



ROB VAN GERWEN

DENKEN IN HET DONKER MET:

Andrej Tarkovski



ISVV UITGEVERS



DENKEN IN HET DONKER MET

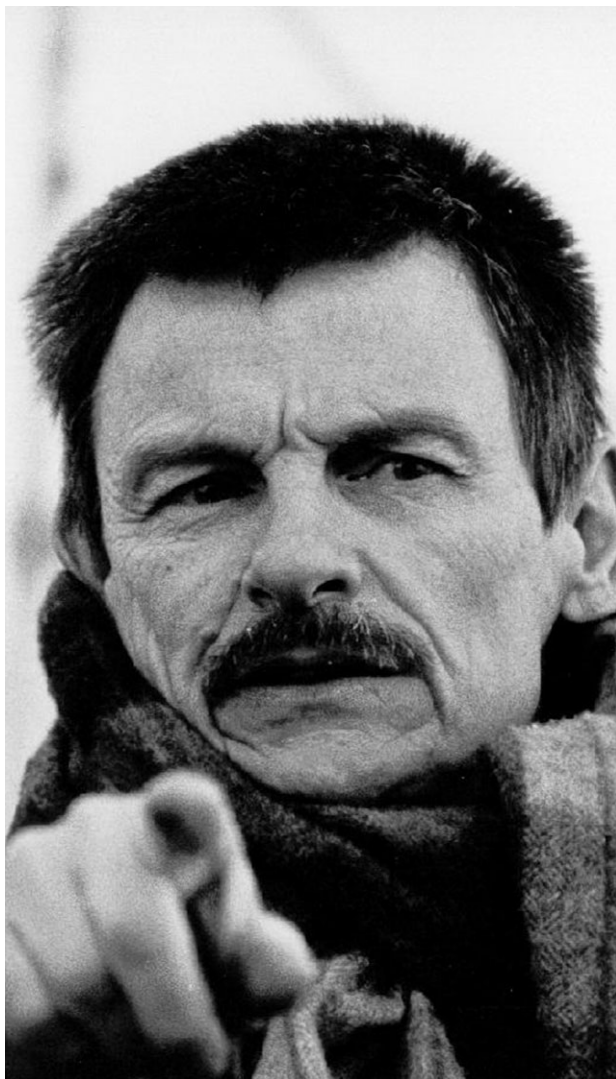
Andrej Tarkovski

ROB VAN GERWEN (RED.)

ISVW UITGEVERS

INHOUD

| | |
|--|----|
| Inleiding | 7 |
| <i>Tarkovski's waarheid</i> | |
| Rob van Gerwen | |
| I | |
| <i>Kunst als verlangen naar het ideaal</i> | 13 |
| Flore Lutters | |
| II | |
| <i>Bewoonbare beelden</i> | 37 |
| HEIMWEE EN NOSTALGIE IN SOLARIS EN NOSTALGHIA | |
| Jasper Van de Vijver | |
| III | |
| <i>De spiegel</i> | 57 |
| TARKOVSKI EN HET POËTISCHE FILMBEELD | |
| Rob van Gerwen | |
| IV | |
| <i>Leren leven op een beschadigde planeet</i> | 77 |
| TARKOVSKI'S STALKER MET EEN POSTHUMANISTISCHE BLIK | |
| Kristien Hens | |
| Over de auteurs | 93 |
| Bibliografie | 95 |



Inleiding

Tarkovski's waarheid

ROB VAN GERWEN

Een filmregisseur moet de werkelijkheid die zich voor de camera afspeelt, transformeren tot iets op het scherm wat voor een filmkijker werkt. Het voordeel van de centrale rol van de camera is dat je ermee kunt *bewijzen* dat iets echt gebeurd is, dat het waar is. Maar dat gegeven kan je *verhaal* ook in de weg zitten. In Andrej Tarkovski's films lijkt dit filosofisch probleem centraal te staan. Een scène is volgens Tarkovski *waar over de werkelijkheid* als ze uitdrukt hoe de regisseur over de werkelijke gebeurtenissen denkt en voelt – dat maakt die shots authentiek. De film toont wat de regisseur voelt bij de werkelijkheid voor de camera.

‘Ik wilde aantonen dat de filmkunst in staat is het leven te observeren zonder de continuïteit ervan al te zichtbaar te verstoren, want op deze weg ligt mijns inziens het ware poëtische wezen van de filmkunst.’ (178-79)¹

Uit respect voor het ritme van de tijd van de werkelijkheid voor de camera filmt hij zijn scènes rustig. Hierdoor krijgt de kijker alle gelegenheid zich de werkelijkheid in de film eigen te maken en in de verbeelding tot leven te brengen. Tarkovski's films voelen consistent aan voor de kijker. Je voelt dat er meer is dan wat je op het doek ziet, maar krijgt het niet onder woorden. Omdat de aard van dat gevoel door de hele film heen constant blijft, ga je beseffen dat het het gevoelsleven van de regisseur is dat die samenhang bepaalt.

Een gevolg hiervan is dat er iets te winnen is wanneer we meer dan één film van Tarkovski bekijken zodat we gaandeweg grip krijgen op zijn individuele stijl. Het slechte nieuws is dat dit misschien nooit helemaal lukt – omdat de betekenis van filmbeelden nooit louter in de beelden ligt. Maar eigenlijk is ook dat goed nieuws, omdat goede kunst altijd iets aan de verbeelding overlaat. Dit illustreert goed dat het denken in een film zelden lijkt op het denken van de filosoof. Een filosoof betoogt met argumenten die iedereen moeten kunnen overtuigen, terwijl de regisseur iets laat zien waar hij wat bij voelt.

Maar kun je deze expressietheorie wel onverkort op films toepassen zoals Tarkovski doet? Tenslotte zit je met de werkelijkheid die door de camera gereproduceerd wordt. Hoe komt hierbij het gevoel van de regisseur in beeld? Bij *Guernica* bijvoorbeeld is het eenvoudig te begrijpen dat de handen van Picasso de verf op het doek hebben aangebracht en dat de kijker de ideeën van de kunstenaar kan achterhalen door het doek aandachtig te bekijken. Een filmregisseur is echter afhankelijk van wat er zich feitelijk voor de camera afspeelt. Daar komt bij dat de regisseur de film niet in zijn eentje maakt. Ook de ac-

teurs, cameramensen, belichters en monteurs beïnvloeden het eindresultaat in de bioscoop.

Tarkovski schrijft uitgebreid over de vraag hoe feitelijke waarheden in de film terechtkomen, als de waarheid van scènes, en dat een gebeurtenis zoals ze in de film verschijnt waar wordt door de authenticiteit van de keuzen van de regisseur. En dat is alles. Tarkovski wil niet dat een idee (of boodschap) te zwaar op de vorm drukt, de kijker hoeft nergens van overtuigd te worden. Het werk is 'hoogstens de aanleiding voor een geestelijke beleving' (45).

'Ik wil films maken zonder retorische of propagandistische strekking, films die de toeschouwer de gelegenheid bieden tot een intieme ervaring. Hierin nu ligt mijn verantwoordelijkheid' (169).

FILMOGRAFIE

De jeugd van Ivan (1962) gaat over oorlog. Niet over strategische militaire operaties of heldendaden, maar over het wachten tussen twee verkenningen, en over de wreedheid van de oorlog (15). Het karakter van de hoofdpersoon Ivan ligt niet in wat hij doet, maar in zijn hartstochten – die evenwel niet getoond worden (16). Het verhaal illustreert hoe weinig Tarkovski op heeft met plotontwikkelingen en hoe veel met beeld. Hij zegt het zelf meermaals.

'Ik had steeds het gevoel dat voor het welslagen van de film de plaatsen van handeling en het landschap bij mij bepaalde herinneringen en poëtische associaties moesten teweegbrengen.' (25)

In *Andrej Rublev* (1966) wil Tarkovski ‘de aard en het wezen van de poëtische gave van een groot Russisch schilder onderzoeken’ (31). Hij heeft daarvoor de middeleeuwen waarin Rublev zich – temidden van gruwelijke oorlogshandelingen – aan zijn kunst overgeeft, niet willen reconstrueren. Dat zou de kijker nooit overtuigen. In plaats daarvan vertelt hij het verhaal in losse episodens, op zo’n manier dat we én de inspiratie van Rublev én de gruwelen van de oorlog als een probleem ervaren. Ook in deze film geen narratieve plot, maar een emotionele rode draad.

Solaris (1972) speelt zich af op een verre planeet waar de verlangens van mensen werkelijkheid worden. Wat doet dat met Kris Kelvin, die gekomen is om in de kolonie orde op zaken te stellen?

De spiegel (1974) is Tarkovski’s meest eigen film, niet zozeer omdat hij autobiografisch is, maar omdat het filmbeeld hier duidelijk poëtisch is. Als een haiku doet geen enkel beeld moeite om de kijker iets te vertellen. De beelden tonen slechts gebeurtenissen waar de kijker zich aan moet overgeven. Tarkovski koos beelden die *hem* terugvoerden naar zijn jeugd. De hoofdpersoon komt niet in beeld; wat wij zien is wat deze beleeft.

In *Stalker* (1979) laten een wetenschapper en een schrijver zich door een gids door een zogenoemde zone leiden om daar een kamer binnen te gaan waar hun diepste wens gerealiseerd wordt. Willen ze dat eigenlijk wel? Kan men dat willen? Hierna maakt Tarkovski in Italië en Zweden nog *Nostalghia* (1980) en *Het offer* (1986). Het oeuvre van deze filmauteur biedt een consistente expressie van een visie. Kijken en ondergaan is het devies.

I

Kunst als verlangen naar het ideaal

FLORE LUTTERS

DE POËTISCHE LOGICA

In 2010 riep de Engelse krant *The Guardian* *Andrej Rublev* uit tot beste arthousefilm ooit.¹ Wie bij een eerste kijkervaring een klassiek geordend narratief verwacht, komt bedrogen uit. Zo schreef de Russische schrijver Alexander Solzjenitsyn na het zien van de film: ‘Een onmogelijk lange film gevuld met extra episodes die geen relatie hebben tot het centrale plot.’² Dit is een valide argument wanneer *Andrej Rublev* een ‘mainstreamfilm’ zou zijn met een efficiënte, klassieke ordening waar de protagonist een duidelijk dramatisch doel nastreeft dat aan het eind van het verhaal bereikt wordt, ondanks de antagonistische krachten die dit pogen te voorkomen. Daarentegen is het kenmerk van een arthousefilm dat de ordening van het narratief vaak afwijkt van deze vaste vertelstructuur om zo de narratieve organisatie te vormen naar de geestgesteldheid van de protagonist(en). Zo is de vorm van de Oscar winnende film *The Father* (2021), met in de

Andrej Tarkovski is een van de belangrijkste filmmakers aller tijden. In zijn films, die bekendstaan om hun lange natuurshots en dromerige atmosfeer, behandelt hij uiteenlopende thema's als identiteit, religie, geheugen en betekenis. Tot zijn bekendste films behoren *Andrej Rublev*, *Solaris* en *Stalker*.

Denken in het donker met Andrej Tarkovski belicht de gedachten van deze grote filmauteur. Met bijdragen van Rob van Gerwen, Flore Lutters, Jasper Van de Vijver en Kristien Hens.

