

Encarnar a la pantalla. El cas d'Andrei Tarkovski

Marie-José Mondzain

Filòsofa i escriptora, directora de recerca al Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), París.

PARLAR, COM A FILÒSOF, DELS FILMS DE TARKOVSKI planteja dues dificultats, que depenen l'una de l'altra: en primer lloc, una dificultat general, pròpia de qualsevol disciplina discursiva, i que resideix en el simple fet d'emprar la paraula en relació amb les imatges; la segona, que reitera la primera, és que parlar de l'obra de Tarkovski és tractar d'un tema que posa en crisi de manera singular la paraula al si de les imatges, atès que la poesia de la imatge produeix una commoció al cor de la llengua filosòfica mateixa. La veu del filòsof esdevé fràgil i incerta davant dels fenòmens sísmics que representen els films de Tarkovski i que posen el pensament especulatiu en una situació d'incomoditat. Perquè, quan cerco on són els filòsofs en Tarkovski, no els trobo en les figures de l'eloqüència o de la teoria, ans al contrari, aquí no són altra cosa que impotència i vertigen. Trobo els filòsofs en els cossos de les criatures, en la veu del vent i de les tempestes o en l'aparició d'un gos. Són aquests els que adrecen als professionals del discurs o de l'escriptura uns signes que són alhora tendres i violents pel que fa a l'encarnació del sentit en el cos del món. Aquests signes expressen aquesta presència del sentit en les figures d'una suspensió de les paraules, com si l'adveniment del verb tingués lloc en silenci. Sorgeix aleshores, com un esclat de llum indesxifrable, la paraula poètica.

Heus ací per què cal ser molt delicat i sobretot modest en exercir la paraula filosòfica respecte de l'obra de Tarkovski. Atès que aquests

films sembla que desborden de símbols, m'esforçaré, doncs, tot el que pugui per evitar qualsevol actitud erudita. Voldria fer allò que Serge Daney deia respecte de *Stalker* el 1981: «El film de Tarkovski és una màquina prou infernal per a no excloure *a priori* cap interpretació. En una casa d'hostes cadascú hi pot dur el seu menjar!... Hom pot interpretar una pel·lícula... Però no està obligat a fer-ho. També es pot mirar una pel·lícula. S'hi pot estar a l'aguait de l'aparició de coses que no havien estat mai vistes en una pel·lícula. L'espectador-observador veu coses que l'espectador-intèrpret ja no sap veure.»

Per tant, no agafaré els films com si fossin una matèria que es pot descompondre cada vegada en elements individuals o recurrents, no faré pas un inventari d'obsessions teològiques o fantasmals. No tindrè l'última paraula.

Miraré de situar la meua paraula com més poc malament possible, és a dir, testimoniar una visió tot renunciant a qualsevol mena de teorització acadèmica de la mirada sobre aquesta obra. Obrir pistes, proposar aproximacions. Ser *Stalker*, caminant i observador, perquè aquesta obra és per excel·lència una cita de la mirada amb el pensament que demana al filòsof el retorn radical al lloc d'un encreuament entre l'enigma d'allò que és visible i la visibilitat de la paraula, la seva encarnació, com digueren els cristians. Uns cristians que no considero en absolut els propietaris d'aquest pensament de l'encarnació en allò que és visible, i això de manera estructural, atès que, en inventar-ho, van oferir al pensament de qualsevol imatge el model de la renúncia a qualsevol possessió, a qualsevol comprensió d'allò que és visible. L'encarnació és l'experiència d'un desposseïment de les coses per a la visió i d'una transfiguració de la mirada sobre les imatges de la seva absència.

Renunciar a les interpretacions metafòriques

En els films de Tarkovski, els símbols, les citacions, les referències són tan abundants, la cultura cinematogràfica, teològica, poètica, artística tan àmplia i tan present, que hom podria acontentar-se amb un



La poesia de la imatge produeix una commoció al cor de la llengua filosòfica mateixa. La veu del filòsof esdevé fràgil i incerta davant dels films de Tarkovski.

desxiframent, hom podria cedir a la temptació d'una mena d'hermèutica sàvia i infinita. He parlat de temptació, però penso que més aviat podríem parlar de trampa, atès que, finalment, el comentariisme tractaria les pel·lícules com a objectes de comunicació xifrada, codificada. La casa d'hostes de què parlava Daney pot convertir-se en un caravanserrall ple a vessar de tresors referencials. El pensament crític pot dedicar-se al bricolatge o a fer pràctiques fins a la indecència, agafant tot allò que apareix a les imatges i reorganitzant-ho en un discurs explicatiu. I, tanmateix, per bé que una obra d'art estigui sobrecarregada de codis i de referències (i les grans obres estan sobretot carregades de memòria i de signes), només se'ns presenta com una obra d'art en la mesura en què resisteix qualsevol reducció dels seus efectes i dels seus significats referencials. Una obra sorgeix certament de la seva terra, una terra que l'ha nodrida per tal que produeixi un sentit, un sentit els efectes del qual tenen més a veure amb l'enigma de la presència que amb la permanència de les fonts o el retorn d'allò que s'ha memoritzat o fins i tot rebutjat. El significat d'una obra ve del seu horitzó.

Per tal d'il·lustrar la polisèmia de qualsevol creació, relataré una anècdota que fa poc m'explicava el dramaturg Valère Novarina. Quan va presentar la seva obra *L'origine rouge* a Moscou, li van demanar si es tractava d'una obra política; va respondre que sí. Des d'allà va anar cap al Brasil, on li van demanar si *L'origine rouge* designava la vagina; va respondre que sí. I així fins al dia en què quan va arribar a Tel Aviv per muntar *L'origine rouge* li van dir que es tractava sens dubte del sacrifici d'Abraham; Novarina va assentir de nou. *L'origine rouge* era tot això i, per tant, res de tot això... De la mateixa manera, penso que les pel·lícules de Tarkovski, una rere l'altra, podrien ser l'objecte d'identificacions successives i contradictòries sense que

l'obra mai i de cap manera no es veïes traïda ni que tanmateix s'esclarís què és allò que fa que sigui una obra de veritat. Cap pauta no l'exhaureix, incloent-hi la de la doctrina cristiana si mai jo l'emprés com a pauta de lectura. La llibertat d'una obra és en certa manera il·legible. I, tanmateix, encarnació i trinitat tenen a veure amb aquesta obra, sens dubte, però, ¿en quin nivell ho hem de comprendre per a mantenir-ne l'enigma?

En aquest punt hom troba enigma i tenebres, i el discurs té l'oblació de respectar-ho. La pantalla no és l'arqueta del sentit. Allò que és visible és de forma absoluta la cita de la mirada amb el sentit de la paraula i no amb els significats d'un discurs. No es pot tractar de transformar la imatge en un jeroglífic que cal desxifrar.

L'abundància indeterminada i interminable dels signes visuals i sonors remet incansablement a uns estrats, unes capes de sentit que s'encreuen i que teixeixen el pla d'inclusió d'allò que és visible a la pantalla. Però aquest pla preserva totalment el lloc i la llibertat de l'espectador, al qual Tarkovski no imposa mai el missatge d'un catecisme unívoc. Com és que allò que l'inspira ens deixa lliures per a fer camí en aquests films amb la nostra pròpia història? Com qualsevol gran creador, ho fa de tal manera que el sentit d'allò que ensenya no està determinat ni per ell intencionadament, ni per la imatge al·legòricament, com tampoc per la paraula metafòricament. No hi ha cap *quid*, cap missatge secret, cap última paraula. La imatge està oberta, és llançada a l'aire lliure, el seu significat encara ha de venir, ha de ser construït, i cadascú de nosaltres l'ha de reelaborar a partir del nostre present, de la nostra història. La potència d'una imatge es basa en la seva polisèmia, que no es pot determinar. Ens afecta, i la seva força ve de l'energia que allibera dins nostre. Aquest és, precisament, l'ensenyament icònic fonamental. Tots aquests rostres en tots aquests paisatges són els nostres rostres atrapats en la geologia d'un món que és per sempre més el nostre món, un món de malbarataments i de promeses. L'art no es pot reduir a una comunicació de signes codificats prèviament. El sentit és la nostra responsabilitat, atès que aquestes imatges, aquests films, no són res més que l'oferiment d'una llibertat. Godard va dir una vegada: «No existeix cap imatge



Quan cerco on són els filòsofs en Tarkovski, els trobo en els cossos de les criatures, en la veu del vent i de les tempestes o en l'aparició d'un gos.

del canvi i la imatge no canvia res, resisteix al canvi, allò que canvia està entre les imatges.» Sens dubte ens cal comprendre per què les fonts de Tarkovski no funcionen en les imatges com a signes referencials, sinó entre les imatges com l'energia d'una convicció. Aquesta convicció poderosa i dolorosa és que en el cinema hi ha en joc la qüestió de l'existència de l'altre.

L'encarnació parla del cinema

I, tanmateix, si en parlo aquí, potser ho dec a la llarga sèrie d'anys que he passat en companyia d'imatges i de textos bizantins que han nodrit el pensament ortodox rus, i també a l'homenatge repetit que he pogut retre a l'obra de Tarkovski. No mantindré la posició de l'expert. Qui podria fer d'expert en matèria d'encarnació? Quan vaig veure per primera vegada *Andrei Rublev*, vaig sentir una emoció considerable i em vaig posar en camí per passar per cada etapa de la passió de Rublev fins a la seva resurrecció, fins a la resurrecció de la paraula i de la imatge. Jo veia clarament el camí passional, la lliçó de les tenebres que recorria l'espai del dolor, del silenci i de la mort per conduir l'artista des de la nit mítica fins a la llum pasqual. He vist com emergien alhora el verb i la imatge, el carilló del triomf i la redempció. Però aquest món, completament familiar per al filòsof teòleg o per al creient, ja no era en aquest cas el de les icones, sinó clarament el del cinema, d'un cinema nascut en terra soviètica. Arrencar la icona a l'Església i associar l'aventura de la mirada a la constitució d'una nova assemblea. Assemblea d'espectadors als quals Tarkovski adreça signes que examinen el seu servatge o la seva llibertat, per tant, els seus desigs. El cinema produeix mitjançant les



Encarnació i trinitat tenen a veure amb aquesta obra, sens dubte, però, ¿en quin nivell ho hem de comprendre per a mantenir-ne l'enigma?

mans i la mirada del creador dels films *La infantesa d'Ivan*, *El mirall*, *Stalker*, *Solaris*, *Nostalghia*, *El sacrifici*.

¿En quins aspectes el cinema tenia, doncs, alguna cosa a veure amb l'encarnació de la paraula a la pantalla? Jo continuava veient com totes les pel·lícules de Tarkovski penetraven lentament l'enigma indesxifrable d'allò que és visible. Aquesta aventura de la mirada ha acompanyat durant vint anys la meva tasca filosòfica i política sobre la qüestió de la mirada en la producció d'allò que és visible i de les obres cinematogràfiques. La meva convicció es va constituir a poc a poc: la implicació en la producció cinematogràfica té avui un significat particular relacionat amb la història de les visibilitats en el món cristià occidental. Això significa que la història intel·lectual i espiritual del cristianisme ha permès la invenció del cinema i, per aquesta raó, que també té alguna cosa a veure amb les pel·lícules de Tarkovski. Vull dir que els seus films comporten un sentit que afecta la totalitat de la història del cinema. El pensament cristià de la imatge dona el seu significat total a aquesta obra en la mesura en què designa el camí del sentit per a qualsevol empresa cinematogràfica. Tarkovski respon d'allò que fa, de la mateixa manera que qualsevol gran artista ha de respondre d'una imatge de la humanitat. Encara podria formular-ho d'una altra manera tot dient que la llibertat del cineasta, la seva responsabilitat espiritual i política està inclosa en l'herència més enigmàtica del cristianisme. L'encarnació no és pas un assumpte diví ni religiós, sinó un assumpte humà entès en termes d'imatge i de gestió de les visibilitats terrestres. El cinema de Tarkovski no és ni religiós ni sacralitzant, és un cinema «antropogen». S'hi fabriquen éssers humans a imatge de la humanitat. Tarkovski situa el gest cinematogràfic en un lloc de responsabilitat històrica pel que fa a la definició moderna de la humanitat. La humanitat, l'esdevenir humà, no és res més que la imatge que produïm com a horitzó dels nostres gestos. El gest



Tarkovski no imposa mai el missatge d'un catecisme unívoc. ¿Com és que allò que l'inspira ens deixa lliures per a fer camí en aquests films amb la nostra pròpia història?

cinematogràfic és, doncs, un gest fictici de molta gravetat, atès que treballa amb un món de visibilitats que potser ens han segrestat. ¿El cinema està condemnat a ser només la indústria dels ídols o pot ser quelcom diferent, un art, per exemple? La pregunta que l'Església volia resoldre —a saber: ¿quina forma de poder s'adquireix en crear imatges?—, el cinema la planteja com una crisi declarada. Aquesta pregunta es pot enunciar així: ¿l'assemblea dels espectadors d'un film pot estar constituïda *per la forma mateixa del film* com una assemblea lliure d'individus que parlen i desitgen compartir un món?

Quina relació hi ha entre els films de Tarkovski i l'encarnació?

Jo podria dir de manera lacònica: creure en l'encarnació és fer cinema. Per què es diu «encarnar a la pantalla»?

Si la doctrina de l'encarnació va ser una legitimació solemne d'allò que és visible per fi alliberat de la sospita d'idolatria, aleshores la història sencera de l'art occidental és una conseqüència d'aquesta doctrina. Però atès que el cinema és un art i una indústria, la qüestió que es planteja és saber si pot ser ambdues coses alhora sense contradicció o bé si només pot ser un art tot trencant amb la indústria o, inversament, si atès que és una indústria ha de renunciar a ser un art. Per a resumir, la qüestió és saber si la llibertat que trobem al si de la creació artística és viable en una creació industrial. Ja sabem la resposta de Bazin: el cinema és impur. Jo diria el mateix d'una altra manera. Diria que la imatge, que és l'element central del cinema, és un espai de llibertat per a una mirada que tria la seva llibertat o no la tria. La llibertat de l'art i les servituds de la indústria es reuneixen



La potència d'una imatge es basa en la seva polisèmia, que no es pot determinar. Ens afecta, i la força li ve de l'energia que allibera dins nostre.

perquè nosaltres responguem aleshores respecte del sentit que volem donar a les visibilitats. Els films de Tarkovski recorren a tots els nostres desigs de veure, de fruir, de pensar, de parlar... Què en farem, d'això? Ell ha fet una tria, atès que per a ell el cinema és una indústria que qüestiona el destí de la mirada sobre les obres de la indústria mateixa. Les seves pel·lícules són una mirada al cinema com una indústria salvada per l'art; per tant, són una mirada al cinema com a escriptura cabdal de la història. En el seu tractament de la imatge fa que actuï la redempció del cinema, com també ho fa en la seva inclusió singular d'allò que és visible en una pantalla. ¿És un naufragi o no ho és, la història del món?

El gest cinematogràfic només s'il·lumina amb la doctrina icònica de l'encarnació, de la qual la vocació de Tarkovski és la conseqüència dolorosa, joiiosa i necessària. Dic dolorosa i joiiosa perquè l'aventura cinematogràfica és passional, sacrificadora, però és també de resurrecció i plena d'esperança. La mirada és capturada per l'encanteri poètic i la inquietud inconsolable de cada imatge. Cada instant de tenebres conté el seu propi esclat, cada paraula, cada so destaca sobre la singularitat d'un silenci. Dit amb altres paraules, cap signe no apareix en la seva consistència de cosa unívoca, sinó que és inescapablement travessat per l'alteritat de la seva contradicció. Heus ací la gran lliçó de l'encarnació icònica: el sentit d'allò que es veu està en allò que no veiem, el sentit d'allò que se sent està en allò que no se sent. La paraula *eikôn* expressava bé en grec allò que la paraula *imago* va perdre en llatí: es tracta d'una semblança poc clara i inestable, de similitud amb una absència, d'objecte d'incertesa ofert a l'opinió i al judici.

Aquest compromís de l'encarnació del sentit al si de la indústria requereix un examen retrospectiu del dispositiu cristià de l'encarna-



Aquesta convicció poderosa i dolorosa és que en el cinema hi ha en joc la qüestió de l'existència de l'altre.

ció. Per al cinema, la vocació no és pas una idolatria d'allò que és visible i encara menys una addicció a l'espectacle, sinó una fidelitat incondicional a la paraula tal com els Pares grecs i després els russos la van defensar i mantenir en l'espiritualitat ortodoxa. La qual cosa vol dir que el pensament icònic ha ofert per primera vegada una possibilitat moderna i laica de redempció de la mirada sobre el món en el rebuig del consum golafre d'allò que és visible. Però el cinema com a indústria moderna de l'espectacle de masses és precisament l'art al qual pertoca de fer-se càrrec de la llibertat o de l'asserviment de les mirades, dels pensaments i dels cossos. Fer pel·lícules implica doncs la responsabilitat de qualsevol cineasta respecte del sentit que ha de donar a l'aventura cinematogràfica mundial. Allò que és visible és un bé de consum o l'enigma fràgil de compartir el que és sensible? Tarkovski inclou el seu gest de cineasta al cor d'aquest problemàtica pròpiament política en el sentit que el terme política designa la construcció d'un espai compartit per cossos que parlen conjuntament i que desitgen per separat.

Durant molt de temps, els filòsofs van considerar les imatges com a sospitoses i indignes de fe i per tant de funció dins la ciutat. Tan sols el llenguatge els semblava capaç de reunir universalment aquelles persones separades per les seves passions i els seus desigs íntims. L'encarnació va ser la invenció d'una universalitat del sentit en el fet de compartir una visió. La qüestió va ser, doncs, trobar la dimensió universal d'allò que és visible. En quin tipus de visibilitat ens hem de posar d'acord perquè la comunitat dels desigs sigui concebible? La resposta doctrinal va ser la següent: la imatge del Pare i del Fill va salvar la imatge i va retornar a allò que és visible la seva dignitat. Encarnar-se és tornar-se imatge. Tornar-se imatge és, doncs, prendre cos. Quan el Verb esdevé carn, es torna imatge i no pas cos. Així, qualsevol imatge celebrarà la presència d'una paraula en l'absència



La pregunta que l'Església volia resoldre —a saber: ¿quina forma de poder s'adquireix en crear imatges?—, el cinema la planteja com una crisi declarada.

d'un cos. Resposta complexa i poderosa, atès que per sempre més qualsevol artífex d'imatges donarà la seva carn al Verb. Si no, donarà cos a ídols i farà que allò que és visible torni a caure en un silenci sense redempció ni possibilitat de compartir. La passió és la història de la redempció d'allò que és visible per mitjà del sacrifici d'un cos que va acceptar morir perquè la imatge ressuscités, val a dir, la carn de la paraula. Per tant, la imatge té una història passional, mortal i de resurrecció. Què és la imatge? La universalitat d'allò que és visible no es basa doncs en el contingut de la visió, sinó en el sentit que el conjunt de les mirades sobre la imatge produeix i comparteix. Què vol dir compartir una visió? Per definició, no es tractarà mai de reduir una multiplicitat d'éssers vius a l'activitat d'un sol òrgan. Cadascú té dos ulls i ningú no veu allò que veu un altre. Per tant, mai no ens posarem d'acord sobre allò que es veu, sinó sobre els termes d'una possibilitat de compartir; ara bé, què compartim a banda del llenguatge? Així, en qualsevol imatge, o més aviat en qualsevol visibilitat, l'acord només s'assoleix respecte a la invisibilitat d'una paraula audible o silenciosa, però en nom de la qual s'entén que aquesta multitud que veu de manera conjunta és una multitud d'individus que parlen i a la qual la imatge que encarna fa entendre un sentit.

Els films de Tarkovski, radicalment fidels a aquesta doctrina icònica, encarreguen al cinema que faci entendre la paraula, és a dir, que produeixi la comunitat d'un sentit en l'encarnació d'allò que és visible. Però que quedi clar que aquest sentit no està en la imatge. Atès que he acomiadat l'hermenèutica, quina és la raó del sentit?, quin és el seu lloc?

Nova resposta lacònica: enlloc. El cinema fa que la pantalla esdevingui un lloc atòpic, un lloc de no allotjament del sentit, una zona de turbulències escombrada pel vent de tots els desigs.



La llibertat del cineasta, la seva responsabilitat espiritual i política, està inclosa en l'herència més enigmàtica del cristianisme.

La veu, els sons

Proseguim encara una mica amb l'escolta doctrinal per acostar-nos encara més al teixit dels signes icònics i sonors. Perquè en aquests films la definició del pla no és visual, sinó temporal. El pla es construeix dins l'exigència espacial de l'escolta i la seva extensió es desplega no pas en l'espai, sinó en la durada. Com el músic que inscriu els seus gestos en l'arquitectura singular que rebrà la línia sonora. La càmera pot no moure's i l'espai ofert a la mirada pot ampliar-se progressivament, aprofundir-se i no acabar-se mai. Les operacions en el camp d'allò visible semblen voler donar la paraula a l'eternitat, entesa no com la promesa d'un món fora del món, sinó com el repte cinematogràfic de la presència del món davant del món mateix, a cada instant. Un homeatge retut a l'acte de néixer en cada aparició de les coses i dels cossos.

Si mostrar és fer escoltar, aleshores, ¿de quina naturalesa són les veus?; de quina manera circulen? Dins la tradició icònica, tant la veu que anuncia com la que designa són veus que autentifiquen allò que és visible com un índex que apunta a la imatge. A les icones, això es deia l'*epigrafè*, la inscripció del nom era el signe de la veu que autentifica el contracte entre allò que és visible i la invisibilitat del sentit. Heus ací per què l'anunciació i qualsevol posició d'anunciador, de missatger i de passador constitueixen un lloc instaurador. La veu que designa i l'índex que assenyala es dirigeixen a l'orella i als ulls. Aquesta indicació no lliura cap altre missatge que no sigui el nom d'una exhalació, una direcció. La veu que anuncia la fecunditat del ventre d'on sortirà la imatge, la veu anunciadora dels tres visitants d'Abraham, la veu de Joan pròdrom, totes anuncien una arribada, la figura d'una espera. En els films de Tarkovski hi ha una distància estranya entre les veus i els sorolls. Haig de confessar que, atès que no conec el rus, pateixo a causa dels subtítols, i no solament pel fet que la traduc-



La imatge, que és l'element central del cinema, és un espai de llibertat per a una mirada que tria la seva llibertat o no la tria.

ció poètica és per si mateixa un topall, sinó molt més perquè la lectura em priva de la potència d'encarnació de la veu. Tant és així que, quan torno a veure les pel·lícules, ja no lleigeixo els subtítols, per mantenir-me dins l'epifania del que és sonor.

Podríem creure que les veus humanes són més properes de la paraula que els sorolls. En aquest cas, la perspectiva és totalment diferent. El món i la natura brunzeixen de paraules i de sentits que les orelles dels homes no senten o ja no senten, però aquests éssers humans parlen i fan discursos dels quals pràcticament cap no encerta la paraula: «*Words! Words! Words!*» («Paraules! Paraules! Paraules!»), que sentim a *El sacrifici* però que també ressona a *Stalker*, una exclamació desesperada represa de Shakespeare. Les paraules no són pas el verb, no són la paraula. Són els ídols, els signes idolatrats. És per això que l'orella apareix a la imatge com l'òrgan absolut del gest cinematogràfic. De perfil o d'esquena, un cos ja no és la presa de l'abisme en què es pot convertir un rostre. La poesia ressona aleshores com un recordatori del poder de la paraula en un art diferent, l'art d'escriure. Però quan fa pel·lícules, Tarkovski no escriu, sinó que encarna la veu de les coses i dels cossos. La veu mor, esclata, es llança sobre aquells que acullen la paraula, una paraula que cau en pols i no *com* la neu, que crepita en la pluja, la veu bufa a través del vent i no *com* el vent, la veu surt de les màquines, dels motors, s'esquitlla entremig dels passos, sota els pneumàtics, en l'explosió dels vidres que cauen, flueix amb els rius, vessa amb la llet, oneja amb les algues. La paraula és una energia que s'escampa per tota la natura. El món de les coses i dels objectes més vulgars, tot murmura, o profereix un anunci que les nostres orelles han d'aprendre a recollir, la paraula humana del qual expressa alhora el desig i el dol. La banda sonora fa tremolar la imatge i la veu dels actors expressa l'affligiment de la llengua quan aquesta esdevé desig de la paraula, espera de sentit. Els sorolls del món no són pas metàfores,



L'aventura cinematogràfica és passional, sacrificadora, però és també de resurrecció i plena d'esperança. La mirada és capturada per l'encanteri poètic i la inquietud inconsolable de cada imatge.

sinó que l'encarnació mateixa se n'apodera de la mateixa manera que la imatge va ser anunciada i va esdevenir carn al moment de la unió d'allò que és visible amb les paraules. Es tracta clarament del verb, la icona del qual incorporava l'escolta, i la seva visibilitat, el rastre. La paraula poètica del pare poeta, Arseni, remet a la veu del pare que legitima la visibilitat d'un fill i la productivitat icònica de les seves mans. En aquest espai de tramesa de missatges, l'art és alhora carta d'amor i hospitalitat.

Hospitalitat-exili: fidelitat hebraica

Abans he dit que el lloc del sentit era atòpic i que estava construït per l'alè de la paraula en tota cosa. El moviment, la circulació dels signes visuals i sonors, tot això institueix malgrat tot un espai, per bé que sigui de geometria fràgil i inestable. Aquest espai és el de la imatge sobre la pantalla, espai subtil, fràgil, trencadís, una mena de sòl sísmic damunt del qual tothom té dificultats per a aguantar-se dret. S'hi camina tot zigzaguejant, corbat, ranquejant, ensopegant amb les coses, s'hi cau, s'hi dibuixen trajectòries en totes les direccions de l'espai, espais de malapteses insignes, d'una flotació fugitiva; sigui aeri o aquàtic, està compost tant de desequilibris, caigudes i naufragis com d'enlairaments. L'espai no té cap límit, cap gravetat, i en qualsevol moment es pot inflar o buidar. És un espai que ens demana què vol dir estar dempeus. No es tracta d'ocupar un lloc, sinó de mantenir-s'hi. Això només es pot fer mitjançant una mobilitat contínua. Aturar-se representa una amenaça d'enfonsament. En una infinitud on cada aparició produeix incertesa, en l'extensió còsmica de les esperes i de les catàs-



La paraula és una energia que s'escampa per tota la natura. El món de les coses i dels objectes més vulgars profereix un anunci que les nostres orelles han d'aprendre a recollir.

trofes, els homes es desplacen segons la mesura del seu cos i la mesura dels seus passos. El pas és com la paraula, generador d'humanitat. ¿De quina manera es pot produir sentit en una tipologia tan inassignable? Cap solitud no pot donar raó d'un sentit. Enlloc el sentit no pertany, mai, a ningú. El sentit no està pas *en* la imatge, ni en un lloc, de la mateixa manera que cap de nosaltres no ocupa totalment un lloc que seria el seu. La vida és tan sols un desplaçament ininterromput, un joc incessant de desplaçaments entre llocs on ningú no pot residir, instal·lar-se, trobar-hi un repòs confortable, un descans de l'esperit, però on la paraula produeix malgrat tot una hospitalitat, un domicili provisional. Som exiliats des del nostre primer crit, separats de la terra natal. El fet d'accedir al llenguatge i assolir la paraula es basa intrínsecament en el patiment d'una separació, d'un sacrifici. Cal marxar per parlar, cal caminar per sentir-hi, cal travessar per comprendre. No hi ha refugi, no hi ha repòs, la memòria només ofereix els seus tresors al desig, al pas del caminant, mai a la satisfacció. No hi ha mai cap seient, mai ningú no seu. El lloc del desig és atòpic i no pas utòpic. De la mateixa manera, resulta impossible assimilar l'imaginari d'aquesta obra a un imaginari cristià, perquè la salvació no està en la ciutat de Déu en algun altre lloc, sinó aquí i ara en cada instant en la tensió extrema del desig. En aquesta trajectòria itinerant del desig insaciable, la figura de l'exili i la del viatger són indissociables de la de l'hospitalitat. Perquè els films de Tarkovski han estat construïts com una terra d'acollida de tota la humanitat, per bé que ell mateix només ha conegut l'exili arreu, i dic bé arreu perquè tant la casa natal com la falda materna, la terra de les arrels, no són altra cosa que flors de la memòria, nostàlgies inherents a la itinerància de qualsevol vida. No hi ha res més hebraic en la fidelitat a l'exili i la invisibilitat, res més hebraic que aquest homenatge ininterromput dels gestos a l'hospitalitat. Venir de lluny i

“ Aquest espai és el de la imatge sobre la pantalla, espai subtil, fràgil, trencadís, una mena de sòl sísmic damunt del qual tothom té dificultats per a aguantar-se dret.

romandre lluny, sigui on sigui que s'estigui, és l'única possibilitat de deixar sobrevenir la llibertat i l'alteritat. Malenconia inevitable d'una obra sense repòs, que no ofereix cap repòs. La veu i la imatge expressen contínuament el desposseïment i l'esvaïment de qualsevol ascendent. Tota cosa existeix només en la carn de la imatge i en la vibració present de les veus i dels sons. L'hospitalitat no és, doncs, una al·legoria bíblica adient per a l'anunci d'un messianisme i encara menys per a la dogmàtica d'una teologia trinitària. Com sabem, la famosa icona de Rublev que duu per títol *La Trinitat* és primer de tot una imatge de l'Hospitalitat d'Abraham. Penso que, en Tarkovski, la trinitat remet a dues coses: a l'errància i a l'hospitalitat. En Rublev, l'hospitalitat de la trinitat construeix l'espai de l'acollida a qualsevol paraula i qualsevol imatge. La trinitat comença on comença l'hospitalitat. El cinema com a terra d'acollida, obra d'obertura a la llibertat de les trobades, no pot fer altra cosa que no sigui produir la imatge d'una tercera persona. L'espectador és designat com el tercer lloc d'un domicili sense el qual el creador i la imatge que aquest ofereix no troben el lloc d'un retorn. Com Godard va dir una vegada, «fer imatges és donar-ne, però també rebre'n». Tarkovski crea films que ens fan respondre també a nosaltres de les imatges que produïm en la mirada de l'altre. No ser enlloc, no posseir res i donar-ho tot, heus ací allò que anuncien els tres visitants de la icona de Rublev, en què en realitat hi ha sis persones: tres són visibles, són els tres missatgers del món invisible, tres àngels que s'aturen i comparteixen l'oferiment d'un àpat, però l'àpat és servit per dos hostes que havien estat reals i són invisibles a la icona, i que aprenen per boca dels seus estranys visitants que seran els genitors d'un infant tardà, Isaac. Així, doncs, hi ha una família humana, un pare, una mare i un infant, un triangle fora de camp de l'anunciació. Hi ha aquí, al davant dels nostres ulls, les figures de la seva acollida, figura



La trinitat comença on comença l'hospitalitat. El cinema com a terra d'acollida no pot fer altra cosa que no sigui produir la imatge d'una tercera persona.

trinitària de l'anunciació, els que han vingut per parlar són tres. Heus ací el que fa el cinema: no s'encarrega de fer veure el que és visible, sinó de fer que esdevingui visible la invisibilitat de totes les inclusions trinitàries que sostenen la imatge tot mantenint-la fora de camp. La mediació de les veus que anuncien estableix la triangulació infinita que qualsevol efecte de sentit exigeix. Com en el trobament d'Emmaús, cal ser tres per a compartir la taula del sentit. El poder de la tercera persona és també el poder de la paraula entre allò que cadascú veu i allò que tots han de sentir.

Què és l'art? Què pot voler dir produir mirada si no és aplegar la multiplicitat innumerable de les visions donades a tots els ulls i produir sentit comú en un espai que pugui ser compartit? Vull indicar que el poder simbòlic de la imatge no obeeix pas a la lògica d'una tercera persona exclosa, a una lògica binària que pertany al discurs de veritat, sinó a la proposta d'una tercera persona inclosa. Si la imatge no es pot decidir, és precisament perquè no se sotmet a cap disjunció entre el que és veritat i el que és fals, entre bé i mal, entre el que és bell i el que és lleig. La imatge deixa que la vida esdevingui i espera les opcions de la nostra llibertat. El *logos* de la carn, la carn del verb és conforme a la lògica de la tercera persona inclosa, ni déu ni home, ni visible ni invisible, ni immortal ni mortal, sinó tot alhora. Això significa que l'art, com deia Hannah Arendt, no sap què fer-ne, de la veritat, sinó que la seva única preocupació és la producció del sentit en una comunitat.

¿Què poden compartir els éssers vius ells amb ells que no sigui una certa tonalitat, una grandesa intensiva del present? Cada vida està com replegada sobre la solitud de les seves pèrdues íntimes, dels seus dols particulars, la ferida dels quals ningú no pot compartir. ¿Què és el que es pot compartir en un lloc comú, en un temps circumscrit? Imatges i veus. Imatges sostingudes per la veu: un espai en tra-



Què és l'art? Què pot voler dir produir mirada si no és aplegar la multiplicitat innumerable de les visions donades a tots els ulls i produir sentit comú en un espai que pugui ser compartit?

vessar allò que és sensible, on allò visible i allò sonor constitueixen un ordit i una trama incerts i fràgils.

Trinitat o l'enviament de la carta a la tercera persona

Arribar en un grup de tres per testimoniar una esperança, heus ací allò que Leonardo va voler fer a l'adoració dels Reis. Però en la festa d'aniversari d'*El sacrifici*, un dels tres homes, ni el metge ni l'escrivà, Otto, el que porta la notícia, el missatge, diu que Leonardo li fa por. Prefereix Fra Angelico, en l'anunci del qual habita la paraula. És més fàcil passar de Rubliev a Fra Angelico que a Leonardo. Tarkovski ens indica que en Vinci ja no es parla potser tant com caldria —¿massa teoria, massa fantasmes? A més, ¿no és potser una mateixa cosa? La trinitat és l'estructura mateixa del gest cinematogràfic. La imatge encarna l'espai de totes les mediacions.

La ternaritat és l'estructura de qualsevol circulació dels signes, de qualsevol producció del sentit. La tasca missatgera, l'operació d'anunci, l'oficina de les cartes enviades, de les missatgeries interplanetàries de *Solaris* o intersubjectives, tot plegat és una mateixa cosa. El precipici que ens separa els uns dels altres és tan gran com el buit que separa les estrelles. La irreductibilitat de les diferències intersubjectives només es resol en el teixit de la tramesa de missatges, dels intercanvis epistolars. En aquest punt voldria evocar dos casos epistolars en l'art contemporani propers a Tarkovski, l'un perquè és un exemple rus, l'altre perquè és un exemple cinematogràfic. D'una banda, *Correspondència d'un racó a l'altre*, de l'altra, Godard amb *Changer d'image*. Un film és un correu, una tramesa sense destinatari precís, atès que es tracta d'una carta escrita a la història.



La imatge deixa que la vida
esdevingui i espera les opcions
de la nostra llibertat.

L'encreuament dels signes inventa l'espai de ficció en què el sentit es teixeix. En un text de 1920 que duu per títol *Correspondència d'un racó a l'altre*, dos grans intel·lectuals comparteixen una habitació en un sanatori bolxevic: un és cristià i poeta procliu al platonisme; l'altre, jueu i historiador, amb una sensibilitat que pretén ser nietzschiana. A fora, la Rússia soviètica, la revolució, la misèria i la utopia d'un nou món. Què compartiran? Una habitació, sense parlar-se? ¿Pugnes oratòries per posar de manifest les contradiccions de l'herència cultural respectiva? Tot els oposa i tot els identifica; l'habitació podria esdevenir de la mateixa manera la trampa bolxevic que es tanca sobre la impotència espiritual dels grans esperits davant d'una situació ben concreta i aclaparadora. Una figura que anticipa el gulag. Gerxenson i Ivanov han inventat una solució per al tancament, la situació de residència obligada, el concubinatge forçat, la seva forma de llibertat: s'escriuen cartes, una correspondència d'un racó a l'altre de l'habitació, la qual cosa produeix la diagonal invisible d'una comunitat. La ficció d'una separació infinita ha esdevingut el teixit d'un espai viu i clarament real, el d'un intercanvi de signes. Han inventat junts l'escenari i la pantalla, la pantalla invisible com a escenari de la vida mateixa. Així, doncs, ni fusió (sortir del seu racó per anar vers l'altre), ni ruptura (silenci i ignorància fingida de l'existència de l'altre racó), sinó vincle de les paraules i dels signes vers un destí llunyà, un horitzó desconegut atès que al lloc de l'altre no s'hi pot arribar. Han inventat una tercera persona: el text és present, pot ser llegit per ells, però també, per sempre més, pot ser llegit per nosaltres com una carta que continuen enviant-nos i que continuem rebent. La diagonal de l'habitació produeix la triangulació simbòlica.

Per això també faré esment de la veu de Jean-Luc Godard, que en un curtmetratge sobre la televisió va dir: «qualsevol text és un text a l'estimada, tant si és santa Teresa d'Àvila com si són Marx i Engels,



Mantenir l'escalfor i la llum d'una flama en la tenebra del ple dia, aquest és el gest cinematogràfic, el guió que serveix de base a tots els guions.

és un text a l'estimada». En aquell mateix film recordava que el sentit no és *dins* la imatge, sinó *entre* les imatges, invisiblement però immanent en teixir-se a partir del que és visible.

El fet de donar a la circulació dels signes la forma d'una tramesa, d'estar adreçats, em sembla que està tan fortament incorporat als films de Tarkovski que cada vegada que els rostres dirigeixen la mirada a l'horitzó que tenen al davant, o cap a un altre, el clatell els pivota sobre un eix invisible que no és altra cosa que aquesta diagonal infinita de l'adreçar-se. Allò visible és la construcció d'un vel en què el sentit és vist d'esquena. Mai ningú no es gira l'esquena, caminen junts vers el mateix destí desconegut, atès que només coneixem el clatell de la veritat, mai el rostre. Dos textos bíblics han fonamentat aquesta retroversió de la mirada: a l'Èxode, la visió de Moisès, a qui es nega el rostre de Déu però a qui es mostra l'esquena de Déu; en el Gènesi, la marxa dels fills de Noè, que avancen d'esquena i coberts amb un vel vers la nuesa del pare, que volen tapar. La pantalla, ja ho he dit, no és l'arqueta d'un sentit, el cofre d'un secret, és el vel d'inscripció del sentit, el pla que s'ofereix a la seva lectura. La pantalla és el pla d'inscripció d'una aparició velada del sentit.

El mirall sense retorn

El suport de la memòria, i dins aquesta tot allò que s'anomena «records», em sembla que no és fet pas d'unes indicacions d'allò que ha estat i ja no és, com tampoc d'una referència a allò que és sabut, llegit, comprès i interioritzat, i encara menys conservat, sinó, al contrari, d'un trasbals íntim de qualsevol referència passada al si del xoc més violent, el que imprimeix el present. Qualsevol horitzontalitat



Diu Pau que només veiem la veritat en aquest món com «un enigma en un mirall». [...]

Es tracta de concebre el cinema com el mirall enigmàtic de la veritat del món.

d'una temporalitat filada de manera lineal és bruscament represa de forma vertical. També la memòria està marcada amb el segell de la desposseïció, però s'hi juga un gest capital: no pas la transmissió d'un sentit, sinó la transmissió del desig de sentit; per tant, del sentit com a veu del desig. Mantenir l'escalfor i la llum d'una flama en la tenebra del ple dia, aquest és el gest cinematogràfic, el guió que serveix de base a tots els guions. És per això que la nostàlgia no és de cap manera un penediment, un moviment de retenció i d'evocació d'allò absent, sinó molt més clarament una encarnació d'allò que ja no es troba a les figures presents del vestigi. En tot allò que és present a cada instant té lloc una lectura dels rastres i un sacrifici de l'ascendent. Cremar, incendiar, és sotmetre al foc de totes les catàstrofes el desig de posseir, d'idolotrar els signes mateixos. Tot allò que es consumeix pot consumir-se, ha de consumir-se. Els ídols de la certesa són les nostres ruïnes i, en aquest paisatge de cendres, l'aigua i el vent reben l'alè de les incerteses vives, fins i tot vivificants, de l'esperit.

Si parlem d'enigma, és clar que des del començament penso en l'expressió prodigiosa de Pau a la primera Epístola als Corintis, en què qualifica la nostra mirada present sobre la veritat dient que només veiem la veritat en aquest món com «un enigma en un mirall» (*«blépônem gar arti di'esoptron en ainigmati»*). Un mirall que no duplica el món, sinó que dóna a la mirada una direcció enigmàtica en un espai dissemblant, d'una natura diferent. Es tracta de concebre el cinema com el mirall enigmàtic de la veritat del món. El cinema és un art d'allò que és real, però és precisament el cinema el que provoca el retorn d'allò real, i no a l'inrevés. Els films de Tarkovski inclouen les actuacions del mirall en l'estructura de la trinitat, o ternària, si es vol. I mentre que el mirall també pot esdevenir un operador especular, completament binari, del qual la faula de Narcís associa els efectes identificadors amb



El cinema té avui una responsabilitat aclaparadora: o ens ajuda a viure tot compartint allò que és visible i la paraula, o es posa al servei de la idolatria d'allò que és visible i de la barbàrie.

uns efectes il·lusoris i mortífers, el mirall paulí, com fa el mirall cinematogràfic, fa que fracassi qualsevol retrobament de fusió. Aquest mirall també podríem anomenar-lo agustinià, atès que és realment en la seva claredat on Agustí veu la manifestació de la trinitat. El mirall no és pas un instrument de duplicació especular, sinó l'operador absolut de l'alteritat. Qualsevol reflex és una imatge de l'altre. Es tracta de veure en el pla del mirall el pla d'oscil·lació dels espais entre el cos real d'un subjecte que és davant del mirall i la imatge impalpable del subjecte desitjós que troba l'altre en el mirall. Ara bé, el cinema es veu completament atrapat en aquest batec, en aquesta pulsació incessant del cos i de la carn, de la imatge i del text, del mateix i de l'altre.

El mirall no és l'operador d'una coextensivitat del món a la seva imatge, sinó que, justament al contrari, és l'operador del vessament, de la incommensurabilitat.

Hi ha més coses al món que les que un mirall pot reflectir, però hi ha més coses en els signes del mirall que allò que el món pot mostrar. La desmesura del sentit respecte de l'enquadrament ens fa pensar encara més en allò que els Pares grecs deien de la imatge. Deien que el ventre limitat de la Mare de Déu havia contingut el verb; per tant, que el finit era el continent de l'infinit, que el contingut era infinitament més ampli que el cos que l'acollia. Van anomenar la verge «mirall sense màcula». Penso en les mans de Tarkovski aixecades en l'espai a l'altura del rostre i delimitant davant dels seus ulls, entre el polze i el palmell de la mà, l'enquadrament en el qual farà que la infinitud d'allò que és visible sobrevingui i, per tant, que sobrevingui la invisibilitat del verb. No puc pas oblidar aquest gest copsat durant el rodatge d'*El sacrifici*, en què el veig construir el lloc de la inscripció del verb en el temps. Enquadrar l'infinit.

En efecte, també és en termes d'excés que cal entendre la diferència que separa per sempre més allò que veiem d'allò que diem, allò que diem d'allò que veiem. El món ultrapassa els signes i els signes ultrapassen el món. Aquesta incommensurabilitat dels signes i del món dóna pas a unes tenebres infinites al si de les obres que per mitjà de signes designen el món, i sotmet el món a la llibertat dels signes. És per això que, d'alguna manera, les pel·lícules de Tarkovski no es poden analitzar o més aviat són irreductibles a l'anàlisi.

Cada element de la natura, cada gest, cada crani, sorgeix com un nom propi, i mai de forma genèrica ni conceptual. Jo no diré que en els films de Tarkovski plou, sinó que em sembla que ha volgut que cada pluja, i a cada pluja, cada gota, esclati de manera insistent i singular perquè esclati com un crit al caire dels llavis del món, per dir alguna cosa que encara no ha estat dita i que potser no es repetirà mai més. La qüestió es torna a plantejar en cada pla: ¿què és allò que fa que aquesta imatge i aquest so produeixin una temporalitat insubstituïble? Si a cada instant tota la humanitat està en perill, si a cada instant està en perill d'extinció, aleshores el cinema té avui una responsabilitat aclaparadora: o ens ajuda a viure tot compartint allò que és visible i la paraula, o es posa al servei de la idolatria d'allò que és visible i de la barbàrie. Els films de Tarkovski testimonien la seva tria d'un cinema que desitja la vida.

[Agraïm a les revistes *Esprit* i *Idees* la cessió d'aquest article. Traducció del francès de Beatriu Krayenbühl i Gusi.]