ANDREI TARKOVSKI, *op. cit.*, p. 177.

56 V. ISHIMOV și R. SHEJKO, *op. cit.*, p. 136.

57 ANDREI TARKOVSKI, *op. cit.*, p. 107.

său slujește lui Dumnezeu. El vroia, în fond, să se roage, și aceasta era esența lucrului său. Cu alte cuvinte, vă vorbesc despre pierderea ego-ului în procesul de creație”<sup>58</sup>. Această pierdere a ego-ului sau de sine, despre care vorbește în acest paragraf Andrei, trimite destul de clar la spusele lui Hristos: „Dacă voiește cineva să vină după Mine, să se lepede de sine, să-și ia crucea și să-Mi urmeze Mie. Că tot cel ce va voi să-și scape viața, o va pierde; iar cel ce-și va pierde viața pentru Mine și pentru Evanghelie, acela o va mântui” (Marcu 8, 34-35).

**Bach** reprezintă pentru Andrei Tarkovski un model de slujire a lui Dumnezeu prin actul artistic. Întrebat de Laurence Cossé dacă filmele sale sunt, totodată, acte de iubire față de Creator, el răspunde: „Mi-ar plăcea să cred că este așa. Eu pentru aceasta lucrez, în orice caz. Idealul ar fi pentru mine să fac constant acest dar, pe care singur **Bach**, cu adevărat, a fost capabil să-l ofere lui Dumnezeu”<sup>59</sup>. Nu putem să conchidem decât că împlinirea menirii în artă este strâns legată, pentru Tarkovski, de cea a slujirii continue a lui Dumnezeu.

Andrei Tarkovski a folosit muzica lui Bach în trei dintre filmele sale, cu toate că inginerul de sunet Iuri Mihailov îl sfătuisese, încă de la filmul **Solaris**, să nu aleagă muzică de **Bach**, deoarece este prea la modă și prea o folosește toată lumea (12 septembrie 1970).

**Solaris** începe cu acorduri din *Preludiul coral în fa minor* (BWV 532), care însoțesc scurtul generic. În continuare, ele vor apărea în scena în care Kris și Hari privesc filmul cu scene din copilărie, adus de cel dintâi cu el de pe Pământ. Și, din nou, le auzim acompaniind inserturile cu scene din copilărie, în scena cu cele 30 de secunde de imponderabilitate de pe stație.

În **Oglinda** este folosită muzică de la începutul *Patimilor după Sfântul Ioan* (BWV 245), anume corul Doamne, Stăpânul nostru! (*Herr, unser Herrchen*). Ele însoțesc o bună parte din scena finală a filmului. Eroul, în fapt însuși autorul filmului, eliberează o pasăre, ca semn al tămăduirii sale. Poate fi o tămăduire sufletească care este însoțită una trupească, așadar o supraviețuire, dar poate fi semn al sufletului care-și ia zborul spre paradis. Iar paradis înseamnă la Tarkovski totdeauna și paradisul copilăriei. Imediat suntem introduși într-o scenă cu părinții săi, în natură, petrecută pe când mama era însărcinată cu el. Tatăl o întreabă: „Ce-ți dorești mai mult: un băiat sau fată?”. Femeia nu spune nimic. Ochii privesc împrejur, cu gândul departe. Fericită. Încrezătoare. Imaginile se deschid spre scene mai vaste, cu natura neatinsă, care freamătă, parcă sub adierea plutitoare a Duhului începuturilor, cu cei doi frați (Andrei și Marina) și bunica lor în lanul izbăvitor. Se aud tot mai aproape acordurile de deschidere ale *Patimilor după Sfântul Ioan*, până la izbucnirea triumfătoare a corului: „Doamne! Doamne! Stăpâne! A Ta fie lauda și slava în veci!”. Este o cântare de entuziastă slăvire a lui Dumnezeu.

În sfârșit, în **Sacrificiul**, autorul folosește fragmentul *Miluieste-ne!* (*Erbarne dich*) din *Patimile după Sfântul Matei* (BWV 244), atât la începutul filmului, cât și la sfârșitul lui. Ambele sunt legate de pom, dar în chip deosebit. Începutul este cu explorarea pomului din tabloul neterminat al lui Leonardo, *Închinarea magilor* (1481-1482), aflat la Galeria Uffizi, iar sfârșitul de pomul uscat (preluat din *Pateric*, de la avva Ioan Colov), care se cere udat cu nesfârșită răbdare și credință pentru a înflori. Atunci când se află în casa Mariei, Alexander schițează la pianina acesteia câteva măsuri dintr-un preludiu de orgă.

Și pentru că îi știa, probabil, această pasiune, i-a cântat Rostropovici în ziua înmormântării, la poarta bisericii, dintr-o suită de Bach.

Să vedem ce alți compozitori sunt folosiți de regizor în filmele sale. Și ce muzică a lor. Ar trebui menționat că adesea Tarkovski folosește numai foarte scurte citate, uneori suprapuse cu zgomote naturale.

În **Oglinda** apar extrase din *Regina indiană* a lui **Henry Purcell (1659-1695)**, anume aria *They tell us that your mighty powers* (Ei ne spun că mare este puterea Ta) din Actul IV. Muzica însoțește genericul (care aici vine după un prolog), un generic extrem de simplu, numai cu scris pe fond negru, precum și scena când Alexei a însoțit-o pe mama sa ca să-și vândă bijuteriile și, așteptând-o, apare un insert cu fata roșcată ținând mâna în dreptul unei crengi arzând. Era fata de care se îndrăgostise tatăl său și despre care-i pomenise la un moment dat.

Tot în **Oglinda**, este folosită muzica unui alt compozitor baroc (preclasic), anume **Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)**. Este vorba de aria *Quando corpus morietur* din *Stabat Mater (Dolorosa)*, cântată de Katia Ricciarelli, cu care ilustrează momentul când apare tatăl venit în permisie de pe front și-și îmbrățișează copiii. Scena aceasta este încadrată de scurte inserturi cu scene-mărturie din istoria reală personală sau din istoria lumii care a însoțit-o direct pe cea personală, marcând-o: copii încercând să scape de bombardament în

58 V. ISHIMOV și R. SHEJKO, *op. cit.*, pp. 141-142.

59 LAURENCE COSSÉ, *Portrait of a Filmmaker as a Monk-Poet*, 1986, în ANDREI TARKOVSKY, *Interviews*, p. 171, după o emisiune pe canalul France-Culture, din 7 ianuarie 1986.

timpul războiului civil din Spania, lansarea unui balon militar sovietic, răsfoirea unui album cu reproduceri din Leonardo, plecarea mamei de-acasă, lăsându-l pe Ignat singur în apartamentul necunoscut al tatălui său. Peste toate acestea se revărsă purificatoare și izbăvitoare muzica lui Pergolesi, spunând despre durerea Maicii anticipând bucuria Învierii.

Muzica lui **Ludwig van Beethoven (1770-1827)** o folosește Tarkovski în două filme. În ambele rânduri aceeași *Odă a bucuriei* din finalul *Simfoniei a IX-a*. În *Călăuza* fragmente din acest coral însoțesc începutul și sfârșitul filmului, de fiecare dată suprapunându-se cu zgomotul unui tren care trece prin apropiere. În legătură cu această suprapunere, de muzică cu zgomot, Eduard Artemiev, compozitorul din echipa de realizare a filmului, ne relatează următoarele: „L-am întrebat pe Tarkovski: «La ce îți trebuie asta?». A zis că, atunci când trece un tren sau când călătorești cu trenul (am simțit și eu asta!) auzi un fel de muzică în huruitul trenului, în zgomotul ritmic al roților. Și eu am auzit muzică. Dacă ascuți mult timp zgomotul unei cascade, începi să auzi apa în sunete melodice, alte sunete... El voia să arate asta. Nu avea niciun fel de alt înțeles. Nu însemna graba civilizației către o destinație... Nu. Era doar o scenă aparte cu un efect special, pentru că fiecare își are propriile amintiri legate de zgomotul acela, fiecare aude ceva în el...”. În *Nostalghia*, *Simfonia a IX-a* este folosită tot de două ori. Prima dată, atunci când Gorceakov îl vizitează pe Domenico acasă la el și pare că această întâlnire îi prilejuiește o reafirmare de sine prin celălalt. În continuare, Domenico îi va explica cum 1+1 nu fac 2, ci un 1 mai mare, exemplificând cu cele două picături de ulei. Cam în acest fel se petrece întâlnirea lor, unirea în jurul unei cauze, a unei datorii responsabile, cu caracter de sacralitate. A doua oară, aceeași *Simfonia a IX-a* apare în momentul în care își dă foc la Roma, pe colina Capitoliului, după ce a ținut discursul vituperant muștrător la adresa societății contemporane. Un discurs despre desacralizarea lumii. Muzica pornește odată cu pornirea flăcărilor și se stinge odată cu moartea lui Domenico. Atât la pornire, cât și la sfârșit muzica este sfâșiată, parcă venind de pe un disc stricat sau o bandă care se rupe. Muzica se aude bine numai pe timpul cât Domenico arde. Dacă privim metaforic această scenă, am putea spune că un om dedicat cu trup și suflet unei cauze supreme poate „arde” pentru crezul său, pentru slujirea totală a idealului său. În film, arderea devine efectivă nu atât ca un gest de suicid, cât pentru a crea un impact vizual și sufleteș în legătură cu dramatismul și intensitatea arderii de sine. În acest context *Oda bucuriei* exprimă, în viziunea corectă a lui Andrei Tarkovski, o izbucnire de jubilație a umanității în maximă expansiune, dar, din păcate, a unei umanități care pare să fie una minată de ignorarea lui Dumnezeu.

În sfârșit, în *Călăuza*, o scenă tulburătoare este însoțită de câteva măsuri din *Boleroul* lui **Maurice Ravel (1875-1937)**. Suntem cu cei trei eroi în pragul Camerei îndeplinirii dorințelor celor mai ascunse și mai puternice, după ploaia aceea de apă și de lumină. Profesorul (savantul) aruncă detonatorul deșurubat de la bomba pe care o luase cu el în Zonă, pentru a o arunca în aer. Renunțase acum la acest gând. Din detonator începe să se scurgă un lichid roșiatic vâscos, cam cum ar fi să ne închipuim sângele unui balaur sau zmeu din basme, poluând apa până atunci extrem de curată. Se apropie de detonator un pește. Dacă am forța numai puțin interpretarea am putea spune că este IXTYOS, o spunere metaforică despre Hristos care a venit să ridice păcatele lumii. Tocmai în acest moment final apare muzica lui Ravel, însoțită la rândul ei de zgomotul sacadat al unor roți de tren, iar pe această însoțire muzică-zgomot (zgomot pe care l-am avut la începutul filmului și-l vom avea și în finalul lui) se trece brusc din Zonă înapoi în lumea ceastălaltă, la cârciuma din periferia în care locuia Stalkerul cu familia sa. De fapt, primele pe care le vedem sunt soția sa și fetița lor handicapată.

În *Nostalghia* apar scurte acorduri din *Requiemul* lui **Giuseppe Verdi (1813-1901)**. Mai întâi la începutul filmului, pe a doua parte a genericului și imediat după el, pe o imagine cu un peisaj toscan de o nespusă și dureroasă frumusețe, cu un pom izolat amintindu-l de cel pe care-l vom vedea mai pe urmă în *Sacrificiul*. Apoi, la sfârșitul lui, atunci când Gorceakov atinge izbăvitor, cu lumânarea aprinsă, marginea bazinului după care se prăbușește, secerat de criza de inimă. Învecinarea cu vechi cântece rusești este destinată să sublinieze trecerea celor doi eroi, a lui Sosnovski, compozitorul de odinioară, și a lui Gorceakov, poetul de astăzi, între cele două lumi și culturi, cea populară rusească și cea cultă italiană, arătând felul cum ele se ating uimitor de profund într-o tănguire solemnă, marcată în cele din urmă de nădejdea în Înviere. O alăturare de două frumuseți extraordinare, și atât de deosebite și asemănătoare în fondul lor, așa cum se vede și în scena din vis în care soția lui Gorceakov se îmbrățișează în supremă acceptare și înțelegere cu Eugenia, fiecare înlăcrimată în felul ei, izbăvitor. Punerea acestor fragmente din *Requiem* pare să fie destinată pentru a exprima plângerea pentru tot ce a fost și ce nu a

fost, deși ar fi trebuit să fie, în viața lui Gorceakov (și, până la urmă, în general, în viața noastră), dar și deschiderea spre luminile unei noi lumi și ale unei noi vieți, mântuite.

Conform dosarului de presă al filmului *Nostalghia*, apar acolo și măsuri din **Richard Wagner (1813-1883)**. Câteva acorduri din uvertura la *Tannhäuser* fuseseră folosite în scena crizei soției, de la începutul *Stalkerului*, pentru a semnifica, conform lui Jacques Gerstenkorn și Sylvie Strudel, Răscumpărarea<sup>60</sup>. La rândul lui, Gérard Pangon, în cele câteva măsuri din *Marseieza* compozitorului Rouget de l'Isle, care însoțesc scena de la începutul filmului, când se face trecerea de la exterior către interior, detectează ca semnificație, prin suprapunerea cu zgomotul de tren în mers, „sufocarea libertății de către materialism”<sup>61</sup>. În Călăuza, cam de fiecare dată, citatele muzicale sunt contrapuse zgomotului de tren sau de bombardiere, mixate cu ele.

În afara muzicii acestor compozitori cunoscuți, Tarkovski folosește în unele filme muzică tradițională din cultura unor popoare, după necesitățile dramatice impuse de scenariu. Astfel, în *Oglinda* folosește muzică spaniolă în episodul cu fetele gemene, refugiate din cauza războiului civil, care dansează flamenco. Tot în *Oglinda* auzim și tam-tam. În *Nostalghia* vechi cântece populare rusești în scenele de flash-back cu amintiri despre familie și ținuturile natale, precum și o stranie (pentru noi) muzică chinezească, pe care o ascultă un general venit la cură. În sfârșit, în ultimul film, în *Sacrificiul*, folosește o muzică mai stranie, cel puțin pentru noi europenii, precum cea japoneză cu solo de flaut de bambus (*Nezasa no shirabe, Daibosatsu*) compusă de **Watazumido-Shuso (1910-1992)** sau cea, aproape necunoscută, a păstorilor scandinavi din provinciile Dalécarlie și Härjedalen. Muzică japoneză apare și în *Sacrificiul*, atunci când, după revenirea din coșmar, pornește aparatul de radio, ceea ce arată o continuitate a preocupărilor lui Tarkovski.

Nu aflăm însemnări despre **Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)** în *Jurnal*, ceea ce poate surprinde<sup>62</sup>. În *Timpul pecetluit* remarcă numai că Mozart crea așa cum respira, fără să se preocupe să se fondeze pe un principiu, oricare ar fi fost el<sup>63</sup>. În schimb, Tarkovski îi acordă o atenție aparte în scenariul pentru *Hoffmanniana*. Un episod din acesta se cheamă chiar așa, *Mozart*. În el, Tarkovski folosește numeroase citate în legătură cu Mozart din cartea lui Hoffmann *Scrieri fantastice în maniera lui Callot*. În cazul de față, fiind vorba despre un spectacol cu *Don Giovanni*, citatele sunt din fantasma cu același nume. În episodul următor, intitulat *Donna Anna*, pe lângă citate, textul cuprinde o contribuție mai accentuată a lui Tarkovski. În timp ce Hoffmann viziona spectacolul cu *Don Giovanni*, Donna Anna îl vizitează în lojă! Iată un dialog important pentru a vedea felul în care Tarkovski se raportează la muzică:

[Donna Anna:] „Dar muzica, ce este ea, așadar, pentru dumneavoastră? Vă face fericit?”

[Hoffmann:] „Nu știu... Ea dovedește că poate fi exprimat absolutul, infinitul. Arta este singurul mijloc de a-l cunoaște”.

[Donna Anna:] „Și nu vă este teamă? Ce aveți de făcut?”

[Hoffmann:] „Ce am de făcut?... Dar pentru a mă distinge de animale cel puțin în acest fel...”<sup>64</sup>.

Posibilitatea sporirii frumuseții lumii prin creația artistică i se pare regizorului una dintre trăsăturile distinctive necesar a fi rodită de cel ce reprezintă cununa Creației. Rodire nu lipsită de primejdii și de suferințe care pot induce o teamă sterilizantă.

Mai departe, în episodul numit *Gluck*, îl vedem pe Hoffmann ascultând *Recviemul* lui Mozart. Tarkovski ni-l caracterizează fiind o muzică „ce clocotește în el, o muzică dureroasă, aproape tragică”<sup>65</sup>.

---

60 JACQUES GERSTENKORN și SYLVIE STRUDEL, „La Quête et la foi ou le dernier souffle de l'esprit”, în *Andreï Tarkovsky (é. c.)*, p. 88.

61 GERARD PANGON, „Un film du doute sous le signe de la Trinité”, în *Andreï Tarkovsky, (é. c.)*, p. 106.

62 Antoine de Baecque consideră că „Tarkovski nu are nimic dintr-un Mozart, nu are decât dispreț pentru ușurință și viteză” (ANTOINE DE BAECQUE, *op. cit.*, p. 39). Lucrul acesta nu-l va fi împiedicat, desigur, să aibă prețuire pentru muzica genialului compozitor.

63 ANDREI TARKOVSKI, *op. cit.*, pp. 89-90.

64 ANDREI TARKOVSKI, *Hoffmanniana*, Ed. Schirmer/Mosel, München-Paris, 1988, p. 12.

65 *Ibidem*, pp. 42-43.

Cum am menționat, Tarkovski era preocupat de realizarea unui film despre **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)**, dar interesul său principal în legătură cu acesta nu era legat atât de calitatea acestuia (și) de muzician, cât de faptul că vroia, prin intermediul personajului, să rezolve raportul său personal cu romantismul. În *Hoffmanniana*, Hoffmann este vizitat la un moment dat de **Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787)**, de „cavalerul Gluck”<sup>66</sup>, cum se prezintă acesta, în timp ce-i asculta uvertura la *Ifigenia în Aulida*, o muzică ce-i „invada întreaga ființă”. În cele din urmă se vedește a fi fost o întâlnire virtuală<sup>67</sup>. Această întâlnire, precum în *Andrei Rubliov* cea dintre Andrei și Teofan Grecul, îi dă prilejul lui Tarkovski la exprimarea unor considerente proprii în legătură cu muzica. Cei doi se întâlnesc din nou atunci când își sărbătorește succesul la opera sa *Ondine*. În toastul pe care-l ține cu acest prilej, Hoffmann se adresează în primul rând lui Gluck, cu care, în cele din urmă, rămâne singur, spunând: „Vă mulțumesc. Sunt fericit că împărtășiți cu o asemenea sinceritate succesul operei mele. / Dar ea nu-i nimic! Este deja făcută, deja scrisă, deja reprezentată! – Ea este încheiată. Nu, noi bem pentru altceva. Bem pentru tresăririle sufletului nostru când el simte că se coace în el un adevăr pe care noi l-am înțeles. Ceea ce am înțeles prin sunete, cuvinte, jocul culorilor... Acesta este infinitul!... / Avem caractere teribile, dificil de suportat, prostești, manifestarea lor este aspră și cu totul grosieră, parcă ți-ar intra țepușe când treci mâna peste ele”<sup>68</sup>. Emoția artistică a sufletului omenesc are, pentru Tarkovski, legătură directă cu înțelegerea adevărului.

În contextul temei noastre, cea a prieteniei, are loc aici un dialog tulburător, desfășurat în apropierea acestui capăt intim și ultim al întrebărilor noastre existențiale: „Spunem că avem mulți prieteni, dar câți dintre ei și-ar putea imagina imensa noastră durere și momentele noastre de bucurie, tot ceea ce face din noi cu adevărat ceea ce suntem?”. Colateral, este atinsă și o altă temă delicată, cea a fericirii și a nefericirii, atașată de Tarkovski celei a cunoașterii: „Suntem noi fericiți? – Nu. Pentru că fericirea este puțin importantă celui care vrea să facă imposibilul posibil. / Suntem mulțumiți? – Nu. Setea de descoperiri și de cuceriri ne stăpânește neîncetat și neîncetat ea caută să se întindă asupra a tot ceea ce ne înconjoară. Dar ce știm noi despre ceea ce ne înconjoară? Putem să ne încredem în senzațiile noastre? Uite, această sticlă. Este goală. Este o sticlă verde, este rece, sunt câteva picături pe fundul ei. Și asta este tot ceea ce putem spune, pentru că noi avem cinci simțuri, niciunul în plus. Iată! Cum am putea noi cunoaște această lume? Ce părticică am putea noi cunoaște cu simțurile noastre? Ce putem spune, decât că face zgomot, că are un miros, dacă nu că are culori și o anumită temperatură și poate fi amar ca absintul sau dulce ca nectarul; noi nu vom ști niciodată nimic! / Noi nu suntem nimic. Și mai puțin decât nimic. Ne imaginăm lumea după chipul nostru! / Dar dacă ea ar avea miliarde de alte trăsături cărora noi nici măcar nu le bănuim existența? / Ce putem atunci să facem nefericiții de noi? Cine, atunci, va vedea acest ideal divin unde omul va putea să se vadă fericit? / Un tot în armonie! Un tutti deplin și atotputernic al tuturor instrumentelor posibile! Iluzia divină a unei entități absolute, plenitudinea unică! – Arta!... Să bem...”. Răspunsul-întrebare al lui Gluck este acesta: „Pardon, dar, totuși, cine sunteți dumneavoastră? Un entuziast care-și cinsteste amintirile sale sau o ființă nefericită care și-a pierdut originile și care rămâne închis în sticla existenței sale euclidiene?”. Cine suntem noi? Care este raportul nostru cu originile noastre, cu facerea noastră, cu nașterea noastră, cu Dumnezeu? Cât de deschiși suntem pentru a ne depăși închistarea și a ne deschide unor comunicări izbăvitoare? Oricum, în gândirea lui Tarkovski, care ni se transmite prin intermediul personajelor scenariului, viața este extrem de prețioasă și se cere trăită cu această conștiință, chiar dacă cu prețul a multe necazuri și suferințe:

[Gluck:] „Până la urmă, bucuriile, neliniștile, iluminările creatorilor pe care îi evocați cu atâta elocvență, toate acestea sunt așezate pe dureri, mari sau mici. În sens propriu sau figurat. De aceea, în fond, eu nu sunt sigur că viața este atât de prețioasă, pentru că trebuie plătit atât de scump pentru ca ea să se lumineze atât de puțin”.

[Hoffmann:] „Nu, nu, trebuie trăit și trăit, nu contează cu ce preț!”

[Gluck:] „Fără îndoială...”<sup>69</sup>

Din nou despre prietenie, aceste remarci ale lui Gluck despre prietenie ca jertfă continuă și discretă: „Da,

66 În 1821 a și scris, de altfel, un roman cu acest titlu.

67 ANDREJ TARKOVSKIJ, *op. cit.*, p. 19.

68 *Ibidem*, pp. 42-46.

69 *Ibidem*.

prietene, nu pot să nu fiu de acord cu dumneavoastră atunci când îi evocați pe prieteni de o manieră a-i face să dispară de îndată ce ați vorbit; este adevărat, a venit timpul când, departe de a ne face noi cunoștințe, le pierdem pe cele vechi. Iar prietenii nu sunt decât tovarăși de ospete. O, nu! Un prieten este un om capabil să sacrifice totul pentru tine. Și asta nu pentru a-ți arăta că este un prieten adevărat, ci pentru ca niciodată nimeni să nu aplece despre acest sacrificiu, căci dacă am afla, lucrul acesta ar putea să întunece viața noastră. Aveți astfel de prieteni?”<sup>70</sup>. Pe undeva apare și această concluzie practică, vag consolatoare, cu un gust amar, pusă tot în gura lui Gluck: „Bun, dacă am cere mai puțină prietenie? Ne-ar ajunge, poate, și numai să găsim pe cineva căruia să-i vorbim?”<sup>71</sup>.

În fine, extrem de semnificativ mai este și acest schimb de replici dintre Gluck, Hoffmann și dublul său:

[Gluck:] „Spuneți-mi, de ce vă este cel mai teamă pe lume?”

[Dublul lui Hoffmann:] „De pierderea rațiunii. De nebunie”.

[Hoffmann:] „Și de moarte”.

[Gluck:] „A-ți fi teamă de moarte este cu adevărat inutil”.

[Hoffmann:] „Dumneavoastră puteți să vorbiți, pentru că deja ați atins nemurirea”.

[Gluck:] „Nemurirea? Ce este nemurirea?”

[Dublul lui Hoffmann:] „Nimeni nu știe ce este cu adevărat nemurirea”<sup>72</sup>.

Cu adevărat! Până la urmă pentru fiecare dintre noi totul se transformă în chestiuni de viață și de moarte, în final de moarte și de înviere. Aceste neliniștitoare Praguri...

---

70 *Ibidem.*

71 *Ibidem*, p. 47.

72 *Ibidem.*