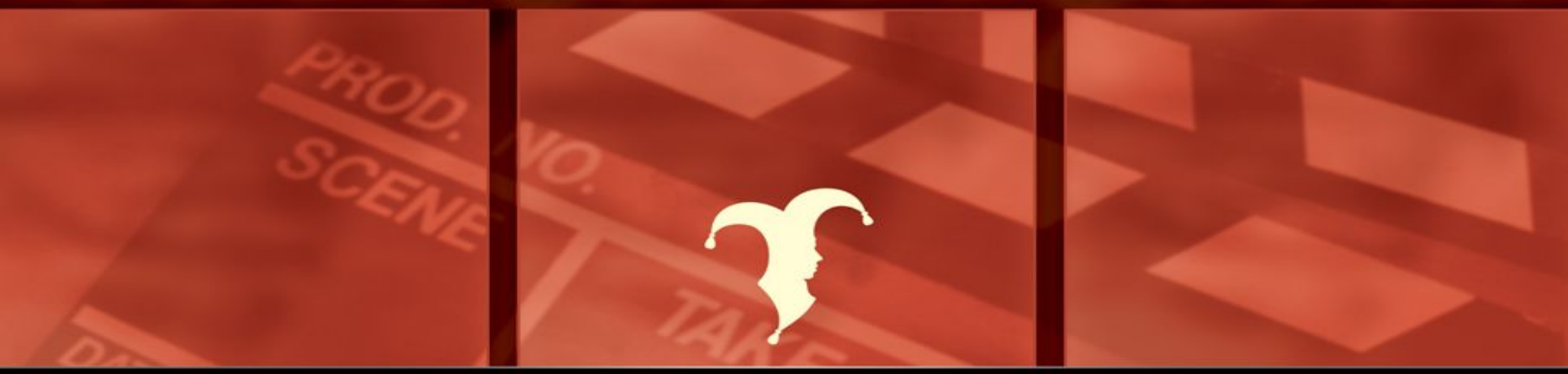
13 14 15



ANDREI TARKOVSKI

Sculptând în timp

NEMIRA

Andrei Tarkovski

Sculptând în timp

Yorick

colecţie coodonată de Monica Andronescu

Andrei Tarkowski s-a născut pe 4 aprilie 1932 la Zavrajie, în regiunea Ivanovo, Rusia. Fiul poetului Arseni Tarkovski, a studiat muzica, pictura, sculptura, limba arabă și a lucrat în Siberia, în geologie. În 1956 a fost admis la VGIK (Institutul Central de Cinematografie al URSS) de la Moscova, unde a studiat la clasa lui Mihail Romm. Atunci, sub influența neorealismului italian, a realizat primele scurtmetraje. După filmul de licență *Compresorul și vioara*, primul său lungmetraj, *Copilăria lui Ivan* din 1962, l-a impus în atenția publicului și a criticii, câștigând Leul de Aur la festivalul de la Veneția. După multe șicane cu cenzura, *Andrei Rubliov* (1966) a ajuns la Festivalul Internațional de Film de la Cannes în ultima zi, autoritățile sovietice dorind ca prin această întârziere să se evite posibilitatea unei nominalizări. Filmul a fost interzis în URSS până în 1971. *Solaris* (1972) a fost aclamat în țările comuniste și considerat replica sovietică a filmului american *2001: Odiseea Spațială*, regizat de Stanley Kubrick, cu toate că Tarkovski susținea că nu văzuse filmul. Din cauza următoarei creații, Oglinda, care prezintă episoade cu nuanțe autobiografice, regizorul a intrat din nou în vizorul autorităților sovietice. Au urmat *Călăuza* (1979) și *Nostalgia* (1983), cel din urmă filmat în Italia, sub ochiul vigilent al cenzurii. În anul următor, artistul a plecat în Suedia, unde, cu ajutorul colaboratorilor regizorului Ingmar Bergman, a făcut

Sacrificiul, ultimul său film, recompensat cu patru premii la Cannes, unde Andrei Tarkovski, devenit unul dintre cei mai importanți creatori de film din secolul XX, nu a putut fi prezent din motive medicale.

Regizorul, pe care Ingmar Bergman îl considera cel mai mare regizor, inventator al unui nou limbaj cinematografic, ce surprinde „viața ca vis“, s-a stins din viață la 54 de ani, departe de țara natală, la câteva luni de la terminarea filmului *Sacrificiul*. A fost înmormântat într-un cimitir pentru emigranții ruși în Sainte-Geneviève-des-Bois, Paris.

Andrei Tarkovski

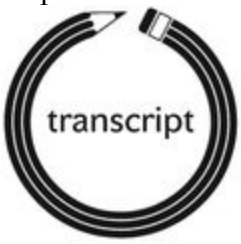
Sculptând în timp

traducere din limba rusă și note
Raluca Rădulescu

Ediţie apărută cu sprijinul doamnei
Alice Barb

NEMIRA

Coproducători:



Volumul a beneficiat de sprijinul
programului de traduceri
din literatura rusă din cadrul
Mikhail Prokhorov Foundation

PRIMĂRIA
SECTORULUI 3
BUCUREȘTI

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
TARKOVSKI, ANDREI
Sculptând în timp / Andrei Tarkovski; trad.: Raluca Rădulescu. - București: Nemira Publishing House, 2015
ISBN print: 978-606-758-469-1
ISBN epub: 978-606-758-555-1
ISBN mobi: 978-606-758-556-8

I. Rădulescu, Raluca (trad.)

821.161.1-94=135.1

Андрей Арсеньевич Тарковский
ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ
1970–1986
Copyright © Andrey A. Trakovskij

© Nemira, 2015
Coperta: Cristian FLORESCU, Ana NICOLAU
Redactor: Monica ANDRONESCU
Tehnoredactor: Magda BITAY

Lector: Mihaela STAN
Tehnoredactor ebooks: Mihai Eftimescu

Orice reproducere, totală sau parţială, a acestei lucrări, fără acordul scris al editorului, este strict interzisă și se pedepsește conform Legii dreptului de autor.

CUPRINS

Despre autor
Introducere
1 - Începuturile
2 - Arta – năzuința spre ideal
3 - Sculptând în timp
4 - Predestinare și soartă
5 - Imaginea în film
    Despre timp, ritm și montaj
    Conceptul filmului – scenariul
    Soluțiile plastice ale filmului
    Despre actorul de film
    Despre muzică și sunete
6 - Autorul în căutarea spectatorului
7 - Despre responsabilitatea artistului
8 - După Nostalgia
9 - Sacrificiul
Concluzii
Note

INTRODUCERE

Cu vreo douăzeci și ceva de ani în urmă, pe când lucram la primele schițe ale viitoarei cărți, mă întrebam adesea dacă merită, de fapt, efortul să mă apuc de așa ceva. Nu ar fi mai corect să fac filme, unul după altul, filme care să rezolve în practică problemele teoretice care apar de obicei în procesul de creație al oricărei opere?

Biografia mea artistică nu s-a construit în cel mai fericit mod. Distanța mare dintre filme a reprezentat pentru mine un răgaz dureros, în care, neavând ce face, să mă gândesc serios care este obiectivul exact al muncii mele, prin ce se deosebește arta cinematografului de toate celelalte arte, care mi se pare mie că este trăsătura specifică a șanselor pe care le oferă, să compar experiența mea cu experiența și realizările colegilor mei.

Citind și recitind lucrări de istorie a cinematografiei, am ajuns la concluzia că sunt nesatisfăcătoare, că generează în mine dorința de a dezbate și de a le contrazice cu modul meu de abordare a problemelor și a scopurilor creației cinematografice. Conștientizarea principiilor profesiei mele și dorința de a exprima

propria mea înțelegere a legilor ei fundamentale se formează cel mai adesea prin respingerea teoriilor cinematografice pe care le cunosc.

Nevoia de a-mi spune părerea despre acest subiect s-a accentuat poate și pe măsura destul de deselor întâlniri cu spectatorii în cele mai diverse contexte. Dorința lor cea mai puternică este aceea de a înțelege natura trăirii cinematografice din filmele mele și de a primi răspunsuri la nenumăratele lor întrebări, pentru ca până la urmă să aducă la un numitor comun părerile lor haotice și incomplete despre film și despre artă în general.

Trebuie să mărturisesc că uneori necăjindu-mă, alteori dimpotrivă, entuziasmându-mă excesiv, tratez cu mare atenție și interes scrisorile spectatorilor mei, care în toți anii în care am lucrat în Rusia au formulat și mi-au adresat o extrem de impresionantă cantitate de întrebări și nedumeririri din cele mai diferite categorii.

Nu mă pot abține să nu le prezint aici pe cele tipice, pentru a sublinia natura relației (uneori totala neînțelegere!) cu publicul meu.

„V-am văzut filmul *Oglinda*“, îmi scrie un inginer-constructor din Leningrad, „m-am uitat până la final, deși după jumătate de oră deja mă apucase o puternică durere de cap din pricina eforturilor intense de a mă concentra și de a înțelege cât de puțin, de a face în vreun fel legătura între personaje, evenimente și amintiri. Noi, bieții spectatori, vedem filme: bune, proaste, foarte proaste, obișnuite și foarte originale. Și oricare dintre ele poate fi înțeles, te poate entuzisma sau îl poți respinge, dar ăsta?!...“ Un inginer-instalator din Kalinin este, de asemenea, extrem de indignat: „Acum o jumătate de oră am văzut filmul *Oglinda*. Grozav!!!...

Tovarășe regizor! Dumneavoastră l-ați văzut? După părerea mea, acest film nu poate fi considerat normal... Vă doresc mari succese creatoare, dar de asemenea filme nu e nevoie.“ Un alt inginer, de data asta din Sverdolovsk, nu-și poate reține repulsia vehementă: „Câtă vulgaritate, ce mizerie! Ptiu, este dezgustător! Deci eu consider că filmul dumneavoastră este ca un glonț orb. N-a ajuns la spectatori, iar asta este cel mai important.“ Acest inginer chiar îi trage la răspundere pe conducătorii cinematografiei: „Nu pot să nu fiu uimit cum de oamenii responsabili de programarea filmelor la noi, în URSS, permit să ruleze asemenea eșecuri.“ În apărarea conducerii cinematografiei trebuie să spun că a permis foarte rar asemenea „eșecuri“, în medie unul la cinci ani, iar pe mine, primind astfel de scrisori, și chiar mi s-a întâmplat, m-a apucat disperarea: eu, de fapt, pentru cine și pentru ce lucrez?...

Alți spectatori m-au mai încurajat puțin cu scrisorile lor pline de nedumeriri, dar cel puțin cu dorința sinceră de a înțelege ce văzuseră pe ecran. Ei îmi scriau cam așa: „Sunt convinsă cu eu nu sunt nici prima, nici ultima care vi se adresează nedumerită, ca să vă ceară ajutorul pentru a înțeleage filmul *Oglinda*. Scenele, luate separat, sunt foarte bune, dar cum să le reunești într-un tot?“ Sau o altă spectatoare din Leningrad mi-a scris: „Eu nu sunt pregătită să înțeleg acest film nici din punct de vedere al formei, nici al conținutului. Cum se explică asta? Nu pot să spun că nu m-am lămurit ce-i cu cinematografia... V-am văzut filmele precedente: *Copilăria lui Ivan* și *Andrei Rubliov*. Acolo totul era clar. Dar aici nu este... Înainte să vadă filmul, spectatorii ar trebui să fie pregătiți. După vizionare rămâi cu un sentiment de ciudă pe propria slăbiciune și incultură. Stimate Andrei, dacă îmi veți răspunde la scrisoare, ați putea cel puțin să îmi spuneți unde pot citi despre acest film...“

Din păcate, nu am avut ce sfaturi să le dau unor astfel de corespondenți, despre *Oglinda* nu s-a publicat nimic, dacă nu punem la socoteală catalogarea publică a filmului ca fiind de un „elitism“ inadmisibil, exprimată de colegii mei la ședința GOSKINO [1] și a Uniunii Cineaștilor, publicată în *Arta filmului* [2]. Însă totul a rămas fără urmări, deoarece foarte des apăreau argumente suficient de clare, ce indicau existența spectatorilor care îmi așteptau și îmi iubeau filmele. Numai că nimeni nu voia sau nu era interesat să mă ajute pentru ca întâlnirile mele cu acești spectatori să se realizeze în cele mai bune condiții. Unul dintre angajații de la Institutul de Fizică [3] mi-a trimis o notă ce apăruse la gazeta de perete a institutului lor:

„Premiera filmului lui Tarkovski, *Oglinda,* a generat un mare interes în Institut, ca și în toată Moscova. Doar o mică parte dintre doritori a putut ajunge la întâlnirea cu regizorul (autorul notei, din păcate, nu a fost printre ei). Noi nu putem înțelege cum a reușit Tarkovski, cu metodele specifice cinematografiei, să producă o asemenea creație filosofică profundă. Obișnuit cu ideea că filmul înseamnă întotdeauna poveste, acțiune, personaje și obișnuitul „happy-end“, spectatorul încearcă să caute aceleași componente și în filmul lui Tarkovski și adesea, negăsindu-le, pleacă dezamăgit.

Despre ce este acest film? Despre om. Nu, nu concret despre cel a cărui voce se aude din off, în interpretarea lui Innoketi Smoktunovski [4]. Este un film despre tine, despre tatăl tău, despre bunicul tău, despre omul care va trăi după tine și care va fi tot „Tu“. Despre omul care trăiește pe pământ, care face parte din viața pământului și pământul face parte din viața lui; despre faptul că omul răspunde cu viața lui în fața trecutului și a viitorului. La acest film trebuie pur și simplu să te uiți și să asculți

muzica lui Bach și versurile lui Arseni Tarkovski [5]; să te uiți cum te uiți la stele, la mare, cum admiri un peisaj. Nu este nicio logică matematică aici și ea nu explică ce e omul și care e sensul vieții lui."

Trebuie să mărturisesc că și în acele cazuri în care criticii profesioniști mi-au lăudat creațiile eu am fost adesea dezamăgit și agasat de părerile și ideile lor, dar cel puțin, de multe ori am avut senzația că, în fond, pe critici fie i-a lăsat indiferenți opera mea, fie s-au dovedit a fi neajutorați, foarte des înlocuind spontaneitatea receptării vii a spectatorului cu clișee împrumutate din teoriile și definițiile cinematografice uzuale.

Când primeam scrisori sau uneori când mă întâlneam pur și simplu cu spectatori care se aflau sub impresia filmului meu, când le citeam scrisorile-confesiune, am început să înțeleg pentru ce lucrez. Să-mi simt adevărata vocație și misiune. Datoria și responsabilitatea față de oameni, dacă vreți... Nu am putut niciodată să cred că un artist, oricare ar fi el, poate crea pentru sine însuși, convins că nimeni nu va avea nevoie niciodată de opera sa... Dar despre asta mai târziu...

O spectatoare din orașul Gorki mi-a scris: „Vă mulțumesc pentru *Oglinda*. Și eu am avut o copilărie asemănătoare... Dar nu înțeleg cum ați aflat.

Erau același vânt și aceeași furtună... Bunica îmi striga: *Galka, dă pisica afară!*... În cameră era întuneric... Și tot așa s-a stins lampa cu petrol și sufletul meu era apăsat de așteptarea mamei.

... Și cât de minunate sunt în filmul dumneavoastră trezirea conștiinței, gândurile copilului!... Și, Doamne, cât de adevărat

este... noi într-adevăr nu știm fața mamelor noastre. Și ce simplu. Știți, în sala întunecată, uitându-mă la bucata de pânză, luminată de talentul dumneavoastră, pentru prima dată în viața mea am simțit că nu sunt singură...“

Multă vreme eu însumi am fost convins că nimeni nu are nevoie de filmele mele și că nimeni nu le înțelege, iar asemenea mărturisiri mi-au încălzit sufletul, dând sens activității mele, au întărit în mine sentimentul că drumul ales nu este întâmplător și că este cel bun.

Un muncitor de la o fabrică din Leningrad, student la seral, mi-a scris: „Motivul pentru care vă scriu este filmul *Oglinda*, film despre care nici nu pot să vorbesc, eu îl trăiesc.“

Capacitatea de a asculta și de a înțelege este o mare calitate... În asta constă principiul fundamental al relațiilor umane: în capacitatea de a înțelege și de a ierta oamenii pentru păcatele lor involuntare, pentru eșecurile firești. Dacă doi oameni au putut să simtă, fie și o singură dată, unul și același lucru, atunci vor putea întotdeauna să se înțeleagă reciproc, chiar dacă unul dintre ei a trăit în era dinozaurilor, iar celălalt în secolul electricității. Și să dea Dumnezeu ca oamenii să înțeleagă numai impulsurile general umane, ale lor înșilor și ale celorlalți.“

Spectatorii m-au apărat și m-au încurajat: „Vă scriu din partea și în asentimentul unui grup de spectatori de diferite profesii, uniți de amiciția sau de prietenia cu autorul scrisorii.

Am vrut să vă comunicăm cât mai repede că admiratorii și susținătorii talentului dumneavostră sunt cu mult mai mulți decât reiese din datele statistice ale revistei *Ecranul sovietic* [6]. Eu nu

dispun de foarte multe date, dar nimeni din cercul larg al cunoscuților și al cunoscuților cunoscuților mei nu a trimis niciodată răspunsuri la cererile de evaluare a filmelor respective. Dar la film merg. E adevărat, nu foate des. Însă la filmele lui Tarkovski merg cu plăcere. (Din păcate, filmele dumneavoastră rulează rar.)“

Trebuie să vă mărturisesc că și mie mi se pare că-i păcat... De aceea îmi doresc ca până la urmă să reușesc să spun până la capăt tot ce am pe suflet, tot ceea ce, după cât se pare, este important nu doar pentru mine.

O profesoară din Novosibirsk mi-a scris: „Nu am transmis niciodată impresiile mele autorilor de cărți sau filme. Dar în acest caz s-a întâmplat ceva special: filmul în sine îl face pe om să-și încalce jurământul de tăcere, pentru a-și putea elibera sufletul și creierul de povara neliniștii și a gândurilor fără rost. Am participat la dezbaterile despre film. Fizicieni și poeți au fost unanim de acord: filmul este uman, corect, necesar, mulțumim autorului. Și fiecare dintre cei ce au luat cuvântul a spus: «Este un film despre mine...»“.

Iată încă un mesaj: „Vă scrie un bătrân ieșit la pensie, pasionat de arta cinematografică, deși în plan profesional este foarte departe de artă (sunt inginer electronist).

Filmul dumneavoastră m-a zguduit. Talentul dumneavoastră de a pătrunde în lumea sentimentelor adultului și ale copilului, de a provoca senzația frumuseții lumii înconjurătoare, de a arăta valorile adevărate, și nu pe cele false ale acestei lumi, de a face să joace fiecare obiect, fiecare detaliu din film, astfel încât să devină un simbol, de a se ajunge la generalizarea filosofică și cu ajutorul

unor minime mijloace plastice, să se umple de poezie și muzică fiecare cadru... Toate aceste calități vă sunt proprii dumneavoastră și numai modului dumneavoastră de expunere...

Aș fi vrut foarte mult să văd publicate părerile dumneavoastră despre propriul film. Îmi pare rău că publicați foarte rar câte ceva. Sunt convins că aveți ce spune!“

Drept să spun, eu consider ca fac parte dintre acei oameni capabili să își formuleze ideile, în principal, în polemică (sunt total de acord cu punctul de vedere că adevărul rezultă din dispute). În toate celelalte cazuri eu sunt înclinat să cad în acea stare de contemplare care favorizează mai degrabă tendința metafizică a caracterului meu și împiedică procesul de gândire creator, plin de energie, oferind doar material emoțional pentru construcții mai mult sau mai puțin armonioase de idei și păreri.

Relația epistolară sau directă cu spectatorii m-a împins într-un fel sau altul în direcția acestei cărți. Oricum ar fi, nu mă voi apuca în niciun caz să-i acuz pe cei care mă vor condamna pentru hătărârea mea de a mă ocupa de probleme teoretice, așa cum nu mă voi mira absolut deloc descoperind entuziasmul binevoitor al altor cititori.

O muncitoare din Novosibirsk mi-a scris: „Săptămâna trecută v-am văzut filmul de patru ori. Și nu m-am dus doar ca să mă uit pur și simplu, ci și ca pentru cel puțin câteva ore să trăiesc o viață adevărată, cu artiști adevărați și oameni adevărați... Tot ceea ce mă chinuie, ce îmi lipsește, de ce îmi e dor, ce mă indignează, ce-mi face rău, ce mă sufocă, de la ce vin lumina și căldura, prin ce sunt vie și ce mă ucide, pe toate acestea, ca într-o oglindă, le-am văzut în filmul dumneavoastră. Pentru prima dată, pentru mine, filmul a devenit *realitate*, iată de ce mă duc la film, mă duc *să trăiesc* în el.“

Nici nu poți să speri la mai multă înțelegere! Dorința de a-mi exprima propriile păreri în filmele mele, cu maximă sinceritate și din tot sufletul, a fost întotdeauna visul meu secret, fără să impun nimănui punctul meu de vedere. Dar, dacă propria concepție despre lume poate fi acceptată și de alții drept ceva intrinsec, asta poate deveni un important stimul în munca pe care o faci.

O doamnă mi-a trimis scrisoarea fiicei sale, adresată ei personal. Tot sensul creației, funcțiile și posibilitățile ei de comunicare sunt exprimate la cel mai înalt nivel de această fetiță cu o uimitoare desăvârșire.

„Câte cuvinte știe un om?“ îi scrie ea mamei. „Câte cuvinte folosește el în vocabularul de zi cu zi? O sută, două, trei? Noi ne exprimăm prin cuvinte sentimentele, încercăm să exprimăm în cuvinte suferința, bucuria, toate emoțiile, adică ceea ce, în realitate, nu se poate exprima. Romeo îi spunea Julietei cuvinte foarte frumoase, strălucitoare și expresive, dar exprimau ele măcar jumătate din motivul pentru care inima lui era gata să-i iasă din piept și respirația să i se oprească, ceea ce o făcea pe Julieta să uite de tot, în afara iubirii?

Mai există și o altă limbă, o altă formă de comunicare: comunicarea prin intermediul sentimentelor, al imaginilor. În acest tip de contact este depășită izolarea, se desființează granițele. Voința, sentimentele, emoțiile sunt cele care șterg obstacolele dintre oameni, care stăteau înainte de ambele părți ale oglinzii, de ambele părți ale ușilor... Limitele ecranului dispar și lumea, înainte izolată de noi, intră în noi, devine realitate... Și asta nu se înțelege prin intermediului micului Aleksei, ci Tarkovski însuși se adresează direct spectatorilor, așezați *de cealaltă parte* a ecranului.

Moartea nu există, există doar nemurirea. Timpul este un tot indivizibil, după cum se spune într-o poezie: «La aceeași masă stau și străbunicii, și nepoții...» [7] Apropo, mama, eu am abordat acest film mai mult din perspectivă emoțională, deși admit în egală măsură și cu totul altă abordare. Dar tu? Scrie-mi, te rog..."

Prin munca mea, perfecționată în combinația cu lipsa de activitate care mă copleșește (și pe care de curând am întrerupt-o forțat, încercând să îmi schimb soarta), nu mi-am propus absolut deloc să dau lecții sau să-mi impun punctul de vedere. Cartea de față este dictată, întâi de toate, de dorința de a parcurge eu însumi labirintul oportunităților acestei tinere și frumoase arte, în fond, încă atât de puțin cercetată, și pentru a mă regăsi pe mine însumi în ea, cât mai independent și pe deplin.

Nu mai puțin important este și faptul că arta nu poate fi înghesuită în patul lui Procust al legilor tehnice, al adevărurilor veșnice, iar în viitor raportată la obiectivul general al înțelegerii lumii, arta va avea un număr nelimitat de aspecte și legături ale omului cu viața reală și nu neglijează, pentru a merge în continuare cu succes pe drumul infinit al cunoașterii, cunoașterea celei mai modeste încercări: să realizeze până la urmă cea mai desăvârșită reprezentare despre sensul vieții omului.

Importanța, chiar și a detaliilor, în general, este mai degrabă un mic pârâu de teorii și concepții despre film și dorința de a explica unele dintre legile sale, mă împinge să încerc să formulez câteva dintre părerile mele pe această temă.

1

ÎNCEPUTURILE

S-a încheiat un întreg ciclu de viață. S-a încheiat procesul ce poate fi numit „autodeterminare“.

Acest proces a cuprins studiile făcute la Universitatea Națională Rusă de Cinematografie „S.A. Gherasimov“ [8], pregătirea scurtmetrajului pentru examenul de diplomă și, în fine, cele opt luni de lucru la primul meu film mare.

Dovada faptului că am făcut progrese o văd în posibilitatea de a analiza experiența filmului *Copilăria lui Ivan*, în necesitatea de a-mi elabora, fie și pentru scurtă vreme, o poziție fermă cu privire la estetica filmului și în a-mi fixa niște obiective care pot fi rezolvate în procesul de turnare a filmului următor. Toată această muncă poate fi făcută la modul teoretic, caz în care există pericolul neobligativității concluziilor definitive sau al schimbării legăturilor logice cu unele intuitive, „care iau ochii“.

Dorința de a evita în mintea mea astfel de cheltuieli mă ajută să mă hotărăsc să apelez la creion și hârtie.

De ce m-a atras *Ivan,* povestirea lui Bogomolov?

Înainte să răspund la întrebare, trebuie să spun că nu orice proză poate fi transpusă pe ecran.

Există texte care le sunt datoare autorilor lor prin toate elementele componente, prin precizia și originalitatea personajului literar, printr-o incredibilă profunzime a caracterelor exprimată în cuvinte, prin extraordinara putere de atracție a magiei compoziției și prin impactul întregii cărți, din ale cărei pagini rezultă clar caracterul extraordinar și unic al autorului ei, astfel încât dorința de a ecraniza una dintre aceste capodopere poate apărea numai la un om care are o atitudine disprețuitoare față de film și față de beletristică în egală măsură.

Cu atât mai mult, a venit momentul în care trebuie făcută, în sfârșit, diferența între literatură și film.

Există proză puternică prin conținutul său de idei, prin caracterul concret și soliditatea structurii ei sau originalitatea temei. Literatura de acest gen parcă nici nu este preocupată de dezvoltarea ideilor pe care le conține.

Mie mi se pare că *Ivan* al lui Bogomolov aparține exact acestui gen.

Din punct de vedere strict artistic, stilul povestirii aride, cu multe amănunte și într-un ritm lent, cu digresiuni lirice, din care reiese caracterul eroului nuvelei, locotenentul-major Galțev, nu a avut nimic de oferit pentru sufletul meu. Bogomolov acordă o mare

importanță rigorii modului de viață militar și faptului că el a fost sau încearcă să pară martorul a tot ceea ce se întâmplă în povestirea sa.

Toate aceste circumstanțe l-au determinat să aibă față de povestire atitudinea față de o proză supusă total ecranizării.

Mai mult decât atât, ca urmare a ecranizării, povestirea ar putea căpăta tensiunea estetică senzorială, care i-ar transforma ideea în viață adevărată, confirmată.

Odată citită, povestirea lui Bogomolov mi s-a întipărit în memorie.

Iar unele dintre particularitățile ei pur și simplu m-au șocat.

Înainte de toate, soarta eroului, urmărit până în ultima clipă a vieții sale. Ce-i drept, acest gen de construcție a subiectului nu este originală, dar nici nu sunt multe dintre ele justificate de o mișcare interioară de idei, de o necesitate firească de rezolvare a intrigii, cum s-a întâmplat în povestirea *Ivan*.

În această povestire moartea eroului avea propria ei semnificație specială.

Acolo unde la alți autori, în situații literare asemănătoare, a apărut o continuare consolatoare, aici intervine finalul. Nu mai există nicio continuare.

De obicei, în astfel de situații, autorii recompensează faptele de vitejie ale eroului. Ce-a fost greu și atroce este lăsat în trecut. Se consideră că e doar o etapă dificilă din viață.

În povestirea lui Bogomolov, respectiva etapă, curmată de moarte, a fost unică și definitivă. În ea s-au concentrat tot conținutul vieții lui Ivan, tot patosul ei tragic. Această exhaustivitate te obligă cu o forță neașteptată să simți și să înțelegi anormalitatea, nefirescul războiului.

Al doilea lucru care m-a frapat a fost faptul că povestirea austeră despre război nu vorbea despre bătălii militare nemaiauzite și nici despre complexitatea peripețiilor de pe front. Descrierea faptelor de vitejie lipsea. Subiectul povestirii nu îl reprezenta eroismul operațiunilor de recunoaștere, ci pauza dintre două episoade de spionaj, pe care autorul a umplut-o cu o tensiune tulburătoare, exagerată, care nu poate fi exprimată exterior. Această tensiune amintește de încordarea ce ajunge până la înțepenire completă a unui arc de patefon răsucit în spirală.

O astfel de abordare a imaginii războiului a atras tot potențialul cinematografic ascuns în ea. S-a deschis perspectiva de a crea, într-o nouă manieră, o atmosferă veridică a războiului cu acumularea lui nervoasă încordată la maximum, care nu se vede la suprafața evenimentelor, ci se percepe doar ca un vuiet subteran.

Al treilea lucru care m-a emoționat până în străfundurile sufletului a fost caracterul puștiului. L-am văzut imediat ca pe un personaj distrus, îndepărtat de război de la cursul normal al vieții sale. Și, infinit mai grav, toate lucrurile firești pentru vârsta lui Ivan au dispărut pentru totdeauna din viața lui. Iar cele căpătate ca un dar diabolic al războiului, în schimbul celor pierdute, s-au concentrat și și-au pus amprenta asupra lui.

Acest personaj m-a emoționat prin dramatismul său și m-a interesat mult mai mult decât tipurile care se dezvăluie în procesul

dezvoltării treptate, în mijlocul unor situații conflictuale puternice și al unor importante ciocniri de principii omenești.

În tensiunile nedezvoltate, aparent statice, pasiunile capătă acuitate maximă și se manifestă mult mai evident și mai convingător decât în condițiile unor transformări treptate. Pentru acest gen de pasiuni îl și iubesc pe Dostoievski. Pe mine mă interesează mai mult personajele statice la exterior, dar care au o energie interioară intensă, care le stăpânește trăirile intense.

Ivan din povestirea pe care am citit-o aparține respectivei categorii. Și aceste particularități din povestirea lui Bogomolov au pus stăpânire pe imaginația mea. Dar, în afara limitelor amintite, nu am putut să-l urmăresc pe autor. Toată țesătura emoțională a povestirii mi-a fost străină. Evenimentele au fost prezentate într-un stil intenționat rezervat, chiar oarecum protocolar. Eu n-aș fi reușit să transpun un asemenea stil pe ecran, ar fi fost total contrar convingerilor mele.

Când opțiunile estetice ale scriitorului sunt diferite de cele ale regizorului, compromisul nu este posibil. Compromisul distruge pur și simplu ideea peliculei. Filmul nu iese.

În cazul unui astfel de conflict între autor și regizor, există o singură soluție: transformarea scenariului literar într-o nouă tramă, care în etapele pregătitoare ale filmului se numește „scenariu regizoral“. Și în timpul elaborării acestui scenariu regizoral autorul viitorului film (nu al scenariului, ci chiar al filmului) are dreptul să modifice scenariul literar după cum îl taie capul. Ar trebui ca măcar viziunea lui să rămână unitară și fiecare cuvânt din scenariu să aibă o valoare și să fie rezultat al propriei lui experiențe creatoare. Deoarece singurul liant între teancul de

pagini scrise ale scenariului, actori, spațiile exterioare alese pentru filmare, chiar și cel mai sclipitor dialog, schițele scenografului, rămâne regizorul și numai regizorul, care devine filtrul final al procesului de creație cinematografică.

De aceea, atunci când scenaristul și regizorul nu sunt unul și același, noi devenim martorii acestei contradicții indestructibile. Desigur, în cazul în care vorbim despre artiști cu principii.

Iată de ce am văzut în conținutul povestirii nu mai mult decât un posibil punct de plecare, nucleul viu a cărui interpretare ar trebui modificată în funcție de ideile mele despre viitorul film.

Dar aici apare întrebarea despre limitele drepturilor regizorului asupra scenariului. Uneori chestiunea ajunge până la negarea totală, necondiționată, a inițiativei creatoare care, în domeniul dramaturgiei de film, stă în puterea regizorilor. Regizorii care au înclinații spre scenaristică se expun unei respingeri tranșante.

Dar aici nu contestăm faptul că unii scriitori simt că se află mult mai departe de film decât regizorii. Și, de aceea, se evidențiază într-o manieră absolută, într-un mod mai mult decât ciudat, următoarea atitudine: toți scriitorii au dreptul să scrie scenarii de film, niciun regizor nu are acest drept. Regizorul trebuie să accepte umil scenariul ce i se propune, să-l decupeze, transformându-l într-un scenariu regizoral.

Dar să ne întoarcem la esența discuției noastre.

În film, pe mine cel mai tare mă încântă relațiile poetice, logica poeziei. Mie mi se pare că ea se potrivește cel mai bine cu oportunitățile oferite de cinematografie, cea mai sinceră și mai

poetică dintre arte. În orice caz, ea îmi este mai aproape decât dramaturgia tradițională, care leagă personajele prin intermediul dezvoltării rectilinii a subiectului, într-o succesiune logică. O astfel de legătură perfect „corectă“ a evenimentelor apare de obicei sub influența puternică a unui calcul arbitrar și a unor argumente teoretice, conceptuale. Dar, chiar și atunci când toate acestea lipsesc și personajele dictează subiectul, se constată că logica legăturilor se bazează pe simplificarea complexității vieții.

Există însă și o altă cale de unire a materialului cinematografic, în care esențială este dezvăluirea logicii modului de a gândi al oamenilor. Chiar ea este cea care, în acest caz, va dicta succesiunea evenimentelor, montajul lor, ce constituie un tot.

Nașterea și dezvoltarea unei idei se supun unor reguli speciale. Uneori, pentru a se exprima, ideile au nevoie de o formă diferită de construcțiile logico-teoretice. Din punctul meu de vedere, logica poetică este mai apropiată de regulile dezvoltării ideilor, adică și de viața însăși, decât logica dramaturgiei tradiționale. Și totuși, mijloacele dramei clasice se consideră a fi unicele exemple, care de-a lungul multor ani și-au fixat forma de exprimare a conflictului dramatic.

Forma poetică a relațiilor conferă un important caracter emoțional, îl provoacă pe spectator. Îl face coparticipant la cunoașterea vieții, sprijinindu-se nu pe concluziile primite de-a gata ale subiectului și pe indicațiile intransigente ale autorului. În indicațiile lui se găsește doar ceea ce ajută la încercarea de a descoperi cel mai profund sens al faptelor prezentate. Nu este obligatoriu să se înghesuie complexitatea ideii și viziunea poetică asupra lumii în limitele unei evidențe prea accentuate.

Succesiunile logice directe, obișnuite, seamănă în mod suspect cu demonstrarea unei teoreme de geometrie. În artă, acest gen de metodă este incomparabil mai săracă în oportunități care să deschidă drumul unor conexiuni asociative, care să reunească aprecieri raționale și senzoriale. Dar este inutil dacă cinematografia acordă atenție atât de rar acestei posibilități. Este cea mai avantajoasă cale. Ea deține forța interioară, care permite „detonarea“ materialului din care este creat personajul.

Când nu se spune totul despre subiect, rămâne posibilitatea de a mai reflecta. Altfel, concluzia i se prezintă spectatorului de-a gata, fără niciun fel de efort de gândire. Spectatorul nu are nevoie să primească o concluzie nemuncită. Ce ar putea ea să îi transmită spectatorului care nu a împărțit cu autorul chinurile și bucuria nașterii personajului?

Această metodă de creație mai are și o altă calitate. Modul în care artistul îl obligă pe spectator să reconstruiască întregul din bucăți și să deducă mai mult decât se spune direct este singura cale de a-l pune pe spectator pe picior de egalitate cu artistul în procesul de receptare a filmului. Chiar și din punct de vedere al respectului reciproc, această interdependență este demnă de uzul artistic cotidian.

Cât despre poezie, eu nu o percep ca gen literar. Poezia reprezintă concepția despre lume, caracterul special al atitudinii față de realitate.

În acest caz, poezia devine filosofia care îl ghidează pe om toată viața. Aduceți-vă aminte de soarta și de personalitatea unor artiști precum Aleksandr Grin [9], care, murind de foame, a plecat în munți

cu un arc improvizat ca să vâneze vreun animal. Raportați cazul la epoca în care a trăit acest om (anii 1930). Și această atitudine dezvăluie caracterul tragic al visătorului.

Dar soarta lui Van Gogh?

Amintiți-vă de Mandelștam [10], Pasternak, Chaplin, Dovjenko [11], Mizoguchi [12]. Și veți înțelege cât de puternică este forța emoțională pusă în imaginile plasate razant cu pământul sau, mai exact, planând deasupra lui, pe care artistul le reprezintă nu numai ca un cercetător al vieții, ci și în calitatea sa de creator al unor valori spirituale înalte și al acelei frumuseți speciale care este apanajul exclusiv al poeziei.

Acest gen de artist este capabil să vadă particularitățile construcției poetice a vieții cotidiene. El este capabil să depășească limitele logicii directe, pentru a reda esența unică a legăturilor subtile și a fenomenelor profunde ale vieții, profunda ei complexitate și adevărul.

Dincolo de asta, viața arată superficial-convențională, monotonă, chiar și când este exprimată cu pretenția de a crea iluzia perfectei asemănări cu viața reală. De fapt, iluzia asemănării exterioare cu viața reală nu este o dovadă a cercetării inițiate de autor asupra profunzimilor vieții.

De asemenea, eu cred că, în afara legăturii organice dintre impresiile subiective ale autorului și reprezentarea obiectivă a realității, nu se poate ajunge numai la autenticitate și adevăr interior, ci chiar la plauzibilitate exterioară.

O scenă se poate juca documentar, personajele pot fi îmbrăcate perfect naturalist, se poate obține o asemănare exterioară cu viața adevărată, și totuși, imaginea rezultată să pară foarte departe de realitate și complet convențională, adică nu-i va semăna deloc, în ciuda faptului că tocmai de convențional voia să fugă autorul.

Este ciudat că, în artă, se plasează în domeniul convenționalului tocmai ceea ce constituie apartenența incontestabilă a percepției noastre obișnuite, cotidiene, asupra realității. Acest lucru se explică prin faptul că viața este organizată mai poetic decât o reprezintă uneori adepții naturalismului absolut. De fapt, de exemplu, în gândurile și în inima noastră multe sunt păstrate ca presupuneri incomplete. Și dacă din alte filme de calitate, care imită viața, o asemenea abordare nu numai că lipsește, dar este înlocuită brusc și precis de imaginea focalizată, aici creează artificialitate, în loc de autenticitate, ca să nu spun mai mult.

La începutul acestui capitol mi-am exprimat bucuria pentru faptul că se schițează linia de demarcație dintre cinematograf și literatură, care au o foarte mare influență reciprocă pozitivă.

Dezvoltându-se, cinematograful se îndepărtează, după părerea mea, nu numai de literatură, ci și de alte forme vecine ale artei și de aceea devine din ce în ce mai independent. Schimbarea nu se întâmplă cu viteza dorită. Este un proces care durează. Etapele lui sunt diferite. Astfel se explică o oarecare stabilizare în cinematografie a unor principii specifice, care sunt proprii altor genuri ale artei și pe care regizorii se sprijină adesea în pregătirea unui film. Dar, treptat, aceste principii încep să blocheze asimilarea specificului cinematografiei și se transformă într-un obstacol. Una dintre urmări, în astfel de cazuri, este pierderea parțială a

interpretării naturale a realității cu mijloacele proprii filmului, fără transformarea vieții cu ajutorul literaturii, al picturii sau al teatrului.

Exact aceeași influență a artelor plastice asupra filmului se manifestă și în încercarea de a muta direct pe ecran un tablou sau altul. Cel mai adesea se transferă principii izolate de compoziție sau coloristică (dacă filmul este color). Dar și într-un caz, și în celălalt soluția artistică este lipsită de independență de creație și se transformă în împrumut direct.

Deplasarea pe ecran a caracteristicilor altor arte privează filmul de forța originalității sale, întârzie recunoașterea soluțiilor, care se sprijină pe resursele puternice ale cinematografiei ca artă de sine stătătoare. Dar cel mai important este că în situații similare se creează o barieră între autorul filmului și viață. Între ei apar intermediari sub formă de soluții găsite de arte cu mai multă experiență. Acest fapt împiedică, mai cu seamă, reconstituirea în film a vieții așa cum o simte și o vede omul, adică autentic.

Am trăit o zi. Să zicem că în această zi s-a întâmplat ceva important, semnificativ, ceva ce poate deveni pretext pentru crearea unui film, ceva ce conține baza reprezentării conflictului de idei. Dar cum a rămas întipărită această zi în memoria noastră? Ca un lucru amorf, care se scurge, fără schelet, fără formă. Ca un nor. Și doar evenimentul central al acelei zile s-a condensat în el prin caracterul concret de proces-verbal, claritatea sensului și precizia formei. Acest eveniment a arătat pe fondul întregii zile ca un copac în ceață. Ce-i drept, comparația nu este cu totul exactă, căci tot ceea ce numesc eu „ceață“, „nor“, nu este ceva omogen. Impresiile izolate ale zilei au generat în noi impulsuri interioare, au provocat

noi asocieri, în memorie s-au păstrat obiectele și contextul, ca niște contururi goale, puternic accentuate, neterminate, părând întâmplătoare. Poate fi oare o astfel de percepere a vieții redată cu mijloacele artei cinematografice? Cu siguranță. Mai mult decât atât, artei cinematografice îi este cel mai la îndemână, fiind cea mai realistă dintre arte.

Dar, firește, copierea senzațiilor de viață nu este un scop în sine. Totuși, posibilitatea redării lor poate fi înțeleasă și folosită estetic în interesul realizării unor generalizări conceptuale profunde.

Pentru mine, credibilitatea și adevărul interior nu constau atât în fidelitatea faptelor, cât în fidelitatea redării senzațiilor trăite.

Să zicem că mergeați pe stradă și privirea vi s-a întâlnit cu a unui om care a trecut pe lângă dumneavoastră. Această privire v-a frapat într-un fel. V-a trezit o senzație de neliniște. A avut asupra dumneavoastră o influență psihologică, v-a creat o anumită stare sufletească.

Dacă reconstituiți mecanic, cu exactitate, toate circumstanțele acestei întâlniri, vă documentați, îmbrăcați actorul la fel și alegeți locul pentru filmare, nu veți primi de la imaginea filmată senzația pe care v-a creat-o întâlnirea în sine. Pentru că, filmând scena întâlnirii, nu ați acordat atenție pregătirii psihologice, care v-ar fi explicat starea de spirit, ce dăduse privirii necunoscutului un anumit conținut emoțional. De aceea, pentru ca privirea necunoscutului să-l frapeze pe spectator exact ca pe dumneavoastră la un moment dat, este necesar ca, pe lângă toate celelalte, să-i creați spectatorului o stare de spirit analogă cu a dumneavoastră în momentul întâlnirii reale.

Și aici vorbim deja despre o muncă suplimentară a regizorului și un material scenaristic suplimentar.

Pe baza multisecularei dramaturgii teatrale s-au născut nenumărate clișee, scheme, locuri comune, care, din păcate, și-au găsit adăpost și în film. Eu mi-am expus deja părerea apropo de dramaturgia și logica scenariului de film. Dar, pentru a fi mai concret și mai exact înțeles, trebuie să mă opresc la noțiunea de *mizanscenă*. Întrucât mie îmi pare că tocmai din atitudinea față de *mizanscenă* se vede foarte clar abordarea formală, indiferentă, a exprimării și a expresivității. Și, mai mult, dacă ne vom propune compararea mizanscenei din film cu cea pe care o vede scriitorul, în multe cazuri vom înțelege rapid unde se manifestă formalismul *mizanscenei* de film.

De obicei, grija pentru expresivitatea mizanscenei se reduce la faptul că exprimă ideea direct, sensul literal al scenei și subtextul. Și Eisenstein [13] a insistat la vremea lui asupra acestui aspect. Se consideră, de asemenea, că într-un astfel de caz scena capătă profunzimea necesară și expresivitatea dictată de sens.

Este o abordare primitivă, pe baza căreia apar multe convenționalisme inutile, care forțează și deformează țesătura vie a imaginii artistice.

După cum se știe, se numește „mizanscenă“ desenul creat de amplasarea reciprocă a actorilor, după atitudinea față de mediul exterior. Adesea, un episod din viață ne frapează prin „mizanscena“ extrem de expresivă. De obicei prin asemenea cuvinte ne exprimăm încântarea, spunând: „Nici nu-ți trece prin cap!“ Dar ce anume ne frapează în mod special? *Neconcordanța*

dintre sensul a ceea ce se întâmplă și mizanscenă. Într-un fel, ne bulversează *absurditatea* mizanscenei. Dar este o absurditate aparentă. Ea ascunde un sens perfect, ce dă mizanscenei acea putere de convingere absolută, care ne obligă să credem în adevărul faptelor.

Pe scurt, nu se poate să fugi de complicații și să reduci totul la elementar, iar pentru asta mizanscena nu trebuie să ilustreze sensul abstract, ci să urmărească viața prin caracterele personajelor, prin starea lor psihică. Iată de ce nu se poate să reduci rolul mizanscenei la faptul că ea a contribuit deliberat la înțelegerea dialogului sau a acțiunii.

În film, mizanscena are rolul de a ne zgudui prin verosimilitatea acțiunilor reprezentate, prin frumusețea imaginilor artistice, prin profunzimea lor, și nu prin ilustrarea obsesivă a sensului lor. Explicația evidențiată a ideii în acest caz, ca și în altele, limitează imaginația spectatorului și dă naștere unei plafonări a gândirii, dincolo de care nu mai este nimic. Și asta nu înseamnă păzirea granițelor gândirii, ci limitarea posibilității de a pătrunde în profunzimea ei.

Dacă este nevoie de exemple, ele nici nu sunt greu de găsit, dacă ne gândim numai la nesfârșitele garduri, ziduri și bariere care îi despart pe îndrăgostiți. O altă variantă a mizanscenelor importante: cadrele largi, zgomotoase de pe marile șantiere, cu rolul de a-l face să asculte vocea rațiunii pe egoistul care depășește toate limitele și să-i inculce dragostea pentru muncă și clasa muncitoare. Mizanscena nu are dreptul să se repete, așa cum nu pot exista caractere identice. Când mizanscena se transformă în semn, clișeu, concept (chiar în ciuda propriei originalități), totul

devine schemă și minciună: caracterele, situațiile, starea psihologică a personajelor.

Să ne amintim finalul unui roman al lui Dostoievski, *Idiotul*. Ce copleșitor este adevărul personajelor, al situațiilor! Scena în care, așezați unul lângă celălalt, în camera spațioasă, Rogojin și Mîșkin ne tulbură tocmai prin absurditatea exterioară și lipsa de sens a mizanscenei, cu tot adevărul absolut al stării interioare de spirit. Aici, renunțarea la profunzimea gândirii este ceea ce face mizanscena la fel de convingătoare ca viața însăși.

Mulți consideră formalistă lipsa unei idei evidente în construcția mizanscenei. Și adesea vina o poartă elocința excesivă și fără gust a regizorului, care încearcă din toate puterile să atribuie acțiunii umane un sens impus, nu unul adevărat. Pentru a se convinge de justețea aprecierilor făcute, cel mai simplu este să-i roage pe cunoscuți să povestească, să spunem, despre decesele la care au fost martori. Și sunt convins că veți fi zguduiți de circumstanțele, de manifestările caracterelor, de absurditatea și, iertați-mi blasfemia, de expresivitatea acestor morți. Trebuie să ne înarmăm cu observații de viață, nu cu construcții clișeizate și lipsite de suflet ale unei vieți false, în numele jocului și al expresivității cinematografice.

Polemica interioară cu mizanscenele pseudosugestive m-a făcut să-mi amintesc de două întâmplări care mi-au fost povestite. Ele nu pot fi inventate, sunt adevărul gol-goluț și acesta este avantajul lor față de exemplele așa-numitei „gândiri simbolice".

Un grup de militari urmează să fie împușcați de un pluton de execuție pentru trădare. Ei așteaptă lângă zidul unui spital, printre băltoace. Li se cere să-și scoată mantalele și încălțămintea. Unul

dintre ei se agită îndelung în șosetele găurite, printre băltoace și caută un loc uscat, ca să-și pună mantaua și cizmele, de care peste câteva clipe nu va mai avea nevoie.

Sau un alt exemplu: un om cade sub un tramvai și îi este tăiat un picior. Este sprijinit cu spatele de zidul unei case, înconjurat de gură-cască nerușinați, care se uită la el curioși, în așteptarea ambulanței. El nu mai suportă, își scoate batista din buzunar și își acoperă piciorul retezat.

Sugestiv? Și încă cum! Încă o dată vă rog să mă iertați.

Firește, nu este vorba să colecționăm (pentru zile negre) astfel de întâmplări. Important este să urmărim adevărul personajelor și al situațiilor, nu frumusețea superficială a soluțiilor inventate, „metaforice".

Din păcate, foarte des, dificultăți suplimentare în raționamentele teoretice generează o abundență de termeni și etichete care nu fac decât să încețoșeze sensul celor spuse și să agraveze dezordinea pe frontul teoretic.

Imaginea artistică autentică presupune întotdeauna unanimitatea organică a ideilor și a formelor. Prezența formei în lipsa ideii sau a ideii în lipsa formei este o variantă care o distruge, care duce dincolo de limitele artei.

Eu nu am început *Copilăria lui Ivan* cu aceste gânduri. Ele au apărut ca rezultat al procesului de creație a filmului. Și mult din ceea ce acum îmi este foarte clar nu-mi era nici pe departe limpede înainte de începerea producției.

Bineînțeles că punctul meu de vedere este, slavă Domnului, subiectiv. Artistul reflectă, în operele sale, viața prin prisma percepției personale și tocmai de aceea este capabil să vadă, din perspective unice, laturile cele mai diferite ale realității. Dar eu, deși acord un rol important viziunii subiective a artistului și modului său personal de percepere a lumii, nu apăr deloc nici despotismul, nici anarhia. Aici problema se rezolvă prin *concepția despre lume și misiunea morală și ideologică*.

Capodoperele se nasc din dorința de a exprima idealuri morale. În lumina acestor idealuri morale, apar și viziunile, și senzațiile artistului. Dacă iubește viața, el trăiește o nevoie irezistibilă de a o cunoaște, de a o schimba, de a o ajuta să devină mai bună, pe scurt, dacă artistul aspiră să contribuie la creșterea valorii vieții, atunci nu mai e niciun pericol că reprezentarea realității trece prin filtrul imaginației subiective și al stărilor sufletești ale autorului, pentru că rezultatul este întotdeauna un efort spiritual în numele perfecționării omului. Imaginea păcii e cea care ne cucerește prin armonia sentimentelor și a ideilor, prin generozitate și bun-simț.

Sensul general al gândirii mele este următorul: când stai pe un teren moral solid, nu trebuie să îți fie teamă să îți iei mai multă libertate în alegerea mijloacelor. Mai mult decât atât, libertatea nu trebuie să se limiteze întotdeauna la o idee evidentă și rigidă, care te împinge să iei o decizie sau alta. Trebuie să ai încredere în soluțiile apărute spontan. Este important, se înțelege, ca ele să nu îl îndepărteze pe spectator prin complicații inutile. Dar la asta nu se ajunge cu ajutorul raționamentelor care îi interzic filmului tău anumite mijloace, ci sprijinindu-te pe experiența observației, pe exagerările din primele tale creații, care trebuie puse de o parte în procesul natural și spontan de creație.

În crearea primului meu film, m-am lăsat ghidat de cel mai simplu obiectiv: să clarific dacă sunt sau nu capabil să fac regie de film. Pentru a ajunge la o concluzie definitivă, ca să spun așa, mi-am dat frâu liber imaginației: „Dacă filmul iese bine, mă gândeam eu, înseamnă că merit cu adevărat să lucrez în cinematografie.“ Tocmai de aceea *Copilăria lui Ivan* a avut pentru mine o importanță specială. A fost examenul meu pentru dreptul de a profesa.

Firește că lucrul la film nu a arătat ca o acțiune haotică. Pur și simplu am încercat să nu mă abțin. M-am bazat pe gustul meu și pe încrederea în competența preferințelor mele estetice. Ca urmare, trebuia să clarific pe ce mă voi putea sprijini în viitor și ce nu trece examenul.

Firește că acum gândesc destul de diferit. Doar o mică parte din cele descoperite atunci, după cum s-a văzut mai târziu, s-au dovedit a fi viabile. Și nu, nu sunt nici pe departe de acord cu toate concluziile.

În munca la film, foarte instructivă pentru noi, membrii echipei de filmare, a fost elaborarea structurii locului acțiunii, a peisajului, transformarea părților dintre dialoguri din scenariu într-un mediu concret al scenelor și al episoadelor. În povestirea sa, Bogomolov a descris locurile acțiunii cu minuțiozitatea demnă de invidie a participantului la evenimentele aflate la baza povestirii. Singurul principiu după care s-a ghidat autorul a fost imitarea caracterului documentar al locurilor, de parcă le-ar fi văzut cu ochii lui.

După părerea mea, locurile acțiunii din povestire erau lipsite de expresivitate și fragmentare: lăstărișul de pe malul dușman, structura întunecată de bârne de pe bordeiul lui Galțev, care îi semăna, ca un frate geamăn, punctul de prim ajutor al

batalionului, avangarda abătută, dispusă de-a lungul malului râului, tranșeele. Toate aceste locuri sunt descrise foarte exact, dar nu au trezit în mine niciun fel de emoții estetice. Mai mult decât atât, erau cumva neplăcute. Respectivul mediu nu se potrivea în imaginația mea cu acel ceva capabil să genereze sentimentele potrivite în contextul poveștii despre Ivan. Tot timpul mi se părea că, pentru succesul filmului, structura descrisă a locului acțiunii și peisajul trebuie să trezească *în mine* amintiri precise și asocieri poetice. Acum, după mai bine de douăzeci de ani, sunt ferm convins de următoarea împrejurare, care nu a fost supusă analizei: dacă autorii înșiși sunt emoționați de natura aleasă, dacă ea le trezește amintiri și le provoacă asocieri, fie și cele mai subiective, la spectator ajunge o emoție specială. În seria episoadelor impregnate tocmai cu această stare de spirit a autorului, se află „pădurea de mesteceni“, adăpostul blindat al punctului de prim ajutor, construit din mesteceni, peisajul de fundal al „ultimului vis“, pădurea moartă, inundată.

Toate visele (sunt patru) se bazează, de asemenea, pe asocieri destul de concrete. Primul vis, de exemplu, de la început până la sfârșit, până la replica „Mamă, acolo e un cocoș!“ este una dintre primele amintiri din copilăria mea. Era momentul primei mele întâlniri cu lumea. Aveam pe atunci patru ani.

De obicei, oamenilor le sunt dragi amintirile. De aceea, nu este întâmplător că ele sunt întotdeauna păstrate într-un colorit poetic. Cele mai frumoase amintiri sunt cele din copilărie. Este adevărat că memoria are nevoie de o anumită educație, înainte să devină baza reflectării artistice a trecutului. Important este să nu se piardă acea atmosferă senzorială specială, fără de care amintirea reconstituită în toate detaliile ei naturaliste generează doar un

sentiment amar de dezamăgire. Există într-adevăr o foarte mare diferență între cum îți imaginezi casa în care te-ai născut și pe care nu ai mai văzut-o de mulți ani și contemplarea directă a acelei case după un interval de timp foarte mare. De obicei, lirismul amintirii se prăbușește la impactul cu sursa ei concretă. Sunt convins că, în cazul unei memorii cu asemenea calități, se poate perfecționa un principiu cu totul original, care ar sluji drept bază pentru crearea unui film interesant la cel mai înalt nivel. Logica acțiunilor, a evenimentelor și a comportamentului personajului, în acest film, va fi aparent încălcată. Va fi o povestire despre amintirile, despre visele lui. Și atunci, chiar neprezentând personajul în sine, mai bine zis, nearătându-l, așa cum se obișnuiește în filmele cu o dramaturgie tradițională, se poate obține expresia unui sens important, reprezentarea caracterului original și revelarea lumii interioare a eroului. Procedeul seamănă pe undeva cu personificarea din literatură, ba chiar din poezie, a imaginii eroului liric – el personal lipsește, dar reprezentarea a cum și ce gândește îi creează o imagine vie și bine definită. Pornind de la respectiva imagine a fost construit filmul *Oglinda*.

Dar pe calea logicii poetice de acest tip se întâlnesc numeroase obstacole. La fiecare pas te așteaptă adversari, în ciuda faptului că principiul logicii poetice este la fel de legitim ca și principiul logicii literare și dramatico-teatrale, pur și simplu principiul de construcție se deplasează de la o componentă la alta.

Îmi amintesc cuvintele lui Hermann Hesse legate de acest subiect: „Poet te nești, nu devii.“

În procesul de creație a filmului *Copilăria lui Ivan,* ne-am lovit invariabil de protestele conducerii cinematografiei, de fiecare dată

când am încercat să înlocuim legăturile tematice cu unele poetice. Dar adevărul este că noi am recurs la această metodă cu destulă timiditate, numai sondând terenul. Eu eram încă departe de reinventarea într-o succesiune logică a principiilor muncii pentru realizarea unui film. Dar când au ieșit la iveală fărâme izolate destul de noi în structura dramatică, o abordare mai liberă a logicii vieții de zi cu zi, inevitabil au apărut și nedumeririle, și protestele. Cel mai adesea, cu trimitere la spectator: după cât se spune, el are absolută nevoie de nararea fără rupturi a poveștii, el nu este în stare să se uite la ecran dacă filmul are un subiect slab. Toate trecerile bruște din filmul nostru de la reverie la acțiune și invers, de la ultima scenă din pivnița bisericii până la Ziua Victoriei în Berlin, multora li s-au părut incompetente. Dar, spre bucuria mea, m-am convins că spectatorii nu gândesc așa.

Cu toate acestea, sunt și aspecte ale vieții omenești a căror reprezentare veridică este posibilă doar cu mijloacele poeziei. Dar tocmai aici regizorul filmului încearcă, foarte adesea, să înlocuiască logica poetică cu convenționalismul grosolan al procedeelor tehnice. Și mă refer la tot ce are un caracter iluzoriu și înșelător, indiferent că e vis, amintire sau reverie.

În film visele se transformă adesea din fenomene concrete de viață într-o colecție de mijloace cinematografice de modă veche.

Lovindu-ne de nevoia de a filma vise, a trebuit să răspundem la întrebarea: cum să ne apropiem de concretețea poetică și cum să o exprimăm, prin ce procedee? Aici nu se putea face o alegere teoretică. În căutarea unei rezolvări, am făcut ceva încercări practice, sprijinindu-ne pe asocieri și supoziții vagi. Așa mi-a venit în cap, pe neașteptate, ideea de a reprezenta pe negativ cel de-al

treilea vis. În imaginația mea au strălucit razele unui soare negru (vă amintiți, ca la Hugo!) printre copacii albi ca zăpada și a început o ploaie sclipitoare. Luminile fulgerelor mi-au părut o posibilitate tehnică de a trece, la montaj, de la pozitiv la negativ. Dar toate astea nu făceau decât să creeze o atmosferă ireală. Dar conținutul? Dar logica visului? Ea trecea deja dincolo de amintire. La un moment dat se văd și iarba udă, și un camion plin cu mere, și caii uzi de ploaie, scoțând aburi în soare. Și asta a venit în cadru direct din viață, nu ca un material discursiv prin intermediul artei plastice adiacente. Ca urmare a căutării unor soluții simple pentru redarea irealității visului, a apărut panorama copacilor care defilează pe negativ și, pe fondul lor, chipul fetiței care trece de trei ori prin fața aparatului de filmat, de fiecare dată cu altă expresie. În acest cadru am vrut să personificăm sentimentul tragediei iminente. Ultimul cadru al acestui vis a fost intenționat filmat lângă apă, pe plajă, pentru a-l lega de ultimul vis al lui Ivan.

Revenind la problema alegerii cadrelor exterioare pentru filmare, trebuie remarcat faptul că, atunci când asocierile provocate de senzații vii în locuri concrete au fost înlocuite cu născociri abstracte sau parcurgerea docilă a scenariului, tocmai în acele momente ale filmului am avut ghinion. Asta a fost soarta scenei din vatra incendiului, cu bătrânul nebun. Și nu mă refer la conținutul scenei, ci tocmai la eșecul în exprimarea ei plastică, în mediul înconjurător. La început scena era gândită altfel.

Noi ne-am imaginat un câmp abandonat, umflat de apă, traversat de un drum murdar, distrus.

Pe drumul sunt crengi de copaci ciuntite, tomnatice.

Nu era prevăzut niciun fel de incendiu.

Doar departe, la linia orizontului, se înălța un coș solitar.

Senzația de singurătate trebuia să domine totul. La căruța cu care mergeau bătrânul nebun și Ivan era înhămată o vacă numai piele și os. (Vaca din jurnalul de front al lui E. Kapiev [14].) Pe fundul căruței stătea un cocoș și mai era ceva voluminos, înfășurat într-o rogojină murdară. Când a apărut mașina colonelului, Ivan a fugit departe pe câmp, chiar până la orizont, iar lui Holin i-a luat mult timp să-l prindă, trăgându-și cu dificultate cizmele grele din noroiul lipicios. Apoi „dodge"-ul a plecat și bătrânul a rămas singur. Vântul a ridicat rogojina și a scos la iveală un plug ruginit, așezat în căruță.

Scena trebuia să fie filmată în planuri lungi, lente și, deci, să aibă cu totul alt ritm.

Nu trebuie să credeți că am ales altă variantă din motive de producție. Pur și simplu existau două variante ale acestei scene și nu mi-am dat seama imediat că am ales-o pe cea mai proastă.

În film mai sunt și alte exemple de eșecuri, care, de regulă, rezultă din absența pentru actori și, ca urmare, și pentru spectator a momentului conștientizării, despre care am vorbit mai devreme, în legătură cu poetica amintirii. Acesta este cazul trecerii lui Ivan printre coloanele de soldați și camioane militare, când fuge la partizani. Cadrul nu-mi provoacă nici mie vreun fel de sentimente și nici reacții spectatorului.

În acest sens, scena cu discuția din timpul misiunii de recunoaștere dintre Ivan și colonelul Griaznovîi este parțial nereușită. Interiorul este indiferent și neutru, în ciuda dinamicii exterioare a emoției puștiului. Și numai planul secund, cu munca soldatului de dincolo

de fereastră, aduce ceva viață și devine material pentru concluzii și asocieri.

Astfel de scene lipsite de sens interior, de lumina specială a autorului, sunt imediat percepute drept ceva străin, ele scapă din rezolvarea plastică generală a filmului.

Toate acestea demonstrează încă o dată că filmul este o artă de autor, ca oricare alta. Colegii de lucru îi pot oferi multe și la nesfârșit regizorului, și totuși numai ideea lui îi oferă filmului unicitatea definitivă. Numai ceea ce este transpus prin viziunea sa de autor ajunge material artistic și formează acea lume originală și complexă, care devine o reflectare a realității printr-un film realist. Firește, preluarea întregii responsabilități de o singură persoană nu privează de o semnificație vastă acel depozit de creație pe care îl aduc în film toți cei care participă la realizarea sa. Dar și aici relația este următoarea: adevărata valoare apare numai atunci când propunerile membrilor echipei sunt corect triate de regizor. Altfel, integritatea operei este distrusă.

Mare parte din succesul filmului aparține pe bună dreptate actorilor. Mai cu seamă lui Kolia Burliaev, Valia Maliavina, Jenia Jarikov, Valentin Zubkov. Mulți dintre ei erau la primul film, dar au lucrat cu seriozitate.

Pe interpretul rolului lui Ivan, Kolia Burliaev, l-am remarcat încă de când studia la Universitatea Națională Rusă de Cinematografie „S.A. Gherasimov“. Nu exagerez deloc dacă spun că întâlnirea cu el a hotărât modul meu de abordare a filmului *Copilăria lui Ivan* (termene prea scurte, care nu dădeau posibilitatea de a trata cu seriozitate căutarea interpretului rolului Ivan, un buget prea redus ar fi avut ca rezultat un debut ratat al filmului pentru un alt

colectiv de creație), cu care aș fi fost probabil de acord în prezența altui tip de garanții. Și aceste garanții s-au dovedit a fi: Kolia Burliaev, operatorul Vadim Iusov, compozitorul Viaceslav Ovcinnikov, scenograful Evgheni Cerniaev.

Actrița Valia Maliavina contrazicea prin toată fizionomia ei imaginea surorii medicale pe care și-o imaginase Bogomolov. În nuvelă, ea este o fată blondă, cu sâni mari și ochi albaștri.

Și iat-o pe Valia Maliavina. Opusul total al surorii medicale a lui Bogomolov: brunetă, ochi căprui, tors de puști. Dar odată cu toate astea ea a adus ceva special, personal și neașteptat, care nu era în nuvelă. Și asta a fost mult mai important, mai complex. Multe au fost explicate prin fizionomia Mașei și multe au fost transmise pe această cale. A mai apărut încă o garanție morală.

Germenele artistic interior al Maliavinei este vulnerabilitatea. Are un aer atât de naiv, de curat, de încrezător, că mi-a fost imediat clar: Mașa–Maliavina e lipsită de apărare în fața războiului, care nu are nimic special cu ea. Vulnerabilitatea este însuflețirea naturii și vârstei ei. În ea, acțiunea, care trebuie să-i definească atitudinea față de viață, era în stare embrionară, fapt ce i-a dat posibilitatea de a materializa în mod credibil relația ei cu căpitanul Holin, pe care l-a dezarmat tocmai prin vulnerabilitate. Astfel, interpretul rolului Holin, Zubkov, a ajuns total dependent de partenera lui și a găsit adevărul comportamentului său acolo unde, în prezența altei actrițe, ar fi părut fals și moralizator.

Toate aceste reflecții nu trebuie considerate o platformă pe baza căreia s-a creat filmul *Copilăria lui Ivan*. Aceasta este doar o încercare de a-mi explica mie însumi care au fost ideile născute în procesul de creație și în ce sistem de opinii s-au format.

Experiența lucrului la acest film a contribuit la formarea convingerilor mele, care s-au întărit în procesul de scriere a scenariului *Patimile lui Andrei* și la turnarea filmului despre viața lui Andrei Rubliov, pe care l-am finalizat în anul 1966. După ce am scris scenariul, m-am îndoit foarte mult de posibilitatea realizării proiectului meu. Dar m-am gândit că, dacă va fi posibil, în niciun caz viitorul film nu se va încadra în spiritul genului istoric sau biografic. Pe mine mă interesa altceva: cercetarea caracterului talentului poetic al marelui pictor rus. Pe exemplul lui Rubliov voiam să cercetez problema psihologiei creației și starea de spirit și sentimentele cetățenești ale artistului, care creează valori spirituale de valoare nepieritoare.

Acest film trebuia să vorbească despre cum sentimentul popular al fraternității, în epoca sălbaticelor lupte pentru putere și a jugului tătar, a dat naștere genialei *Sfinte Treimi.* Adică idealul fraternității, al iubirii și al sfinșeniei liniștite. Aceasta a fost ideea de bază în concepția artistică și ideatică a scenariului.

El era compus din episoade-nuvelă separate, în care noi nu îl vedem întotdeauna pe Rubliov în persoană. Dar și în aceste cazuri ar trebui să se facă simțită viața sufletului său, respirația atmosferei, care a dat naștere atitudinii sale față de lume. Scurtele povestiri erau legate nu prin tradiționala linie cronologică, ci printr-o logică poetică interioară, necesară lui Rubliov pentru pictarea celebrei sale *Sfinte Treimi.* Această logică duce la unitatea episoadelor, fiecăruia fiindu-i atribuite un subiect special și o idee proprie. Ele se dezvoltă reciproc, ciocnindu-se interior între ele.

Dar aceste ciocniri în succesiunea logică a scenariului ar trebui să apară în concordanță cu logica poetică, să apară ca o manifestare

metaforică a contradicțiilor și a complexității vieții și creației...

Cât despre perspectiva istorică a filmului, am vrut să-l fac ca și cum am fi povestit despre un contemporan al nostru. Și pentru asta a trebuit să privim evenimentele și personajele istorice din izvoarele culturii materiale nu ca pe un pretext pentru viitoare monumente, ci ca pe ceva viu, care respiră, chiar ca pe ceva obișnuit.

Noi nu ne-am propus să ne uităm la toate detaliile, costumele, obiectele, cu ochi de istorici, arheologi, etnografi, care adună exponate de muzeu. Un jilț nu trebuia considerat o raritate de muzeu, ci un obiect pe care se stă.

Actorii ar fi trebuit să joace oameni pe care îi înțeleg, capabili, în fond, de aceleași sentimente ca și omul contemporan. Tradiția coturnilor [15], pe care se cățăra de obicei actorul într-un film istoric și care, pe nesimțite, se transformă în picioroange, pe măsură ce se apropie finalul filmului, trebuie categoric respinsă. Dacă toate astea ies bine, m-am gândit eu, atunci voi putea spera la un rezultat mai mult sau mai puțin optim. Eu chiar am sperat că filmul se va face prin puterea prieteniei colectivului, care să își demonstreze potențialul și din care făceau parte operatorul Iusov, scenograful Cerniaev și compozitorul Ovcinnikov.

2

ARTA – NĂZUINȚA SPRE IDEAL

Înainte să mă ocup de problemele specificului artei cinematografice, mi se pare important să îmi definesc propriul mod de a înțelege cea mai înaltă idee a artei în sine. De ce există arta? Cine are nevoie de ea? Și îi este ea necesară cuiva, cu adevărat? Nu numai artistul își pune toate aceste întrebări, ci și cel care receptează arta sau, cum se spune acum, dezvăluie esența interdependenței în care, din nefericire, a intrat și arta, cu publicul său din secolul XX, cel care o „consumă"...

Sunt mulți cei care își pun aceste întrebări și fiecare dintre cei implicați în artă răspunde în felul lui. După cum spunea Blok [16]: „Poetul creează armonia din haos". Pușkin a înzestrat poetul cu har de proroc... Fiecare artist se ghidează după propriile reguli, facultative pentru alții.

În orice caz, este extrem de clar că scopul oricărei arte, dacă ea nu este predestinată pentru „consumator" ca o marfă pentru vânzare, este acela de a-și explica sieși și celor din jur de ce trăiește omul și

care este sensul existenței lui, de a le explica oamenilor care este motivul apariției lor pe această planetă. Și, chiar dacă nu le explică, măcar le pune problema.

Începând cu cele mai generale considerații, nu este lipsit de sens să spunem că funcționalitatea indubitabilă a artei constă în ideea *cunoașterii*, în care impresiile se exprimă sub forma șocului, a *catharsis*-ului.

Chiar din momentul în care Eva a mâncat mărul din pomul cunoașterii omenirea a fost condamnată la o nesfârșită aspirație spre adevăr.

Întâi de toate, cum se știe, Adam și Eva au descoperit că erau goi. Și li s-a făcut rușine. Acesta a fost începutul a ceea ce nu are sfârșit. Se poate înțelege drama sufletelor lor, abia ieșite din starea calmei ignoranțe și aruncate în întinderile terestre, ostile și inexplicabile.

„În sudoarea feței tale îți vei mânca pâinea ta“...[17]

Așa se face că omul, această „podoabă“ a naturii, a apărut pe Pământ spre a înțelege pentru ce anume s-a născut sau a fost trimis. Și, cu ajutorul omului, Creatorul se va cunoaște pe el însuși. Această călătorie este numită de obicei „evoluție“ și însoțește procesul dureros al cunoașterii de sine a omului.

Într-un anumit sens, individul cunoaște viața în esența ei, de fiecare dată de la început, și pe sine însuși și scopul său. Firește, omul se folosește de propriile cunoștințe acumulate, dar experiența cunoașterii de sine etice, morale, devine singurul scop al vieții fiecăruia și se trăiește *subiectiv*, de fiecare dată de la capăt. Omul se raportează iar și iar la lume, aspirând în mod chinuitor la

descoperirea și suprapunerea cu idealul prestabilit, pe care îl percepe ca pe un început simțit intuitiv. În inaccesibilitatea unei asemenea acumulări, deficiențele propriului „eu“ sunt o sursă veșnică de nemulțumire pentru om.

Așa se face că arta, ca și știința, e o modalitate de punere în valoare a lumii, un instrument de cunoaștere pe calea deplasării omului spre așa-numitul „adevăr absolut“.

Cu toate astea, aici se și oprește asemănarea acestor două forme de împlinire a sufletului creator al omului, îndrăznesc să insist, unde arta nu este descoperire, ci creație.

Pentru noi, acum este mult mai important să marcăm delimitarea viitoare, diferența de principiu a acestor două forme de cunoaștere: științifică și estetică.

Prin intermediul artei, omul își însușește realitatea prin trăirea subiectivă. În știință, cunoașterea umană despre lume merge pe filiera treptelor nesfârșite, alternând într-o succesiune logică cunoștinte mereu noi despre ea, adesea descoperiri care se contrazic una pe alta, de dragul adevărurilor particulare obiective. Descoperirea artistică apare de fiecare dată ca o imagine nouă și unică a lumii, hieroglifă a adevărului absolut. Ea se prezintă ca revelație, ca dorință instantanee și înflăcărată a înțelegerii intuitive a tuturor legilor lumii luate la un loc: frumusețea și urâțenia ei, umanitatea și cruzimea ei, eternitatea și limitele ei. Artistul le exprimă creând o imagine artistică – o originală capcană a absolutului. Cu ajutorul imaginii se păstrează senzația infinitului, în care infinitul se exprimă prin restricție, spiritualul prin material, nemărginirea, grație marginilor.

Se poate spune că arta este, în general, simbolul viitorului universal legat de acel adevăr sufletesc absolut care se ascunde de noi în practica pozitivistă, pragmatică.

Pentru a deveni parte a unui sistem științific sau altul, omul trebuie să apeleze la ajutorul gândirii logice, trebuie să parcurgă procesul de *înțelegere* și să aibă pentru aceasta un anumit grad de cunoaștere exactă, ca bază a acestui proces.

Arta se adresează *tuturor,* în speranța că va produce o impresie, că va fi *simțită* înainte de toate, că va provoca un șoc emoțional și va fi acceptată, ea nu îl cucerește pe om prin argumente ineluctabile ale minții, ci prin energia sufletească pe care i-o atribuie artistul. Și, în locul bazei de instruire, în acel sens pozitivist este nevoie de un anumit *nivel sufletesc*.

Arta există și se stabilește acolo unde există o permanentă și inepuizabilă melancolie a spiritului, un ideal care îi reunește pe oameni în jurul artei. Este greșit drumul pe care s-a lansat arta contemporană, care refuză căutările sensului vieții în numele afirmării autovalorificării personalității. Așa-numita artă începe având aparența unei ciudate ocupații a unor personaje neîncrezătoare, care susțin valoarea suficientă sieși a activității profesionale. Dar în creație personalitatea nu se afirmă, ci slujește unei idei generale, mai înalte. Artistul este întotdeauna servitorul, care încearcă parcă să se (auto)plătească pentru talentul său, ce i-a fost dat ca o minune. Totuși, omul modern nu vrea niciun fel de jertfe, deși numai sacrificiul este expresia adevăratei validări. Dar treptat noi uităm acest lucru, pierzând, în mod firesc, sentimentul propriei predestinări omenești...

Vorbind despre aspirația spre frumos, despre faptul că idealul este un scop spre care tinde arta și de dragul căruia se dezvoltă, eu nu sunt deloc de acord cu ideea că el trebuie să evite „mizeria“ terestră. Dimpotrivă! Imaginea artistică este întotdeauna o parabolă, adică o substituire a ceva cu altceva. Ceva mai mare – cu ceva mai mic. Vorbind despre viață, artistul operează cu lipsa de viață; vorbind despre infinit, propune ceva limitat. Substituire! Infinitul nu se poate materializa, se poate doar crea iluzia lui, *imaginea*.

Atrocitatea este întotdeauna conținută în frumos, așa cum în atrocitate există și frumos. Viața este amestecată în drojdia acestei imense, aproape absurde contradicții, care în artă apare în același timp într-o unitate armonioasă și dramatică. Imaginea ne dă posibilitatea de a simți această unitate, în care totul se învecinează și se întrepătrunde. Se poate vorbi despre ideea de imagine, se poate descrie esența sa în cuvinte. Dar descrierea imaginii nu va fi niciodată la nivelul ei. Imaginea se poate crea și simți. Accepta sau refuza. Dar nu se poate înțelege în sensul mental al acestei acțiuni.

Ideea de infinit este imposibil de exprimat în cuvinte, este imposibil chiar și de descris. Nu putem merge mai departe de noțiunea de infinit. Dar arta ne oferă această posibilitate, ea face infinitul palpabil. Absolutul poate fi atins numai pe calea Credinței și a Creației. Singura condiție a luptei pentru propriul drept de a crea sunt credința și propria predestinare, disponibilitatea de a munci și intransigența. Creația are într-adevăr nevoie din partea artistului de „moarte la modul serios“ (Boris Pasternak), în cel mai tragic sens al cuvântului.

Dacă arta operează cu hieroglifele adevărului absolut înseamnă că fiecare este *o imagine a lumii, manifestată în creația artistică*, o dată pentru totdeauna. Și dacă cunoașterea pozitivistă, științifică și rece a realității se prezintă (pe ea însăși) ca o ascensiune pe niște trepte nesfârșite, atunci arta amintește de sistemul nesfârșit al sferelor perfecte și închise în interior. Ele se pot completa și contrazice una pe alta, dar nu se distrug reciproc indiferent de condiții – dimpotrivă, se îmbogățesc reciproc și, reunindu-se, formează o suprasferă unică, ce se extinde spre infinit. Aceste revelații poetice sunt cele mai valoroase și sunt eterne dovezi ale faptului că omul este capabil să conștientizeze și să își expună modul de a înțelege. Ceea ce seamănă și are aceeași imagine cu Ceea ce este el însuși.

Prin toate astea, arta are, fără îndoială, și funcții exclusiv de comunicare, deoarece înțelegerea reciprocă a oamenilor – unirea și, până la urmă, spiritualitatea – este unul dintre cele mai importante aspecte ale scopului final al artei.

Operele de artă, spre deosebire de conceptele științifice, nu urmăresc niciun fel de scopuri practice, în sens material. Arta este un metalimbaj cu ajutorul căruia oamenii încearcă să comunice unul cu altul: să comunice informațiile despre sine și să-și însușească experiența altora. Dar, din nou, nu pentru un profit material, ci în numele împlinirii ideii de dragoste, al cărei sens este în sacrificiu, care se opune pragmatismului. Eu nu pot să cred că artistul este capabil să creeze doar din nevoia de a se exprima pe sine. Exprimarea de sine, fără înțelegere reciprocă, este lipsită de sens. Exprimarea de sine în numele realizării legăturii spirituale cu alți oameni este chinuitoare, dezavantajoasă și, până la urmă, de sacrificiu. Merită oare să muncești pentru a-ți auzi propriul ecou? Dar, poate, prezența intuiției și în creația artistică, și în cea

științifică apropie toate aceste metode de însușire a realității, la prima privire contradictorii.

Firește, intuiția, și într-un caz, și în celălalt, joacă un rol extrem de important, dar, în cazul creației artistice, intuiția nu este aceeași ca în cazul cercetării științifice.

Exact la fel, nici termenul *neînțelegere* nu are absolut deloc același sens în cele două sfere.

Înțelegerea, în sens științific, înseamnă acceptarea la nivel mental, logic, este un act intelectual înrudit cu procesul de demonstrare a unei teoreme.

Înțelegerea imaginii artistice înseamnă acceptarea frumosului în sens estetic, la nivel senzorial, iar uneori chiar suprasenzorial.

Intuiția omului de știință, chiar și dacă este înrudită cu inspirația, cu iluminarea, este întotdeauna o explicare metaforică a unui demers logic. În acest sens, variantele logice pe baza informațiilor pe care le dețin nu-și greșesc socotelile de la un capăt la celălalt, ci se subînțeleg, sunt păstrate în memorie, nu sunt considerate o etapă depășită. Adică, ele marchează salturi în gândirea logică, pe baza cunoașterii legilor dintr-un domeniu sau altul al cunoașterii științifice.

Și, oricât ar părea că descoperirea științifică este făcută din inspirație, inspirația omului de știință nu are nimic în comun cu inspirația artistului.

Deoarece prin procesul empiric al cunoașterii, prin intermediul intelectului nu poate fi explicată nașterea imaginii artistice –

unitară, indivizibilă, creată și existentă la alt (nu mental) nivel. Trebuie doar să convenim asupra termenilor.

Astfel, în știință, intuiția înlocuiește logica. Și în artă, ca și în religie, intuiția este sinonimă cu credința, convingerea. Este o stare de spirit, și nu un mod de gândire. Știința este empirică, iar prin gândirea metaforică deplasează energia revelației. Există un tip de inspirație bruscă – ca și cum ne-ar cădea o perdea de pe ochi! Dar nu în raport cu ceva particular, ci cu ceva general, nesfârșit, ceva ce nu încape în conștiință.

Arta nu gândește logic, nu formulează o logică a comportamentului, dar exprimă un anume principiu propriu credinței. Și de aceea imaginea artistică poate fi acceptată doar pe încredere. În știință îți poți argumenta propriul adevăr și propria dreptate și le poți demonstra logic opozanților. În schimb, în artă nu poți convinge pe nimeni că ai dreptate, dacă imaginile create i-au lăsat indiferenți pe cei care le-au receptat, dacă nu i-au cucerit prin adevărul pe care îl dezvăluie despre lume și om, dacă spectatorul pur și simplu s-a plictisit, până la urmă, față în față cu această artă.

Dacă luăm exemplu creația lui Lev Tolstoi, acele opere în care a insistat în special asupra rigorii schematice a exprimării ideii, asupra patosului moral al operelor sale, atunci, de fiecare dată vom putea observa cum imaginea lor artistică, creată chiar de el, pare că își deschide propriile granițe ideologice pe care nu i le-a impus autorul, fără a pătrunde între ele, discută, iar uneori chiar în sens poetic intră în contradicție cu propriul sistem de concepte logice. Și capodopera continuă să trăiască după propriile legi, producând asupra noastră o impresie estetică și emoțională

uriașă, chiar și atunci când nu suntem de acord cu concepția de bază a autorului, fixată în centrul ei. Foarte des se întâmplă ca o operă mare să se nască în procesul de eliminare a punctelor ei slabe de către autor. Eliminare – nu în sensul distrugerii, ci al existenței în ciuda tuturor.

Artistul ne deschide o lume, obligându-ne fie să credem în ea, fie să o respingem, ca pe ceva inutil și neconvingător pentru noi. Creând o imagine artistică, el își depășește întotdeauna propriul gând, care se dovedește nesemnificativ în fața acelor imagini ale lumii percepute senzorial, care sunt pentru el ca o revelație. Căci gândul este scurt, iar imaginea, absolută. De aceea se poate vorbi despre înrudirea impresiei pe care o primește omul pregătit sufletește de la creația artistică, cu o impresie curat religioasă. Arta acționează întâi de toate asupra sufletului omului, formându-i structura spirituală.

Poetul este un om cu imaginație și psihologie de copil, impresiile lui despre lume rămân directe, ca și cum s-ar ghida după anumite idei profunde despre aceasta. Adică el nu se folosește de „descrierea“ lumii, el o descoperă.

Disponibilitatea și posibilitatea de a avea încredere, *de a crede* în artist, sunt condiții necesare pentru receptarea și acceptarea artei. Dar uneori se întâmplă să depășești cu greu acea caracteristică a neînțelegerii care ne îndepărtează de imaginea artistică perceptibilă! Ca și pentru credința adevărată în Dumnezeu sau cel puțin pentru necesitatea acestei credințe, trebuie să ai o anumită structură sufletească, specifică puterii strict sufletești.

Apropo de asta, îmi vine în minte discuția lui Stavroghin cu Șatov din *Demonii* lui Dostoievski:

„–...Eu voiam doar să aflu dacă credeți sau nu în Dumnezeu? și se uita aspru la el (*la Șatov – n. A.T.*) Nikolaei Vsevolodovici (*Stavroghin – n. A.T.*).

– Eu cred în Rusia, cred în ortodoxia ei... Eu cred în Trupul lui Hristos... Eu cred că cea de-a doua venire a Domnului va avea loc în Rusia... Eu cred... a murmurat cu frenezie Șatov.

– Dar în Dumnezeu? În Dumnezeu?

– Eu... eu o să cred în Dumnezeu."

Ce mai e de adăugat? Aici sunt ghicite în mod genial acea stare sufletească de confuzie, declinul și inferioritatea ei, care devin o trăsătură tot mai stabilă a omului modern, care poate fi definit ca impotent sufletește.

Excelent ascunsă de ochii celor care nu urmăresc adevărul sau cărora le este contraindicată, această profundă lipsă de spiritualitate, care nu este percepută, dar este judecată de artă, reaua-voință și refuzul de a reflecta la sensul și scopul existenței sale în cel mai înalt sens sunt substituite foarte des până la vulgaritate de primitiva exclamație: „Nu-mi place! E neinteresant!". Acesta este un argument puternic, dar adesea el aparține omului orb din naștere, căruia se încearcă a i se descrie curcubeul. Pe criterii similare, omul modern, incapabil să aibă păreri proprii despre adevăr, rămâne surd la suferința prin care a trecut artistul, pentru a împărtăși și altora adevărul pe care l-a descoperit.

Dar ce este acela adevăr?

Mie mi se pare că unul dintre cele mai triste lucruri care se întâmplă în zilele noastre este această distrugere definitivă în conștiința omului a ceea ce este legat de noțiunea conștientă de frumos. Cultura actuală de masă, civilizația protezelor, calculată după numărul de consumatori, deformează sufletul, blocând drumul omului spre întrebările fundamentale despre existența sa, spre perceperea propriei persoane ca ființă sufletească. Și, cu toate acestea, artistul nu poate fi surd la chemarea adevărului, singurul care îi definește voința creatoare și i-o organizează.

Doar așa e capabil să-și transmită credința și altuia. Artistul care nu are credință este asemenea unui pictor orb din naștere.

Este greșit să spunem că artistul își „caută" tema. Tema se coace în el ca un fruct, începe să aibă nevoie de propria formă... Este ca o naștere... Artistul nu are cu ce se mândri, el nu este stăpânul situației, el este slujitorul ei. Pentru el, arta este singura formă posibilă de existență și fiecare operă a sa este potrivită unui fapt pe care el nu îl poate anula din propria voință. (Lipsa legitimității unei serii de astfel de fapte succesive, legalitatea lor apare numai în cazul în care există credința în ideal, numai ea consolidează sistemul de imagini (a se citi: sistemul vieții).

Ce sunt momentele de inspirație, dacă nu adevărul simțit pentru o clipă?

Sensul adevărului religios este în *speranță*. Filosofia caută adevărul, definind sensul activității umane, cadrul minții omenești, sensul existenței. Chiar și atunci când filosoful ajunge la ideea absurdității existenței și a vanității eforturilor oamenilor.

Nici măcar menirea practică a artei nu constă, așa cum adesea se presupune (uneori chiar de artiștii înșiși), în a sugera gânduri, a contamina cu idei, a sluji de exemplu. Scopul artei este acela de a-l pregăti pe om pentru moarte, de a-i curăța și de a-i afâna sufletul, de a-l face capabil să devină mai bun.

Aflat în contact cu capodopera, omul începe să audă aceeași chemare care l-a atras și pe artist către creația sa. Când se realizează legătura operei cu spectatorul, omul trăiește un șoc sufletesc înalt și purificator. În sfera câmpului biologic absolut, care unește capodoperele cu cel care le receptează, se manifestă cele mai bune laturi ale sufletului nostru, iar noi le dorim cu ardoare eliberarea. Ne recunoaștem și ne deschidem noi înșine în aceste momente, în infinitul potențialului nostru, în adâncul propriilor noastre sentimente.

Cât de greu este, cu excepția celei mai generale perceperi a armoniei, să vorbești despre o mare operă de artă! Precis există niște parametri incontestabili, speciali pentru definirea și separarea ei în mijlocul fenomenelor învecinate. În plus, valoarea unei opere de artă depinde în mare măsură de cel care o receptează.

E plăcut să te gândești că importanța operei de artă poate să se manifeste în relația ei cu oamenii, prin realizarea contactului cu societatea. În general e bine, dar paradoxul constă în faptul că, în acest context, opera de artă ajunge să fie complet dependentă de cei care o receptează, care sunt sau nu capabili să o simtă și să întindă firele care leagă opera respectivă atât de lume ca întreg, cât și de individualitatea omului în cauză, care de fiecare dată constă în propriile sale relații de reciprocitate cu realitatea. Goethe

are de o mie ori dreptate când spune că a citi o carte bună este la fel de greu cu a o scrie. Nu putem pretinde obiectivitatea punctului nostru de vedere, a evaluărilor noastre. Doar o oarecare posibilitate relativ obiectivă a evaluării transpare prin diversitatea de interpretări. Și valoarea ierarhică a unei opere de artă în ochii maselor, în ochii majorității, se stabilește frecvent în condiții destul de întâmplătoare, de exemplu: în ce măsură le-a plăcut opera respectivă comentatorilor ei. Sau altfel spus: cercul preferințelor estetice ale unui om sau altuia poate caracteriza pentru alții, uneori, nu atât opera în sine, cât personalitatea celui care o receptează.

Cercetătorul, în general, pentru ilustrarea concepției sale se referă cel mai adesea la anumite exemple din domeniul artei și, din păcate, mult mai rar se raportează la contactul emoțional direct și viu cu operele în sine. Pentru o receptare corectă este nevoie de o capacitate de judecată proprie ieșită din comun, originală, independentă și „inocentă". De obicei, omul caută un sprijin pentru opinia lui în contextul exemplelor și al fenomenelor pe care le cunoaște, iar opera de artă este evaluată în conformitate și analogie cu scopul subiectiv sau capacitățile individuale. Este adevărat, pe de altă parte, că opera de artă dobândește și o viață proprie, extrem de inconstantă și diversă în multitudinea de aprecieri ce i se aplică și care adesea o îmbogățesc și dau noi dimensiuni existenței sale.

„Creațiile marilor poeți nu au fost încă citite omenirii pentru că numai marii poeți știu să le citească. Iar masele le citesc așa cum citesc în stele, în cel mai bun caz, ca astrologii, dar nu ca astronomii. Majoritatea oamenilor încep să citească doar din comoditate, învață să citească pentru a-și nota cheltuielile și

pentru a nu fi înșelați la socoteală. Dar despre citire ca exercițiu sufletesc nobil aproape că nu au nicio noțiune, și totuși aceasta este citirea în sensul înalt al cuvântului, nu ceea ce ne leagănă dulce, adormindu-ne sentimentele înalte, ci aceea pentru care trebuie să ne ridicăm pe vârfuri, pentru care ne dedicăm cele mai bune ore de veghe."

(Așa a spus Thoreau [18] în paginile minunatei sale cărți *WALDEN*).

Într-o capodoperă nu este posibil ca una dintre componente să fie preferată alteia, iar creatorul său, ca și cum „ar lua-o de mână", să-și formuleze scopurile și obiectivele finale. De exemplu, Ovidiu a scris că „arta constă în a nu fi vizibilă", iar Engels a insistat că, de exemplu, „cu cât sunt mai ascunse punctele de vedere ale autorului, cu atât este mai bine pentru opera de artă".

Opera de artă trăiește și se dezvoltă asemenea oricărui organism viu, prin lupta originilor contrare. Opozițiile decurg în artă una din alta, purtându-i parcă sensul spre infinit. Ideea, tendința care o definește, se ascunde în spatele echilibrului începuturilor sale contrare, din care se compune, și atunci „victoria" finală asupra operei de artă (cu alte cuvinte clarificarea univocă a ideilor și a obiectivelor ei) se dovedește imposibilă. Iată de ce Goethe a și observat: „Cu cât opera este mai inaccesibilă analizei, cu atât este mai înaltă".

Capodopera este un spațiu închis în sine, excesiv de rece și care nu se încălzește în interior. Frumosul constă în echilibrul părților. Și paradoxul constă în faptul că, de fapt, cu cât este mai desăvârșită creația, cu atât mai clar se observă lipsa asocierilor generate de această creație. Perfecțiunea este unică. Sau poate chiar capabilă să

dea naștere unui număr nesfârșit de asociații, care până la urmă înseamnă același lucru.

Aprecierile lui Viaceslav Ivanov [19] pe această temă sunt extraordinar de exacte și de expresive. El spune despre integritatea imaginii artistice (numai că o numește *simbol*) următoarele: „Simbolul este simbol adevărat numai atunci când este inepuizabil și infinit în sensuri, când rostește pe limba sa secretă (hieratică și magică) aluzii și sugestii despre ceva inevitabil, nepotrivit cuvântului exterior. Are mai multe fețe, mai multe sensuri și întotdeauna este ferecat la cea mai mare adâncime. El are o structură organică, o structură ca de cristal. Este chiar o monadă și astfel se deosebește de conținutul complicat, care poate fi descompus, al alegoriei, parabolei sau comparației... Simbolurile sunt inefabile și inexplicabile și noi suntem neajutorați în fața sensului lor integru."

Ce rol important joacă întâmplarea în definirea semnificației sau a preferinței cercetătorilor pentru o operă de artă sau alta! Fără a pretinde, firește, în virtutea celor afirmate până acum, că judecata mea este obiectivă, vreau să apelez la exemple din istoria picturii, mai exact, din Renașterea italiană. Câte aprecieri general acceptate sunt aici, uneori capabile să genereze numai uimire!

Cine n-a scris despre Rafael și a sa *Madonna Sixtina?* Se consideră că ideea omului care își găsește în sfârșit individualitatea în carne și oase, ideea omului care descoperă lumea și pe Dumnezeu în sine și în jurul său, după secole de îngenunchere înaintea Seniorului medieval, privirea fixată de el deposedând omul de puterile sale morale, toate acestea sunt cum nu se poate mai logice și mai clar realizate în tabloul geniului din Urbino. Credem că, pe

de o parte, așa este. Căci în reprezentarea artistului, Sfânta Maria este o târgoveață obișnuită, a cărei stare psihologică reflectată pe pânză se bazează pe un adevăr al vieții: ea se teme pentru soarta fiului ei, care s-a jertfit pentru oameni, s-a aruncat în lupta cu ispita de a se apăra de ei, chiar în numele mântuirii lor.

Toate acestea sunt, într-adevăr, clar „înregistrate“ în pictură; din punctul meu de vedere, este prea clar sau ideea artistului se citește, din păcate, cu o precizie prea explicită. Tendențiozitatea alegorică a autorului este agasantă, domină forma, pentru plăcerea căreia se conferă tabloului caracteristici pur picturale. Pictorul își concentrează voința asupra clarificării ideii, asupra concepției teoretice a muncii sale și plătește pentru asta cu lipsa de coeziune a tabloului, cu paloarea lui.

Eu vorbesc despre voință, energie și despre legea intensității în pictură, care mie mi se pare absolut obligatorie. Dar, până la urmă, chiar și noi găsim această lege exprimată în lucrările contemporanului lui Rafael, venețianul Carpaccio [20]! În creația sa și el rezolvă probleme morale, pe care le aveau oamenii Renașterii, orbiți de realitatea materială, concretă și umană, ce năvălea asupra lor. Rezolvă corect, cu mijloacele picturii, nu ale literaturii, spre deosebire de *Madonna Sixtina*, care miroase puțin neplăcut a propagandă și plăsmuire. Noile relații de interdependență ale omului cu realitatea materială sunt exprimate la el cu mult curaj și demnitate, el nu cade în extrema sentimentalismului, știind să-și ascundă lipsa de imparțialitate, extazul în fața imaginii emancipării omului.

Gogol i-a scris lui Jukovski în ianuarie 1848 [21]: „...Nu e treaba mea să fac propagandă. *Arta este oricum deja propovăduită* [s. a.]. Treaba

mea este să vorbesc *prin imagini vii*, și nu prin judecăți. Eu trebuie să arăt *viața* așa cum este ea, și nu să o interpretez."

Cât de adevărat! Altfel, artistul parcă și-ar impune părerile în fața spectatorului. Dar cine a spus că el este mai deștept decât spectatorul care stă în sală, decât cititorul care are o carte în mână, decât iubitorul de teatru? Pur și simplu, artistul gândește în imagini și poate, spre deosebire de public, să își exprime viziunea asupra lumii cu ajutorul acestor imagini. Este evident că arta nu poate fi învățată, dacă în patru mii de ani omenirea nu a reușit în niciun fel să o învețe.

Am fi devenit de mult îngeri, dacă am fi fost capabili să ne însușim experiența artei și să o schimbăm în funcție de idealurile morale exprimate în creație.

Este absurd să presupui că omul poate fi *învățat* să fie bun. Așa cum nu poate fi învățată o femeie să fie „fidelă", prin exemplul „pozitiv" al Tatianei Larina [22] a lui Pușkin. Arta poate oferi doar *hrana*, imboldul, pretextul pentru trăirea sufletească...

Să revenim, totuși, încă o dată la Veneția renascentistă. Compozițiile cu multe personaje ale lui Carpaccio frapează printr-o frumusețe magică. Poate chiar are sens să riscăm și să o numim: Frumusețea Ideii. În fața lor, te încearcă un sentiment de neliniște care îți promite explicarea inexplicabilului. Până acum era imposibil de înțeles ce creează acest câmp psihologic, în a cărui sferă, odată intrat, este imposibil să mai ieși de sub fascinația picturii, care uneori te bulversează total, până la înfricoșare.

Trec, poate, câteva ore, înainte să începi să simți principiul armoniei picturii lui Carpaccio. Dar, când în sfârșit înțelegi, rămâi

pentru totdeauna sub vraja frumuseții și a primei impresii care te-a invadat.

Până la urmă, principiul este extrem de simplu și într-un sens înalt exprimă esența umană a artei Renașterii, după părerea mea, în mult mai mare măsură decât Rafael. Este vorba despre faptul că în centrul compozițiilor cu multe personaje ale lui Carpaccio se află *fiecare* personaj al său. Concentrându-ți atenția pe oricare dintre personaje, începi să înțelegi, o evidență indiscutabilă, cum că toate celelalte sunt doar un spațiu, un anturaj construit ca piedestal pentru acest personaj „întâmplător". Cercul se închide, voința celui care contemplă un Carpaccio curge docil și fără vlagă prin albia logicii sentimentului socotită de artist, ezitând dintr-un colț în altul, ca un om rătăcit într-o mulțime.

Departe de mine ideea de a-l convinge pe cititor de avantajul punctului meu de vedere asupra celor doi mari artiști, impunând respect față de Carpaccio în dauna lui Rafael. Vreau doar să spun că, în ciuda faptului că fiecare artă are, până la urmă, un anumit scop, stilul în sine nu este nimic altceva decât intenție, însă una și aceeași intenție poate absorbi profunzimea multistratificată care îi explică imaginile artistice, dar poate fi exprimată până la evidența oferită de-a gata, așa cum a făcut Rafael în *Madonna Sixtina.* Chiar și bietul materialist Marx vorbea despre faptul că intenția în artă trebuie să fie ascunsă pentru a nu ieși ca un arc dintr-o saltea.

Firește că fiecare intenție independent exprimată are calitatea prețioasă de a fi una dintre numeroasele bucățele ale mozaicului, care pe măsură ce se construiește formează modelul atitudinii generale a creatorului față de realitate. Și totuși...

Dacă revenim la clarificarea poziției mele față de creația unuia dintre cineaștii cei mai apropiați mie, Luis Buñuel, atunci vom descoperi că filmele sale sunt întotdeauna pline de patos anticomunist. Protestul său, furios, implacabil și atroce, se exprimă întâi de toate în țesătura senzitivă a filmului, contaminând-o emoțional. Acest protest nu este calculat, nu este teoretic, nu este formulat intelectual. Intuiția artistică a lui Buñuel este suficient de limpede pentru a nu cădea în patosul politic, care, din punctul meu de vedere, este întotdeauna mincinos când este exprimat direct în creațiile artistice. Dar în fond protestul exprimat în filmele sale, și politic, și social, ar fi suficient pentru mulți regizori de nivel inferior.

Buñuel este înainte de orice purtătorul unei conștiințe poetice, care înțelege bine că structura estetică nu are nevoie de declarații, că arta are alt punct forte: puterea ei de convingere emoțională, adică vitalitatea unică, despre care vorbea Gogol în scrisoarea citată mai sus.

Opera lui Buñuel își trage rădăcinile din adâncurile culturii clasice spaniole. Ea este imposibil de imaginat fără legătura inspirată cu Cervantes, Goya, El Greco, Lorca și Picasso, Salvador Dalí și Arrabal. Creația lor, plină de pasiune, iritată și delicată, intensă și protestatară este născută din cea mai profundă iubire pentru propria țară, pe de o parte, și din ura care clocotește în ea, față de schemele lipsite de viață și de suflet și de stoarcerea rece a creierelor, pe de altă parte. Tot ce este lipsit de sentiment uman viu, scânteile divine și suferința obișnuită, cu care s-a hrănit de secole pământul spaniol pietros și torid, rămâne în afara câmpului lor vizual, orbit de dispreț.

Justețea vocației sale, de-a dreptul profetică, i-a făcut mari pe acești spanioli. Nu sunt întâmplătoare patosul intens și rebel al peisajelor lui El Greco, abnegația fervent a personajelor sale, dinamica proporțiilor lor alungite și răceala violentă a coloritului, atât de improprii epocii sale și apropiate mai degrabă de cei care apreciază pictura contemporană, care chiar au dat naștere unei legende despre astigmatismul de care se zice că ar fi suferit pictorul și care ar explica tendința lui de a deforma proporțiile obiectelor și ale spațiilor. Dar cred că asta ar fi o explicație prea simplistă.

Don Quijote al lui Cervantes a devenit simbolul nobleții sufletești, al renunțării de sine, al bunătății dezinteresate și al devotamentului, iar Sancho Panza, al gândirii sănătoase și al prudenței. Însuși Cervantes s-a dovedit a fi, dacă așa ceva este posibil, mai fidel eroului său decât Don Quijote Dulcineei sale. Aflat în închisoare, într-un acces de furie din gelozie, provocată de un escroc care publicase ilegal a doua parte a aventurilor lui Don Quijote și care insultase cele mai curate și mai sincere relații dintre autor și opera sa, își scrie propria variantă a celei de-a doua jumătăți a romanului, omorându-și la final eroul, pentru ca nimeni să nu poată atenta la memoria sfântă a Cavalerului Tristei Figuri.

Goya combate de la egal la egal crunta anemie a puterii regale și se răzvrătește împotriva Inchiziției. Sinistrele sale *Capricii* [23] devin personificarea forțelor întunericului, care îl aruncă de la ura violentă la teroarea animalică, de la disprețul nociv la lupta donquijotescă cu nebunia și obscurantismul.

Soarta geniilor este uimitoare și instructivă. Acești martiri aleși de Dumnezeu, condamnați să distrugă în numele evoluției și

reconstrucției, se află într-o stare contradictorie de echilibru instabil între aspirația spre fericire și credința că ea, ca realitate sau stare palpabilă, pur și simplu nu există. Pentru că fericirea e o noțiune abstractă, morală. Iar fericirea reală, fericirea adevărată constă, după cum se știe, în *aspirația* spre acea fericire care pentru om nu poate să nu fie absolută. Se râvnește ca fiind ceva absolut. Să admitem, totuși, că fericirea atinsă de oameni este fericirea ca manifestare a libertății absolute a voinței omului în cel mai larg sens. În aceeași secundă, personalitatea se prăbușește. Omul se simte singur, ca Belzebut. Legătura dintre oamenii de lume se taie precum cordonul ombilical al unui nou-născut. Și, ca urmare, se distruge societatea. Obiectele se risipesc în spațiu, lipsite de forța de atracție gravitațională. Firește, se va găsi cineva să spună că societatea chiar trebuia să fie distrusă, pentru ca pe ruinele ei să se creeze ceva absolut nou și echitabil!... Nu știu, eu nu sunt distrugător.

Mă îndoiesc că se poate numi fericire idealul dobândit prin mijloace proprii, ținut în buzunar. Cum spunea Pușkin: „Pe lume fericire nu-i, dar pace și voință există!“ Până la urmă merită doar să te uiți cu atenție la capodopere, să te lași pătruns de forța lor tonică și misterioasă, pentru a deveni clar sensul lor malițios și în același timp sfânt. Ele stau în calea omului ca semne ale unui risc catastrofal. Ele anunță: „Pericol! Pe-aici nu se trece!“

Ele se plasează în locurile posibile și *predestinate* cataclismelor istorice, ca semnele de avertizare pentru căderi de pietre sau terenuri mlăștinoase. Ele definesc, hiperbolizează și transfigurează embrionul dialectic al pericolului, care amenință societatea și aproape întotdeauna devine precursorul coliziunii dintre vechi și nou. Binecuvântată, dar întunecată soartă.

Poeții recunosc cu atât mai ușor această barieră de pericol înaintea contemporanilor lor, cu cât sunt mai aproape de geniu. De aceea, adesea, ei rămân multă vreme neînțeleși. Până la momentul în care ajunge la maturitate în sânul istoriei *faimoasa* contradicție gogoliană. Când coliziunea are în sfârșit loc, atunci contemporanii tulburați și emoționați ridică un monument celui care a exprimat tendința deplină și proaspătă a forței și a speranței, numai atunci când ea deja simbolizează explicit, fără echivoc, înaintarea victorioasă.

Atunci artistul și gânditorul devine ideolog, apologet al prezentului, catalizator al transformărilor predeterminate. Grandoarea și ambiguitatea artei constau în faptul că ea nu *demonstrează*, nu explică și nu răspunde la întrebări, nici măcar acolo unde lasă inscripții de avertizare, de tipul „Atenție! Pericol de moarte!“. Acest efect este legat de șocul moral și etic. Iar cei care rămân indiferenți la argumentația lor emoțională riscă să fie iradiați... Puțin câte puțin... Fără să-și dea seama... Cu un zâmbet prostesc pe fața complet lipsită de griji a omului convins că Pământul este plat ca o clătită și se sprijină pe trei balene.

Capodoperele nu sunt întotdeauna identificabile și nu ies întotdeauna în evidență între operele care se pretind a fi geniale, risipite în lume ca semnele de avertizare pe un câmp minat. Doar norocul ne ajută să nu sărim în aer! Cu toate acestea, norocul este cel care dă naștere bănuielii pericolului și permite înflorirea pseudooptimismului idiot. Pe fondul unei astfel de priviri optimiste asupra lumii, în mod firesc, arta începe să irite asemenea unui alchimist sau șarlatan medieval. Arta pare periculoasă deoarece privează de liniște...

Îmi aduc aminte cum, după apariția filmului *Câinele andaluz*, Buñuel a fost obligat să se ascundă de persecuția burghezilor furibunzi și să iasă din casă cu un pistol în buzunarul din spate al pantalonilor. Acesta a fost începutul, el s-a apucat imediat să scrie, după celebra expresie, „printre rânduri, pe o hârtie liniată“ [24].

Burghezii, care începeau să se obișnuiască deja cu cinematograful ca formă de divertisment dăruită civilizației au tresărit și de la indiferență au trecut direct la oroare, de la imaginile și simbolurile sfâșietoare, epatante ale acestui film într-adevăr greu de suportat. Dar și aici Buñuel rămâne în mare măsură artist, pentru a vorbi cu spectatorii săi nu în limbaj de afiș, ci în limbajul *emoțional* contagios al artei. Uluitor de exact este ce a scris L.N. Tolstoi în jurnalul său, în 21 martie 1858: „Politica exclude arta, căci pentru a convinge, cea dintâi trebuie să fie unilaterală!“ Firește! Imaginea artistică nu poate fi unilaterală, deoarece ea este demnă de încredere din principiu, ea trebuie să reunească în sine contradicția dialectică a fenomenului.

De aceea este firesc ca nici măcar criticii de artă să nu fie capabili să separe cu suficient tact, pentru analiză, ideea operei și esența ei poetică. De fapt, în artă, ideea nu există în afara expresiei ei plastice, iar imaginea există ca o înțelegere voluntară a realității întreprinsă de artist în conformitate cu propriile înclinații și cu particularitățile perspectivei sale asupra lumii.

În copilărie mama mi-a propusîntâi să citesc *Război și pace* și apoi, de-a lungul multor ani, a citat destul de des fragmente din acest roman, atrăgându-mi atenția asupra subtilităților și a detaliilor prozei lui Tolstoi. Astfel *Război și pace* a fost pentru mine ca o școală, a devenit un criteriu de gust și profunzime artistică, după

care mi-a fost deja imposibil să citesc maculatură, care îmi provoca un sentiment acut de dezgust.

În cartea sa despre Tolstoi și Dostoievski, Merejkovski aprecia drept nereușite acele fragmente din scrierile lui Tolstoi în care eroii filosofează direct, formulând niște idei despre viață, ca și cum ar fi fost definitive...

Dar, fiind perfect de acord că ideea operei poetice nu trebuie să se construiască strict teoretic, acceptând acest fapt în cea mai comună formă, eu trebuie, totuși, să observ următoarele: aici este vorba despre importanța personalității în opera artistică, iar sinceritatea expresiei este singurul garant al valorii ei reale. Așadar, după părerea mea, critica lui Merejkovski are un fundament perfect pertinent, ceea ce nu mă împiedică să îmi placă romanul *Război și pace* al lui Tolstoi, chiar pentru aceste fragmente „greșite", dacă vreți. Geniul se manifestă nu în finalitatea absolută a operei, ci în încrederea absolută în sine, în logica suferinței sale. Aspirația arzătoare a artistului la adevăr, la a înțelege lumea și pe sine în această lume, permite o semnificație specială chiar și pentru momentele nu foarte clare sau a așa-numitelor puncte „nereușite" ale operei.

Poate chiar mai mult decât atât: eu nu știu nici măcar un autor lipsit de anumite slăbiciuni, eliberat pe deplin de imperfecțiuni. Pentru că tocmai preferințele *pe care le dezvoltă artistul* și *obsesia propriilor idei* sunt semne nu numai ale grandorii, ci și ale frustrărilor sale. Se poate oare numi frustrare ceea ce intră, ca parte organică, în concepția integrată despre lume? Cum scria Thomas Mann: „Doar indiferența este liberă. *Ceea ce este caracteristic* [s.a.] nu este liber, el lovește cu securea lui, limitat și stângaci"...

3

SCULPTÂND ÎN TIMP

„*Stavroghin*: ...În Apocalipsă îngerul jură că timpul nu va mai exista.

Kirillov: ...Este foarte adevărat, precis și exact. Când fericirea îl va cuprinde cu totul pe om, atunci timpul nu va mai exista, pentru că nu va mai fi necesar. Este un gând foarte corect.

Stavroghin: Și unde îl vor ascunde?

Kirillov: Nu-l vor ascunde nicăieri. Timpul nu este un obiect, ci o idee. Dispare în minte."

F.M. Dostoievski, *Demonii*

Timpul este condiția existenței propriului nostru EU. Atmosfera noastră vitală, care se distruge pentru că este inutilă, ca urmare a distrugerii legăturii personalității cu condițiile existenței ei, când

intervine așa-numita moarte. Și moartea timpului individual este tot o urmare a faptului că viața ființei umane devine inaccesibilă pentru sentimentele rămase în viață. Moartă pentru cei din jur.

Omul are nevoie de timp, deoarece, întrupându-se, el se poate împlini ca individ. Eu nu am în vedere timpul liniar, care reprezintă posibilitatea de a reuși să faci ceva, de a realiza o acțiune oarecare. Acțiunea este rezultatul, iar eu vorbesc despre cauza care îl îmbogățește pe om în sens moral.

Istoria nu este încă Timp. Și nici evoluția. Este continuitate. Timpul este o stare. Este flacăra în care trăiește salamandra sufletului omenesc.

Timpul se dizolvă în memorie, memoria se dizolvă în timp, sunt ca două fețe ale uneia și aceleiași medalii. Este extrem de evident că, în afara timpului, nu există nici memoria. Iar memoria este o noțiune prea complexă și enumerarea tuturor trăsăturilor ei ar fi insuficientă pentru a defini toate trăirile pe care ni le generează. Memoria este o noțiune spirituală. Dacă, de exemplu, cineva povestește despre amintirile sale din copilărie, se poate spune cu certitudine că în mâinile noastre se află un material cu ajutorul căruia ne vom putea face o impresie completă despre om. Omul lipsit de memorie ajunge prizonier al unei existențe iluzorii – ieșind din timp, el nu mai este capabil să își păstreze legătura personală cu lumea exterioară, adică este condamnat la nebunie.

Fiind o ființă morală, omul este înzestrat cu o memorie care seamănă în el sentimentul nemulțumirii. Ea ne face vulnerabili și susceptibili în fața suferinței.

Când analizează timpul, așa cum apare el reprezentat în literatură, muzică sau pictură, criticii sau istoricii de artă vorbesc despre *metodele* lui de fixare. De exemplu, studiind opera lui Joyce sau a lui Proust, ei au în vedere mecanica estetică a existenței retrospecției, fixarea experienței proprii a persoanei care își amintește. Ei analizează acele forme obiective în care se fixează timpul în artă – pe mine, în acest moment, mă interesează calitățile interioare, morale, imanente ale timpului însuși.

Timpul în care trăiește omul îi dă posibilitatea de a fi conștient de sine însuși, ca ființă morală, în căutarea adevărului. Acesta este în egală măsură un dar și dulce, și amar. Viața este doar un timp limitat dat omului, în decursul căruia el poate și trebuie să își formeze sufletul în acord cu propria înțelegere a *Scopului.* Limitele rigide în care este înghesuită viața fac și mai evidentă responsabilitatea noastră în fața propriei persoane și a celorlalți. Conștiința umană este dependentă de timp, ea există grație lui.

Se spune că timpul este ireversibil. Este corect doar în sensul că, după cum se spune, trecutul nu-l mai poți întoarce. Dar ce înseamnă în realitate, ce este acela „trecut"? Ceea ce a trecut deja? Dar ce înseamnă că „a trecut", dacă, pentru fiecare dintre noi, tocmai în trecut se află realitatea eternă a prezentului, a fiecărei clipe care trece? Trecutul, într-un anumit sens, este incomparabil mai real sau, în orice caz, mai stabil, mai fixat decât prezentul. Prezentul alunecă și se pierde, ca nisipul printre degete și își regăsește greutatea materială numai în amintirea despre el. Din contră, cât privește inscripția de pe inelul lui Solomon, care, după cum se știe, spune că „totul trece" (îl iertăm pentru afirmațiile sale din *Vechiul Testament*), eu vreau să îmi îndrept atenția și spre reversibilitatea timpului în sens etic. Timpul poate să dispară fără

urmă pentru lumea noastră materială, pentru că este doar o categorie subiectiv-spirituală. Timpul pe care îl trăim se fixează în sufletele noastre prin experiența căpătată în timp.

Cauzele și efectele sunt legate între ele prin relații directe și de interdependență. Se nasc unele din altele, într-o predeterminare implacabilă, care ar părea fatală, dacă noi am fi capabili să descoperim imediat și complet toate aceste relații. Legătura dintre cauză și efect, adică trecerea de la o stare la alta, este tocmai forma de existență a timpului, modul de concretizare în practica noastră cotidiană a acestei noțiuni. Dar cauza care dă naștere unui asemenea efect nu este deloc scoasă din circuit, precum scara folosită a unei rachete. Având un efect, noi apelăm tot timpul la originile ei, adică la cauzele ei, cu alte cuvinte, formal vorbind, cu ajutorul conștiinței noi *întoarcem timpul înapoi*. Cauza și efectul, în sens moral, se află în relația reciprocă și atunci omului i se pare că se întoarce în trecut.

În impresiile sale despre Japonia, jurnalistul Ovcinnikov [25] scrie: „Se consideră că timpul în sine contribuie la revelarea esenței lucrurilor. De aceea, japonezii văd un farmec special în urmele vârstei. Pe ei îi atrag culoarea închisă a unui copac bătrân, lichenii de pe o piatră sau chiar deteriorarea generată de urmele numeroaselor mâini care au atins marginea unui tablou. Iar aceste caracteristici ale vechimii sunt denumite prin cuvântul «sabi», care textual înseamnă „rugină“. Ca urmare, sabi e rugina autentică, farmecul vechimii, amprenta timpului. Un asemenea element al frumuseții, precum sabi, realizează legătura dintre artă și natură.“ Dintr-un anumit punct de vedere, japonezii încearcă să stăpânească timpul în sens estetic.

În acest context, este greu să te abții de la asocierea cu Proust, când își amintește de bunica lui: „Chiar și când trebuia să ofere cuiva un cadou așa-zis practic, cum ar fi, de pildă, un fotoliu, un serviciu de masă, un baston, ea alegea ceva «vechi», de parcă, dacă ar fi rămas multă vreme nefolosite, ele și-ar fi pierdut caracterul utilitar și ar fi devenit utile mai degrabă pentru a povesti despre viața oamenilor din epoci trecute decât pentru satisfacerea nevoilor noastre cotidiene."

„Să reanime marele edificiu al memoriei" – sunt tot cuvintele lui Proust și eu cred că tocmai cinematograful este cel chemat să joace, în acest proces de reanimare, un rol cu totul special.

Într-un anume sens, idealul japonezilor cu al lor „sabi" este chiar cinematograful. Adică un material cu totul nou, timpul, acaparează filmul și devine o muzică nouă în sensul deplin al cuvântului.

În profesia de cineast și despre ea există un număr foarte mare de prejudecăți. Nu tradiții, ci chiar prejudecăți, clișee, locuri comune care de obicei apar în jurul tradiției și pe care orice tradiție le acumulează în decursul timpului. Dar în domeniul creației poți realiza ceva doar în cazul în care nu ai prejudecăți. Trebuie să îți construiești o poziție proprie, un punct de vedere propriu, făcând apel la bunul-simț, bineînțeles, și să îl păstrezi în timp ce lucrezi, ca pe ochii din cap.

Regia de film nu începe în momentul discutării scenariului cu dramaturgul, nici prin munca pe care o faci cu actorul și nici prin comunicarea cu compozitorul, ci în momentul în care, în fața privirii interioare a omului care face filmul și se numește regizor a apărut imaginea acestui film: fie acel șir detaliat de episoade sau

numai o impresie a structurii și a atmosferei emoționale care trebuie reconstituită pe ecran. Regizorul care își vede clar proiectul și apoi, lucrând cu echipa de filmare, este capabil să îl ducă la bun sfârșit poate fi numit cu adevărat regizor. Nici așa, toate acestea nu intră în limitele meșteșugului obișnuit. În acest cadru sunt incluse multe elemente, fără de care arta nu poate fi pusă în operă, dar ele nu sunt suficiente pentru ca regizorul să poată fi numit artist.

Artistul începe să fie artist atunci când în proiectul lui sau deja în filmul lui apare o anumită structură a imaginii, propriul sistem de gândire despre lumea reală pe care el o prezintă spre judecată spectatorului, o împărtășește acestuia, ca pe cele mai intime vise ale sale. Numai având o perspectivă proprie asupra lucrurilor, devenind în felul lui un filosof, el acționează ca artist, iar filmele sale – ca artă. Se înțelege că devine filosof în sensul total convențional al termenului.

Vă amintiți ce spunea Paul Valéry despre acest subiect? „Poeții sunt filosofi. E totuna cu a confunda un pictor de peisaje marine cu un căpitan de vas."

Fiecare artă se naște și trăiește după propriile legi. Când se vorbește despre legile specifice filmului, cel mai adesea este comparat cu literatura. Din punctul meu de vedere, trebuie să înțelegem cât de profund se poate și să scoatem în evidență interacțiunea dintre literatură și film pentru a le delimita cât mai clar și pentru a nu le mai încurca. În ce constau asemănările și legăturile dintre literatură și film? Ce le unește?

Este vorba, mai degrabă, despre libertatea unică a artiștilor de a prelucra materialul reprezentat de realitate și de a-l organiza într-o succesiune logică în timp. Această definiție se poate dovedi extrem de largă și generală, dar, după părerea mea, ea surprinde pe deplin ceea ce au în comun filmul și literatura. Mai departe apar diferențe de netrecut, care decurg din diferența de principiu dintre cuvânt și reprezentarea pe ecran. Iar diferența esențială constă în faptul că literatura *descrie* lumea cu ajutorul limbajului, iar filmul nu are un limbaj propriu. Filmul ni se prezintă direct pe el însuși.

Problema legată de specificul filmului, de la origini și până în zilele noastre, nu are o explicație unică și obligatorie. Există numeroase puncte de vedere, care se bat cap în cap și, ce este și mai rău, se amestecă, creând un oarecare haos eclectic. Fiecare dintre artiștii din cinematografie poate înțelege în felul său, poate formula și rezolva problema legată de specificul filmului. În orice caz, apare nevoia unei concepții stricte, care să ne permită să creăm în mod conștient. Fiindcă este pur și simplu imposibil să creezi fără a fi conștient de legile propriei arte.

Care este, totuși, specificul filmului și, pornind de aici, ce este, totuși, filmul, care sunt posibilitățile sale, mijloacele, materialul, nu numai în relații formale, ci și, dacă vreți, sufletești?

Eu nici până astăzi nu pot uita un film genial, apărut în secolul trecut, film de la care a început totul: *Sosirea trenului* [26]. Acest film al fraților Lumière, cunoscut de toată lumea, a fost turnat pur și simplu în virtutea faptului că fuseseră inventate camera de filmat, pelicula și aparatul de proiecție. În acest film, care durează numai treizeci de secunde, este reprezentată o parte dintr-un peron de gară luminat de soare, cu doamne și domni care se plimbă și cu

trenul care vine direct spre cameră, din adâncimea cadrului. Pe măsură ce trenul se apropia, în sală se instala panica: oamenii au sărit de pe scaune și au fugit. Acesta a fost momentul în care s-a născut cinematograful. Nu este pur și simplu o chestiune de tehnică sau o nouă metodă de reproducere a lumii, nu. S-a născut un nou principiu estetic.

Acest principiu constă în faptul că, pentru prima dată în istoria artei, pentru prima dată în istoria culturii, omul a găsit metoda *de a fixa timpul* în mod direct. Și, în același timp, și posibilitatea de a produce și reproduce acest timp pe ecran, de câte ori vrea, de a-l repeta, de a reveni la el. Omul a primit o matriță a *timpului real*. Timpul perceput și fixat a putut acum fi păstrat în cutii de metal, pe termen lung (teoretic, pentru totdeauna).

Tocmai din acest punct de vedere, filmele fraților Lumière ascundeau în ele sămânța unui nou principiu estetic. La scurtă vreme după ei, cinematograful a pornit pe un drum artistic imaginar care îi fusese predestinat. Pe drumul cel mai sigur, din punctul de vedere al gustului mic-burghez și al avantajelor. În decurs de douăzeci de ani au fost ecranizate aproape toată literatura universală și mare parte dintre creațiile dramaturgice și istorice. Cinematograful a fost utilizat ca metodă de fixare simplă și tentantă a spectacolului de teatru. Filmul a pornit atunci pe un drum greșit și noi trebuie să fim conștienți că roadele triste ale acestui fapt le culegem până în ziua de azi. De fapt, problema nu constă nici măcar în faptul că filmul este ilustrativ: problema principală a constat în refuzul folosirii artistice a singurei posibilități de valoare a cinematografului: capacitatea de a fixa realitatea timpului pe o peliculă de celuloid.

În ce formă este timpul înregistrat de cinematograf? Noi o definim ca fiind *reală/efectivă*. Ca fapt material, poate funcționa și un eveniment, și mișcarea omenească, și orice obiect real și, mai mult decât atât, acest obiect poate apărea imobil și neschimbat (deoarece această nemișcare există în timpul real, care trece).

Tocmai aici trebuie să căutăm originile specificului artei cinematografice. Se va obiecta că și în muzică problema timpului este la fel de importantă. Dar că acolo ea se rezolvă cu totul altfel: materialitatea vieții de zi cu zi în muzică se află la limita deplinei sale dispariții. Iar puterea cinematografului constă tocmai în faptul că timpul se pune în legătură reală și indestructibilă cu însăși materia realității, care ne înconjoară în fiecare zi și în fiecare clipă. *Timpul, reprodus în formele și manifestările sale reale*, iată care este ideea principală a cinematografului ca artă. Ea ne permite să ne gândim la bogăția posibilităților nefolosite ale cinematografului, la colosalul său viitor. Și, bazându-mă pe această idee, eu îmi construiesc propriile ipoteze de lucru.

De ce merg oamenii la cinema? Ce îi atrage în sala întunecată unde, vreme de două ceasuri, urmăresc jocul unor umbre pe peliculă? Caută distracția? Nevoia aceasta este ca un drog? Ce-i drept, peste tot în lume există trusturi și concerne de divertisment, care exploatează și cinematograful, și televiziunea, și multe alte forme de spectacol. Dar nu acesta este punctul de plecare, ci esența de principiu a cinematografului, legată de nevoia umană de conștientizare și însușire a lumii. Eu cred că aspirația normală a omului care merge la cinema este de a merge acolo pentru *timp*, pentru un timp pierdut sau uitat sau negăsit încă. Omul merge acolo pentru experiența de viață, căci cinematograful, ca nicio altă artă, lărgește, îmbogățește și concentrează experiența reală a

omului și nu o îmbogățește pur și simplu, ci o face *mai lungă*, semnificativ mai lungă, să spunem așa. Iată în ce constă adevărata putere a cinematografului, și nu în „staruri“, nu în subiecte, nu în capacitatea de a distra. În filmele adevărate, spectatorul nu este atât spectator, cât *martor*.

Care este esența muncii autorului în film? Convențional, ea poate fi definită ca o sculptură în timp. Așa cum sculptorul ia un bloc de marmură și, simțind interior contururile viitoarei sale creații, dă la o parte ce este în plus, cineastul, din marmura timpului care cuprinde și o cantitate imensă și informă de fapte de viață, taie și aruncă tot ce este inutil, rămânând numai ceea ce trebuie să devină element al viitorului film, ceea ce va trebui să fie recunoscut drept caracteristică a imaginii cinematografice. În acest act constă și selecția artistică ce are loc în toate genurile artistice.

Se spune că arta cinematografică este o artă *sintetică*, bazată pe coparticiparea mai multor arte vecine, precum: teatrul, proza, creația actoricească, pictura, muzica și așa mai departe. Dar în realitate se dovedește că aceste arte prin „coparticiparea“ lor sunt capabile să lovească atât de tare filmul, încât el se poate transforma instantaneu într-o confuzie eclectică sau (în cel mai bun caz) într-o armonie iluzorie, în care nu se poate găsi sufletul real al filmului, deoarece chiar în acel moment el piere.

Merită să clarificăm o dată pentru totdeauna că arta cinematografică, dacă este artă, nu poate fi o simplă combinație de principii ale celorlalte arte amestecate, iar apoi numai să răspundă la întrebarea despre ce este această faimoasă capacitate de sinteză a artei cinematografice. Din combinarea traseului ideii literare cu artele plastice nu se naște imaginea cinematografică, ci un

eclectism fie ineexpresiv, fie bombastic. Astfel că legile mișcării și ale organizării timpului în film nu trebuie să fie înlocuite de legile timpului scenic.

Timpul sub formă de fapt! Amintesc din nou. Mie mi se pare că pentru film este ideală cronica: nu metodele de turnare, ci modul de reflectare, de reconstituire a vieții.

Într-o zi am înregistrat pe bandă de magnetofon, din întâmplare, o discuție. Oamenii vorbeau fără să știe că sunt înregistrați. Apoi am ascultat înregistrarea și m-am gândit: cât de genial este totul „scris“ și „jucat“! Logica mișcării personajelor, sentimentul, energia – cât de bine se simte totul! Cum sună vocile, ce pauze minunate!... Niciun Stanislavski nu ar putea justifica aceste pauze, iar Hemingway cu stilistica lui are un aer pretențios și naiv, în comparație cu modul în care a fost construită această discuție înregistrată pe magnetofon...

Șansa ideală de lucru la un film pentru mine arată în felul următor: autorul are milioane de metri de peliculă, pe care, în mod consecvent, secundă după secundă, zi după zi și an după an, a fost urmărită și înregistrată, să spunem, viața unui om de la naștere până la moarte, iar din toate acestea, după montaj, rezultă două mii cinci sute de metri de peliculă, adică aproximativ o oră și jumătate de film. (Este interesant, de asemenea, să îți imaginezi că aceste milioane de metri au trecut prin mâinile mai multor regizori și fiecare și-a făcut propriul film și în ce măsură se vor diferenția unul de altul!)

Și, deși în realitate este imposibil să ai aceste milioane de metri de peliculă, condițiile „ideale“ de lucru nu sunt atât de nerealiste și trebuie să tindem spre ele. În ce sens? Ideea este de a alege și a

reuni momente ale unor fapte succesive, știind, văzând și auzind exact *ce* se află între ele, ce le dă continuitate. Tocmai acesta este cinematograful. Iar alteori mergem fără greutate pe drumul dramaturgiei teatrale obișnuite, pe drumul construcției subiectului, bazându-se pe personajele date. Și apoi, nu este deloc obligatoriu să urmărești tot timpul un anumit personaj. Pe ecran, logica comportamentului omului poate trece în logica unor cu totul alte (aparent străine) fapte și fenomene și omul respectiv poate dispărea de pe ecran, fiind înlocuit de ceva cu totul diferit, dacă este necesar pentru ideea care îl conduce pe autor în maniera sa de abordare a faptelor. Se poate face, de exemplu, un film în care nu va exista niciun personaj principal și totul se va defini prin racursiul perspectivei omenești asupra vieții.

Cinematograful este capabil să opereze cu orice fapt răspândit în timp, este capabil să ia din viață tot ce îi este de folos. Ceea ce în literatură este o posibilitate particulară, o situație specială (de exemplu, introducerile „documentare" din cartea de povestiri a lui Hemingway – *În timpul nostru*), pentru cinematograf este o manifestare a legilor sale artistice de bază. Are tot ce vrei! Acest „tot ce vrei" s-ar putea dovedi a nu fi organic pentru țesătura piesei de teatru, pentru țesătura romanului, dar pentru film, este perfect organic.

Să compari un om cu un mediu infinit, să îl compari cu nenumărați alți oameni care trec pe lângă el sau mai departe de el, să compari omul cu toată lumea: acesta este sensul cinematografului.

Există un termen care s-a transformat deja în truism: „filmul poetic". Prin el se subînțelege filmul care, în imaginile sale, se

îndepărtează cu mult curaj de acea concretețe faptică al cărei tablou este dat de viața reală și împreună cu care își afirmă propria integritate de construcție. Ce-i drept, aici se ascunde și un anumit pericol. Pericolul pentru film este de a se îndepărta de el însuși. De obicei, „filmul poetic“ dă naștere unor simboluri, alegorii și altor figuri de acest tip, care nu au nimic în comun, de fapt, cu expresivitatea proprie filmului.

Aici aș vrea să mai fac încă o precizare absolut necesară. Dacă în film timpul apare sub forma unui fapt, atunci acesta este prezentat sub forma *observației* sale simple, directe. *Observația* este principalul punct de plecare în crearea de forme în cinematografie, care a pătruns până în cele mai mici celule ale sale.

Toți cunoaștem genul tradițional al poeziei vechi japoneze: haiku. Exemple de haiku ne-a dat Eisenstein:

O veche mănăstire.
O lună rece.
Un lup urlă.

Pe câmp în liniște
Zboară un fluture.
Fluturele a adormit.

Eisenstein a văzut în aceste poezii de trei versuri un exemplu despre cum trei elemente diferite fac, combinate, trecerea la o nouă calitate.

Dar acest principiu nu este caracteristic numai pentru film, el era prezent chiar în haikuul însuși! Pe mine mă atrag la haiku curățenia, exactitatea și unitatea observațiilor asupra vieții. Parcă în formă pură.

Undițe în valuri
Abia pornite în fugă
Lună plină.

Sau:

A căzut rouă
Și pe toate ramurile prunului
Atârnă picături.

Aceasta este observație curată. Acuratețea, exactitatea ei îi obligă chiar și pe oamenii cu cea mai neexersată privire să simtă forța poeziei și să perceapă acea, iertați-mi banalitatea, imagine a vieții surprinsă de autor.

Și, deși eu mă raportez foarte tranșant la analogiile cu alte arte, exemplul dat din poezie mi se pare foarte aproape de adevărul filmului. Numai să nu uităm că literatura și poezia, spre deosebire de film, folosesc limbajul.

Filmul se naște din observația directă a vieții. Din punctul meu de vedere, aceasta este adevărata cale a poeziei cinematografice. Deoarece forma imaginii cinematografice este în esența ei observația fenomenului care curge în timp.

Există filme aflate cât se poate de departe de principiile observației directe. Așa este, de exemplu, *Ivan cel Groaznic* al lui Eisenstein. Acest film nu numai că reprezintă, ca ansamblu, o hieroglifă, dar este în totalitate alcătuit din hieroglife mari, mici și foarte mici, în el nu există nici măcar un detaliu în care să nu fi pătruns ideea autorului. (Am auzit că Eisenstein însuși, la unul dintre cursurile sale, chiar a fost *ironic* la adresa acestui sens hieroglific secret: în armura lui Ivan se reflectă soarele, iar în armura lui Kurbski se reflectă luna, deoarece natura lui Kurbski constă în faptul că el „luminează prin lumina reflectată...“).

Și prin structura personajelor, prin construcția imaginilor plastice, prin atmosfera sa, *Ivan cel Groaznic* se apropie atât de mult de teatru (de teatrul muzical), încât chiar încetează, din punctul meu de vedere, strict teoretic, să mai fie o operă cinematografică. „Opera la lumina zilei“, cum spunea Eisenstein despre filmul unui coleg de-al său. Filmele făcute de Eisenstein în anii 1920 și, înainte de toate, *Crucișătorul Potemkin,* au fost cu totul diferite. Ele au fost cel puțin naturaliste în sens vizual.

Așadar, la baza imaginii de film stă observația faptelor de viață în timp, organizate în acord cu formele vieții înseși, cu legile ei temporare. Observațiile sunt supuse alegerii, căci noi lăsăm pe peliculă numai ceea ce are dreptul să fie parte componentă a imaginii. Totodată, imaginea cinematografică nu trebuie divizată și împărțită în contradicție cu natura sa temporară, nu trebuie alungat din ea timpul prezent. Imaginea devine cu adevărat cinematografică respectând (printre altele) o condiție obligatorie, fiindcă ea nu numai că trăiește în timp, dar și pentru că timpul trăiește în ea, începând cu cadrul luat separat.

Niciun obiect „mort“, masă, scaun, pahar, luat într-un cadru separat de întreg, nu poate fi prezentat *în afara* timpului, parcă din perspectiva absenței timpului.

Îndepărtarea de această condiție creează imediat posibilitatea de a aduce în film o mare cantitate de atribute ale oricărei arte înrudite. Cu ajutorul lor se pot face filme de mare efect, dar, din punctul de vedere al formei cinematografice, în contradicție cu dezvoltarea firească a naturii, a esenței și a potențialului filmului.

Niciuna dintre arte nu se poate compara cu arta cinematografică în ceea ce privește forța, exactitatea și severitatea cu care transmite impresia întâmplărilor și a memoriei, care sunt vii și se modifică în timp. De aceea sunt foarte enervante pretențiile așa-numitului „cinema poetic“ din zilele noastre, care duc la îndepărtarea de evenimente, de realismul timpului și generează afectare și manierism.

Cinematograful contemporan are în structura sa anumite înclinații spre dezvoltarea formei, dar nu întâmplător iese în evidență și astfel o atrage intelectual pe aceea dintre ele care tinde spre cronica timpului prezent, care e foarte importantă, promite mult și, din acest motiv, adesea se încearcă copierea ei, până la imitații și falsificări directe. Dar nu acesta este sensul adevăratei factografii [27] și al adevăratei cronici a timpului prezent, pentru a filma cu mâinile tremurând pe cameră, inexact chiar (operatorul, după cât se vede, nu a reușit să facă focusul), și așa mai departe, în același stil. Esența nu constă în aceea că ar trebui ca felul cum filmați voi să redea forma concretă și irepetabilă a evenimentului aflat în desfășurare. Adesea, cadrele, filmate parcă neglijent, sunt în fond la fel de convenționale și de pompoase precum acelea

elaborate cu grijă din filmele pseudopoetice cu o simbolistică de doi bani: și acolo, și aici se intersectează conținutul concret de viață și cel emoțional al obiectului filmat.

Trebuie, de asemenea, să lămurim problema așa-numitei convenții artistice. Căci există convenții reale pentru artă și convenții imaginare, care nu sunt convenții, ci mai degrabă prejudecăți.

Una este convenția caracteristică genului artistic în discuție: astfel pictorul are invariabil de-a face cu culoarea și proporțiile culorii pe suprafața pânzei. Și cu totul altceva este convenția imaginară care ia naștere din ceva pasager, de exemplu, din înțelegerea superficială a esenței artei cinematografice sau din limitări temporare ale mijloacelor de expresie, pur și simplu din obiceiuri și clișee sau din abordarea teoretică a artei. Comparați superficial convenția de înțeles a limitelor cadrului cu suprafața de pictat. Așa se nasc prejudecățile.

Una dinre cele mai serioase și mai firești convenții din cinema constă în faptul că acțiunea de pe ecran trebuie să se dezvolte într-o succesiune logică, fără să țină seama de conceptele existente în realitate, de simultaneitate, retrospecție și așa mai departe. Pentru a reda simultaneitatea și paralelismul a două sau mai multe procese, trebuie inevitabil să le punem într-o succesiune, să le redăm într-un montaj succesiv. Altă cale nu există. În filmul lui Dovjenko *Pământ* [28], un chiabur îl împușcă pe protagonist și pentru a reda sunetul împușcăturii regizorul suprapune peste cadrul căderii bruște a celui împușcat un alt cadru, paralel, în care undeva, pe câmp, caii ridică speriați capul, apoi urmează întoarcerea la locul crimei. Pentru spectator, acești cai ridicându-și capul au fost intermediarii transmiterii zgomotului răsunător.

Când filmul a început să aibă și sonor, nevoia acestui tip de montaj a dispărut. Nu e necesar să ne referim la cadrele geniale ale lui Dovjenko pentru a justifica acea ușurință cu care în cinematografia contemporană se apelează la montajul „paralel“ și fără să fie nevoie. De exemplu, un om cade în apă, iar în cadrul următor, comparativ vorbind, „Mașa privește“. În asemenea contexte, de cele mai multe ori nu mai este vorba de o necesitate, cadrele respective arată ca o recidivă a poeticii filmului mut. Și astfel, convenția inutilă se transformă în prejudecată, în clișeu.

La vremea ei, dezvoltarea tehnicii artei cinematografice a făcut să renască tentația de a împărți cadrul larg în două sau în mai multe părți, în care se pot vedea concomitent două sau mai multe acțiuni care se întâmplă în paralel. Aceasta este o cale greșită, sunt pseudoconvenții inventate, improprii filmului și de aceea sterile.

Să încercăm să ne imaginăm un film care rulează concomitent pe câteva ecrane, pe șase, de exemplu. Mișcarea cadrului de film are propria natură, diferită de muzică, și filmul „multiecran“ trebuie comparat, în acest sens nu cu acordul, nu cu armonia, nu cu polifonia, ci mai degrabă cu sunetul simultan al mai multor orchestre, fiecare dintre ele interpretând altă muzică. În afară de haos, nu veți recepta nimic, legile percepției noastre vor fi încălcate și pentru autorul filmului multiecran apare inevitabil necesitatea de a duce simultaneitatea spre succesiune, adică de a crea special, pentru fiecare caz în parte, un sistem ingenios de convenții. Și asta va fi totuna cu a-ți atinge nara dreaptă cu mâna dreaptă, ducând-o peste urechea stângă. Nu este oare mai bine să-ți însușești cu fermitate convenția simplă și firească a filmului ca reprezentare succesivă de imagini, pornind de la această convenție? Pur și simplu omul nu poate să urmărească mai multe

acțiuni în același timp, este mai mult decât îi permite psihofiziologia sa.

Trebuie să facem diferența între convențiile firești, care stau la baza caracteristicilor specifice genului artistic dat, convenții definite de diferența dintre viața reală și forma organică a artei date, și convențiile iluzorii, inventate, convențiile neprincipiale, care se metamorfozează fie prin subordonarea față de clișee, fie prin fantasmagorii iresponsabile, fie prin împrumuturi specifice atributelor artelor înrudite.

Dacă vreți, una dintre cele mai importante convenții din film tocmai în asta constă, în faptul că imaginea de film se poate încarna numai în forme reale, naturale, ale vieții ce poate fi văzută și auzită. Imaginea trebuie să fie naturalistă. Vorbind despre naturalism, eu nu am în vedere naturalismul în sensul curent în critica literară (ceea ce este în jurul lui Zola și așa mai departe), eu subliniez caracterul formei imaginii de film percepute cu ajutorul simțurilor.

Cineva m-ar putea întreba: dar, atunci, ce-i de făcut cu fantezia autorului, cu lumea reprezentărilor interioare ale omului, cum să reproduci ceea ce vede omul „în interiorul lui însuși“, tot felul de vise, de noapte și „de zi“?...

Acest lucru e posibil cu o singură condiție: pe ecran, „visele“ trebuie să se construiască din aceleași forme, într-adevăr vizibile, naturale, ale vieții înseși. Uneori se întâmplă așa: se filmează ceva pe repede înainte sau prin ceață sau se folosesc procedee de învechire ori se introduc efecte muzicale, și spectatorul, obișnuit deja cu toate acestea, reacționează imediat: aha, asta își amintește personajul! Iar asta visează! Dar cu asemenea metode de expunere

misterioasă nu obținem efectul cinematografic autentic de vis sau amintire.

Filmului nu-i pasă sau nu ar trebui să-i pese de împrumutul efectelor teatrale. De ce are, totuși, nevoie? Trebuie întâi de toate să știe ce vis a fost visat și cine anume l-a visat. Trebuie să știi exact substratul real, efectiv, al acestui vis: să vezi toate elementele realității, care au fost interpretate la acel nivel al conștiinței, care nu doarme noaptea (sau cu care operează omul, imaginându-și un anumit tablou). Și trebuie să redai toate acestea pe ecran cu exactitate, fără ambiguitate și fără artificii iluzorii. Mi se poate spune iar: cum să existe vise învăluite în ceață, vagi, neverosimile? Eu voi răspunde: pentru cinematografie, așa-numita „ceață“ ori „taină“ a visului nu înseamnă lipsa unei imagini precise: aceasta este o impresie specială produsă de logica visului, de neobișnuit și neașteptat în combinație și în conflict cu elemente complet reale. Ele nu trebuie văzute și arătate cu exactitate maximă. Prin însăși natura sa, filmul este obligat nu să estompeze realitatea, ci să o scoată la suprafață. (Apropo de asta, cele mai interesante și mai ciudate vise sunt acelea din care vă amintiți totul, până la cele mai mărunte detalii.)

Eu vreau să-mi amintesc iar și iar de condiția imperativă a oricărei construcții plastice din film, al cărei criteriu principal și obligatoriu constă de fiecare dată în autenticitatea vieții, în concretețea faptelor. De aici se naște și caracterul irepetabil, nu din faptul că autorul a găsit o anumită construcție plastică pe care a legat-o cu o schimbare enigmatică a ideii sale, i-a dat „de la sine“ un anumit sens. Astfel se nasc simbolurile care ajung cu ușurință în uzul general și se transformă în clișee.

Puritatea filmului, puterea lui originală nu se manifestă în intensitatea simbolică a imaginilor (chiar și cea mai curajoasă), ci în faptul că aceste imagini exprimă concretețea și irepetabilitatea unui fapt real. În *Nazarin* [29], filmul lui Buñuel, există un episod a cărui acțiune are loc într-un sătuc arid, pietros, calcaros, în care ciuma face ravagii. Cum procedează regizorul pentru a obține senzația de abandon? Vedem un drum prăfuit, filmat în adâncime, și două rânduri de case care se pierd în perspectivă, filmate frontal. Strada se proptește în munte, de aceea cerul nu se vede. Partea dreaptă a străzii este în umbră, partea stângă este luminată de soare. Strada este complet pustie. Pe mijlocul drumului, din profunzimea cadrului, direct spre cameră, vine un copil care târăște după el un cearșaf alb, de un alb strălucitor. Camera se mișcă încet pe macaraua operatorului. Și chiar în ultima clipă, înainte ca acest cadru să fie înlocuit de următorul, câmpul vizual este acoperit brusc de acea pânză albă care flutură în lumina soarelui. Ai putea spune: de unde-a mai apărut și-asta? Poate că e un cearșaf pus la uscat pe o frânghie? Și aici veți simți cu o forță uimitoare „suflul ciumei“, care într-adevăr este surprins prin această metodă incredibilă, ca un adevărat caz medical.

Iată încă un cadru, din filmul *Cei șapte samurai* al lui Kurosawa [30]. Satul japonez medieval. Are loc lupta călăreților cu samuraii pedeștri. Plouă foarte tare, peste tot este noroi. Samuraii poartă haine tradiționale japoneze, care lasă picioarele goale până sus, pline de noroi. Și, când unul dintre samurai cade ucis, vedem cum ploaia spală tot noroiul și piciorul lui redevine alb. Alb ca marmura. Omul e mort: această imagine este în același timp, un fapt.

Sau poate totul s-a întâmplat accidental: actorul a alergat, apoi a căzut, ploaia a spălat noroiul, iar noi deja percepem asta ca pe o revelație regizorală?

Pornind de la toate astea, vorbim despre mizanscenă. În film, după cum se știe, mizanscena reprezintă forma plasării și mișcării obiectelor alese în raport cu planul cadrului. La ce servește mizanscena? La această întrebare, în nouă din zece cazuri, vi se va răspunde: pentru a exprima sensul a ceea ce se întâmplă. Și atât. Dar rolul mizanscenei nu se poate limita numai la atât, deoarece asta înseamnă că merge pe un drum care duce într-o singură direcție – a abstractizării. În scena finală a filmului *Un soț pentru Anna Zaccheo,* De Santis [31] și-a plasat protagoniștii, după cum își amintește toată lumea, de-o parte și de alta a unui gard metalic. Poate că fusese inventat de altcineva mai înainte, dar nu despre asta este vorba. Acest gard strigă pur și simplu: perechea asta e despărțită, nu mai e loc pentru fericire, totul s-a sfârșit. Rezultă că irepetabilitatea concretă, individuală, a evenimentului capătă cel mai banal sens din cauza faptului că i-a fost dată o formă trivială, forțată. Spectatorul se lovește imediat de „tavanul" așa-numitei idei a regizorului. Dar problema este că destui spectatori, după câteva astfel de lovituri, devin foarte liniștiți: evenimentul este „profund tulburător" și, mai mult decât atât, ideea este clară și nu trebuie să-ți supui creierul și ochii la niciun efort, nu trebuie să privești prea îndeaproape ceea ce se întâmplă concret. Și spectatorul începe să fie demoralizat dacă primește o asemenea hrană. Dar, de fapt, asemenea grilaje, bariere, ziduri s-au repetat de nenumărate ori în multe filme, de fiecare dată reprezentând același lucru.

Ce este mizanscena? Să apelăm la cele mai bune creații literare. Amintesc încă o dată ceva despre care am scris deja, episodul final al romanului lui Dostoievki *Idiotul*, în care prințul Mîșkin intră cu Rogojin în camera în care, după perdea, zace ucisă Nastasia Filipovna și deja miroase, după cum spune Rogojin. Ei stau pe scaune în mijlocul camerei mari, față în față, genunchii atingându-li-se. Imaginați-vă toate astea și o să vă apuce groaza. Aici, mizanscena se naște din starea psihologică a eroilor în momentul respectiv, ea exprimă într-un mod irepetabil complexitatea relației lor.

Regizorul, creând mizanscena, este obligat să ia ca punct de plecare starea psihologică a eroilor, în toată dinamica interioară a stării de spirit a situației date și să întoarcă toate acestea spre adevărul unicei acțiuni parcă observate direct și spre *unicitatea* sa structurală. Numai atunci mizanscena va combina concretețea și plurivalența adevărului *autentic*.

Uneori se spune: Ce importanță are cum așezăm actorii? Sunt în picioare lângă un zid, stau de vorbă, îl filmăm pe el în prim-plan, o filmăm pe ea în prim-plan, iar apoi se despart. Dar cel mai important lucru de-aici nu este gândit dinainte. Și nu este vorba numai de regizor, ci, foarte des, de scenarist.

Dacă nu ești conștient că scenariul îi este predestinat filmului (și în acest sens devine „semifabricat“, nici mai mult, dar nici mai puțin!), nu poți face un film bun. Poți face altceva, diferit, nou și chiar poți face bine, dar scenaristul va rămâne nemulțumit de regizor. Nu avem întotdeauna justificare pentru acuzațiile pe care le aducem regizorului că „distruge conceptul interesant al proiectului“. De fapt, conceptul este adesea atât de literar și numai

în acest sens este interesant, încât regizorul este obligat pur și simplu să îl transforme și să-l distrugă pentru a realiza filmul. De fapt, latura literară a scenariului (cu excepția dialogului pur), în cel mai bun caz, îi poate fi utilă regizorului pentru a face aluzie la conținutul emoțional interior al episodului, al scenei și chiar al filmului în întregime. (De exemplu, într-unul dintre scenariile care mi-au fost propuse scria așa: „În cameră mirosea a praf, flori ofilite și cerneală uscată.“ Îmi place foarte mult, pentru că încep să-mi imaginez aspectul și „sufletul“ acelui interior și, dacă scenograful îmi aduce schițele lui, eu pot imediat să îmi dau seama care „este“ și care „nu este“ ce trebuie. Totuși, pe asemenea remarci nu se pot pune bazele imaginii centrale a filmului: ele ajută, ce-i drept, la găsirea atmosferei). În orice caz, scenariul adevărat, din punctul meu de vedere, este acel scenariu care nu este gândit să aibă asupra cititorului un impact total și definitiv, ci este considerat ceva ce va fi transformat în film și numai atunci opera va căpăta forma ei finală.

Și totuși, în fața scenaristului se află obiective foarte importante, pentru a căror atingere e nevoie de talent literar autentic. Și mă refer aici la obiectivele psihologice. Aici se materializează deja influența literaturii asupra filmului, într-adevăr utilă, într-adevăr necesară, fără a-i știrbi și fără a-i altera specificul. Acum nu există nimic mai neglijat și mai superficial în film decât psihologia. Eu vorbesc despre înțelegerea și revelarea adevărului profund al acelor stări prin care trece personajul. Asta se neglijează. Dar asta este și ceea ce îl obligă pe om să încremenească în cea mai incomodă poziție sau să sară de la etajul patru!

Arta cinematografică le cere și regizorului, și scenaristului să aibă cunoștințe colosale în fiecare caz în parte și, în acest sens, autorul

filmului trebuie să fie apropiat nu numai de scenaristul-psiholog, ci și de specialistul-psihiatru. Deoarece plastica filmului depinde în mare măsură, adesea decisiv, de starea concretă a caracterului omenesc în condiții clar determinate. Și când cunoaște adevărul deplin despre respectivele stări interioare, scenaristul poate și trebuie să influențeze regizorul, el poate și trebuie să ofere foarte multe regizorului, până la construirea unei mizanscene sau a alteia. El poate scrie: „Eroii se opresc lângă zid". Și mai departe să curgă dialogul. Dar prin ce se definesc cuvintele spuse și li se potrivește oare această ședere lângă zid? Sensul scenei nu trebuie concentrat în cuvintele spuse de personaje. „Vorbe, vorbe, vorbe" – în viața reală ar fi, de cele mai multe ori, ceva obișnuit, doar foarte rar și doar pentru scurt timp putem observa suprapunerea deplină a cuvintelor cu locul, a cuvintelor cu acțiunea, a cuvintelor cu sensul. De obicei vorbele, starea interioară și acțiunea fizică a omului se dezvoltă în planuri diferite. Ele se influențează reciproc, uneori se repetă unele pe celelalte, adesea se contrazic, uneori, ciocnindu-se dur, se denunță unul pe altul. Și numai printr-o cunoaștere exactă a ceea ce se întâmplă și de ce se întâmplă simultan în fiecare dintre aceste „planuri", numai prin cunoașterea deplină a tuturor acestora se poate obține acea irepetabilitate, acea autenticitate, acea forță a acțiunii despre care am vorbit deja. Și, dacă ne referim la mizanscenă, atunci, din corelarea ei exactă și interacțiunea cu cuvântul rostit, din multidirecționalitatea lor se naște chiar acea imagine. Imagine-observație. Adică o imagine extrem de concretă. Iată de ce scenaristul trebuie să fie scriitor adevărat.

Când regizorul primește scenariul și începe să lucreze pe el, atunci se dovedește că scenariul, de parcă nici n-ar fi fost profund ca sens și fidel scopului pentru care a fost creat, începe inevitabil să se

schimbe. Nu va cunoaște niciodată transpunerea pe ecran perfectă, textuală, cuvânt cu cuvânt. Întotdeauna se produc anumite deformări. De aceea munca scenaristului cu regizorul se transformă, de obicei, în luptă și conflicte. Poate rezulta un film extrem de valoros și atunci, în procesul de lucru al scenaristului și regizorului, se distrug și dispar ideile lor inițiale și pe ruinele lor apare o nouă concepție, un nou organism.

În general, este din ce în ce mai greu ca munca regizorului să fie separată de cea a scenaristului. În cinematografia actuală, regizorul tinde tot mai mult să devină autor și este ceva firesc, iar scenaristului i se cere tot mai multă gândire regizorală, ceea ce este la fel de firesc. De aceea, poate că cea mai eficientă variantă de lucru la partea de creație a unui film ar trebui considerată cea în care ideea nu se distruge, nu se deformează, ci se dezvoltă organic. Și mai exact, când realizatorul filmului își scrie singur scenariul sau, din contră, autorul scenariului a început să realizeze el însuși filmul.

Merită să remarcăm ca fiind special și faptul că munca autorului începe cu ideea conceptului, cu necesitatea de a povesti ceva important. Asta este clar și altfel nici nu se poate. Firește, se întâmplă și ca autorul să găsească pentru el însuși vreun unghi de vedere cu totul nou, să descopere vreo problemă serioasă pentru el, născută, aparent, din rezolvarea unor teme strict formale (în acest sens există numeroase exemple în diverse domenii ale artei), dar, oricum, asta se întâmplă numai atunci când forma ideii, cumva surprinzător, „se potrivește“ cu sufletul acestui om, cu tema lui, cu ideea pe care el, conștient sau nu, o poartă cu el prin viață, deja de multă vreme.

Evident, cel mai greu este să îți creezi propriul concept, fără teamă de limitele lui, chiar cele mai dificile, și să îl urmezi. Cel mai simplu este să fii eclectic, să urmezi modelele stereotipe care sunt destul de multe în arsenalul nostru profesional. Și regizorului îi este mai ușor, și spectatorului îi este mai la îndemână. Dar aici se ascunde și cel mai mare pericol: să te încurci.

Eu văd cea mai sclipitoare manifestare a geniului în faptul că artistul își urmează conceptul, propria idee, propriile principii în mod atât de consecvent, încât nu pierde niciodată controlul asupra acestui concept al său, asupra propriului adevăr: nici măcar de dragul propriei plăceri în timpul lucrului. În cinema nu sunt mulți oameni geniali. Bresson [32], Mizoguchi, Sokurov [33], Vigo [34], Buñuel... Niciunul dintre ei nu poate fi confundat cu altcineva. Există un drum drept pe care merge acest gen de regizor, fie și cu mari eforturi, cu puncte slabe, chiar cu momente deliberat lipsite de originalitate, dar totul în numele unui scop unic, al unui concept unic.

În cinematografia mondială au existat multe încercări de a crea noi concepții de film tocmai în legătură cu ideea generală a apropierii de viață, de adevărul faptelor. Au apărut filme precum: *Umbre* al lui Cassavetes [35], *Legătura* lui Shirley Clarke [36], *Cronica unei veri* al lui Jean Rouch [37]. Eu cred că în aceste filme remarcabile, dincolo de orice, s-a simțit o insuficientă intransigență și consecvență în această direcție a urmăririi adevărului total și neconvențional al faptelor reale.

În URSS s-a vorbit foarte mult, la momentul apariției sale, despre filmul *Scrisoare neexpediată* [38] al lui Kalatozov și Urusevski. A fost acuzat în primul rând de schematism și neclaritatea personajelor,

de banalitatea triunghiului amoros, de imprefecțiunea structurii subiectului, dar din punctul meu de vedere nu asta era problema filmului, ci faptul că autorii lui nu au mers pe calea pe care o găsiseră și o marcaseră ei înșiși, nici în soluțiile artistice generale ale filmului și nici în alegerea personajelor. Trebuia să urmărească de aproape cu camera, ca să zic așa, soarta reală a acelor oameni din taiga, să nu fie distrași de faptul că acolo sau aici au observat legături propuse în scenariu. Autorii ba se revoltă împotriva subiectului dat, ba i supun brusc. Problema nu e că personajele nu sunt conturate, ci că sunt distruse. Sau nu sunt distruse până la capăt. Agățându-se de rămășițele subiectului tradițional, autorii nu au putut fi liberi până la capăt, pe propriul lor drum, pe care ar fi putut vedea și crea imaginile personajelor lor într-o manieră cu totul nouă. Aici nenorocirea este insuficienta loialitate față de propriile principii.

Artistul este obligat să fie calm. El nu are dreptul să lase să i se vadă emoția, interesul și nici să răsfrângă toate acestea asupra spectatorului. Orice emoție trebuie transformată într-o liniște olimpiană a formei. Numai atunci artistul va putea vorbi despre lucrurile care îl emoționează.

Nu știu de ce, dar asta îmi aduce aminte de lucrul la filmul *Andrei Rubliov.*

Acțiunea filmului are loc în secolul al XV-lea și s-a dovedit a fi extrem de greu să-mi imaginez „cum era totul pe-atunci“. A trebuit să apelez la toate sursele posibile: arhitectură, iconografie, izvoare orale.

Dacă am fi mers pe calea reconstituirii tradiției în pictură și a lumii din pictura acelei epoci, atunci s-ar fi născut o realitate stilizată și

convențională a realității din vechea Rusie, una care, în cel mai bun caz, ar fi amintit de miniaturile sau icoanele din acea epocă. Dar această cale ar fi fost greșită pentru film. Nu am înțeles niciodată cum este posibil, de exemplu, să construiești mizanscena, pornind de la niște picturi oarecare. Asta înseamnă să dai viață picturii respective, iar apoi să capeți laude superficiale de tipul: Ah, ce bine este redată epoca! Ah, ce oameni inteligenți! Dar asta nu înseamnă decât distrugerea premeditată a cinematografiei...

De aceea, unul dintre scopurile muncii noastre a constat în a reconstitui, pentru spectatorul contemporan, lumea reală a secolului al XV-lea, adică în a prezenta acea lume astfel încât spectatorul să nu perceapă exotismul de „monument" sau de muzeu nici în costume, nici în limbaj, nici în modul de viață, nici în arhitectură. Pentru a ajunge la adevărurile observației directe, adevărul fiziologic, dacă se poate spune așa, a trebuit să recurgem la abateri de la adevărul arheologic și etnografic. Inevitabil, a apărut convenția, totuși a fost chiar convenția opusă convențiilor picturii readuse la viață.

Dacă ar fi apărut brusc de undeva un spectator din secolul al XV-lea, el ar fi perceput filmul ca pe un spectacol extrem de ciudat. Dar nu mai ciudat decât noi și toată realitatea noastră de astăzi. Noi trăim în secolul XX și tocmai de aceea nu avem posibilitatea de a face un film folosind direct un material vechi de șase sute de ani. Dar eu am crezut și cred în continuare că scopul poate fi atins chiar și în aceste condiții complicate, dacă mergem până la capăt, exact pe calea aleasă, deși pentru asta trebuie să lucrăm fără să vedem lumina zilei. Ce ar fi mai simplu decât să mergi pe o stradă din Moscova și să pornești o cameră ascunsă.

Noi nu putem reconstitui perfect secolul al XV-lea, de parcă nici nu l-am fi studiat din izvoarele istorice. Noi îl și percepem cu totul altfel decât oamenii care au trăit atunci. Eu cred că noi percepem și *Sfânta Treime* a lui Rubliov altfel decât o percepeau oamenii din epoca în care a fost creată. Și, cu toate acestea, viața respectivei *Sfinte Treimi* a traversat veacurile: ea a trăit atunci, trăiește acum și îi leagă pe oamenii din secolul XX de cei din secolul al XV-lea. *Sfânta Treime* poate fi privită ca o simplă icoană. O putem privi ca pe un excepțional exponat de muzeu, să spunem, ca pe un exemplu al stilului de pictură dintr-o anumită epocă. Dar există încă un unghi din care putem percepe această icoană, acest monument: e vorba despre elementul sufletesc din *Sfânta Treime*, care este viu și pe înțelesul nostru, al oamenilor din a doua jumătate a secolului XX. Astfel se definește și abordarea noastră a acelei realități care a dat naștere S*fintei Treimi*.

Cu această abordare, ar fi trebuit să aducem într-un cadru sau altul ceva ce ar fi distrus impresia de exotism și de restaurare de muzeu.

În scenariu exista următorul episod: un bărbat și-a făcut aripi, s-a urcat pe biserică, a sărit de acolo și s-a prăbușit la pământ. Noi am „reconstituit“ acest episod, verificându-i esența psihologică. Evident că a existat un asemenea om, care s-a gândit toată viața cum să zboare. Dar cum s-ar fi putut întâmpla acest lucru în realitate? Oamenii alergau după el, el s-a grăbit... apoi a sărit. Ce a putut vedea și simți acest om, primul care zbura? El n-a apucat să vadă nimic, a căzut și a murit. Poate că a simțit doar propria cădere, neașteptată și înspăimântătoare. Entuziasmul și simbolismul zborului au fost distruse, deoarece aici sensul este cel mai important, primează în raport cu acele asocieri cu care noi

eram deja obișnuiți. Pe ecran trebuia să apară un țăran simplu, murdar, apoi căderea lui, lovirea de pământ, moartea. Este un eveniment concret, o catastrofă omenească, urmărită de cei din jur, ca și cum cineva, chiar acum, sub ochii noștri, s-ar fi aruncat în fața unei mașini și zace strivit pe asfalt.

Multă vreme am căutat posibilitatea de a distruge simbolul plastic pe care se construiește acest episod și am ajuns la părerea că la originea răului sunt chiar aripile. Și pentru a distruge complexul lui Icar din episod, am inventat balonul cu aer. Ridicol, făcut din piele de animal, din sfori și cârpe. Din punctul nostru de vedere, el anihila entuzismul fals al episodului și dădea unicitate momentului.

Înainte de toate, trebuie să descriu evenimentul, dar nu din perspectiva propriei atitudini față de el. Atitudinea față de eveniment trebuie să fie determinată de întregul film și să rezulte din totalitatea lui. Este exact ca într-un mozaic: fiecare bucățică are propria culoare perfect potrivită. Mozaicul este fie albastru, fie alb, fie roșu și fiecare bucățică are propria culoare. Și apoi veți vedea filmul când este gata și veți înțelege ce și-a propus autorul.

Eu iubesc foarte tare arta cinematografică. Sunt încă multe lucruri pe care nu le știu: oare munca mea, de exemplu, va corespunde exact acelei concepții, care consider că mi se potrivește, acelui sistem al ipotezelor de lucru pe care le avansez acum? Sunt destul de multe tentații în jurul meu: tentația locurilor comune, a ideilor artistice ale altora. În general, este atât de simplu să filmezi o scenă frumos, impresionant, pentru aplauze... Dar este suficient să o iei pe acest drum și ești mort.

Cu ajutorul cinematografului trebuie să ridicăm cele mai complexe probleme ale zilelor noastre la nivelul acelor probleme care în decursul secolelor au făcut obiectul literaturii, al muzicii, al picturii. Nu trebuie decât să căutăm, să luăm de fiecare dată de la capăt acel drum, acea cale, pe care trebuie să meargă arta cinematografică. Sunt convins că pentru oricare dintre noi munca practică în domeniul filmului poate părea sterilă și lipsită de speranță, dacă nu vom înțelege, cu exactitate și fără echivoc, în ce constă specificul interior al acestei arte, dacă nu vom găsi în noi înșine propria cheie care să i se potrivească. Iată că am vorbit și despre punctul meu de vedere asupra acestui specific.

4

PREDESTINARE ȘI SOARTĂ

Astfel, filmul, ca orice altă artă, are propria concretizare poetică specifică și propria predestinare, propria soartă – arta cinematografică s-a născut pentru a exprima o anumită parte a vieții, parte a Universului, care înainte nu era înțeleasă și nici până astăzi nu a putut fi exprimată de alte genuri ale artei.

Un tip sau altul de artă va apărea întotdeauna ca rezultat al unei nevoi sufletești și joacă un rol important în exprimarea problemelor profunde, care îi apar în cale la un moment dat.

Trebuie să remarcăm interpretarea surprinzătoare a lui Pavel Florenski din *Iconostasul* [39], unde scrie despre perspectiva inversă. El consideră că existența perspectivei inverse în pictura rusă veche nu este nicicum legată de faptul că pictorii de icoane ruși nu ar fi cunoscut legile opticii, descoperite de Renașterea italiană și pe care, în Italia, le-a cultivat Alberti [40]. Nu degeaba considera Florenski că, observând natura, ar fi fost imposibil să nu se descopere perspectiva, ea nu ar fi putut trece observară. Ce-i drept,

poate că până la un moment dat nici nu a fost nevoie de ea, adică a putut fi *neglijată*. De aceea, în pictura rusă veche, spre deosebire de perspectiva renascentistă, perspectiva inversă exprimă nevoia lămuririi anumitor probleme sufletești, pe care și le-au pus vechii pictori ruși, spre deosebire de pictorii italieni din Renașterea timpurie. (De fapt, există o variantă care spune că Andrei Rubliov a fost la Veneția și nu putea să nu știe cum perfecționaseră pictorii italieni problema perspectivei.)

Arta cinematografică, dacă îi rotunjim vârsta, este de-o seamă cu secolul XX. Și nu e întâmplător. Adică, în urmă cu aproximativ o sută de ani, au apărut motive destul de serioase care să determine nașterea unei noi muze.

Din păcate, înaintea filmului, niciun alt domeniu al artei nu a apărut ca rezultat al unei invenții tehnologice, născute dintr-o necesitate vitală precisă. Cinematograful a devenit un instrument al secolului nostru tehnic, de care avea nevoie omenirea pentru recuperarea ulterioară a realității. Fiecare artă stăpânește un singur aspect al conștiinței noastre sufletești și senzoriale.

Pentru a recunoaște cadrul estetic al artei cinematografice, limitele influenței sale, trebuie să începem de departe. Dacă s-a născut la granița dintre veacuri, probabil că anumite nevoi ale sufletului omenesc, ivite în memoria noastră, aveau nevoie de ea. Care este sfera sa de influență? Momentul apariției sale este într-adevăr firesc?

În procesul de protejare față de forțele naturii care l-au amenințat pe om de-a lungul evoluției sale, omenirea și-a dezvoltat, după cum spunea Oppenheimer [41], *imunitatea*. Ea ne dă posibilitatea de a

folosi la maximum energia pentru a munci, a crea și a fi (vai!) mai puțin dependenți de condițiile de mediu. Acest proces atrage după sine, în caz de forță majoră, omul universal. Și în secolul XX gradul de ocupare a timpului cu activități sociale este foarte mare și crește tot mai mult: și în industrie, și în știință, și în economie, și în multe alte domenii ale vieții, care îi pretind omului eforturi permanente și atenție totală, adică mai cu seamă timp.

Astfel, pe la începutul secolului, au apărut numeroase grupuri sociale care le ofereau oamenilor uneori chiar mai mult de o treime din timpul lor. A început să se dezvolte specializarea. Timpul specialiștilor s-a dovedit a fi în din ce în ce mai strânsă interdependență cu domeniul lor de activitate. Viața și soarta au început să se dezvolte în relație și interdependență cu profesia. Omul a început să trăiască mai retras, adesea după un program bine stabilit, care îi limita serios *experiența,* în sensul larg al termenului, în sensul comunicării reciproce sau al receptării directe a unor impresii de viață. Apoi s-a dezvoltat foarte mult și așa-numita experiență strict specializată, pe care, până la urmă, aceste grupuri izolate de specialiști aproape că au încetat să o mai împărtășească.

A apărut pericolul insuficienței informației, în sensul monotoniei și al omogenității, născute în sistemul închis al presiunii sociale a muncii. Posibilitățile de a face schimb de experiență au devenit din ce în ce mai puține, au slăbit relațiile interumane. Pe scurt, perfecționarea spirituală a individului a ajuns în starea periculoasă a imposibilității de realizare, limitată doar de cadrul necesității industriale absolute. Soarta omului devine standard, adesea independent de trăsăturile individuale ale personalității. Și iată, când omul a ajuns să depindă direct de soarta sa socială, iar

standardizarea individului s-a transformat într-o amenințare extrem de reală – tocmai atunci *s-a născut filmul.*

El a cucerit extrem de repede și dinamic publicul, devenind unul dintre cele mai profitabile domenii în economia statelor. Cum se explică faptul că milioane de spectatori au început să umple sălile de cinema și să trăiască cu sufletul la gură clipele magice în care se stinge lumina în sală și pe ecran apar primele cadre ale filmului?

Cumpărând bilet la film, spectatorul parcă se străduiește să-și umple golurile din propria experiență și se aruncă în urmărirea „timpului pierdut", adică încearcă să umple golul din experiența lui sufletească ce s-a format ca urmare a specificului existenței sale actuale, în legătură directă cu lipsa de timp liber, limitarea contactelor, orizontul mărginit și lipsa de spiritualitate din educația contemporană.

Putem spune, firește, că lipsurile propriei experiențe sufletești se compensează, de asemenea, cu ajutorul altor arte și al literaturii. Apropo de căutarea „timpului pierdut", evident că ne amintim imediat de Proust cu numeroasele sale volume ale romanului *În căutarea timpului pierdut*. Dar niciuna dintre artele vechi și demne de tot respectul nu are un asemenea public larg precum filmul. Din nefericire pentru arta cinematografică și din fericire pentru celelalte genuri ale artei. Poate că ritmul și metoda prin care filmul îi comunică spectatorului experiența condensată, pe care autorul vrea să o împărtășească, se potrivește mai bine cu ritmul vieții actuale, cu lipsa ei de timp? Poate, chiar mai exact ar fi să spunem că cinematograful nu este atât de dinamic în cucerirea publicului, pe cât îl cucerește chiar prin dinamica sa? Dar tuturor le este clar

că acest public este întotdeauna ca un băț care, inevitabil, are două capete.

De fapt, dinamica și distracția vor face, totuși, impresie în fața celei mai inerte părți a publicului.

În zilele noastre, reacția spectatorilor la filmele care ies pe ecrane este total diferită de impresia pe care o produceau filmele anilor 1920-1930. Când mii de oameni au mers să vadă filmul *Ceapaev* [42] în Rusia, de exemplu, impresia sau, mai bine zis, entuziasmul provocat de acest film a fost, se pare, într-un perfect și firesc acord cu, să spunem, calitatea lui: spectatorilor le-a fost propus ca operă de artă autentică, dar, de fapt, i-a atras deoarece reprezenta un gen nou și necunoscut.

Dar în zilele noastre, de cele mai multe ori, spectatorii preferă prostiile comerciale în locul unui film de genul *Persona* al lui Bergman [43] sau *Banii* lui Bresson [44]. În astfel de cazuri, profesioniștii din domeniu ridică perplecși din umeri, adesea făcând dinainte pronosticuri bazate pe cercetări importante și serioase că, cică, nu vor avea succes la spectatorul obișnuit...

Despre ce este vorba aici? Despre decăderea moravurilor sau despre sărăcirea regiei?

Nici despre una, nici despre cealaltă. Și despre una, și despre alta.

Pur și simplu, acum cinematograful există și se dezvoltă în condiții noi, profund diferite de cele la care ne-a trimis până acum memoria, într-un mod destul de arbitrar. Acea impresie cuceritoare, care îi năucea cândva pe spectatorii din anii 1930, era explicabilă prin bucuria generală a martorilor exaltați de *nașterea*

unei noi arte, care descoperise la acea vreme chiar și sunetul. Însăși apariția aceste noi arte, care demonstra o nouă integritate, un nou imaginar, care revela aspecte necunoscute ale realității, îl uimea pe spectator. Și nu putea să nu-l transforme într-un entuziast.

Ne despart mai puțin de cincisprezece ani de viitorul secol XXI. În decursul timpului, filmul a parcurs un drum dificil și complicat, cu ridicări și căderi. Au apărut relații de interdependență complexe între filmele de artă adevărate și producția comercială. Prăpastia dintre ele se adâncește pe zi ce trece. Deși apar în permanență filme care reprezintă, fără îndoială, jaloane în istoria cinematografiei.

Toate acestea sunt legate de faptul că spectatorii au început să aibă o atitudine diferențiată față de filme, în special, pentru că cinematograful în sine, ca fenomen nou și original, nu îi mai surprinde deja de multă vreme, iar diversitatea dorințelor spirituale ale oamenilor crește. Spectatorii au început să aibă propriile simpatii și antipatii. Adică artiștii din cinema încep să aibă propriul public, propriul cerc de spectatori. Demarcarea gusturilor publicului este exprimată uneori destul de puternic. Și nu e nimic rău sau periculos în asta: existența preferințelor estetice este dovada dezvoltării conștiinței.

Regizorul, la rândul lui, se ocupă mai în profunzime de aspectele realității care îl interesează. Apar spectatori fideli și regizori preferați, de aceea în ziua de azi nu trebuie să ne orientăm și să luăm în calcul succesul total la public, dacă suntem interesați de faptul că cinematograful nu s-a dezvoltat ca un spectacol comercial, ci ca o artă. Mai mult decât atât, astăzi, succesul la

public al unui film te face să îl suspectezi că nu ar aparține artei, ci așa-numitei culturi de masă.

Conducerea actuală a cinematografiei sovietice, care insistă asupra ideii că această cultură de masă trăiește și se dezvoltă în Occident, iar artiștii sovietici sunt chemați să facă artă autentică pentru popor, în realitate este interesată de crearea de filme cerute de publicul larg și, vorbind bombastic despre dezvoltarea „tradițiilor realiste autentice“ în cinematografia sovietică, încurajează, de fapt, puțin câte puțin, producția de filme cu totul rupte de realitate și de problemele adevărate ale poporului. Citând succesele filmului sovietic din anii 1939, ei visează acum la un public de masă și prin toate mijloacele, bune sau proaste, încearcă să facă să pară că nu s-a schimbat nimic de atunci în relația dintre film și public.

Dar, din fericire, trecutul nu poate fi întors, se dezvoltă conștiința individuală, încrederea în propriile păreri. Grație acestui fapt, filmul se dezvoltă, formele sale de expresie devin mai ample, atrage problematici tot mai profunde, pune întrebări, care unesc cei mai diferiți oameni cu cele mai diferite destine, caractere contradictorii și temperamente total diferite. Acum nu ne putem imagina o reacție unanimă nici măcar la, să spunem, cel mai incontestabil fenomen al artei, profund, puternic și plin de talent. Conștiința colectivă care pătrunde adânc în noua ideologie socialistă sub presiunea complexității reale a vieții cedează locul conștiinței individuale. Condiția contactului dintre artist și spectator se definește acum prin posibilitatea dialogului, îndreptat spre un scop precis, util, dorit și necesar pentru ambele părți. Artistul și spectatorul sunt uniți de interese și preferințe comune, puncte de vedere apropiate asupra subiectului, în fine, de un nivel

spiritual comun. În caz contrar, chiar și cei mai interesanți interlocutori în comunicarea individuală riscă să se plictisească reciproc, să genereze aversiune și nemulțumire reciprocă. Este un proces normal și este evident că nici măcar clasicii nu sunt egali în experiența subiectivă a fiecărei personalități luate separat.

Omul, capabil să se bucure de artă, în virtutea propriilor înclinații, restrânge el însuși sfera preferințelor sale artistice. A fi omnivor înseamnă a fi mediocru, adică a nu avea capacitatea de a emite propriile judecăți de valoare. Pentru omul evoluat din punct de vedere estetic și spiritual nu există aprecieri stereotipe, așa-zis obiective. Cine sunt acești judecători care se ridică deasupra părerii generale, în numele judecății și al aprecierii obiective? În schimb, situația existentă în mod obiectiv a relației reciproce dintre artist și spectator este o dovadă a faptului că, în mod *subiectiv,* se dovedesc a fi interesate de artă *cele mai largi categorii de oameni*.

Creațiile artei cinematografice încearcă să își coaguleze experiența, materializată de artist în filmele sale. Individualitatea regizorului determină configurația relațiilor sale cu lumea. Individualitatea regizorului determină și limitează legătura cu lumea, capacitatea de selecție a relațiilor crește subiectivitatea lumii, exprimată de artist.

A obține adevărul imaginii cinematografice este doar o vorbă, numirea unui vis, constatarea aspirației, care, cu toate astea, realizându-se, demonstrează de fiecare dată specificitatea alegerilor făcute de regizor, individualitatea poziției sale. A căuta propriul adevăr (iar altul, adevărul „general“, nu poate exista) înseamnă să îți cauți *propriul* limbaj, *propriul* sistem de

expresivitate, menite să îți formeze *propriile* idei. Numai filmele unor regizori diferiți, adunate împreună, vor da o oarecare imagine, relativ reală și care tinde spre o imagine completă a lumii contemporane, a grijilor, a necazurilor, a problemelor ei și, până la urmă, vor realiza acea experiență sintetizatoare care îi lipsește omului contemporan, pentru a cărei punere în practică și trăiește arta cinematografică. Ca, de altfel, oricare alt gen artistic.

Trebuie să recunosc că, până la apariția primului meu film, nu m-am simțit regizor și nici cinematografia nu-mi bănuia deloc existența.

Din păcate, până la conștientizarea nevoii de a crea (chiar după apariția lui *Ivan*) filmul a rămas pentru mine, în foarte mare măsură, un lucru în sine, așa încât numai cu mare greutate îmi imaginam rolul pentru care mă pregătise profesorul meu Mihail Ilici Romm [45]. Aceasta a fost un fel de mișcare paralelă fără puncte de contact și influențe reciproce. Viitorul nu se lega de prezent. *Eu nu îmi imaginam funcția mea spirituală în viitor. Încă nu vedeam acel scop, la care se ajunge numai prin luptă cu sine însuși și reprezintă punctul de vedere asupra problemei, exprimat într-un anumit sens, o dată pentru totdeauna.* Mai târziu se mai poate schimba tactica, dar scopul, niciodată, fiindcă el reprezintă funcția etică.

Aceasta a fost perioada acumulării posibilităților de exprimare în sens profesional, pe de o parte, și a căutării precursorilor, a unei linii tradiționale unice, pe care eu n-aș îndrăzni să o întrerup din cauza lipsei de educație și instrucție, pe de altă parte. Eu am făcut pur și simplu cunoștință cu obiectul cinematografiei, în care va trebui să lucrez în viitor. De fapt, experiența mea demonstrează o dată în plus (și de câte ori e nevoie!) imposibilitatea de *a învăța* să

fii artist prin intermediul universității. Pentru a deveni artist nu este suficient să studiezi, să înveți practici și metode. Mai mult decât atât, după cum spunea cineva, pentru a scrie bine, trebuie să uiți de gramatică. E adevărat însă că, înainte s-o uiți, trebuie să o știi...

Omul care are o tentativă de a deveni regizor își riscă întreaga viață și numai el singur își asumă acest risc. Așa că riscul trebuie conștientizat printr-un comportament de om matur. Pedagogii care îl pregătesc pe artist nu pot răspunde pentru anii jertfiți și pierduți de ghinionistul venit adesea direct de pe băncile școlii. Admiterea candidaților în așa-numitele instituții de învățământ superior artistic nu poate fi privită strict pragmatic, aici apare o problemă etică dacă 80% dintre studenții la regie sau actorie intră în rândurile oamenilor inapți profesional, captivi pentru toată viața pe orbita din jurul cinematografiei. Majoritatea covârșitoare nu au puterea de a renunța la cinematografie și de a se îndrepta spre altă profesie. După ce dedică șase ani de viață studierii cinematografiei, oamenilor le este greu să se despartă de iluziile lor.

Din această perspectivă, prima generație de cineaști sovietici arată într-adevăr ca un tot organic. Venirea lor a fost răspunsul la chemarea sufletului și a inimii. A fost o acțiune nu numai surprinzătoare, dar și firească pentru acele vremuri, dar în zilele noastre mulți nu mai vor să îi înțeleagă adevărata importanță, aceea că filmul clasic sovietic a fost făcut de tineri, aproape de niște copii, care nu știau aproape niciodată să aprecieze corect sensul propriilor fapte și nici să își asume răspunderea.

Și totuși, s-a dovedit destul de instructivă experiența universității [46], care mi-a pregătit, treptat, capacitatea actuală de apreciere a experienței pe care am căpătat-o de-a lungul timpului. Cum spunea Hermann Hesse în cartea sa *Jocul cu mărgelele de sticlă*: „Adevărul trebuie să fie trăit, și nu predat. Pregătește-te de luptă!"

Mișcarea devine adevărată, adică este capabilă să schimbe tradiția în energie publică, numai atunci când soarta acestei tradiții, tendința dezvoltării și a deplasării ei coincid cu logica obiectivă (chiar o depășesc) a dezvoltării societății.

În această ordine de idei, merită să amintim încă o dată și despre *Rubliov,* care ar fi putut avea, fără discuție, drept motto fraza dată exemplu mai sus, citatul din Hesse.

În fond, conceperea personajului Andrei Rubliov s-a construit pe schema întoarcerii la origini, care, sper, apare în film destul de spontan, din reconstituirea pe ecran, mai mult sau mai puțin naturală și organică, a curgerii „libere" a vieții. Povestea vieții lui Rubliov, în fond, pentru noi este ceva *predat* la școală, o idee impusă, care, arzând în atmosfera realității vii, va renaște din cenușă ca un adevăr cu totul nou, abia descoperit.

Educat la Mănăstirea „Sfinta Treime" din Serghiev-Posad, sub aripa lui Serghi Radonejski, necorupt de viață, Andrei și-a luat drept principală deviză: iubirea, unitatea, fraternitatea.

În timpul luptelor pentru putere, al războaielor fratricide și al jugului tătar, această lozincă, inspirată din realitate și din viziunea politică a lui Serghi a exprimat necesitatea unificării, a centralizării în fața jugului tătaro-mongol, drept unica posibilitate

de supraviețuire, pentru a obține, prin demnitate națională și religioasă, independența.

Tânărul Andrei și-a însușit ideile în mod teoretic, fiind pur și simplu educat în acest spirit, cum se spune, „antrenat".

Ieșind dintre zidurile mănăstirii, el se lovește de o realitate neașteptată, necunoscută și pe drept cuvânt înspăimântătoare. Tragismul momentului poate fi explicat doar prin necesitatea transformării care l-a maturizat.

E ușor să ne imaginăm cât de nepregătit era Andrei să dea piept cu viața, de care fusese protejat până atunci de zidurile convenționale ale mânăstirii, care denaturau perspectiva reală asupra vieții, ce se întindea departe de granițele ei... Și numai cunoscând suferința, alăturându-se sorții poporului său, Andrei, care își pierduse credința în ideea de bine, incompatibilă cu realitatea, se întoarce de unde plecase. La ideea de iubire, bunătate și fraternitate. Dar deja simțise pe pielea lui marele, sublimul ei adevăr, care exprimă speranțele poporului chinuit.

Adevărurile tradiționale rămân adevăruri numai atunci când sunt confirmate de experiența personală... Anii de studenție, anii apropierii de profesie, pe care, după cât se pare, îmi este sortit să o practic toată viața, mi se par destul de ciudați...

Am lucrat mult „pe platou", adică am făcut exerciții practice de regie și interpretare actoricească în săli de curs, am scris mult, pregătindu-ne scenariile pentru proiectele de școală. Dar am văzut puține filme, iar acum, din câte știu eu, studenții văd încă și mai puține, profesorii și conducerea se tem de influența negativă a filmelor occidentale, pe care tinerii studenți nu le interpretează

suficient de critic... Acesta este un nonsens: este imposibil de înțeles cum se pot studia profesiile din cinematografie, evitând experiența filmului contemporan internațional. Rezultatul inevitabil va fi că, la un moment dat, studenții vor inventa roata. Dacă o vor inventa. Se poate imagina un pictor care nu a fost niciodată la muzeu sau în atelierele colegilor săi, un scriitor care nu citește? Dar un cineast care nu vede filme? Iată-l, este în fața noastră: studentul de la Facultatea de Film, aproape lipsit de posibilitatea de a fi la curent cu realizările din cinematografia universală, studiind între zidurile facultății.

Îmi amintesc și în ziua de azi primul film pe care am avut șansa să-l văd la facultate, în ajunul examenului de admitere: *Azilul de noapte* al lui Renoir [47], făcut pe tema piesei lui Maxim Gorki... Vizionarea mi-a lăsat o impresie stranie și misterioasă, o senzație de ceva interzis, secret și nefiresc. Vaska Pepel era jucat de Jean Gabin, iar Baronul, de Louis Jouvet...

Starea mea metafizic-contemplativă s-a schimbat brusc prin anul al IV-lea. Fierbea sângele în noi și ne îndreptam toată energia spre practica de producție, apoi spre pregătirea lucrărilor de diplomă. Am filmat-o în coregie cu colegii de an. Era un film relativ mare, realizat cu mijloacele studioului studențesc al institutului și al Televiziunii centrale, pe tema deminării magaziilor de muniție ale nemților, rămase din Al Doilea Război Mondial.

Lucrând pe propriul scenariu, din păcate, fără absolut niciun fel de ajutor, nu am simțit deloc că mă apropii de înțelegerea a ceea ce se numește cinematograf. Problema s-a complicat prin faptul că, turnând acest film, am fost în permanență atrași de lungmetraj, adică, după cum ni se părea nouă atunci, complet greșit, către un

film adevărat. De fapt, cred că e mai greu să faci un film scurt decât un lungmetraj, căci primul necesită și un impecabil simț al formei! Dar pe vremea aceea noi aveam, înainte de orice altceva, ambiții de organizare și producție, în timp ce concepția filmului ca *operă de artă* ne aluneca printre degete. De aceea nu am știut să folosim munca la acest scurtmetraj pentru a ne defini propriile obiective estetice...

Dar nici măcar acum eu nu-mi pierd speranța că voi reuși cândva să filmez un scurtmetraj: chiar păstrez în agenda mea câteva observații pentru momentul acela. Iată, de exemplu, una dintre ele este o poezie a tatălui meu, poetul Arseni Aleksandrovici Tarkovski, pe care ar fi trebuit să o citească el. Ar fi trebuit! Ne vom mai întâlni oare vreodată?

Iată poezia:

Copil fiind, de foame și de frică
boleam mereu. Cu buzele crăpate
de pe-atunci m-am învățat
cu gustul rece și puțin sărat.
Și merg, tot merg neîncetat,
Pe scările din față-n mă-ncălzesc,
Și în delirul meu mă zbat,
ca șarpele în cânt de fluier fermecat
Și stau pe scări și-acolo mă-ncălzesc.

Iar mama, uite, -mi face semn cu mâna,
e-atât de-aproape, dar n-o pot ajunge:
mai fac un pas – au mai rămas doar șapte,
Îmi face semn cu mâna, să m-apropii –

sunt șapte pași, îmi face semn cu mâna.

E cald
Îmi desfac gulerul, mă-ntind, și-atunci
începe-a tobelor bătaie, iar lumina
lovește-n secole. Fug caii în galop, iar mama
pe pod plutește, îmi face semn cu mâna –
Și își ia zborul...

Și-acum visez
Sub meri – un alb spital,
Și un cearșaf ce pân' la gât mă învelește
și doctorul e alb și mă privește
și stă-n picioare asistenta și ea ninsă
și dă din aripi. Uite, s-au oprit.
Iar mama vine, face semn cu mâna-ntinsă –
și își ia zborul... [48]

Și iată seria de imagini la care am visat în legătură cu această poezie:

Cadrul 1: Un cadru de localizare, îndepărtat. Orașul, filmat de sus, toamna sau la începutul iernii. Obiectivul se apropie încet de un copac aflat lângă un zid tencuit de mănăstire.

Cadrul 2: Plan de ansamblu. Panorama văzută de sus, incursiunea simultană a obiectivului: lacul, iarba, mușchii, filmate în ansamblu, trebuie să arate ca un spațiu întins.

Chiar de la primul cadru se aude zgomotul intens, neplăcut al orașului, care se liniștește complet spre finalul celui de-al doilea

cadru.

Cadrul 3: Prim-plan. – Un foc de tabără. O mână întinde spre focul pe cale să se stingă un plic vechi, șifonat. Reaprinde focul. Plan panoramic de jos în sus.– Lângă copac, privind focul, stă în picioare tatăl (autorul poeziei). Apoi se apleacă, se pare, pentru a întreține focul.

Trecerea la un plan întreg. – Un peisaj vast de toamnă. Un cer întunecat. În depărtare, pe câmp, arde un foc de tabără. Tatăl întețește focul. Se ridică, se întoarce și se îndepărtează de cameră, plecând pe câmp.

Obiectivul îl urmărește încet, până la un plan mediu, filmat din spate. – Tatăl continuă să meargă. Obiectivul se apropie pentru ca omul care merge să apară tot timpul la aceleași dimensiuni. Apoi, încet-încet, se întoarce și se așază în fața aparatului din profil. – Tatăl se ascunde după copaci. Iar de după copaci, deplasându-se în aceeași direcție, apare fiul lui. Treptat, obiectivul se apropie de fața fiului care, la finalul cadrului, vine spre aparat.

Cadrul 4: Din perspectiva fiului. – Mișcarea aparatului de jos în sus, cu apropierea obiectivului de drum, de lac, de iarba uscată. Deasupra lacului, învârtindu-se, cade o pană albă. (Am folosit mai târziu această pană în *Nostalgia*).

Cadrul 5: Prim-plan. Fiul privește pana care cade, apoi în sus, spre cer. Se apleacă, iese din cadru. Trecerea la un plan general. – Fiul, în plan general, ridică pana și merge mai departe. Se ascunde după copaci, de unde, continuându-și drumul, apare nepotul poetului. Are în mână pana albă. Apune soarele. Nepotul merge pe câmp...

Obiectivul trece pe un plan întreg al nepotului, din profil, care observă brusc ceva în afara cadrului și se oprește.

Imagine panoramică pe direcția privirii lui. În plan general, la liziera pădurii întunecate – un înger. Se întunecă. Se întunecă simultan cu pierderea focusului.

Versurile trebuie să înceapă să se audă cam deodată cu cel de-al treilea cadru și aproape până la finalul celui de-al patrulea. Între focul de tabără și pana care cade. Aproape în același timp cu sfârșitul poeziei, poate puțin înainte, începe să se audă finalul *Simfoniei despărțirii* [49] a lui Haydn, care se încheie odată cu lăsarea întunericului.

E adevărat că, dacă aș fi reușit să fac în realitate acest film, nu știu dacă ar mai fi ajuns pe ecran așa cum e scris în agenda mea: nu pot să nu fiu de acord cu René Clair [50], care spunea cândva: „Filmul meu este deja născocit, acum n-a mai rămas decât să-l filmez". În cazul meu, concretizarea pe peliculă a scenariului scris se produce altfel. Mie probabil că nu mi s-a întâmplat să mă surprind pe mine însumi cu faptul că ideea inițială a unui film a ajuns să se schimbe în mod esențial de la primul gând și până la punerea ei în practică. Impulsul inițial, care a generat apariția fiecăruia dintre filmele mele, rămâne neschimbat, căutându-și desăvârșirea în procesul de lucru. Cu toate astea, în procesul de filmare, montaj, sonorizare continuă să se cristalizeze forme mai precise ale ideii originale, întreaga structură imaginată a filmului, pentru mine, nu este definitivă nici până în ultimul moment. Și procesul creării oricărei opere constă în lupta cu materialul pe care artistul se străduiește să îl învingă în numele realizării complete și perfecte a ideii sale principale (care trăiește în prima ei senzație spontană).

Numai de nu s-ar risipi esențialul în procesul de creație, grație căruia a și fost gândit tot filmul!... Mai ales că ideea se realizează cu mijloacele cinematografiei, adică folosindu-se imagini din realitate: de fapt, proiectul trebuie să dea viață filmului, în carne și oase, doar în contact direct cu realitatea lumii materiale.

Din punctul meu de vedere, cea mai înspăimântătoare și cea mai nefastă tendință pentru viitorul filmului este aceea de a te strădui să-ți potrivești munca perfect cu ce ai scris pe hârtie, să transferi pe ecran ce ai gândit dinainte, adesea fiind doar construcții teoretice. Orice meșteșugar de profesie este capabil să facă această operațiune simplă. Natura creației vii are nevoie de gust pentru obsevația directă, dincolo de variabilele lumii materiale, aflate într-o continuă mișcare. Pictorul cu ajutorul culorilor, literatul cu ajutorul cuvintelor, iar compozitorul cu ajutorul notelor, duc o luptă grea, extenuantă și fără sfârșit, pentru a învige materialul de la baza creației lor.

Cinematograful s-a născut ca mijloc de a fixa *mișcarea* realității în irepetabilitatea ei factual-concretă, clipa care se repetă iar și iar, în fluiditatea ei inconstantă, pe care noi suntem în stare să ne-o însușim, reproducând acest moment pe peliculă. Astfel sunt determinate metodele artei cinematografice. Proiectul autorului devine un martor uman viu, tulburător și interesant pentru spectator numai atunci când reușim să îi „cufundăm“ în torentul realității care aleargă grăbită, fixat de noi în concretul palpabil al fiecărei clipe prezentate, în irepetabilitatea și unicitatea ei structurală și emoțională... Altfel, filmul este condamnat: el va îmbătrâni și va muri încă înainte să se nască...

După ce am terminat *Copilăria lui Ivan*, am simțit pentru prima dată că fimul îmi este undeva aproape. Ca în jocul cu „rece-cald-fierbinte“, ca atunci când simți prezența unui om într-o cameră întunecată, chiar dacă omul își ține respirația. Era undeva pe-aproape. Am înțeles asta din propria mea agitație, asemănătoare neliniștii unui câine de vânătoare, care a găsit o urmă. S-a întâmplat o minune: filmul a ieșit! Acum mi se cerea cu totul altceva. Eu trebuia să fi înțeles ce este acela cinematograf.

Chiar atunci mi-a venit ideea acestei cărți, care mi-a permis să încep să construiesc concepția, cadrul care ar trebui să-mi limiteze fantezia în căutarea formei și alegerea imaginilor. Această concepție mi-ar fi dat mână liberă și posibilitatea de a renunța la tot ce era inutil, străin, facultativ. Cândva, am răspuns singur la întrebarea de ce are nevoie filmul și ce îi este contraindicat.

Acum știu deja doi regizori care au lucrat în condiții foarte dure, dar purtând de bunăvoie ochelari de cal, care i-au ajutat să creeze forma justă pentru punerea în practică a proiectului lor – ei sunt Mizoguchi și Bresson. Dar probabil că Bresson este singurul om din domeniul cinematografiei care a reușit fuziunea deplină dintre practică și concepția elaborată de el dinainte, prezentată teoretic. Eu nu știu niciun artist mai consecvent în acest sens.

Principiul lui de bază era distrugerea așa-numitei elocvențe, în sensul că voia să distrugă granița dintre imagine și viața reală sau, cu alte cuvinte, să facă viața reală „să sune“ într-un fel plastic și expresiv. Nicio prezentare specială a materialului, nicio amplificare, nicio generalizare premeditată. Parcă Paul Valéry ar fi vorbit exact despre Bresson: „... perfecțiunea este atinsă numai de cel care refuză toate mijloacele ce duc la exagerare conștientă“.

Aparența observației modeste și naive a vieții. Acest principiu este cumva apropiat artei orientale zen, unde observarea vieții se recreează, în mod paradoxal, în percepția noastră, în cea mai înaltă expresivitate artistică. Poate că numai Pușkin încă mai corela conținutul cu forma într-un mod magic, perfect organic. Dar Pușkin, ca și Mozart, crea cum respira, fără să construiască niciun fel de principii în acest scop. Dar iată că Bresson a reunit integral și monolitic în creația sa, în modul cel mai consecvent posibil, și teoria, și practica, în poezia cinematografică.

Precizia și cumpătarea modului de a privi condițiile problemei te ajută să găsești echivalentul perfect pentru ideile și senzațiile tale, fără experimente.

Experiment! Să-i spunem și căutare! Poate, oare, o asemenea noțiune, precum experimentul, să aibă legătură, să spunem, cu poetul care a scris următoarele versuri:

Pe dealurile Georgiei zace a nopții brumă;
Aragvi șușotește-n fața mea.
Sunt trist, dar nu mi-i greu; tristețea-mi e lumină;
de tine plină e durerea mea,
de tine, doar de tine... Iar melancolia-mi
nimic n-o chinuie și n-o neliniștește,
și inima-mi ce nu se poate-abține –
cum arde iarăși, arde și iubește. [51]

Nu e nimic mai absurd decât cuvântul „căutare“ aplicat operei de artă. El este acoperit de slăbiciune, gol interior, lipsa adevăratei conștiințe creatoare, orgoliu gratuit. „Artistul care caută“ – ce

grațiere burgheză a sărăciei în aceste cuvinte! Arta nu e știință, pentru a-ți permite să faci experimente. Dacă experimentul rămâne doar la nivelul de experiment, dar nu la etapa intimă depășită de artist în drumul său spre opera finită, atunci rămâne nerealizat însuși scopul artei. O remarcă deloc lipsită de interes despre acest subiect îi aparține aceluiași Paul Valéry în eseul „La Degas: «Ei (unii dintre pictorii contemporani lui Degas – A.T.) au încurcat exercițiile cu creația și au transformat în scop ceea ce ar fi trebuit să fie doar mijloace. Și acesta este *modernismul* (s. a.). «A finaliza» o operă înseamnă să ascunzi tot ce arată sau dezvăluie fazele ei intermediare. Artistul (potrivit acestei exigențe învechite) trebuie să își susțină numai propriul său stil și trebuie să își ducă efortul până la acea limită la care munca șterge chiar propriile urme. Dar când grija pentru prezentul imediat și personal a ajuns să învingă treptat gândul despre opera în sine și durata genezei ei, necesitatea definitivării a început să fie nu numai de prisos și delicată, ci și în contradicție cu «adevărul», «finețea» și exprimarea «geniului». Componenta personală a ajuns să pară esențială chiar și pentru public! Schița a ajuns să coincidă cu tabloul“.

Într-adevăr, arta celei de-a doua jumătăți a secolului XX a pierdut misterul. În zilele noastre, artistul a început să vrea recunoaștere imediată și deplină – plata instantanee pentru tot ce face în domeniul spiritului. În acest context, este frapantă soarta lui Kafka, căruia nu i s-a tipărit în timpul vieții nici măcar o operă și care a cerut legatarului său testamentar să distrugă manuscrisele pe care le lăsase. După structura sa sufletească, în sens moral, Kafka aparține trecutului. De aceea a și suferit atât, incapabil să se adapteze epocii în care a trăit. Iar așa-numita artă modernă cel mai adesea este o etalare a propriei persoane, căci este greșit să crezi că metoda poate deveni sensul și scopul artei. Majoritatea

artiștilor din zilele noastre sunt preocupați să demonstreze această metodă proprie, cu un soi de exhibiționism neînfrânat.

Și problema avangardei a apărut tot în secolul XX, atunci când arta și-a pierdut treptat spiritualitatea. Din acest punct de vedere, în acest moment, cea mai rea este situația artei plastice contemporane, aproape în totalitate lipsită de spiritualitate. De obicei, se consideră că o asemenea situație reflectă starea societății care și-a pierdut spiritualitatea. Dacă rămânem la nivelul simplei constatări a acestei situații tragice, atunci sunt de acord. Da. O reflectă. Dar nu la nivelul artei, chemată să învingă lipsa de spiritualitate – să facă această constatare din nou, tot la nivel spiritual, așa cum a făcut, de exemplu, Dostoievski, primul care a vorbit despre această boală a secolului nostru cu o forță genială.

Noțiunea de avangardă în artă este lipsită de orice sens. Înțeleg că ea poate fi aplicată în sport, de exemplu. Recunoașterea avangardei în artă înseamnă recunoașterea progresului în artă. Progresul în tehnică îl pot înțelege, dar asta înseamnă mașini mai performante, capabile să îndeplinească mai bine și mai exact funcțiile în care s-a investit. Cum poți fi mai avansat în artă: ar fi posibil ca din acest motiv Thomas Mann să fie mai bun decât Shakespeare?

Despre experiment și căutare, în general, cel mai mult se vorbește în legătură cu avangarda. Dar ce înseamnă experimentul în artă? Să încerci și să vezi ce rezultă? Dar, dacă nu iese nimic, atunci nu ai ce vedea: aceasta este problema personală a ghinionistului. Pentru că opera de artă poartă în ea integritatea și perfecțiunea estetică și vizionară asupra lumii – acesta este un organism capabil să trăiască și să se dezvolte după propriile reguli. Se poate oare vorbi

despre experiment în cazul nașterii unui copil? E lipsit și de morală, și de sens.

Sau, poate, despre avangardă și experiment au vorbit cei care nu au fost capabili să aleagă grâul de neghină? Și pur și simplu s-au pierdut în fața noilor structuri estetice, incapabili să își găsescă propriile criterii, să dezvolte, potrivit acestei definiții, tot ce ieșea din cadrul obișnuit și cunoscut lor, chiar cu riscul de a greși? Mi se pare amuzant că atunci când Picasso a fost întrebat despre „căutarea“ sa, el a răspuns ingenios și precis, evident iritat de întrebare: „Eu nu caut, eu găsesc.“

De fapt, poate, oare, noțiunea de „căutare“ să fie asociată, să spunem, cu o somitate ca Lev Tolstoi: bătrânul, vedeți voi, a căutat! E caraghios! Deși unii critici de artă sovietici aproape că așa și zic, indicând greșeala acestuia în legătură cu căutarea lui Dumnezeu și cu propovăduirea nonviolenței – adică, nu acolo a căutat...

Căutarea poate fi înțeleasă doar ca proces, raportarea la integritatea operei e exact ca în cazul unei plimbări prin pădure, cu un coș în căutare de ciuperci, în raport cu cele deja găsite și adunate în coș. Numai în al doilea caz, când coșul plin e și operă de artă, conținutul coșului e rezultatul real și absolut, iar plimbarea prin pădure rămâne doar treaba personală a amatorului de plimbări în aer liber. La acest nivel, înșelătoria echivalează cu reaua intenție. „Este un obicei prost să iei metonimia drept descoperire, metafora drept dovadă, logoreea drept șuvoi de informații capitale, iar pe tine însuți drept profet și acest rău se naște odată cu noi“, observă cu sarcasm același Valéry în *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci*.

Cu atât mai mult sunt complicate căutările și experimentele în cinematografie. Ți se dau pelicula, aparatura și hai, fixează pe peliculă motivul esențial pentru care faci filmul.

Concepția filmului, scopul lui, este obligatoriu să fie bine știute de către regizor chiar de la bun început. Și nici nu mai vorbesc despre faptul că nimeni nu va plăti pentru căutări incerte. În orice caz, un singur lucru rămâne neschimbat: indiferent cât ar fi căutat artistul, aceasta rămâne doar problema lui strict personală, din momentul fixării căutărilor sale pe peliculă (repetarea filmărilor este ceva rar și în limba producătorilor se numește „rebut"), adică din momentul obiectivării concepției sale, se presupune că artistul a găsit deja subiectul despre care vrea să le povestească spectatorilor prin intermediul filmului și nu rătăcește în căutări obscure.

Despre concepție și formele sale de realizare în film vom vorbi în detaliu în capitolul următor. Dar deocamdată să răspundem la răspândita întrebare legată de rapida învechire a filmului, considerat atributul său esențial. Despre asta nu putem vorbi decât raportându-ne la chestiunea scopului moral al filmului.

Este absurd să spunem că s-a învechit *Divina comedie* a lui Dante. Dar filme care în urmă cu câțiva ani erau considerate mari evenimente brusc și pe neașteptate se dovedesc a fi slabe, depășite, școlărești. Care este, de fapt, problema? Eu consider că motivul principal este acela că cinematograful, în general nu identifică actul propriei creații *cu acțiunea*, inițiativă vitală pentru el, cu efortul moral fără de care nu există creație adevărată. Îmbătrânesc intențiile de a fi expresiv, contemporan. Nu trebuie să devii cumva, dacă nu ești așa.

În genurile artistice care există de sute de ani nu e nimic mai firesc și mai organic pentru artist decât să se simtă nu doar simplu povestitor sau interpret, ci, înainte de orice, persoana care hotărăște cu maximă sinceritate cum să le prezinte oamenilor propriul adevăr despre lume. Iar pe cineaști îi distruge adesea simțul mediocrității.

De altfel, chiar cred că asta e explicația. Filmul încă își caută specificul unui limbaj propriu și doar se apropie de găsirea lui. Înaintarea pe drumul conștiinței de sine a cinematografiei a fost frânată la început de situația echivocă dintre artă și industrie, din pricina păcatului inițial al originii sale comerciale.

Problema limbajului cinematografic nu este simplă și este încă neclară, chiar și pentru profesioniști. Astfel, vorbind despre limbajul cinematografic contemporan și necontemporan, adesea substituim esența problemei cu o serie de mijloace formale, la modă astăzi și destul de des împrumutate din genurile înrudite. Și, într-o fracțiune de secundă, putem cădea prizonieri în capcana prejudecăților de moment, trecătoare și întâmplătoare. Atunci devine posibil, de exemplu, astăzi să spunem că „retrospecția e ultima noutate“, iar mâine să declarăm, cu aceeași ambiție, că „orice deplasare în timp este o înapoiere, este ziua de ieri a filmului, care tinde astăzi spre subiecte dezvoltate în mod clasic“. Dar pot, oare, mijloacele să îmbătrânească de la sine sau să se adapteze la spiritul vremurilor? Probabil, trebuie în primul rând să înțelegem concepția autorului și doar în acest context să clarificăm de ce apelează la anumite mijloace. Este posibil, firește, împrumutul necritic, imitativ, al mijloacelor regizorale, dar atunci discuția noastră depășește granițele chestiunii artei, întinzându-se în domeniul meșteșugului.

Firește, mijloacele cinematografiei, ca ale oricărei alte arte, se schimbă. Am povestit deja că primii spectatori de cinema au fugit panicați din sală la vederea locomotivei care se îndrepta, pe ecran, spre ei și au urlat îngroziți, percepând prim-planul drept tăiere a capului. Astăzi, aceste mijloace în sine nu mai provoacă nimănui niciun fel de emoții speciale și noi folosim ca pe orice semn obișnuit de punctuație ceva ce ieri părea o descoperire uluitoare. Ce-i drept, în acest caz, nu-i trece nimănui prin cap să comenteze că a îmbătrânit sau nu prim-planul.

Dar orice invenție în domeniul mijloacelor și al procedeelor, înainte să fie folosită la scară largă, trebuie să apară drept cea mai *firească* și *unica* posibilitate a artistului ca, prin intermediul mijloacelor limbajului său, să se apropie pe cât de mult și de puternic posibil de transmiterea viziunii sale asupra lumii. Artistul nu caută mijloace în sine, cu scopul satisfacerii sentimentului estetic, ci este obligat să se chinuie pentru a descoperi procedeele capabile să formuleze în mod adecvat atitudinea autorului față de realitate.

Inginerul inventează mașini, ghidându-se după nevoile vitale ale omului, el vrea să le ușureze oamenilor munca și, astfel, și viața. Dar, cum se spune, omul nu trăiește numai cu pâine... Se poate spune că artistul își îmbogățește arsenalul pentru a ușura comunicarea oamenilor, adică posibilitatea de a se înțelege unul pe altul la un nou nivel sufletesc.

Artistul nu se exprimă întotdeauna simplu și clar, iar de aici apar complicații firești în perceperea povestirii despre sine și a gândurilor sale despre viață, uneori deloc ușor de înțeles. Dar comunicarea cere întotdeauna efort. Și, fără efort și fără o dorință

puternică, înțelegerea unui om de către alt om este pur și simplu imposibilă.

În acest caz, descoperirea din domeniul metodei este o reușită a omului care capătă darul vorbirii. Și aici putem discuta despre apariția imaginii, adică a revelației. Iar acele mijloace care au fost inventate ieri pentru a vorbi despre un adevăr obținut și scos la lumină mâine pot să devină în totalitate, ba chiar vor și deveni, cel mai răspândit clișeu.

Dacă un meșteșugar abil povestește despre un obiect străin lui, la cel mai înalt nivel al expunerii contemporane în sens formal, dacă este suficient de inteligent și înzestrat cu un anumit gust, atunci poate, pentru un timp oarecare, să-l inducă în eroare pe spectator. Totuși, semnificația de moment a filmului-efemer va deveni destul de repede evidentă. Timpul, mai devreme sau mai târziu, scoate la iveală, implacabil, ceea ce nu exprimă punctele de vedere originale ale personalității unice a artistului. Creația nu este o simplă metodă de formulare obiectivă a informației existente, necesară pentru câteva practici profesionale. Ea este, la urma urmelor, unicul mod de exprimare posibil pentru om. Și este, oare, aplicabil acest cuvânt slab, *căutare,* veșnic necesarelor eforturi neomenești pentru învingerea muțeniei?!

5

IMAGINEA ÎN FILM

E greu să-ți imaginezi că noțiunea de imagine artistică poate fi exprimată printr-o afirmație precisă, clar formulată și asumată. Nu este nici posibil, nici de dorit. Pot spune doar că imaginea tinde spre infinit și duce spre absolut. Și nici chiar ceea ce s-ar fi putut numi ideea imaginii în multidimensionalitatea și polivalența ei, din principiu, nu poate fi exprimat prin cuvinte. Asta face arta în practică. Când o idee este exprimată printr-o imagine artistică înseamnă că i s-a găsit forma unică pe care o transmite în cel mai apropiat mod posibil, care personifică lumea autorului, aspirația lui spre ideal.

Omul, cu mai multă sau mai puțină delicatețe, face întotdeauna diferența dintre adevăr și minciună, sinceritate și falsitate, naturalețe și manierism în comportament. Există un anumit filtru, care apare în percepție pe baza experienței de viață, care ne împiedică să testăm încrederea în fenomenele care au structura

legăturilor distrusă. Distrusă intenționat sau întâmplător: din nepricepere.

Există oameni incapabili să mintă. Alții mint inspirat și convingător. Mai există și o a treia categorie de oameni care nu știu, dar nu pot să nu mintă și atunci mint fără talent și fără speranță. În anumite situații date, adică observarea cu precizie a logicii vieții, numai cei din a doua categorie simt pulsul adevărului și sunt capabili să se lase atrași în meandrele capricioase ale adevărului vieții, cu o exactitate aproape geometrică.

Imaginea este ceva indivizibil și imperceptibil, care depinde de conștiința noastră și de lumea reală, pe care ea încearcă să o reprezinte. Dacă lumea este misterioasă, atunci și imaginea este misterioasă. Imaginea înseamnă o anumită egalizare, care reprezintă atitudinea adevărului și a justiției față de conștiința noastră, limitată de spațiul euclidian. În ciuda faptului că noi nu putem percepe universul în totalitatea sa, imaginea este capabilă să exprime acest întreg.

Imaginea este impresia adevărului pe care ni s-a permis să-l privim cu ochii noștri orbi. Imaginea personificată va fi veridică, dacă în ea se înțeleg legăturile care exprimă adevărul și îl fac unic și irepetabil, ca viața însăși, chiar și în cele mai simple manifestări ale ei.

În aprecierile sale despre simbol, Viaceslav Ivanov [52] spunea următoarele (ceea ce el numește „simbol“ eu numesc „imagine“): „Simbol este simbol adevărat numai atunci când este inepuizabil și nelimitat în semnificații, când face în limbajul său secret (hieratic și magic), aluzie și o sugestie la ceva neenunțat, neadecvat

cuvântului exterior. Are multe fațete, multe sensuri și întotdeauna este ascuns la cele mai mari adâncimi. Are o structură organică precum cristalul. Este chiar o monadă și prin asta se diferențiază de conținutul complex și dezorganizat al alegoriei, parabolei sau comparației... simbolurile sunt inefabile și inexplicabile și noi suntem neajutorați în fața sensului lor complet secret."

Imaginea ca observație... Cum să nu amintesc aici din nou de poezia japoneză?!

Ea mă cucerește cu refuzul ferm chiar al aluziei la sensul principal al imaginii, care, ca o șaradă, s-ar lăsa treptat descifrată. Haikuul își cultivă imaginile într-o manieră în care ele nu înseamnă nimic, iar sensul lor de bază nu poate fi înțeles. Adică imaginea corespunde cu atât mai exact predestinării ei, cu cât este mai dificil să o incluzi în vreo formă teoretică discursivă. Cititorul de haiku trebuie să se dizolve în ea ca în natură, să se afunde în ea, să se piardă în profunzimea ei ca în cosmos, unde nu există nici jos, nici sus.

Iată, de exemplu, haikuul lui Bashō [53]:

Lacul bătrân…
Țuști, plici: o broască.
Sunetul liniștii.

Sau:

Bujor de iarnă
și fluierar care spui atâtea –

cuc al zăpezilor.

Sau:

Ploaie de primavară
Sub crengile joase,
Stropi mari și greoi...

Ce simplitate, ce precizie a observației! Ce minte disciplinată și ce imaginație nobilă! Aceste rânduri sunt minunate în irepetabilitatea clipei smulse și oprite în loc, ce cade în veșnicie.

Poeții japonezi au reușit să redea în trei rânduri de observație atitudinea lor față de realitate. Ei nu au observat-o pur și simplu, ci au căutat, calm și fără grabă, sensul ei etern. Cu cât este mai exactă observația, cu atât mai mult are un caracter singular. Și cu cât are un caracter singural, cu atât este mai aproape de imagine. Dostoievski a vorbit la vremea sa uluitor de exact despre faptul că viața este mai bogată decât orice imaginație!

Cu atât mai mult observația se bazează pe imaginea cinematografică, cu cât la început ea era legată de reprezentarea fotografică. Imaginea cinematografică se realizează în patru dimensiuni, accesibile ochiului. Dar, cu toate astea, nu orice fotografie cinematografică poate pretinde că ne oferă o imagine a lumii – cel mai adesea ea îi descrie latura concretă. Fixarea faptelor cum sunt în realitate este cu totul insuficientă pentru a crea imaginea cinematografică. În film, imaginea se construiește pe capacitatea de a *crea,* în urma *observației,* propria *impresie* asupra obiectului.

Să vorbim despre proză. Finalul nuvelei lui Tolstoi *Moartea lui Ivan Ilici*. Un om rău, limitat, cu o soție și o fiică la fel de rele, moare de cancer și înainte de moarte vrea să le ceară iertare . În acest moment, cu totul neașteptat pentru el, simte în suflet o asemenea bunătate, că apropiații lui, preocupați doar de toalete și baluri, lipsiți de sentimente și de minte, i se par brusc profund nefericiți, demni doar de milă, și le poate tolera orice. În ultimele clipe, simțind moartea, lui i se pare că zboară printr-un tunel negru, care seamănă cu un intestin... În depărtare pare că sclipește lumina și vrea să treacă prin tunel ca să ajungă la lumină, dar nu poate nicicum să depășească această ultimă graniță care desparte viața de moarte. Lângă patul lui stau soția și fiica. El vrea să le spună „iertați-mă“, dar, în loc de asta, în ultima clipă zice „lăsați-mă să trec“.

Oare poate fi interpretată cumva uniform această imagine incredibilă, care ne atinge până în străfunduri? Ea e legată inexplicabil de sentimentele noastre cele mai profunde, ne amintește de propriile noastre trăiri și amintiri confuze și ne zdruncină, ne bulversează ca o revelație. Iertați-mi banalitatea, toate astea seamănă atât de mult cu realitatea și adevărul despre care am ghicit că poate să concureze cu alte situații deja trăite sau imaginate în forul nostru cel mai intim. Asta este recunoașterea, potrivit concepției lui Aristotel, a ceva ce ne e cunoscut și exprimat pentru noi de un geniu. Ea atinge diferite niveluri de profunzime și mai multe dimensiuni, în funcție de nivelul spiritual al celui care o privește.

Iată și *Portretul unei tinere cu ienupăr* [54] al lui Leonardo da Vinci, folosit în filmul meu *Oglinda,* în scena scurtei întâlniri a tatălui care vine de la război cu copiii lui.

Portretele create de Leonardo frapează întotdeauna prin două lucruri. Capacitatea uluitoare a pictorului de a vedea obiectul din afară, din exterior, dintr-o parte, cu o privire superioară, proprie unor artiști precum, de exemplu, Bach sau Tolstoi. Și apoi, ei percep opus în dublu sens concomitent. Impresia totală pe care ne-o produce acest portret nu poate fi exprimată în cuvinte. E imposibil de spus exact chiar și dacă ne place sau nu această femeie, dacă este simpatică sau antipatică. Dacă este atrăgătoare sau respingătoare. În ea este ceva inefabil, minunat și totodată respingător, parcă diabolic. Dar nu diabolicul este în sens atrăgător-romantic. Pur și simplu este și de partea binelui, și de cea a răului. Are grație cu o notă negativă: în ea este ceva aproape decadent și... minunat. În *Oglinda,* acest portret ne-a plăcut pentru faptul că, pe de o parte, găseam dimensiunea veșniciei în clipele care treceau prin fața noastră, iar pe de altă parte, pentru posibilitatea de a compara acest portret cu eroina: de a sublinia și la ea, și la actrița Terehova [55], aceeași capacitate de a fi deodată și atrăgătoare, și repingătoare.

Dacă încercăm să descompunem portretul lui Leonardo da Vinci în elementele sale componente, nu vom obține nimic. Sau, în orice caz, nu vom căpăta nicio explicație. Și forța influenței emoționale în sine, pe care o are asupra noastră imaginea acestei femei, se bazează tocmai pe această imposibilitate de a prefera la ea ceva clar definit. Nu se poate scoate detaliul din contextul întregului, nu se poate să preferi o fațetă a impresiei în defavoarea alteia și să o fixezi în mod definitiv pentru sine – să găsești un soi de echilibru în raport cu imaginea prezentată. Ea deschide în fața noastră posibilitatea interacțiunii cu infinitul, captat chiar de adevărata imagine artistică în menirea ei înaltă... Rațiunea și sentimentele noastre tind spre infinit cu o bucurie cuprinsă de nerăbdare.

Senzații asemănătoare sunt provocate de imagine ca întreg, care acționează asupra noastră tocmai prin această imposibilitate de a se diviza. Un element component în sine, scos din întreg, este mort sau, poate, dimpotrivă, în fiecare element component, indiferent cât de mic ar fi, se păstrează aceleași calități pe care le are și opera întreagă. Iar aceste calități se nasc din interacțiunea începuturilor antagonice, al căror sens curge dintr-unul într-altul, ca în niște vase comunicante: fața femeii reprezentată de Leonardo da Vinci e animată de un gând înalt și în același timp ea poate părea perfidă, dedată unor pasiuni sordide. Portretul ne dă posibilitatea de a vedea în el infinit mai mult: pătrunzându-i esența, vă veți plimba printr-un labirint nesfârșit fără să-i găsiți ieșirea. Veți simți o adevărată plăcere, având impresia că nu sunteți capabil să o epuizați, să o înțelegeți până la capăt. Adevărata imagine artistică trezește în cel care o receptează trăirea simultană a celor mai complicate și contradictorii sentimente, care uneori chiar se exclud reciproc.

Nu se poate surprinde momentul în care ceea ce este pozitiv în ea trece la extrema cealaltă, iar negativul tinde spre pozitiv. Nemărginirea este o caracteristică proprie structurii în sine a imaginii, dar în viața cotidiană omul o preferă indubitabil pe una celeilalte și alege viața, pune opera de artă în contextul propriei experiențe de viață. Și, întrucât fiecare este inevitabil tendențios în propriul domeniu de activitate, adică își apără propriul adevăr și la scară mare, și la scară mică, utilizând arta pentru nevoile sale vitale, începe să interpreteze imaginea artistică în conformitate cu ceea ce este în „avantajul“ lui. El pune opera în propriile sale contexte de viață, o combină cu formule semantice fixe. Marile opere sunt ambivalente și dau posibilitatea celor mai diferite interpretări.

Pe mine mă dezgustă tendențiozitatea premeditată, ideologizarea care pătrunde în sistemul imagistic al artistului. În orice caz, eu sunt partizanul ideii că metodele utilizate de artist nu trebuie să fie vizibile. Uneori, eu însumi regret foarte tare anumite cadre pe care le-am lăsat cu bună intenție în filmele mele, iar acum mi se pare că au fost compromisuri apărute ca rezultat al inconsecvenței. Dacă n-ar fi fost prea târziu, corectam cu plăcere scena cu cocoșul din filmul *Oglinda*, deși multor spectatori tocmai această scenă li s-a părut cea mai impresionantă. Dar asta este din cauza faptului că am jucat aici cu spectatorii jocul de-a „cine pierde câștigă".

În episodul în care eroina istovită, într-o stare de semileșin, s-a hotărât să taie cocoșul, am filmat prim-planul ei din această scenă, în ritm rapid, de 90 de cadre, într-o lumină accentuat nefirească. Cum reproducerea pe ecran a acestui cadru pare mai lentă, se creează senzația dilatării timpului, ca și cum noi îl facem pe spectator să se cufunde în starea ei, oprim în loc clipa acestei stări, o accentuăm. Este greșit, deoarece cadrul începe să fie supraîncărcat de sens literar. Deformăm fața actriței, independent de ea însăși, ca și cum ne-am juca pe ea. Exagerăm cu accentuarea, „dezvoltăm" emoția de care e nevoie prin mijloace regizorale. Starea ei pare destul de ușor de înțeles, ușor de citit. Dar în starea de spirit exprimată de actor, întotdeauna trebuie să existe și un mister inaccesibil.

Pot să dau, pentru comparație, un exemplu de folosire cu succes a unei metode asemănătoare, tot în *Oglinda*: în scena din tipografie, unele cadre sunt, de asemenea, filmate cu o viteză mai mare, dar de data asta abia perceptibilă. Am încercat să acționăm delicat și cu grijă, astfel încât spectatorul să nu simtă metoda. Să aibă doar impresia vagă a stranietății celor ce se întâmplă. Nu am încercat,

filmând pe repede înainte, să subliniem vreo idee anume. Am vrut să exprimăm o stare sufletească fără să apelăm la mijloace actoricești.

Apropo de asta, îmi vine în minte un episod din filmul *Tronul însângerat* [56], după *Macbeth,* piesa lui Shakespeare. Cum rezolvă Kurosawa scena în care Macbeth s-a rătăcit în ceață. Un regizor mai puțin talentat cu siguranță l-ar fi pus pe actor se se agite căutând direcția bună, să se lovească în ceață de copaci. Ce face Kurosawa? Găsește pentru această scenă un loc cu un copac special, de neuitat. Călăreții îi dau ocol de trei ori, pentru ca într-un final să înțelegem, văzând de trei ori același copac, că merg de jur împrejurul aceluiași punct și că s-au rătăcit. Dar călăreții tot nu-și dau seama că au rătăcit de mult drumul. Din punct de vedere al alegerii spațiului, Kurosawa demonstrează aici cel mai înalt nivel de gândire poetică, exprimându-se simplu, fără niciun fel de înflorituri. Ce poate fi mai simplu decât să așezi camera într-un punct și să urmărești, de trei ori la rând, deplasarea personajelor în cerc?

Pe scurt, imaginea nu e un sens sau altul, exprimat de regizor, ci o întreagă lume care se reflectă într-o picătură de apă. Într-o simplă picătură de apă!

În cinematografie nu există problema tehnică a expresivității, dacă știți exact ce să spuneți, dacă vedeți din interior fiecare celulă a filmului și o simțiți cu exactitate. De exemplu, în scena în care eroina din *Oglinda* se întâlnește întâmplător cu un necunoscut al cărui rol este interpretat de Soloniț în [57], pentru noi a fost important ca, după plecarea lui, să lungim cumva firul care îi lega pe acești doi oameni, care, după toate aparențele, se întâlniseră

din întâmplare. Dacă, plecând, el s-ar fi uitat pur și simplu în urmă, spre femeie și ar fi privit-o expresiv, totul ar fi devenit liniar și fals. Atunci ne-a și venit ideea unei adieri de vânt pe câmp, a cărei surpriză l-a atras pe necunoscut și l-a făcut să se întoarcă. În acest caz, dacă se poate spune așa, autorul „nu trebuie luat de mână“, indicând lipsa de echivoc a gândului său.

Când spectatorul nu știe *motivele* pentru care regizorul folosește un anumit procedeu, atunci este înclinat să creadă în veridicitatea a ceea ce se întâmplă pe ecran, este înclinat să creadă în acea viață pe care o „observă“ artistul, cultivându-și observațiile. Dacă spectatorul îl ia, cum se spune, pe regizor de mână, înțelegând exact de ce și grație cărui fapt acesta întreprinde în mod constant o acțiune „elocventă“, atunci el încetează să simtă și să empatizeze cu ceea ce se întâmplă pe ecran și începe *să judece concepția* și modul său de realizare. Adică dispare magia.

Imaginea e chemată să exprime viața însăși, și nu ideea și reprezentările despre viață, cum considera Gogol. Imaginea nu înseamnă, nu simbolizează viața, ci o personifică, exprimându-i *unicitatea*. Dar atunci care este specificul? Cum se pot corela unicitatea și irepetabilitatea cu specificul în artă? Dacă geneza imaginii este unul și același lucru cu nașterea unicității, ce este atunci locul comun?

Paradoxul constă în faptul că înseși unicitatea și irepetabilitatea personificate în imagine devin, în mod ciudat, specifice. Oricât de bizar ar părea, specificul se află în relație de directă interdependență cu tot ce este unic și individual. Specificul nu apare acolo unde se așteaptă, unde se fixează generalul și similitudinea fenomenului, ci acolo unde apar particularitățile

sale. Eu chiar aș formula astfel: insistând asupra individualului, generalul coboară parcă în comun, se fixează în afara cadrului reproducerii concrete. Pur și simplu generalul este subînțeles ca motiv al existenței unui fenomen cu totul unic.

La prima vedere poate părea ciudat, dar, de fapt, nu e cazul să uităm că imaginea artistică nu trebuie să provoace niciun fel de asocieri în afara amintirii adevărului. În acest context nu este vorba atât despre imaginea percepută, cât despre artistul care a creat-o. Când se apucă de lucru, artistul trebuie să creadă că el este primul care personifică un fenomen sau altul. Pentru prima dată și numai așa cum simte și înțelege el.

Imaginea artistică, după cum am spus deja, este un fenomen unic și irepetabil, în timp ce fenomenul vieții poate fi extrem de banal. Ca într-unul dintre haikuuri: „Nu, nu umbrela mea a foșnit,/ Ci a vecinului". Trecătorul cu umbrelă, pe care îl vedem în realitate, nu reprezintă absolut nimic nou pentru noi, e doar unul dintre cei care se grăbesc undeva, protejându-se de ploaie. Dar în contextul pe care ni-l prezintă imaginea artistică, având o perfecțiune și o simplitate extrem de expresive, se fixează o clipă de viață unică și irepetabilă pentru autor. Din două rânduri ne putem imagina fără nicio greutate starea lui de spirit, singurătatea lui, vremea întunecată și ploioasă de afară și așteptarea inutilă că poate cineva îi aruncă o privire, ca prin minune, în singurătatea casei lui uitate de Dumnezeu. Amplitudinea uimitoare și capacitatea expresiei artistice sunt atinse prin fixarea exactă a situației și a stării.

La începutul acestui raționament am exclus cu bună știință din câmpul nostru vizual ceea ce se numește imaginea-caracter. Însă,

în contextul dat, pare util să o includem în discuția noastră. Să ne oprim la Bașmacikin [58] sau la Oneghin. Ca reprezentanți ai unor tipuri artistice, ei acumulează anumite reguli sociale, care le determină apariția. Pe de o parte. Iar, pe de altă parte, poartă în ei anumite motive general umane. Este cam așa: personajul literar poate deveni specific, dacă el exprimă o serie de fenomene care îi sunt familiare, care apar ca urmare a unor reguli generale. De aceea, ca tipologie, aceiași Bașmacikin și Oneghin au o mulțime de analogii în viața reală. Ca tipologie – da! Este adevărat! Dar, ca imagini artistice, ei sunt absolut unici și irepetabili. Sunt prea concreți, prea bine conturați de artiști, poartă în sine perspectiva autorului într-un mod mult prea evident, pentru a putea spune că Oneghin este, de ce nu, în plan concret, chiar vecinul meu. Sau nihilismul lui Raskolnikov, definit în parametri istorici și sociali, este cu siguranță specific, dar în parametrii săi personali, individuali, imaginari, este absolut irepetabil. Hamlet, fără îndoială, este tot o tipologie, dar, vorbind în termeni foarte generali, „unde ați văzut hamleții ăștia, ei bine?!...“

Apare o situație paradoxală, personajul-imagine este prin el însuși expresia completă a specificului, dar, cu cât o exprimă mai bine, cu atât devine el însuși individual și unic. Imaginea este un lucru fantastic! Într-un anumit sens, ea este incomparabil mai bogată decât viața însăși, probabil că în același sens în care și exprimă ideea adevărului absolut.

Ce înseamnă, de exemplu, în sens funcțional, imaginile lui Leonardo da Vinci sau Bach? La drept vorbind, nimic, în afară de ceea ce înseamnă prin ele însele, în măsura în care sunt independente. Ei văd lumea, parcă pentru prim dată, ca și cum nu

ar avea niciun fel de experiență. Perspectiva lor independentă seamănă cu privirea unui nou-venit!

Orice creație tinde spre simplitate, spre cel mai simplu mod de exprimare. A tinde spre simplitate înseamnă a aspira la profunzimea reproducerii vieții. Însă exact acest lucru este cel mai dificil în artă – găsirea celui mai scurt drum de la ce vrei să spui sau să exprimi până la reproducerea definitivă într-o imagine finită. Aspirația spre simplitate înseamnă căutări dificile ale formei potrivite de exprimare a adevărului pe care l-ai descoperit. Îți dorești așa de tare să descoperi cât mai multe mijloace economice!

Aspirația spre perfecțiune îl provoacă pe artist să facă descoperiri spirituale, să utilizeze în practică maximul de forță morală. Tendința motrice a dezvoltării omului se află în aspirația spre absolut. De această tendință principală se leagă, din punctul meu de vedere, ideea realismului în artă. Arta este realistă în cazul în care tinde să exprime un ideal moral. Realismul este acea aspirație către adevăr, iar adevărul face întotdeauna minuni. Aici, categoria estetică este direct proporțională cu cea etică.

Despre timp, ritm și montaj

Acum, lansând discuția despre particularitățile specifice imaginii cinematografice, vreau să resping din start ideea răspândită în teoria cinematografică despre așa-zisul caracter sintetic al naturii imaginii. Această idee mi se pare perfidă, fiindcă de aici rezultă că cinematografia se bazează pe specificul confraților săi și nu are unul propriu. Ceea ce înseamnă că filmul nu este o artă. Dar filmul chiar este o artă.

Dominanta absolută a imaginii cinematografice este ritmul, care exprimă trecerea timpului în interiorul cadrului. Iar ceea ce însăși trecerea timpului dezvăluie și în comportamentul personajelor, și în interpretările plastice, și în sunete nu sunt decât elemente complementare, care, din punct de vedere teoretic, pot lipsi complet, iar opera cinematografică va exista oricum. De exemplu, nu e greu să-ți imaginezi un film fără actori și fără muzică, fără scenografie și chiar fără montaj, dar nu-ți poți imagina o creație cinematografică fără senzația timpului care trece prin cadru. Un astfel de film a fost *Sosirea trenului* al fraților Lumière, despre care am vorbit deja. Și mai există alte asemenea câteva filme în *underground*-ul american. Îmi aduc aminte, de exemplu, de unul dintre ele, în care era fixat un om care dormea. Apoi, spectatorul devine martorul trezirii lui, care cuprinde toată magia cinematografului, un efect estetic neașteptat și uimitor.

În această ordine de idei, poate fi amintit și filmul de zece minute al lui Pascal Aubier [59], alcătuit dintr-un singur cadru. La început, în el se fixează viața naturii, impozantă și calmă, indiferentă la agitația și patimile omenești. Pe măsură ce camera se mișcă și o face cu artă de virtuoz, în raza ei vizuală apare, ca un mic punct, silueta unui om care doarme, abia vizibil în iarbă, pe panta unui deal. Imediat apare intriga dramatică. Trecerea timpului este, evident, mai rapidă, ne ațâță curiozitatea. Parcă ne apropiem și noi de el, împreună cu camera, în vârful picioarelor, pe nesimțite și, în sfârșit, când suntem foarte aproape, ne dăm seama că omul e mort. În clipa următoare gradul nostru de cunoaștere crește: omul nu este mort pur și simplu, ci a fost ucis. Este un răsculat mort din cauza rănilor, chiar în sânul naturii frumoase și indiferente. Memoria ne împinge impetuos către evenimentele care debusolează lumea noastră de astăzi.

Îmi amintesc că în film nu există nici măcar o singură lipitură de montaj, nu există interpretare actoricească și nu există decoruri. Dar există un *ritm* al trecerii timpului în cadru, organizat de la sine într-o dramaturgie destul de complexă...

În ansamblul filmului nici măcar una dintre componentele sale nu poate avea un sens de sine-stătător: *opera de artă este filmul*. Iar despre componentele filmului noi nu putem vorbi decât în anumite condiții și doar de dragul argumentării teoretice, care îl divizează în mod artificial în elementele sale componente.

Mie mi se pare imposibil să accept că montajul e principalul element formator al filmului, că filmul se creează, zice-se, la masa de montaj, după cum spuneau, în anii 1920, partizanii așa-numitului cinematograf „de montaj" al lui Kulețov [60] și al lui Eisenstein.

Am observat deja de multe ori că, în mod legitim, orice artă are nevoie de montaj, adică de selecție și asamblare, de montare a elementelor componente și a fragmentelor. Imaginea cinematografică se naște în timpul filmărilor și există în interiorul cadrului. Tocmai de aceea în interiorul procesului de filmare eu urmăresc trecerea timpului în cadru, încercând să o reproduc și să o fixez cu precizie. Iar montajul unește cadrele deja umplute cu timp, organizând organismul viu și integru al filmului, în ale cărui vase de sânge pulsează timpul tensiunii ritmice diferite care îi asigură viața.

Mie mi se pare a fi, de asemenea, cu totul împotriva naturii cinematografului ideea partizanilor mereu aceluiași „film de montaj" legată de faptul că montajul, reunind două idei, dă

naștere unui al treilea sens. La urma urmelor, jocul cu ideile nu poate fi scopul niciunei arte și în niciun caz în capricioasa legătură a înțelegerii esenței sale. Poate, având în vedere tocmai partea concretă a lumii materiale de care este legată imaginea, care se grăbește pe căile sale secrete spre transcendența spiritului, poate la asta se gândea Pușkin când vorbea despre faptul că „poezia ar trebui să fie simpluță“?

Poetica filmului, amestecată în cea mai josnică substanță materială, pe care noi o călcăm tot timpul în picioare, se opune simbolicii. După cum artistul detașează și fixează materialul, din același material în sine, dintr-un singur cadru, se poate spune fără dubii, dacă regizorul este talentat, hăruit cu viziune cinematografică.

La urma urmelor, montajul este doar varianta ideală a colajului planurilor, care se află apriori în interiorul materialului filmat pe peliculă. E drept că montajul competent al unui film înseamnă să nu amesteci într-un tot organic scenele și cadrele separate, deoarece ele par că s-au montat deja dinainte, de la sine, și în interiorul lor conțin regula după care se unesc și care trebuie doar înțeleasă și simțită, iar lipiturile sau tăierea anumitor cadre trebuie făcute numai respectând-o. Legea corelării, legăturile dintre cadre, în unele cazuri, nu sunt deloc simplu de simțit. Mai ales atunci când scena filmată este inexactă. Ce se întâmplă atunci la masa de montaj nu e o simplă lipire logică și firească a bucăților, ci un proces chinuitor de căutare a principiului de compunere a cadrului, în timpul căruia, treptat, pas cu pas, totuși, va fi vizibilă, într-un mod din ce în ce mai evident, esența unității aflate în material.

Aici există o relație reciprocă originală, construcția, care s-a organizat singură, se autocreează la montaj, datorită calităților speciale ale materialului, pe care le are încă din vremea filmărilor. Prin caracterul lipiturilor parcă iese la lumină esența materialului filmat.

Pornind de la propria experiență, pot să povestesc despre cum și cu ce dificultate incredibilă s-a montat, de exemplu, *Oglinda*. Au existat peste douăzeci de variante inutile la montarea filmului. Și nu vorbesc despre variante ale unor modificări la lipiturile izolate ale câtorva planuri, ci despre schimbări esențiale chiar de structură, în alternanța episoadelor. Uneori părea că filmul nu va putea fi montat deloc, iar asta ar fi însemnat că la filmări s-au comis greșeli impardonabile. Filmul nu se susținea, nu voia să se țină pe picioare, se risipea sub ochii noștri, nu avea niciun fel de unitate, niciun fel de nevoi, legături interioare, niciun fel de logică. Și brusc, într-o bună zi, când cu mare greutate am mai inventat încă o posibilitate de a face o inversiune disperată, filmul s-a născut. Materialul a prins viață. Părțile filmului au început să funcționeze în interdependență, parcă reunite de același sistem sangvin, când am văzut în sală această variantă născută din disperare, pur și simplu filmul s-a născut sub ochii noștri. Multă vreme după aceea nu am putut să cred în minunea întâmplată. Că filmul chiar s-a legat.

Aceasta a fost o verificare serioasă a justeței a ceea ce făcuserăm la filmări. Era clar că unitatea părților depindea de *starea interioară* a materialului. Și, dacă această stare s-a născut în el în timpul filmărilor, dacă noi nu ne-am înșelat asupra faptului că ea a apărut totuși, atunci filmul nu putea să nu se lege, ar fi fost împotriva firii. Pentru ca legarea să se producă, să devină un tot unitar, justificat,

trebuia să se simtă sensul, principiul vieții interioare a bucăților filmate. Și când acest lucru, slavă Domnului, s-a întâmplat, ce ușurare am simțit!

În Oglinda s-a articulat însuși timpul care curge în cadru. În acest film sunt, cu totul, în jur de 200 de cadre. Sunt foarte puține, dacă socotim că într-un film de aceeași lungime se adună de obicei de la 500 la 1000 de cadre. Numărul mic de cadre este determinat aici de lungimea lor. Lipirea cadrelor le organizează structura, nu dă, cum se crede de obicei, ritmul filmului.

Ritmul filmului apare în funcție de caracterul momentului care se scurge în interiorul cadrului. Într-un cuvânt, ritmul filmului nu se definește prin lungimea bucăților montate, ci prin nivelul intensității timpului care trece în ele.

Lipitura de montaj nu poate determina ritmul și în acest caz montajul nu este mai mult decât o marcă stilistică. Mai mult decât atât, timpul nu trece în film datorită lipiturilor, ci în ciuda lor. Aceasta este trecerea timpului fixată de cadru, pe care trebuie să o surprindă regizorul în bucățile așezate în fața lui, pe planșeta mesei de montaj.

Tocmai timpul, imprimat în cadru, îi dictează regizorului alegerea principiului de montaj, iar, cum se spune, nu „se montează“, adică nu se lipesc prost acele bucăți în care este fixată o formă, din principiu, diferită a existenței timpului. De exemplu, timpul real nu se poate monta în mod convențional, așa cum nu se pot lipi două conducte de apă de diametre diferite. Această consistență a timpului care curge în cadru, încordarea sau, dimpotrivă, „fluiditatea“ lui, este, hai să-i zicem, *tensiunea timpului* în cadru.

Atunci montajul va fi un mijloc de reunire a bucăților cu controlul tensiunii timpului din ele.

Unicitatea senzației diferitelor cadre poate fi generată doar de tensiunea, de presiunea care determină ritmul filmului.

Cum se poate simți timpul în cadru? El apare în locurile în care, dincolo de acțiune, se simte o anumită importanță a adevărului. Îl simți atunci când îți dai seama pe deplin de faptul că ceea ce vezi în cadru nu se epuizează vizual prin imaginea lui, ci doar face aluzie la ceva care se întinde la nesfârșit în afara cadrului, face aluzie la viață. Ca infinitul imaginii despre care am vorbit. Filmul este mai mult decât e el în realitate. (Firește, dacă este un film adevărat.) Și în el se găsesc întotdeuna mai multe gânduri și idei decât au fost puse în mod conștient de autor. Așa cum viața, care se mișcă și se schimbă neîncetat, fiecăruia dându-i-se posibilitatea de a interpreta și simți fiecare clipă în parte, în felul său propriu, așa și filmul adevărat, cu timpul fixat cu exactitate pe peliculă, curgând dincolo de limitele cadrului, trăiește în timp, dacă și timpul trăiește în el, iar specificul filmului constă în particularitățile acestui proces reciproc.

Atunci filmul devine, cumva, mai mare decât existența nominală a peliculei filmate și montate, mai mare decât povestea și mai mare decât subiectul. Filmul se detașează de autorul său și începe să-și trăiască propria viață, transformându-se ca formă și sens în contactul cu fiecare personalitate.

Eu nu sunt de acord cu așa-numitul „film de montaj" și principiile lui, deoarece ele nu lasă filmul să se prelungească dincolo de ecran, adică nu îi dau posibilitatea spectatorului să își includă propria experiență în ceea ce vede pe peliculă. Cinematograful de

montaj îi oferă spectatorului rebusuri și ghicitori, obligându-l să descifreze simbolurile, să fie uimit de alegorii, apelând la experiența lui intelectuală. Dar fiecare dintre aceste ghicitori are propria rezolvare formulată verbal. De exemplu, Eisentein, din punctul meu de vedere, îl lipsește pe spectator de posibilitatea de a-și folosi propria atitudine în formularea propriilor impresii. Când el (Eisenstein) face comparația, în *Octombrie,* între balalaică și regiunea Kerensk [61], atunci însăși metoda lui devine egală scopului, în sensul în care am citat mai sus cuvintele lui Valéry. Atunci chiar procedeul construirii imaginii devine scop în sine, iar autorul începe să-l acapareze în totalitate pe spectator, impunându-i propria lui atitudine față de ce se întâmplă.

Dacă am compara cinematograful cu alte arte temporale, precum, să spunem, baletul sau muzica, atunci trăsătura distinctivă a cinematografului se exprimă prin faptul că timpul fixat de el ia forma vizibilă a realității. Fenomenul, odată fixat pe peliculă, este perceput în toată realitatea sa indiscutabilă. Chiar dacă e un timp extrem de subiectiv...

Artiștii se împart în cei care își creează propria lume și cei care recreează realitatea. Eu aparțin, fără îndoială, primei categorii și, totuși, asta nu schimbă situația: lumea creată de mine poate interesa anumite persoane, iar pe altele să le lase indiferente și chiar să le irite, dar chiar și așa, această lume reconstituită cu mijloace cinematografice întotdeauna trebuie să fie receptată tot într-o anumită formă a realității prezentate pe cât de obiectiv se poate în spontaneitatea clipei fixate.

Opera muzicală poate fi interpretată în moduri diferite și astfel poate avea durate diferite. În acest caz, timpul devine doar o

condiție a cauzelor și a consecințelor ce se instalează într-o ordine fixă, dată, el având, în acest caz, un caracter abstract-filosofic. Filmul reușește să fixeze timpul în mărcile lui exterioare, percepute emoțional. Și atunci, în film, timpul devine fundamentul de bază comparabil cu ceea ce sunt sunetul în muzică, culoarea în pictură, personajul în teatru.

Așadar, *ritmul nu este alternanța metrică a bucăților. Ritmul se formează din presiunea temporală din interiorul cadrelor. Eu am profunda convingere că ritmul este principalul element care dă forma filmului,* și nu montajul cadrelor, cum se consideră de obicei.

Montajul există în orice artă ca o consecință a nevoii de selecție, făcută de autor, selecție și asamblare, fără de care nu poate exista nicio artă. Este cu totul altceva că particularitatea montajului constă în faptul că el *unește timpul* imprimat în bucățile filmate. Montajul înseamnă lipirea bucăților și a bucățelelor, care poartă în ele timp diferit. Și numai unirea lor creează o nouă senzație a acestui timp născut ca rezultat al omisiunilor, care parcă sunt tăiate și trunchiate de lipituri. Dar, cum spuneam mai sus, particularitățile lipiturilor de montaj sunt deja inserate în bucățile care se montează. Iar montajul în sine nu oferă nicio calitate nouă, nu reconstituie această calitate de la capăt, ci doar dezvoltă ceea ce exista dinainte în cadrele asamblate. Montajul se prefigurează încă din timpul filmărilor, este presupus, este programat de la bun început prin caracterul a ceea ce se filmează. Montajului i se supun duratele temporale, intensitatea existenței lor, fixate de cameră și nici pe departe simbolurile teoretice, nici realitățile scenice analitice, nici compozițiile organizate, răspândite cu rafinament în scenă. Nu două noțiuni sinonime, în al căror punct de joncțiune

apare teoria cinematografică larg răspândită a celui de-al „treilea sens“, ci diversitatea vieții percepute este fixată în cadru.

Justețea aprecierii mele este confirmată chiar de experiența lui Eisenstein. Ritmul, care la el depinde direct de lipituri, își manifestă slăbiciunea premiselor sale teoretice atunci când intuiția îl schimbă și el nu umple bucățile montate cu tensiunea temporală necesară pentru respectiva lipitură. Să luăm, de exemplu, bătălia de pe lacul Peipus din *Aleksandr Nevski* [62]...

Fără a se gândi la necesitatea de a umple cadrele în concordanță cu timpul presant, el încearcă să obțină redarea dinamicii interioare a bătăliei pe socoteala alternanței din montaj a unor planuri scurte, uneori prea scurte. Cu toate acestea, în ciuda rapidității cu care se schimbă cadrele, senzația de încetineală și nefiresc al celor ce se întâmplă pe ecran nu-l părăsește, indiferent de situație, pe spectatorul neprevenit, care încă nu a înțeles că acesta este un „film clasic“ și un „exemplu clasic“ de montaj, predat la Institutul de Cinematografie. Și toate astea se întâmplă din cauză că la Eisenstein, în anumite cadre, nu există veridicitate temporală. Cadrele în sine sunt complet statice și anemice. Așa că apare, în mod firesc, o contradicție între conținutul interior al cadrului, în care nu este imprimat niciun fel de proces temporal, și impetuozitatea lipiturilor, total artificiale, exterioare și indiferente în raport cu timpul care se scurge în cadru. Spectatorului nu i se transmite senzația pe care contase artistul, fiindcă el nu a fost preocupat să furnizeze cadrului senzația veridică a timpului legendarei bătălii. Evenimentul nu este reconstituit, ci jucat – demonstrativ, artificial și superficial.

În film, ritmul se transmite prin intermediul vieții vizibile, fixate în cadru, a obiectului. Astfel, după mișcarea trestiei se pot defini caracterul curgerii râului, presiunea lui. Exact la fel și în cazul trecerii timpului pe care ne-o transmite chiar procesul vieții, curgerea ei, reprodusă în cadru.

Înainte de orice, dincolo de perceperea timpului, dincolo de *ritm*, regizorul face să se simtă propria lui individualitate. Ritmul colorează creația cu nuanțe stilistice. Ritmul nu se gândește, nu se construiește prin procedee arbitrare, strict teoretice. În film, ritmul apare organic, în acord cu senzația imanent existentă în modul în care regizorul percepe viața, în acord cu „căutarea timpului". Să spunem că mie mi se pare că timpul în cadru ar trebui să curgă independent și demn, iar atunci ideile și-ar găsi locul în el fără probleme, discuții și precipitări. Senzația ritmului în cadru... oare cum se poate explica?... este înrudită cu senzația cuvântului „veridic" în literatură. Un cuvânt inexact în literatură și inexactitatea ritmului în film distrug adevărul operei. (Deși noțiunea de ritm se aplică și prozei. Este adevărat în cu totul alt sens.)

Dar aici apare o complicație foarte firească. Să presupunem că eu vreau ca timpul să curgă în cadru firesc și independent, pentru ca spectatorul să nu simtă presiune în perceperea lui, ca să se lase de bunăvoie luat prizonier în mâinile aristului, începând să perceapă materialul filmului ca fiind al lui personal, asimilându-l și însușindu-și-l drept o nouă experiență trăită. Dar, cu toate acestea, aici intervine o contradicție aparentă. Deoarece senzația timpului perceput de regizor apare întotdeauna ca o formă de presiune asupra spectatorului, așa cum e și a-i impune spectatorului propria lume interioară. Spectatorul fie se adaptează ritmului tău

(lumii tale) și atunci este partizanul tău, fie nu i se potrivește și atunci contactul nu se stabilește. De aici apare spectatorul care e al tău și spectatorul care îți este complet străin, ceea ce mie mi se pare nu numai firesc, ci și inevitabil.

Așadar, eu consider că sarcina mea profesională constă în *a crea propriul meu flux individual al timpului, de a reda în cadru propria mea percepție a deplasării sale, de la cea leneșă și visătoare până la cea confuză și impetuoasă.* După cum crede fiecare, după cum vede fiecare, după cum i se pare fiecăruia...

Montajul, metodă de divizare, distruge trecerea timpului, o întrerupe și totodată îi creează o nouă calitate. Alterarea timpului este un procedeu al exprimării sale ritmice.

SCULPTURĂ ÎN TIMP!

Cu toate acestea, articularea intenționată a cadrelor cu presiuni temporale diferite trebuie să stimuleze viața nu din considerente întâmplătoare, ci dintr-o necesitate interioară, ar trebui să fie organică pentru material ca întreg. Dacă organicitatea unor astfel de treceri este afectată, atunci imediat își fac loc, ies la suprafață, devin vizibile cu ochiul liber accentele montajului pe care regizorul ar fi vrut să le ascundă. Orice este artificial, dacă nu dezvoltă din interior o frânare sau o accelerare a timpului, orice inexactitate în schimbarea ritmului interior generează o lipitură declarativă, falsă.

Asamblarea bucăților inegale din punct de vedere temporal duce inevitabil la un eșec din punctul de vedere al ritmului. Totuși, acest eșec, dacă este pregătit de viața interioară a cadrelor lipite, poate deveni util pentru a distinge schema ritmică necesară. Luați orice

presiune temporală – vorbim din punct de vedere simbolic – a pârâurilor, a torentelor, a unui fluviu, a cascadelor, a oceanului – combinarea lor va da naștere unei scheme ritmice unice, care, ca nouă formațiune de sine stătătoare, este adusă la viață de percepția timpului de către autor.

Și, dat fiind că senzația timpului este propria percepție a regizorului asupra vieții și presiunile ritmice în bucățile montate dictează o lipitură sau alta, atunci montajul capătă semnătura unui anumit regizor. Prin montaj se exprimă atitudinea regizorului față de concepția sa, prin montaj, concepția despre lume a regizorului capătă o formă definitivă. Cred că regizorul care își montează fără dificultate și în mod diferit filmele nu este prea profund. Veți recunoaște întotdeauna montajul lui Bergman, Bresson, Kurosawa, Antonioni. Nu îi veți confunda niciodată cu nimeni... Pentru că percepția lor asupra timpului, exprimată în timp, este întotdeauna aceeași. Uitați-vă la câteva filme de la Hollywood, vi se va părea că le-a montat pe toate un singur om. Nu este nicio diferență între ele din punctul de vedere al montajului.

Legile montajului, firește, este obligatoriu să fie cunoscute, așa cum este absolut necesar să știi legile propriei profesii în general, însă creația începe din momentul încălcării și deformării acestor legi. Faptul că Lev Nikolaevici Tolstoi nu a fost un stilist impecabil ca Bunin și că romanele sale nu ies absolut deloc în evidență prin eleganță și perfecțiune, ca oricare dintre povestirile lui Bunin, nu ne dă niciun drept să pretindem că Bunin e „mai bun“ decât Tolstoi. Nu numai că îi iertăm lui Tolstoi aforismele greoaie și nu întotdeauna necesare, frazele stângace, dar, mai mult decât atât, începem să le iubim, ca particularități care compun

individualitatea lui Tolstoi. Când ai în față o personalitate cu adevărat importantă, o accepți cu toate slăbiciunile ei, care se transformă deja în particularitățile și originalitatea esteticii ei.

Dacă scoatem din contextul operelor lui Dostoievski descrierea pe care le-a făcut-o el personajelor, atunci, vrei, nu vrei, nu ne simțim în largul nostru: sunt frumoși, cu buze vii, fețe palide și așa mai departe... Dar asta deja nu mai are nicio semnificație, fiindcă nu este vorba despre un profesionist sau un maestru, ci despre un artist și un filosof. Bunin, deși îl respecta infinit pe Tolstoi, considera că Anna Karenina este scrisă într-un mod revoltător și, după cum se știe, a încercat să o rescrie, dar în van.

Același lucru se întâmplă și în cazul montajului. Problema nu este să-l cunoști perfect, ci să-i simți nevoile organice în anumite cazuri, propria metodă de exprimare... Întâi de toate este absolut necesar să știi cu ce anume ai venit tu, personal, în cinema, ce vrei să spui și de ce tocmai cu ajutorul poeticii filmului. Apropo de asta, trebuie zis că în ultimii ani tot mai des întâlnești tineri care, ajungând în școlile de film, sunt dinainte pregătiți să facă „ce trebuie" în Uniunea Sovietică și asta, pentru că se plătește mai mult în Occident. Este cu adevărat o dramă. Iar problemele meșteșugului sunt o bagatelă: oricine poate să le învețe, numai că nu oricine poate învăța să gândească independent și demn, să fie o personalitate. Nu se poate să obligi pe cineva să ia pe umerii săi această povară, care nu numai că e grea, dar uneori e chiar imposbil de dus. Însă altă cale nu există. „Când ai intrat în joc, trebuie să joci". Un om, odată ce și-a schimbat principiile, nu-și mai păstrează curățenia propriei atitudini față de viață. De aceea, când regizorul spune că face un film de încălzire, ca să acumuleze putere și capacitate pentru cel la care visează, atunci nu este decât

o păcăleală sau încă și mai grav – autopăcăleală. El nu va mai face niciodată filmul acela!

Conceptul filmului – scenariul

De la primii pași și până la terminarea lucrului la film, ai de-a face cu foarte mulți oameni, te lovești de tot felul de dificultăți și de probleme aproape de nerezolvat, încât pare că cineva a creat special toate condițiile pentru ca regizorul să uite de ce s-a apucat să facă respectivul film.

Trebuie să spun că, pentru mine, cercul problemelor determinate de un proiect a fost legat mereu nu atât de apariția lui, cât de păstrarea în forma inițială. Ca un stimul de lucru. Ca un simbol al viitorului film. Proiectul riscă întotdeauna să degenereze în agitația producției. Să fie deformat, distrus, în procesul de realizare.

Drumul filmului de la nașterea proiectului până la finalizarea sa în studio este plin de tot felul de nesfârșite dificultăți. Și nu este vorba doar despre complexa tehnologie a creării filmului, ci de asemenea despre faptul că realizarea unui proiect cinematografic depinde de foarte mulți oameni antrenați în procesul de creație.

Dacă în timpul lucrului cu actorul regizorul nu reușește să insiste pe maniera sa de abordare a personajului sau a modului de interpretare, atunci, din acel punct, proiectul o va lua imediat pe un drum greșit. Dacă operatorul nu a înțeles exact ce trebuie să facă, atunci, chiar dacă, după toate semnele aparente, formal,

filmul a fost admirabil turnat, se dovedește a fi ieșit de pe axul lui, adică își pierde integritatea.

Pot fi construite decoruri extraordinare, ce fac obiectul mândriei scenografului, dar, dacă nu sunt dictate de proiectul inițial al regizorului, ele vor prejudicia filmul și îl vor transforma într-un insucces. Dacă și compozitorul se sustrage controlului regizorului și, inspirat de propriile sale idei va scrie chiar și cea mai minunată muzică, dar departe de cea necesară filmului, atunci, și în acest caz, proiectul riscă să nu se realizeze.

Se poate spune fără exagerare că, la fiecare pas, regizorul este cu ochii în patru să vadă toate pericolele, ajungând doar la rolul de martor, de observator al modului în care scrie scenaristul, cum construiește scenograful decorurile, cum joacă actorul, cum filmează operatorul, cum se montează filmul. În fond, într-o producție comercială obișnuită, așa se și întâmplă, iar regizorul, după cât se pare, are sarcina doar să coordoneze forțele profesionale ale membrilor echipei de filmare.

Pe scurt, este foarte greu să o scoți la capăt cu propriul *film de autor* atunci când toate forțele tale, îndreptate spre încercarea de a nu „risipi" până la capăt ce ai gândit inițial, se lovesc de condițiile obișnuitei rutine de producție. Să păstrezi prospețimea și intensitatea conceptului regizoral înseamnă să păstrezi speranța în posibilitatea succesului.

Trebuie să spun că eu nu am considerat niciodată scenariul un gen literar. Și, cu cât un scenariu este mai *cinematografic*, cu atât mai puțin poate avea pretenția unui destin literar propriu, cum se întâmplă adesea, să spunem, cu piesele de teatru. De fapt, chiar se

poate vedea cu ochiul liber că niciun scenariu de film nu s-a ridicat la nivelul literaturii adevărate.

Eu nu înțeleg foarte bine de ce un om înzestrat cu talent literar ar vrea deodată să devină scenarist, dacă excludem, desigur, latura strict materială. Scriitorul trebuie să scrie, iar omul care gândește în imagini cinematografice trebuie să se îndrepte spre regie. Căci și conceperea unui film, și ideea lui, și formularea proiectului la urma urmelor îi aparțin regizorului-autor, altfel, el nu va putea să conducă turnarea filmului cu adevărat.

Firește, regizorul poate recurge și chiar recurge adesea la ajutorul omului de litere, apropiat lui sufletește. Și atunci, acest om de litere, deja în calitate de coautor, adică de scenarist, ia parte la elaborarea bazei literare, dacă el împărtășește concepția regizorală, este pregătit să i se supună până la capăt și este capabil să o dezvolte creator, să o îmbogățească în direcția prevăzută.

Dacă scenariul este scris într-o limbă literară de excepție, atunci este mai bine să rămână proză.

Dacă vrem, totuși, să vedem în scenariu doar baza literară pentru viitorul film, atunci trebuie, înainte de toate, să-l transformăm într-un scenariu adevărat, adică într-un pretext real pentru turnarea filmului. Dar acesta va fi deja un nou scenariu prelucrat, în care pentru imaginile literare va fi găsit un echivalent cinematografic corespunzător.

Dacă încă de la bun început scenariul este fidel proiectului filmului, adică în el este scris numai ceea ce și cum va fi filmat,

atunci avem în fața noastră o înregistrare originală, vizionară, a viitorului film, care nu mai are deja nimic în comun cu literatura.

Când varianta inițială a scenariului filmului se modifică în procesul de filmare, cum se întâmplă aproape întotdeauna la filmele mele, atunci el își pierde, în fond, propriile caracteristici și devine interesant doar pentru specialiștii care se ocupă de istoria unui film sau a altuia. Aceste variante care se schimbă tot timpul ar putea atrage atenția cercetătorilor universului creației cinematografice, dar în niciun caz nu au pretenții de a deveni un *gen literar separat*. Scenariul, în forma lui literară finită, este necesar numai pentru a-i convinge pe cei de care depinde turnarea filmului, în forma sa cea mai oportună. Deși, dacă suntem sinceri, niciun scenariu nu poate să ofere dinainte garanții pentru calitatea viitorului film: putem da zeci de exemple de filme proaste care au pornit de la scenarii bune, așa cum știm și cazuri contrare. Pentru nimeni nu este un secret că, abia după ce a fost aprobat și cumpărat, începe adevărata muncă la scenariul pentru a cărui realizare este nevoie ca regizorul să știe el însuși să scrie sau să lucreze în strânsă legătură cu partenerii săi literari, în calitate de coautor, să știe să le direcționeze talentul literar în sensul în care are el nevoie. Firește, eu vorbesc despre pregătirea unui așa-numit film de autor.

Înainte, în procesul de prelucrare a scenariului de către regizor încercam să văd cu ochii minții o schiță destul de exactă a viitorului film până la mizanscenă. Dar acum înclin spre a-mi imagina trăsăturile generale ale viitoarei scene, ale viitorului cadru, pentru ca ele să apară în mod natural în procesul de filmare. Deoarece condițiile vii ale locului acțiunii, atmosfera de pe platoul de filmare, starea de spirit a actorilor duc la alegeri

complet noi, frapante și surprinzătoare. Viața se dovedește a fi mai bogată decât fantezia. De aceea, acum mă gândesc tot mai des la faptul că trebuie să vin la filmare pregătit, firește, dar fără stări preconcepute, pentru a fi în acord cu starea scenei și pentru a fi mai liber în raport cu mizanscena. Mai demult nu puteam să merg pe platoul de filmare fără să-mi fi imaginat dinainte concepția episodului, iar acum observ adesea că această concepție este întotdeauna teoretică și seacă fantezia. Poate că merită să încetăm pur și simplu să ne gândim la ea pentru un timp?

Amintiți-vă de Proust: „Cupolele păreau așa de îndepărtate și aveam impresia că ne apropiem așa de încet de ele, că am fost foarte surprins când, după câteva minute, ne-am oprit în fața bisericii din Martinville. Nu înțelegeam motivele bucuriei care mă invadase în momentul în care le zărisem la orizont și descoperirea acestor motive mi se părea ceva foarte dificil, nu voiam decât să păstrez în amintire contururile care se mișcau în lumina soarelui și să nu mă mai gândesc la ele... Nu mi-am dat seama că fondul secret al cupolelor din Martinville trebuia să aibă ceva asemănări cu o frază frumoasă, dar cum mi-a fost prezentat sub formă de cuvinte care mi-au făcut plăcere, cerând un creion și hârtie de la doctor, am scris, în ciuda mormăielilor echipajului, pentru a-mi liniști conștiința și pentru a-i da voie să iasă entuziasmului care mă cuprinsese, următorul fragment... Niciodată după aceea nu mi-am mai amintit de această pagină, dar când am terminat de notat, agățat de cuierul pe care, de obicei, vizitiul doctorului punea coșul cu pasărea pe care o cumpăra de la piața din Martinville, în toată ființa mea s-a răspândit o teribilă senzație de fericire, această pagină *m-a eliberat complet de halucinația halucinației* [*s. a.*] cupolelor din Martinville și a secretelor ascunse în ele, încât am scos un

strigăt din toți rărunchii, de parcă eu eram găina care tocmai făcuse un ou."

Trăiri la fel de exacte, legate de amintirile mele din copilărie, care m-au urmărit mulți ani, nelăsându-mă în pace, au dispărut brusc undeva, de parcă s-ar fi evaporat, și am încetat să visez casa în care trăisem cândva demult și care mi-a apărut regulat în vis, de-a lungul multor ani... despre acest subiect o iau înaintea faptelor cronologice, căci povestesc despre ceva ce s-a întâmplat după ce am terminat *Oglinda*.

Iar atunci, chiar cu câțiva ani înainte de filmări, am hotărât pur și simplu să pun pe hârtie amintirile care mă chinuiau, chiar înainte să încep să mă gândesc la film. Atunci voiam să scriu o poveste despre evacuarea din timpul războiului, toate acțiunile care s-au concentrat în școală, în jurul poveștii profesorului de științe militare, dar subiectul s-a dovedit a nu fi suficient de important pentru a deveni nucleul poveștii. Ca urmare, nici n-am mai scris-o, dar această poveste care m-a marcat profund în copilărie a continuat să mă chinuie, să trăiască în amintirile mele și, într-un final, s-a transformat într-un mic episod din film.

Când prima variantă a scenariului filmului *Oglinda*, care se numea pe atunci *Alba zi albă*, a fost finalizată, mi-a fost clar că, din punct de vedere cinematografic, proiectul lui îmi este foarte, foarte neclar. Nu voiam să fac un film-amintire simplu, fără niciun fel de pretenții, plin de tristețe elegiacă și melancolie nostalgică după copilărie.

Îmi era clar că din scenariu lipsea ceva, ceva esențial pentru film. Astfel, încă de atunci, de când scenariul a devenit prima dată obiect de dezbatere, spiritul viitorului film, de fapt, încă plutea în

afara corpului, undeva în plan astral. Pe mine mă urmărea o nevoie puternică de a căuta o idee constructivă care l-ar fi ridicat deasupra simplei amintiri lirice.

Atunci a apărut o nouă variantă a scenariului: am vrut să-l împart în povești-episoade ale copilăriei, în bucăți ale unui interviu direct cu mama mea, parcă punând față în față două percepții ale trecutului comparabile, a mamei și a povestitorului, născute sub ochii spectatorilor din interacțiunea a două proiecții ale lui, în memoria a doi oameni apropiați, din două generații diferite. Eu cred și în ziua de azi că pe acest drum ne putea aștepta un efect interesant, surprinzător...

Dar tot nu-mi pare rău că mai târziu am vrut să mă îndepărtez de aceată construcție prea liniară și cumva grosolană, înlocuind cu scene jucate toate scenele gândite ca interviu direct cu mama.

Și totuși, nu am simțit unitatea organică a elementului documentar și a celui de interpretare actoricească. Ele s-au ciocnit, s-au contrazis, montajul lor mi s-a părut strict formal, ideologic posibil, adică într-o unitate extrem de îndoielnică. Ambele elemente s-au umplut cu material în concentrații diferite, au cuprins momente diferite, momente cu tensiuni diferite: timpul real, precis al interviului documentar și timpul autorului, în episoadele amintirilor reconstituite cu mijloace actoricești. Apoi, toate acestea aminteau puțin de *Cinema verité,* ceea ce eu nu am vrut absolut deloc. Trecerile de la timpul subiectiv, deformat, la cel real, documentar, au părut brusc foarte îndoielnice, convenționale și monotone... Ca un joc de ping-pong...

Dar refuzul meu de a face un film turnat în aceste două planuri nu înseamnă deloc că materialul jucat și cel documentar nu pot fi

montate niciodată, din principiu. Dimpotrivă, până la urmă, în *Oglinda,* absolut firesc, jurnalul de actualitate s-a instalat alături de episoadele jucate. Este atât de firesc, încât nici măcar o dată nu am auzit vreo îndoială legată de faptul că bucățile de actualitate, inserate de mine în Oglinda, sunt în realitate contrafăcute, filmate de mine „ca și cum ar fi un jurnal de actualități". Această organicitate a materialului documentar a rezultat din faptul că am reușit să-i descopăr jurnalului caracteristici cu totul și cu totul speciale.

Am văzut multe mii de metri de peliculă înainte să dau peste cadrele documentare ale trecerii armatei sovietice prin Sivaș, imagini care efectiv m-au lăsat mut. Până atunci, nu mai văzusem niciodată nimic asemănător, în general m-am lovit fie de puneri în scenă foarte proaste, fie de scurte cadre fragmentare, filmate ca la carte sau cu filmări oficiale, în care se simțea prea mult planificarea și prea puțin adevărul autentic. Și nu vedeam nicio posibilitate de a combina toată această amestecătură în senzația unui tot unitar din punct de vedere temporal. Și deodată, în fața mea a apărut ceva de neimaginat pentru un jurnal de actualitate! – filmarea episodului care surprindea unul dintre cele mai dramatice evenimente ale ofensivei din 1943. Un material cu totul unic! Nu-mi venea să cred că a fost consumată o cantitate atât de mare de peliculă pentru filmarea unui singur subiect, pe larg, pe o durată îndelungată. Era clar că filmarea fusese făcută de un om extrem de talentat. Când pe ecranul din fața mea, de-a dreptul din neant, au apărut oameni chinuiți de un efort inuman, care le depășea puterile, de o soartă înspăimântătoare și tragică, atunci mi-a fost perfect clar că acest episod nu poate să nu devină chiar punctul central, însăși esența, nervul și inima filmului nostru, care începea, nici mai mult, nici mai puțin, ca o amintire lirică intimă.

Pe ecran a apărut o imagine de o forță și de un dramatism uluitoare și toate acestea îmi aparțineau, erau ale mele personale, aduse la lumină cu mult efort. (Apropo, Ermaș, președintele Cinematografiei Naționale, a vrut să scoată din film tocmai acest episod.) Respectivele cadre vorbeau despre suferințele cu care se cumpără așa-numitul progres istoric, despre eternele sacrificii pe care se odihnește el pentru eternitate. Era imposibil de crezut, fie și pentru o secundă, în absurditatea acestor suferințe, materialul vorbea despre nemurire și versurile lui Arseni Tarkovski dădeau formă și finalitate sensului acestui episod. Pe noi ne-a șocat demnitatea estetică, grație căreia documentul a căpătat o uimitoare forță emoțională. Adevărul filmat simplu și precis, imprimat pe peliculă, *a încetat să mai semene pur și simplu cu adevărul*. Brusc, a devenit imaginea unui fapt eroic și valoarea lui a devenit imaginea schimbării istorice, plătite cu un preț extraordinar.

Fără îndoială, acest material a fost filmat de un om talentat!

Imaginea „a sunat“ extrem de împovărător și strident, fiindcă în cadru erau numai oameni. Oameni care se târau la nesfârșit în genunchi într-un noroi apos, până la orizontul mlaștinii, sub un cer alb, plat. De acolo nu s-a mai întors aproape nimeni. Caracterul multidimensional și profunzimea minutelor imprimate pe peliculă au dat naștere unor sentimente aproape de șoc, de *catharsis.* Iar după un timp am aflat că operatorul de război care realizase acest material murise chiar în ziua în care filmase, cu o extraordinară putere de a pătrunde în esența evenimentului care tocmai se întâmpla în jurul lui.

Când nu ne-au mai rămas decât 400 de metri de peliculă nefilmați pentru *Oglinda*, adică 13 minute pe ecran, filmul ca atare nu exista încă. Au fost inventate și filmate visele de copil ale povestitorului. Dar nici ele nu au ajutat ca materialul să formeze un tot unitar. Filmul, în forma lui reală, a apărut numai atunci când ne-a venit ideea să introducem în țesătura lui relatările Povestitorului, care nu existau nici în proiect, nici în scenariu.

Ne-a plăcut foarte mult cum a lucrat Margarita Terehova, care interpreta rolul Mamei Povestitorului și tot timpul mi s-a părut că acest rol îi era predestinat, încă de la proiectul inițial, altfel insuficient pentru apariția și utilizarea uriașelor ei posibilități actoricești. Atunci am hotărât să scriem episoade noi și actrița a mai primit un rol, Soția Povestitorului. Dar după aceea, la montaj, a apărut ideea de a schimba între ele episoadele din trecutul Povestitorului cu prezentul lui.

În dialogurile noilor episoade, împreună cu talentatul meu coautor Aleksadr Mișarin, mai întâi am avut intenția de a introduce ideile noastre originale despre bazele estetice și morale ale creației, dar, din fericire, am reușit să evităm acest lucru și acum, îndrăznesc să sper, ele sunt risipite aproape imperceptibil în tot filmul.

Povestind despre cum s-a construit Oglinda, voiam să demonstrez cât de fragil, viu și tot timpul în schimbare este pentru mine scenariul și că filmul apare numai în momentul în care lucrul la el este complet terminat. Scenariul oferă doar un pretext de reflecție și pe mine, ca de fiecare dată, până nu e gata nu mă părăsește un

sentiment de anxietate: „Dar dacă n-o să iasă nimic din această nebunie?!“...

Trebuie, ce-i drept, să observ că tocmai în lucrul la Oglinda aceste intervenții creatoare ale mele în scenariu i-au dat forma finală. Deși alte filme s-au construit pe scenarii mai precise din punct de vedere structural, și în lucrul la ele s-a mai adăugat, reformulat, construit foarte mult în timpul procesului de filmare, până în ultimul moment.

Începând filmările la *Oglinda*, din principiu și în mod conștient nu am vrut să luăm hotărâri și să schițăm filmul înainte să filmăm materialul. Pentru mine a fost important să înțeleg în ce fel și în ce condiții filmul se poate organiza cumva „de la sine“, în funcție de filmările propriu-zise, de la contactul cu actorii la procesul de construire a decorurilor și acomodarea cu viitoarele locuri de filmare în mărime naturală.

Nu am avut proiecte prealabile ale cadrelor sau ale episoadelor scrise de mine, ca un tot vizual deja finalizat, dar erau clare atmosfera, starea de spirit, care aici, pe platoul de filmare, necesitau o potrivire plastică perfectă. Dacă „văd“ ceva înainte de filmare, îmi imaginez că, cel mai probabil, este o stare interioară, caracterul încordării interioare din acele scene care urmează să fie filmate, starea psihologică a personajelor. Eu ies pe platoul de filmare pentru a înțelege pentru totdeauna în ce fel această stare de spirit poate fi exprimată pe peliculă.

Și când am înțeles am început filmările. În film se povestește, pe lângă multe altele, despre o mică fermă în care și-a petrecut copilăria Povestitorul, unde s-a născut, unde au trăit tatăl și mama lui. Am reconstituit totul cu exactitate, după fotografii vechi, am

„readus la viață“ casa distrusă de trecerea timpului pe fundația ei perfect conservată. În același loc în care era în urmă cu patruzeci de ani. După aceea, când am dus-o acolo pe mama, care își petrecuse tinerețea în *acest loc*, în *această casă*, reacția ei, în momentul în care a văzut-o, a depășit cele mai curajoase așteptări ale mele. Era ca și cum ar fi trăit o întoarcere în propriul trecut. Atunci am înțeles că suntem pe drumul cel bun, casa îi provoca aceleași sentimente care se și presupunea că sunt exprimate în film...

...În fața casei era un câmp. Eu îmi aduc aminte că între casă și șoseaua care ducea în satul vecin se întindea un câmp cultivat cu hrișcă. Când înflorește este foarte frumoasă. Albul ei, care face câmpul să pară înzăpezit, s-a păstrat în memoria mea ca un detaliu caracteristic și esențial al amintirilor din copilărie. Dar, când am revenit în acest loc în căutarea unor spații de filmare, nu am mai găsit niciun fel de hrișcă, colhoznicii cultivau aici, deja de mulți ani, lucernă și ovăz. Când i-am rugat să cultive din nou hrișcă, s-au luat la întrecere să ne convingă că hrișca nu va crește niciodată, fiindcă pământul de aici nu este absolut deloc potrivit pentru ea. Iar când am luat, totuși, în arendă acest câmp și am cultivat hrișcă, colhoznicii nu și-au ascuns mirarea, văzând cât de bine a crescut. Noi ne-am interpretat norocul ca fiind un semn de bun augur. Era cumva ilustrarea unor calități speciale, emoționale ale memoriei, capacitatea ei de a pătrunde dincolo de voalurile care ascund vremurile despre care trebuia să povestească filmul. Aceasta era ideea.

Nu știu ce s-ar fi întâmplat cu filmul, dacă n-ar fi înflorit câmpul de hrișcă!... Cât de incredibil de important a fost pentru mine acel moment. Și a înflorit!

Începând lucrul la Oglinda, mă gândeam tot mai des că filmul, dacă te ocupi de el în mod serios, nu este pur și simplu o activitate viitoare, ci o acțiune din care se compune soarta ta. În acest film eu am ales pentru prima dată să vorbesc, cu mijloacele cinematografului, despre ce era cel mai important pentru mine, cel mai de preț, direct și nemijlocit, fără niciun fel de subterfugii.

După ce spectatorii au văzut *Oglinda*, cel mai greu a fost să le explic că în film nu există niciun fel de idee ascunsă, incifrată, în afară de *dorința de a spune adevărul*. Aceste declarații ale mele au provocat adesea lipsă de încredere sau chiar dezamăgire. Unora li s-a părut într-adevăr puțin: ei au căutat simboluri ascunse, sensuri codificate, secrete. Pentru că nu erau obișnuiți să aibă de-a face cu poetica cinematografică plastică. Pe mine acest lucru m-a dezamăgit de asemenea. Iată partea de opoziție a spectatorilor. Colegii m-au atacat vehement, învinuindu-mă de dorința indiscretă de a face un film despre mine însumi. Până la urmă, ne-a salvat un singur lucru: *credința*, credința în faptul că munca noastră, fiind foarte importantă pentru noi înșine, nu putea să nu devină la fel de importantă și pentru spectator. Acest film trebuia să reconstruiască viața oamenilor pe care eu îi iubesc nemărginit și pe care îi cunosc foarte bine. Am vrut să povestesc despre suferințele omului căruia i se pare că el nu își poate răsplăti prin nimic apropiații, pentru iubirea lor, pentru ceea ce i-au dat. Lui i se pare că el nu i-a iubit suficient și asta devine pentru el într-adevăr o idee chinuitoare și de neevitat.

Când începi să vorbești despre secrete, atunci te neliniștește mai ales reacția oamenilor la cele spuse, pe care vrei să le aperi, să le păstrezi departe de orice neînțelegere. Pe noi ne-a neliniștit foarte mult viitoarea receptare a filmului de către public, dar, în același

timp, cu o perseverență de maniaci, am crezut că vom fi auziți. Evenimentele ulterioare au confirmat justețea intenției noastre, scrisorile spectatorilor, citate la începutul acestei cărți, explică multe. Eu nu am putut să contez pe cel mai înalt prag al înțelegerii. Pentru viitoarea mea muncă, o asemenea reacție din partea spectatorilor a fost deosebit de importantă.

În *Oglinda* nu mi-am dorit să vorbesc despre mine însumi, absolut deloc despre mine, ci *despre sentimentele mele legate de oamenii apropiați*, despre relațiile noastre reciproce, despre veșnica milă față de ei și inconsistența atitudinii mele față de ei, despre sentimentul datoriei neîmplinite. Evenimentele pe care eroul filmului și le amintește în starea de profundă criză îi pricinuiesc suferințe, până în ultima clipă, îi provoacă tristețe și neliniște...

Când citești o piesă de teatru, ideea ei este transparentă și poate fi diferit interpretată în diverse montări, dar are la început propria sa viață. În schimb, este imposibil să privești imaginea unui viitor film într-un scenariu! Scenariul moare în film. Și, împrumutând dialogurile de la literatură, cinematograful nu are, în fond, nicio legătură cu ea. *Piesa devine gen literar*, pentru că ideile caracteristice exprimate în dialog sunt esența ei: dialogul este întotdeuna literar. În film, dialogul este doar una dintre părțile componente ale texturii sale materiale. Tot ceea ce în scenariu pretinde a se numi literatură, proză, trebuie să fie, din principiu și în mod consecvent, depășit și prelucrat în procesul de creație a filmului. Literatura se dizolvă în film, adică după ce filmul este turnat, încetează să mai fie literatură. După încheierea lucrului, nu mai rămâne decât posibilitatea de a păstra însemnările literare ale filmului, lista de montaj, pe care nu o poți numi nicicum literatură. Este, mai degrabă, relatarea a ceea ce vede un orb.

Soluțiile plastice ale filmului

Cel mai important și cel mai complicat în comunicarea cu scenograful și operatorul este să ți-i faci complici, coparticipanți la conceperea filmului, ca, de altfel, pe toți ceilalți împreună cu care lucrezi la film. Este fundamental ca ei să nu rămână, în niciun caz, pasivi, executanți indiferenți, ci să devină participanți și creatori absoluți, cu care împărtășești toate sentimentele și ideile. Cu toate astea, pentru a ți-l face complice pe operator, să spunem, uneori trebuie să fii diplomat. Chiar până la a-ți disimula propriile idei, pentru ca scopul final să fie atins și în soluțiile găsite de operator într-un mod optim pentru proiect. Uneori mi s-a întâmplat și să-mi ascund complet ideile pentru a-l împinge pe operator spre soluția pe care mi-o doream. În acest sens, pentru mine a fost semnificativă povestea cu Vadim Iusov, operatorul cu care am lucrat doar la *Solaris*.

După ce a citit scenariul de la *Oglinda*, Iusov a refuzat să filmeze. Și-a motivat refuzul prin faptul că îi repugnă din punct de vedere etic sinceritatea mea autobiografică, îl tulbură și agasează intonația prea sinceră și prea lirică a întregii povești, dorința autorului de a vorbi numai despre el însuși (apropo de reacția la *Oglinda* a colegilor mei). Iusov, firește, a acționat în felul său, corect și sincer. Se pare că el într-adevăr considera poziția mea lipsită de modestie. Ce-i drept, mai târziu, când filmul fusese deja filmat de un alt operator, Gheorghi Rerberg, el mi s-a confesat într-un fel, spunându-mi: „Cu părere de rău, trebuie să recunosc, Andrei, dar este cel mai bun film al tău.“ Sper că a fost sincer când a spus asta.

Poate că tocmai fiindcă îl știam pe Vadim Iusov de foarte multă vreme ar fi trebuit să fiu puțin mai abil: să nu-i mai zic de la bun

început toate ideile mele pentru film, ci să-i dau scenariul pe bucăți... Nu știu... Nu mă pricep să fiu ipocrit. Nu știu să fiu diplomat cu prietenii.

În orice caz, în filmele pe care am reușit să le fac până în acest moment întotdeauna l-am considerat pe operator coautor. Lucrând la film, nu e suficient să fii apropiat de colaboratori. Diplomația despre care tocmai am vorbit, după cât se pare, chiar este necesară, dar eu, sincer să fiu, ajung la această concluzie *post factum* și, se poate spune, strict teoretic. În practică nu am avut niciodată niciun fel de secrete față de colaboratorii mei, dimpotrivă, echipa noastră de filmare a funcționat întotdeauna ca un tot unitar, ca un organism viu. Deoarece, câtă vreme nu suntem conectați reciproc la dorințele și nervii celorlalți, câtă vreme sângele nostru nu va curge într-un sistem circulator comun, nu se poate face un film adevărat!

Filmând *Oglinda*, am încercat să nu ne despărțim aproape deloc: ne povesteam unul altuia despre toate, ce știm și ce ne place, ce ne e drag și ce ne face rău, am fantasmat cu toți în egală măsură pe tema viitorului film. Așa că este total lipsit de importanță ce loc a ocupat în film munca unuia sau altuia dintre membrii echipei. Iată, de exemplu, compozitorul Artemiev a scris pentru film doar câteva bucăți muzicale, dar el este, fără îndoială, un participant la fel de important și cu aceleași drepturi ca toți ceilalți, deoarece, fără el, filmul pur și simplu nu s-ar fi putut face în forma în care a fost făcut.

Când au fost construite decorurile pe locul unei case distruse de trecerea timpului, noi toți, membrii aceleiași familii, ne-am dus acolo dimineața devreme, am așteptat răsăritul ca să vedem locul

în diferite momente ale zilei, să îi simțim particularitățile, să îl cunoaștem în diferite stări ale vremii. Am încercat să ne lăsăm pătrunși de trăirile acelor oameni care locuiseră cândva în această casă, priviseră aceleași răsărituri și apusuri, ploi și cețuri, cu aproape patruzeci de ani în urmă. Ne-am încărcat unul de la altul cu starea de spirit a amintirilor și a perceperii sacralității unității noastre, așa încât, atunci când munca a fost terminată, ne-a fost greu și am regretat, ni se părea că abia acum trebuia să începem: așa că la acea vreme toți fuzionaserăm.

Contactul *sufletesc* al membrilor echipei de creație s-a dovedit a fi neobișnuit de important. În momentele de criză (și au fost câteva), când eu și operatorul nu ne mai înțelegeam deloc, eu am luat-o complet razna: totul îmi scăpa printre degete și uneori, pentru câteva zile, nu eram nicicum în stare să continuăm filmările. Numai după ce am găsit metoda de a avea o explicație, s-a restabilit echilibrul și am continuat lucrul. Altfel spus, procesul nostru de creație s-a organizat și s-a concretizat nu prin măsuri disciplinare și printr-un plan de lucru, ci printr-un climat special în interiorul echipei, ceea ce nu ne-a împiedicat, totuși, să depășim timpul alocat filmărilor.

Munca în cinematografie (exact ca orice altă creație de autor) trebuie să se supună în primul rând unor scopuri *interioare*, și nu unora exterioare, legate de disciplină și producție, care, de fapt, nu fac decât să distrugă ritmul, dacă totul se bazează numai pe ele. Se pot mișca munții din loc, dacă oamenii care lucrează la realizarea unei singure idei, diferiți ca temperament și caracter, având vieți diferite, vârste diferite, se unesc ca și cum ar fi o singură familie, sunt acaparați de aceeași pasiune. Dacă într-o asemenea echipă se naște o atmosferă autentică de lucru, atunci devine cu totul lipsit

de importanță cine este până la urmă autorul unei idei sau a alteia. Cine a găsit soluția unui prim-plan sau a unui plan de ansamblu inspirat, cine s-a gândit primul să pună o anumită lumină pe un obiect sau să îl filmeze dintr-un anumit unghi extrem de ingenios.

În acest caz, chiar nu se poate stabili dacă rolul predominant în film este al operatorului sau al regizorului: scena filmată vine simplu, organic, adică din ea dispar orice aparență exterioară și orice narcisism.

Iar în ceea ce privește filmul *Oglinda*, judecați și singuri cât tact trebuie să fi avut toată echipa-familie de lucru, pentru a percepe ca aparținându-i, în esență, un concept străin și extrem de intim, pe care, sincer vorbind, a fost foarte greu să îl împărtășesc cu colegii mei, poate chiar incomparabil mai greu decât cu spectatorii: fiindcă până la momentul premierei spectatorii par, totuși, ceva destul de abstract!...

Trebuie să depășești multe obstacole pentru a-ți face colaboratorii să înceapă să trăiască cu adevărat ideea ta. În schimb, când *Oglinda* a fost gata, era deja greu să o mai percep ca pe o poveste aparținând doar familiei mele. Acum, în această poveste fusese deja implicată o întreagă echipă de oameni dintre cei mai diferiți. Parcă familia mea s-ar fi mărit...

Într-o astfel de situație, într-o adevărată prietenie artistică, problemele strict tehnice parcă încetează de la sine să mai apară. Și operatorul, și scenograful au făcut nu numai ceea ce știau ei să facă mai bine, nu numai că și-au îndeplinit sarcinile de serviciu, ci au ridicat, de fiecare dată, puțin mai sus ștacheta limitei lor

profesionale, nu au făcut ce „se putea“ (adică știau cum să facă), ci ceea ce au considerat necesar.

Asta a fost ceva mai mult decât o simplă metodă de lucru caracteristică pentru ceea ce, să spunem, alege operatorul din tot ce îi propune regizorul și el este capabil să realizeze din punct de vedere tehnic. Numai în această situație se pot obține autenticitatea, sinceritatea, care nu-i lasă spectatorului îndoiala în ceea ce privește faptul că în *pereții decorului locuiesc suflete omenești.*

Una dintre cele mai serioase probleme, legate de soluțiile vizuale ale filmului, firește, a fost problema luminii. Trebuie, în fine, să ne gândim serios la paradoxul luminii în film, extraordinar de *dificilă* fiind reproducerea *autentică* a perceperii adevărului pe ecran. În zilele noastre, în film, lumina este mai degrabă o exigență comercială. Nu întâmplător au început să apară tot mai des filme alb-negru.

Perceperea luminii este un fenomen fiziologic și psihologic cu proprietăți speciale și omul nu îi acordă atenția pe care ar trebui să i-o acorde. *Expresivitatea* unui cadru de film (de foarte multe ori este pur mecanică, explicată prin atributele peliculei) încarcă imaginea *cu încă o convenție suplimentară*, pe care trebuie să o depășești, dacă pentru tine este importantă autenticitatea vieții. Lumina trebuie să încerce să neutralizeze, evitând caracterul activ al influenței sale asupra spectatorului. Dacă lumina în sine devine dominanta dramaturgică a cadrului, asta înseamnă că regizorul și operatorul împrumută din pictură mijloacele de acțiune asupra publicului. Tocmai de aceea acum, foarte adesea, percepția unui film mediu, puternic sudat, este înrudită cu perceperea revistelor

„luxos“ ilustrate. În expresivitatea imaginii, apare un conflict cu fotografia color.

Poate caracterul activ al influenței luminii trebuie neutralizat, alternând lumina cu scenele monocrome, spre a dezamorsa, a estompa impresia receptată de la lumină în tot spectrul ei. S-ar părea că doar camera este cea care fixează cu precizie pe peliculă viața reală. De ce din cadrul color se simte aproape întotdeauna un fals atât de monstruos, inadmisibil? După cât se pare, este vorba despre faptul că din lumina reprodusă mecanic lipsește punctul de vedere al artistului care își pierde rolul organizatoric, își pierde posibilitatea de alegere în această sferă. Lipsește partitura de culori a filmului, care are propria logică de dezvoltare, aleasă de regizor printr-un proces tehnologic. Așa că devine imposibilă accentuarea selectivă, personală, a elementelor de culoare din lumea înconjurătoare. Oricât de bizar ar părea, în ciuda faptului că lumea din jurul nostru este colorată, pelicula alb-negru reproduce o imagine a ei mai aproapiată de adevărul psihologic, naturalist și poetic al artei, bazat pe calitățile privirii noastre (nu numai pe auz). În fond, adevăratul film color este rezultatul luptei cu tehnologia filmului color și culoarea în general.

Despre actorul de film

Până la urmă, turnând un film, eu sunt răspunzător pentru toate, chiar și pentru interpretarea actorilor. În teatru, gradul de răspundere a actorului pentru rezultatele obținute sau nerealizări este incomparabil mai ridicat.

Actorului de film, ajuns pe platoul de filmare, cunoașterea conceptului regizoral uneori îi face foarte rău. În sensul că regizorul construiește singur rolul, oferindu-i astfel actorului, în anumite momente, o libertate de neexprimat. Libertate imposibilă în teatru. Construindu-și singur rolul, actorul de film se privează de acțiunea spontană, involuntară în situațiile date de conceptul filmului, care îi dictează comportamentul. Și regizorul, conducându-l pe actor în starea necesară, trebuie să fie atent ca el să nu schimbe această stare. Iar pentru a-l cufunda pe actor în starea necesară se pot folosi diverse metode, în funcție de condițiile filmării și de caracterul actorului cu care lucrezi. La urma urmelor, actorul trebuie să refuze starea psihologică în care îi este imposibil să joace. Dacă omului îi este greu din punct de vedere sufletesc, atunci nu va putea ascunde acest lucru până la capăt. Iată de ce și în film este necesar adevărul stării sufletești, care nu trebuie ascuns.

Se poate, firește, împărți rolul: regizorul să lucreze partitura acestor stări pentru personaje, iar actorii să le exprime, mai bine zis, să fie în ele în timpul filmărilor. Actorul nu poate reuni toate aceste elemente pe platoul de filmare. În schimb, lucrând la un rol în teatru, este obligat să o facă.

În fața obiectivului camerei de filmat, actorul are nevoie de autenticitate și naturalețe, în stările determinate de condițiile dramaturgice. Iar apoi regizorul, având în față bucățile de peliculă, bucăți – copii, bucăți – mulaje, ca și cum s-ar fi întâmplat în mod real în fața camerei, le montează în raport cu propriile sale preocupări artistice, construind logica interioară a acțiunii.

Cinematograful are un farmec inaccesibil la primul contact al actorului cu publicul, atât de magnetic în teatru. Și tocmai de aceea cinematograful nu va înlocui niciodată teatrul. Cinematograful este viu prin posibilitatea de a reînsufleți pe ecran iar și iar, după placul inimii, unul și același eveniment. El parcă este *nostalgic* prin natura sa. Iar la teatru, spectacolul trăiește, se dezvoltă, comunică... Este o altă metodă de a simți spiritul creator.

Regizorul de film este asemenea unui colecționar. Cadrele-exponate reprezintă viața fixată o dată pentru totdeauna în majoritatea detaliilor importante pentru el, bucățele, fragmente, din care poate face parte actorul, personajul sau poate nu...

Actorul de teatru, după cum, foarte profund, a observat cineva (Lessing?), este asemenea unui sculptor în zăpadă. În schimb, el este fericit de comunicarea cu publicul în momentul inspirației. Și nu este nimic mai important și mai înălțător decât această coeziune, când actorul și spectatorul creează împreună arta. Spectacolul există numai atunci când există actorul drept creator, când el este prezent, când el *este*, câtă vreme el este fizic și sufletește viu. Fără actor, nu există teatru.

Spre deosebire de actorul de film, în teatru fiecare interpret trebuie să *construiască* interior întregul rol, de la un capăt la celălalt, sub conducerea regizorului. El trebuie *să traseze* parcă un grafic al propriilor sentimente în relație cu conceptul spectacolului. În film, propriile construcții teoretice, distribuirea accentelor, a forțelor, a intonațiilor îi este total contraindicată actorului, căci el nu poate ști toate bucățile din care se va construi filmul. Singura lui sarcină este să trăiască! Și să creadă în regizor. Regizorul va alege momentele existenței sale, care vor exprima cel mai exact ideea

filmului. Actorul nu trebuie să se amestece, nu trebuie să-și ignore propria libertate divină, unică.

Lucrând la un film, eu mă străduiesc să îi chinui cât mai puțin pe actori cu discuții și sunt ferm împotriva ideii că actorul trebuie să stabilească el însuși legătura fragmentelor în care joacă, cu întregul, uneori chiar cu scenele vecine. De exemplu, în *Oglinda*, pentru scena în care eroina filmului își așteaptă soțul și tatăl copiilor ei stând pe gard și fumând o țigară, am preferat ca Margarita Terehova să nu știe scenariul. Adică ea nu știa dacă soțul se va întoarce la ea mai târziu sau nu va mai veni niciodată. De ce i-am ascuns actriței subiectul filmului? Păi, pentru ca ea să nu reacționeze inconștient la ce știa dinainte că va urma, ci să trăiască în acel moment așa cum trăise cândva mama mea, prototipul personajului, neștiind care-i va fi soarta. Sunteți de acord cu mine că purtarea ei în această scenă ar fi fost diferită, dacă ar fi știut despre relațiile ei viitoare cu soțul. Și nu pur și simplu alta, ci una nervoasă, alterată de cunoașterea apriorică. Nu am nicio îndoială că Terehova ar fi jucat dinainte o atitudine de om învins în concordanță cu finalul istoriei relației sale cu soțul. Actrița, poate, în trecere, inconștient, fără să vrea nici ea, dacă nu cumva asta voia regizorul, ar fi transmis starea ei de așteptare și noi am fi simțit-o, dar în film nu trebuia să simțim decât singularitatea, unicitatea acestui moment, fără nicio legătură cu tot restul. Ceea ce adesea este împotriva dorinței actorului stă pe conștiința regizorului. Iar în teatru, dimpotrivă, trebuie să simțim în fiecare scenă concepția filosofică a imaginii, pentru teatru ar fi singurul adevăr firesc. În teatru, procedeul nu este interzis. În teatru, procedeul înseamnă metaforă, rimă și ritm. Este poezia teatrului.

Așadar, cunoașterea viitorului eroinei din Oglinda nu ar fi putut rămâne fără urmări pentru actrița care juca această scenă. Și aveam absolută nevoie ca ea să trăiască acele minute exact ca și cum le-ar fi trăit în propria viață și, din fericire, ea chiar nu cunoștea scenariul. Probabil ar fi sperat, și-ar fi pierdut speranța și ar fi regăsit-o...

În cadrul situațiilor date, adică în momentul așteptării întoarcerii soțului, actrița trebuia să trăiască propriul ei moment *enigmatic* de viață și de aceea îi era total necunoscut ce anume *însemna*.

Cel mai important este ca actorul, în concordanță cu structura sa emoțională și intelectuală, să exprime organic pentru sine, în situațiile date *starea psihologică*, într-o formă proprie doar lui, doar lui personal. Cum anume, prin ce metodă face asta, îmi este complet indiferent. Adică eu consider că nu am dreptul să îi impun actorului o formă de exprimare, dacă el trăiește acea stare pe viu, în acord cu individualitatea sa. Fiecare trăiește o situație în felul său propriu și unic. Când trec printr-o stare sufletească dificilă, unii încearcă „să-și verse năduful", să se deschidă. Alții, dimpotrivă, vor să rămână singuri cu durerea lor, se închid, devin inabordabili.

În multe filme, am văzut cum actorul copiază gesturile și comportamentul regizorului: am observat asta la Vasia Șukșin [63], aflat sub puternica impresie lăsată de Serghei Gherasimov; l-am surprins pe Kuravliov [64], când a lucrat cu Șukșin că îl copiază pe regizor. Eu nu le impun niciodată actorilor schița rolului și sunt gata să le las deplină libertate, dacă până la începerea filmărilor ei își demostrează totala independență față de proiect.

Pentru actorul de film este importantă expresivitatea irepetabilă, unică – doar ea fiind capabilă să devină contagioasă pe ecran și să exprime adevărul.

Pentru a-l duce pe actor în starea necesară, regizorul are nevoie să o înțeleagă, să o simtă în el însuși. Numai așa poate găsi tonul corect al întregii acțiuni. Nu se poate, de pildă, să intrăm într-o casă străină și să începem să filmăm o scenă repetată dinainte. Este o casă străină, în ea trăiesc oameni necunoscuți și care, firește, nu ne ajută deloc să jucăm personaje din altă lume. Sarcina principală și foarte concretă a regizorului în lucrul cu actorul constă în a le sugera actorilor starea necesară, corectă.

Bineînțeles că actori diferiți au nevoie de abordări diferite. Terehova, după cum am spus deja, nu știa întregul scenariu și l-a jucat pe bucăți izolate. Când, într-un final, a înțeles că nu vreau să îi spun povestea din scenariu, că nu îi dezvălui în totalitate sensul rolului ei, a fost complet descumpănită... Astfel, puzzle-ul bucăților în care jucase, pe care eu le-am reunit apoi într-un singur desen, a fost creat de ea intuitiv. La început ne-a fost greu să lucrăm, ei i-a fost greu să creadă că eu sunt capabil să ghicesc dinainte, în locul ei, parcă „pentru ea“, cum se construiește rolul ca întreg, cu alte cuvinte, să *aibă încredere* în mine...

Mi s-a întâmplat să lucrez cu actori care nici până la final nu s-au hotărât să aibă încredere în proiect. Nu știu de ce, ei au avut tot timpul tendința de a-și regiza propriile roluri, scoțându-le din contextul viitorului film. Mie mi se pare că asemenea actori sunt neprofesioniști. După părerea mea, adevăratul actor de film este cel capabil să accepte și să se implice cu ușurință, în mod firesc și organic, în orice situație, fără un efort vizibil, indiferent ce reguli

de joc i se propun, capabil să rămână spontan în reacțiile sale *individuale*, în orice situație improvizată. Cu altfel de actori pe mine pur și simplu nu mă interesează să lucrez, pentru că ei joacă întotdeauna „locuri comune“ mai mult sau mai puțin simplificate.

Ce actor sclipitor a fost Anatoli Soloniț în din acest punct de vedere! Îmi lipsește atât de mult! Margarita Terehova, filmând la *Oglinda*, până la urmă a înțeles de asemenea ce vreau de la ea și a jucat simplu și liber, crezând fără limite în ideea regizorului. Actorii din același aluat cred în regizor ca niște copii și această capacitate a lor de a avea încredere mă inspiră într-un mod cu totul special.

Anatoli Soloniț în era un om de film înnăscut. Era un actor cu nerv, ușor de convins, era foarte simplu să-l influențezi emoțional, să obții de la el starea necesară.

Pentru mine este foarte important ca actorul să nu-și pună întrebarea, extrem de comună pentru actorul de teatru și pe deplin justificată în lucrul la un spectacol de teatru, cultivată de obicei în URSS ca făcând parte dintre întrebările obligatorii în spiritul lui Stanislavski: „De ce, pentru ce, care este esența personajului, care este ideea de bază“ și așa mai departe. Din punctul meu de vedere, asemenea întrebări sunt absurde în cazul filmului, dar, spre norocul meu, Anatoli Soloniț în nu mi le-a adresat niciodată... Pentru că el a înțeles diferența dintre teatru și film.

Sau Nikolai Grigorievici Grinko [65]... Un om foarte delicat, actor și om de mare noblețe. Îmi este foarte drag. Un suflet liniștit, delicat și bogat...

O dată, când actorul René Clair a fost întrebat cum lucrează cu actorii, el a răspuns că nu lucrează cu ei, ci îi plătește. În acest aparent cinism, pe care unii îl pot citi în cuvintele celebrului regizor francez (cum nu l-au mai considerat, din acest motiv, unii critici de film din URSS), de fapt, se ascunde un profund respect față de meseria de actor. În aceste cuvinte se află încrederea totală în profesionistul care își cunoaște meseria. Regizorul se vede obligat *să lucreze* cu un om care nu e mai deloc potrivit ca actor. Dar ce putem spune despre cum lucrează Antonioni cu actorii în filmul *Aventura* [66], de exemplu? Sau Orson Welles în *Cetățeanul Kane* [67]? Pur și simplu, la noi apare senzația *convingerii unice.* Dar este o convingere diferită calitativ, specifică ecranului, din principiu deosebită de expresivitatea actorului în sens teatral...

La vremea aceea, din păcate, cu Donatas Banionis [68] (rolul principal din *Solaris*) nu am reușit să ajungem la o înțelegere. El aparține acelei categorii de actori-analiști care nu pot lucra dacă nu înțeleg „de ce" și „pentru ce". El nu este capabil să joace nimic spontan și din interior. El trebuie mai întâi să își construiască rolul logic: pentru asta trebuie să știe cum se leagă bucățile, cum lucrează alți actori de lângă el și nu numai în scenele în care apare, ci în tot filmul în general și astfel încearcă să se substituie regizorului. După toate probabilitățile, asta se întâmplă ca urmare a experienței sale îndelungate ca actor de teatru. El nu se poate resemna cu gândul că actorul nu-și poate imagina cum va arăta filmul la final. Nici măcar cel mai bun regizor de film, știind exact ce vrea, nu-și imaginează nici pe departe rezultatul. Și totuși, rolul lui Kelvin i-a ieșit foarte bine lui Banionis și eu îi sunt recunoscător sorții că l-a jucat el. Dar a fost incredibil de greu. Actorul cu structură cerebrală, analitică, crede că știe viitorul film sau, în orice caz, studiind scenariul, se străduiește din greu să se

imagineze pe sine în forma finală a filmului. În acest caz, el începe să joace „rezultatul“, adică, într-un fel, ideea rolului, prin asta dezavuând însăși ideea creării imaginii cinematografice.

Am spus deja că actori diferiți au nevoie de abordări diferite. Mai mult decât atât, uneori, unul și același actor are nevoie de o nouă abordare într-un nou rol. Regizorul este obligat să fie ingenios în căutarea metodelor și a procedeelor pentru a ajunge la rezultatul dorit. Iată, de exemplu, Kolia Burliaev [69], în rolul lui Boroska, fiul meșterului făuritor de clopote din *Andrei Rubliov*... Era al doilea rol pe care îl făcea cu mine după *Copilăria lui Ivan*. În timpul filmărilor mi s-a întâmplat să fiu împins de asistenți până la a-l informa că sunt extrem de nemulțumit de el și poate că o să-i filmez scenele încă o dată, cu un alt actor. Aveam nevoie să simtă că îl paște catastrofa, să fie stăpânit de incertitudine. Și să fie sincer în exprimarea acestei stări. Burliaev este un actor extrem de împrăștiat, decorativ și lipsit de profunzime. Temperamentul lui este afectat. Tocmai de aceea am fost obligat să apelez la măsuri atât de dure. Și, cu toate astea, el nu e în film la nivelul interpreților mei preferați: Irma Raush [70], Soloviț în, Grinko, Nazarov [71], Beișenaliev [72]. Actorul Ivan Lapikov [73], interpretul rolului Kiril, de asemenea, din punctul meu de vedere, iese în mod evident din tonalitatea obișnuită a interpretării actorilor de film. El este teatral: adică joacă ideea, atitudinea sa față de rol, imaginea.

Pentru a explica mai bine ce vreau să spun, o să apelez la filmul lui Bergman – *Rușinea* [74]. În acest film nu există practic nici măcar o bucățică de actorie unde interpretul să fi trădat conceptul regizoral, adică să joace ideea personajului, atitudinea sa față de el, să fi judecat din punctul său de vedere ideea generală. Actorul este complet ascuns dincolo de viața vie a personajelor, dizolvat în

ea. Eroii filmului sunt striviți de situații, supuși lor, și se comportă în consecință, fără să încerce să ne arate nici ideea, nici atitudinea lor față de ceea ce se întâmplă, nici concluzia a ceea ce s-a întâmplat, lăsând asta în seama filmului ca întreg, a conceptului regizoral. Și cât de strălucitor se achită de sarcina lor! Despre acești oameni nu veți putea spune monosilabic care dintre ei e bun și care e prost, de exemplu. Eu n-aș putea niciodată să spun că personajul lui Von Sydow [75] este un om rău. Toți au părți bune și părți rele, în felul lor. Nu există sentințe definitive, pentru că nu găsești nicio picătură de tendențiozitate la acești interpreți și circumstanțele date ale filmului sunt folosite de regizor pentru a cerceta resursele omenești puse la încercare în acest context, și nu pentru a ilustra apriori o idee dată.

Cât de profund este gândit drumul lui Max von Sydow! El este un om foarte bun. Muzician. Bun și delicat. Se dovedește a fi un laș. Dar nu orice curajos este om bun, iar lașul nu este întotdeauna o canalie. Firește, este un om slab și are un caracter slab. Soția lui este mult mai puternică decât el și are suficiente forțe pentru a-și învinge spaimele. Iar personajul lui Max von Sydow nu are suficientă putere. El suferă din cauza slăbiciunii sale, a vulnerabilității, a incapacității de a rămâne în picioare, el încearcă să se ascundă, se bagă într-un colț, nu vede, nu aude și face asta ca un copil: cu totul sincer și naiv. Când viața și contextul îl obligă, totuși, să se apere, el se transformă imediat într-o canalie. Pierde ce avea mai bun, dar dramatismul și absurdul constau în faptul că, în această nouă calitate, el ajunge să îi fie de ajutor soției, care, la rândul ei, caută în el sprijin și salvare. Înainte, ea îl disprețuia. Acum, când o lovește peste față, se târăște după el și-i spune: „Ieși afară!“. Începe să răsune ideea, veche de când lumea, a pasivității binelui și a răului mereu activ. Dar cât de complicat este de

exprimat! La început, eroul filmului nu poate omorî nici măcar o găină, dar de cum găsește modalitatea de a se apăra, imediat devine un cinic crud. În caracterul lui este ceva hamletian: în sensul că, în accepțiunea mea, prințul danez piere nu în urma duelului cu Laertes, când moare fizic, ci imediat după scena *Cursei de șoareci*, în clipa în care înțelege iminența legilor vieții, care îl obligă pe el, umanistul și intelectualul, să devină un om de nimic, care locuiește la Elsinor. Acest tip lugubru (mă refer la personajul lui Von Sydow) nu se mai teme acum de nimic: el ucide, nu ridică un deget ca să își salveze semenul, *acționează* numai pentru propriul bine. Ideea este că trebuie să fii un om foarte cinstit pentru a încerca un sentiment de spaimă în fața unei crime și a umilirii inutile și murdare. Pierzând orice senzație de spaimă și în această așa-zisă regăsire a curajului, de fapt, omul își pierde sufletul, cinstea, renunță la inocență. Evident că și războiul le provoacă oamenilor porniri crude, inumane. În acest film al lui Bergman, războiul devine exact acest gen de situație, care îl ajută să-și descopere ideea de om, așa cum se întâmplă cu boala personajului principal în filmul *Ca în oglindă*...

Bergman nu le permite niciodată actorilor săi să fie deasupra situațiilor în care sunt puse personajele lor și de aceea obține rezultate sclipitoare. În film, regizorul trebuie să-i inspire actorului viață, și nu să-l transforme în portavocea ideilor sale.

Eu, în general, nu știu dinainte care actor va juca în filmele mele. Poate singura excepție a fost Soloniț în, care a jucat în toate filmele mele și aproape că aveam o atitudine superstițioasă față de această situație. Scenariul la Nostalgia a fost scris tot pornind de la ideea prezenței lui în film și este aproape simbolic faptul că

moartea actorului parcă mi-a tăiat viața în două bucăți: Rusia și tot ce a fost și va fi după Rusia.

În general, căutarea interpreților pentru mine este un proces lung și chinuitor. Până nu filmezi jumătate din material, este absolut imposibil să spui dacă ai ales bine actorul pentru respectivul rol sau te-ai înșelat. Mai mult decât atât, poate cel mai complicat pentru mine este să cred în corectitudinea alegerii făcute, în raport cu individualitatea a ceea ce-mi propusesem.

Trebuie spus că în alegerea interpreților mă ajută foarte mult asistenții mei. Când ne pregăteam pentru *Solaris*, Larisa Tarkovskaia, soția și mâna mea dreaptă dintotdeauna, a plecat la Leningrad în căutarea unui interpret pentru rolul Snaut și ni l-a adus pe extraordinarul actor estonian Jüri Järvet [76]. În acel moment el filma *Regele Lear* cu Grigori Kozințev [77].

Ne-a fost clar chiar de la bun început că pentru rolul lui Snaut avem nevoie de un actor cu o privire naivă, speriată, smintită, iar Järvet, cu uimitorii lui ochi albaștri copilăroși, se potrivea cum nu se poate mai bine cu ceea ce ne imaginaserăm noi. Acum îmi pare foarte rău că l-am pus să spună textul rolului în limba rusă, cu atât mai mult cu cât oricum a trebuit dublat, el ar fi putut fi încă și mai liber și de aceea mai sclipitor, mai bogat în nuanțe vorbind în limba lui maternă. Am fost extrem de fericit să lucrez cu acest actor de primă mână, cu o intuiție într-adevăr diavolească.

La un moment dat, lucram cu el o scenă și l-am rugat să repete exact la fel, schimbând doar puțin starea: eu l-am rugat să fie „mai trist“. El a făcut exact cum îi cerusem eu, iar când am terminat

filmarea scenei m-a întrebat într-o limbă rusă înfiorătoare: „Dar ce înseamnă «mai trist»?“

Filmul se deosebește de teatru și prin faptul că în imaginea de pe ecran se fixează *individualitatea*, dintr-un mozaic de urme din care regizorul adună pe peliculă întregul artistic. Pentru actorul de teatru este foarte importantă partea teoretică: este important să înțeleagă principiul interpretării fiecărui rol în contextul întregului concept, să îi trasezi schema acțiunii personajelor, sfera relațiilor dintre ele, să elaborezi linia principală a comportamentului actorului și a motivelor lui. Pe când în film este nevoie doar de autenticitatea stării din clipa respectivă. Dar uneori acest adevăr tare greu se lasă prins! Cât de greu e să împiedici actorul să-și trăiască viața în cadru! Cât de greu este să sapi până în profunzimile tainice ale stării psihologice actoricești, capabilă să dea personajului mijloace frapant de vii și posibilități de autoexprimare!

Considerând că cinematograful va fi întotdeauna o fixare a realității, mi s-au părut ciudate toate discuțiile despre „caracterul documentar“ potrivit filmelor artistice, atât de larg răspândit în anii 1960 și 1970.

Viața pusă în scenă nu poate fi documentară. Când se analizează un film artistic, atunci într-adevăr putem și trebuie să vorbim despre *cum* și *în ce fel* organizează regizorul viața în fața obiectivului, și nu despre ce metode folosește operatorul când filmează acțiunea. Otar Ioseliani [78], să spunem, de la *Căderea frunzelor* la *A fost odată o mierlă* și până la *Pastorale,* se apropie tot mai mult de viață, încercând să o reproducă cu cea mai mare spontaneitate posibilă... Dar numai o privire formală, superficială

și indiferentă s-ar limita la detaliile documentare, fără să vadă dincolo de ele esența: concepția poetică despre lume a lui Ioseliani. Iar la el, între camera „documentară“ (în sensul modului de a filma) și poetică eu nu văd absolut nicio diferență.

Fiecare artist, după cum se spune, bea din propriul lui pahar. Și pentru autorul *Pastoralelo*r nu există nimic mai prețios decât camionul pe care îl vede pe drumul prăfuit și urmărirea scrupuloasă și consecventă a vilegiaturiștilor în plimbarea lor total lipsită de interes, dar plină de poezie. Despre asta nu vrea să povestească fără o romanțare specială și entuziasm exterior. Astfel, exprimarea îndrăgostirii este de o sută de ori mai convingătoare decât provocarea intonației pseudopoetice a lui Koncealovski în *Romanță despre îndrăgostiți* [79]. În acest film se vorbește cu empatie, respectând regulile unui gen inventat, despre care regizorul își expune de mai multe ori părerea cu emfază și pe larg, încă din timpul filmărilor. Dar important este câtă răceală, câtă pompă intolerabilă și cât fals se simt din acest film! Niciun gen nu este în stare să justifice conceptul regizorului, care nu își exprimă propriile păreri despre lucruri care îi sunt absolut indiferente. Nu e nimic mai greșit decât să crezi că în filmele lui Ioseliani domnește proza târâtoare, iar la Koncealovski – poezia înaltă. Pur și simplu, pentru Ioseliani poeticul se concretizează în ceea ce-i place lui, și nu în ceea ce își imaginează, pentru a-și demonstra privirea pseudoromantică asupra vieții.

În general, eu nu pot să rabd toate aceste etichete și ștampile! Mie mi se pare ciudat, de exemplu, când se vorbește despre „simbolismul“ lui Bergman. Pentru mine este evident exact contrariul: printr-un naturalism aproape biologic, el își croiește

drum spre un adevăr important pentru el, adevărul vieții omenești în sensul ei spiritual.

Vreau să precizez că, pentru orice regizor, criteriul decisiv al orientării sale valorice, care îi definește profunzimea, este motivul pentru care filmează și este complet lipsit de importanță cum și prin ce metode o face.

Singurul lucru, după părerea mea, pe care care trebuie să ni-l amintim despre un regizor nu este stilul poetic, intelectual sau documentar, ci cât de consecvent a fost în afirmarea scopurilor sale, până la capăt. Cât despre camera pe care o va folosi pentru acest scop, aceasta este strict problema lui. În artă nu pot exista obiectivitate și documentar. În artă obiectivitatea în sine este a autorului, adică subiectivă. Chiar dacă autorul montează un jurnal de actualități.

Și se mai naște și întrebarea dacă actorii, cum insist eu, trebuie să joace în film numai situații exacte, ca și cum ar fi tragicomedie, farsă, melodramă, unde, cum se spune, și interpretarea actoricească poate fi hiperbolizată?

Mie mi se pare, de asemenea, complet reprobabil transferul necritic în cinema al noțiunii de gen care se referă la teatru. Teatrului îi este conferită o altă măsură a convenționalului. Iar când se vorbește despre gen în film, atunci este vorba, ce-i drept, despre producțiile comerciale: comedia de situație, westernul, drama psihologică, filmul de aventuri, musicalul, filmul de groază, filmul-catastrofă, melodrama și așa mai departe. Are asta vreo legătură cu arta înaltă a cinematografiei? Este film de consum. Toate acestea i se impun cinematografului din exterior, forma dictată de rațiuni comerciale este în prezent aproape generalizată,

din păcate! În cinema există un singur mod de a gândi, cel poetic, care unește ceea ce este paradoxal și de neunit, face film printr-o metodă adecvată de exprimare a gândurilor și a sentimentelor autorului.

Și evident, artistul încearcă să-și exprime aici idealurile pe care este dificil să le înghesuie în parametrii genului. Imaginea de film adevărată se construiește distrugând genul și luptând cu el.

Care este genul lui Bresson? Niciunul! Bresson este Bresson. Bresson în sine este deja un gen. Antonioni, Fellini, Bergman, Kurosawa, Dovjenko, Vigo, Mizoguchi, Buñuel sunt pur și simplu ei înșiși. Însăși noțiunea de GEN respiră un aer rece, de mormânt. Iar artiștii sunt propriile lor microcosmosuri. Cum pot fi ei înghesuiți în limitele convenționale ale unui gen? Este cu totul altceva că Bergman a încercat să filmeze comedie în spiritul genului comercial, dar mi se pare că nu i-a ieșit și nu aceste filme l-au făcut celebru în toată lumea.

Dar Chaplin? Oare asta e comedie? Nu. Este pur și simplu Chaplin și nimic mai mult, un fenomen unic, care nu poate fi repetat. Este o hiperbolă totală, iar esențial este faptul că în fiecare secundă de prezență în cadru el tulbură prin autenticitatea comportamentului personajului său. În cea mai absurdă situație, Chaplin este perfect natural și de aceea comic. Eroul său pare că nu observă absurditățile lumii în care trăiește, logica ei aiuritoare. Uneori pare că Chaplin a murit acum trei sute de ani. Atât de clasic a devenit. El este prefect integru.

Ce poate fi mai absurd, ce situație mai improbabilă decât cea în care un om care mănâncă spaghete începe, fără să-și de seama, să înghită decorațiunea de hârtie care atârnă de tavan? Și totuși, în

interpretarea lui Chaplin, această acțiune devine organică până la naturalism. Noi știm că totul este inventat și exagerat, dar interpretarea sensului hiperbolizat este complet plauzibilă, firească și de aceea convingătoare și nebunește de comică. El nu joacă. El trăiește perfect organic în aceste situații uneori de-a dreptul idioate.

Specificul filmului e interpretarea actoricească. Asta, fierește, nu înseamnă că toți regizorii de film lucrează la fel cu actorii: actorii lui Fellini, evident, sunt diferiți de actorii lui Bresson, pentru că acești regizori au nevoie de tipuri umane diferite.

Dacă acum luăm, de exemplu, filmele mute ale regizorului rus Protazanov [80], apropo, foarte populare la vremea lor în rândul publicului larg, observăm astăzi, cu o oarecare jenă, cât de tare se supun toți actorii covenționalului strict teatral, cum folosesc fără rușine clișee teatrale învechite, îngroașă din toate puterile, exagerează. Ei se străduiesc foarte tare să fie comici în comedii, să fie extrem de expresivi în situațiile dramatice, dar, cu cât se străduiesc mai mult în această direcție, cu atât mai vizibilă și evidentă a devenit, în cursul anilor, inconsistența „metodei" lor. Majoritatea filmelor din anii aceia îmbătrânesc așa de repede și din cauza faptului că nu au căutat particularitățile comportamentului actoricesc pe care se dezvoltă creația cinematografică și de aceea au rezistat atât de puțin la proba timpului.

Dar, dacă luăm, de exemplu, filmele lui Bresson, atunci mi se pare că interpreții lor nu vor părea niciodată demodați, ca și filmele în sine. Pentru că în ele nu este nimic premeditat, special, ci este adevărul profund al propriei trăiri, a omului în situațiile propuse

de regizor. Actorii lui nu joacă personaje, ci trăiesc sub ochii noștri viața lor interioară profundă. Amintiți-vă de *Mouchette* [81]! Oare se poate spune că interpreta rolului principal se gândește, fie și pentru o secundă, la spectator, își aduce aminte de el pentru a face să ajungă până la el „profunzimea“ a ceea ce i se întâmplă? Oare ea îi „arată“ spectatorului cât de „rău“ îi este? Ea parcă nici nu bănuiește că viața ei interioară poate fi obiect de observație, că poate fi urmărită de cineva. Ea trăiește, există în lumea ei închisă, profundă și concentrată. De aceea atrage atenția asupra ei atât de impetuos și eu sunt convins că și peste zeci de ani acest film va produce aceeași impresie stupefiantă ca și în ziua premierei sale. Așa cum, până în ziua de azi, are efect asupra noastră filmul mut al lui Dreyer despre Ioana d'Arc [82].

Este surprinzător, ca întotdeauna, că nu învățăm nimic din experiență. Și regizorii contemporani apelează din nou la o manieră de interpretare, am fi zis, aparținând atât de evident trecutului. În filmul Larisei Șepitko *Ascensiunea* [83], pe mine m-a convins dorința ei perseverentă de a fi expresivă, importantă, fapt ce a dus la unicitatea povestirii ei cu caracter de „parabolă“. Ca și alți regizori, ea a vrut, nu știu din ce motiv, să-l „șocheze“ pe spectator cu filmul ei prin exagerarea trăirilor deja accentuate ale eroilor. Parcă temându-se că nu va fi înțeleasă, și-a pus eroii pe niște picioroange invizibile. Chiar lumina de pe actori este dictată de grija de a da importanță povestirii. Dar, din păcate, importanța aici se transformă în afectare și fals. Pentru a-l face pe spectator să empatizeze cu personajele din film, regizorul îi obligă pe actori să demonstreze suferințele personajelor lor. În acest film, totul e mai dureros și mai bolnav decât în viața reală, chiar suferința și boala, și, cel mai important, cu mai multe semnificații. Și de aceea filmul e rece și indiferent, fiindcă regizorul nu-și înțelege propria idee.

Pare că va îmbătrâni chiar înainte să se nască. Nu trebuie să facem eforturi să „ducem ideea până la spectator" – este o sarcină ingrată și absurdă. *Arată-i* spectatorului viața și va găsi el însuși posibilitatea de a o evalua și aprecia.

Filmul nu are nevoie de actori care joacă. Devine plictisitor să te uiți la ei, pentru că spectatorii au înțeles deja de mult ce vor acești actori, iar ei continuă să explice insistent și clar sensul textului: și primul plan, și al doilea, și al treilea. Insistă, fără să spere la promptitudinea reacției noastre. Dar atunci explicați prin ce se diferențiază acești noi interpreți de Mozjuhin [84], de stelele ecranului rus de dinainte de revoluție, de exemplu? Numai prin faptul că filmele sunt făcute acum la alt nivel tehnic? Dar nivelul tehnic în sine nu înseamnă nimic în artă, altfel ar trebui să recunoaștem că cinematograful în general nu are niciun fel de relație cu arta. Acestea sunt probleme strict comerciale, de spectacol, care nu au legătură cu esența subiectului, cu specificul secret al importanței filmului. Altfel, noi nu am putea astăzi să ne apropiem nici de Chaplin, nici de Dreyer, nici de Dovjenko... Iar ei ne surprind și acum imaginația.

Să fii comic nu înseamnă să faci oamenii să râdă. Să inspiri compasiune nu înseamnă să smulgi lacrimi de la spectator. Hiperbola este posibilă numai ca principiu de construcție a operei ca întreg, ca trăsătură a sistemului său de imagini, dar nu ca metodică. Semnătura autorului nu trebuie să fie forțată, apăsată. Uneori, ceva absolut ireal începe să exprime realitatea însăși. „Realismul", cum spunea Mitenka Karamazov, „este o glumă teribilă!". Iată că și Valéry a observat că realitatea se exprimă organic cel mai bine prin absurd.

Orice artă tinde, ca mijloc de cunoaștere, spre realism. Dar realismul, la fel de firesc, nu înseamnă naturalism și opere despre viața de zi cu zi. Oare un preludiu coral în re minor de Bach nu exprimă atitudinea față de adevăr și, în acest sens, nu este realist?

Vorbind despre specificul teatrului, despre convenționalismul lui, trebuie să amintim și despre capacitatea lui de a construi imagini pe principiul aluziei. Teatrul, prin detalii, te face să simți întregul fenomen. Se înțelege că orice fenomen are numeroase aspecte. Și, cu cât există mai puține fațete și aspecte ale respectivului fenomen, pe baza cărora spectatorul reconstituie mai târziu însuși fenomenul care se produce pe scenă, cu atât mai fin și mai expresiv folosește regizorul convenția teatrală. Pe când cinematograful reproduce fenomenul cu toate detaliile sale, dar aici, cu cât mai exact sunt redate aceste detalii, în forma lor perceptibilă, concretă, cu atât mai aproape este regizorul de scopul său. Pe scenă, sângele nu are dreptul să curgă. Dar, dacă vedem că actorul alunecă pe sânge, însă nu vedem sângele, atunci acesta este teatru!

Lucrând la scena uciderii lui Polonius din *Hamlet*, am vrut să o construim astfel: Polonius, rănit mortal, iese din ascunzătoare, apăsându-și pe rană cu un turban roșu, pe care îl purta pe cap, parcă protejându-și rana cu el. Apoi lasă turbanul să cadă, îl pierde, încearcă să se întoarcă să-l ia, vrând parcă să-l poarte cu el, ca să nu apară murdar în fața gazdei și să nu murdărească podeaua de sânge, dar îl părăsesc puterile. Când Polonius lasă să-i cadă turbanul roșu, pentru noi este un turban, și nu un semn legat de sânge. Metafora lui. În teatru, sângele adevărat nu poate fi convingător, pentru a indica un adevăr poetic, dacă el are o funcție identică celei naturale. În schimb, în film, sângele este sânge, nu un simbol și nu simbolul a altceva. De aceea, când eroul din *Cenușă și*

diamant [85] este ucis printre cearșafurile întinse la uscat, strânge, în cădere, un cearșaf la piept și pe materialul alb se întinde roșul sângelui, roșu și alb, simbol al steagului polonez, iar aceasta este mai degrabă o imagine literară decât una cinematografică. Deși este extrem de puternică din punct de vedere emoțional.

Firește, orice artă este artificială. Ea poate doar să simbolizeze adevărul. Acesta este un truism. Dar nu trebuie ca artificialul, rezultat din insuficienta pricepere de a face și din lipsa de profesionalism, să fie perceput drept stilistică, atunci când exagerarea nu vine din trăsăturile caracteristice imaginii, ci din exagerarea dorinței și a efortului de a plăcea. Dorința de a fi observat în calitate de creator este un semn de provincialism. Spectatorul trebuie respectat. Trebuie respectată demnitatea lui. Nu-i sufla în ceafă. Asta nu le place nici măcar câinilor sau pisicilor.

Firește, mai este și chestiunea încrederii spectatorului. Spectatorul este o noțiune ideală. Nu poate fi vorba despre fiecare om în parte, din mulțimea din sală. Deși este în stare să dea publicului un rezultat oarecare, artistul visează să fie înțeles pe deplin. Ce-i drept, el nu trebuie să-și facă griji în mod special pentru asta. Singurul lucru la care trebuie să se gândească atent este să fie sincer în exprimarea ideilor sale. Adesea, actorilor li se spune că „trebuie să transmită ideea“. Și actorul docil „transmite ideea“, jertfind adevărul personajului. Dar câtă lipsă de încredere în spectator se vede aici, chiar în ciuda dorinței de a-i veni în întâmpinare!

În filmul lui Ioseliani *A fost odată o mierlă*, rolul principal i-a fost încredințat unui neprofesionist. Și ce-i cu asta? Autenticitatea

personajului principal nu a lăsat loc niciunei îndoieli – el trăiește pe ecran, într-un mod absolut, o viață pe deplin adevărată, de care nu te poți îndoi, despre care nu poți spune că nu ai fost avertizat, căreia nu poți să nu-i acorzi atenție. Pentru că, trăindu-și viața, el are o relație directă cu fiecare dintre noi și cu tot ce ni se întâmplă nouă.

Pentru ca actorul să fie expresiv pe ecran, este absolut insuficient să fie doar înțeles. El are nevoie să fie veridic. Iar ce este veridic cel mai adesea este puțin înțeles. Și întotdeauna provoacă un anumit sentiment de plenitudine, de perfecțiune și aceasta este întotdeauna o trăire unică, ce nu poate fi descompusă și explicată până la capăt.

Despre muzică și sunete

După cum se știe, muzica a apărut în cinematografie încă de pe vremea filmului mut, datorită pianistului care ilustra ceea ce se întâmpla pe ecran cu un acompaniament muzical potrivit cu ritmul și intensitatea emoțională a imaginii. Era ceva destul de mecanic, întâmplător sau, din punct de vedere ilustrativ, o suprapunere primitivă a muzicii peste imagine, cu scopul de a intensifica impresia provocată de un episod sau altul. Oricât de ciudat ar părea, până în zilele noastre principiul folosirii muzicii în film rămâne de cele mai multe ori exact același. Episodul parcă s-ar sprijini pe acompaniamentul muzical pentru a ilustra încă o dată tema principală, pentru a-i intensifica importanța emoțională. Iar uneori numai și pentru a salva o scenă nereușită.

Mie cel mai la îndemână mi se pare procedeul prin care muzica apare ca refren poetic. Când găsim în versuri un refren poetic, îmbogățiți cu informațiile din ceea ce tocmai am citit, ne întoarcem la motivul inițial, care l-a determinat pe autor să scrie acele versuri de la bun început. Refrenul face să renască în noi starea inițială cu care am intrat în această lume poetică, nouă pentru noi, ce devine în același timp și directă, și nouă. Parcă ne întoarcem cumva la rădăcinile ei.

În asemenea situații, muzica nu doar întărește impresia paralelă cu imaginea care ilustrează același gând, ci deschide posibilitatea pentru ceva nou, pentru impresii transformate calitativ, având ca sursă același material. Adâncindu-ne în versul muzical potrivit, prin intermediul refrenului, ne întoarcem iar și iar la sentimentele trăite, dar cu provizii de impresii emoționale aduse la zi. În acest caz, odată cu introducerea firului muzical, viața fixată în cadru își schimbă coloritul, iar uneori este capabilă chiar să își schimbe esența.

Mai mult decât atât, muzica este capabilă să introducă în material intonații lirice născute din experiența autorului. De exemplu, în filmul biografic *Oglinda*, muzica apare adesea ca material al vieții înseși, ca parte a experienței sufletești a autorului și devine o importantă componentă în formarea lumii spirituale a personajului liric din film.

Muzica poate fi folosită în cazul în care materialul vizual al filmului trebuie să ia naștere în percepția spectatorului, într-o anumită măsură deformată. Când în procesul receptării materialului de pe ecran, acesta ar trebui să devină ori mai greu, ori mai ușor, mai clar, mai fin sau dimpotrivă, mai grosolan...

Folosind o anumită muzică, autorul capătă posibilitatea de a împinge sentimentele spectatorilor în direcția de care are el nevoie, lărgind astfel granițele atitudinii față de obiectul vizibil. Din această pricină nu se schimbă sensul în sine al obiectului privit, dar obiectul ca atare primește o nuanță suplimentară. Spectatorul îl percepe (sau în orice caz capătă posibilitatea de a-l percepe) în contextul noii sale integrități, în care muzica devine parte organică. În receptare se poate adăuga un nou aspect.

Dar muzica nu este doar un apendice al imaginii – conceptul trebuie să fie organic amestecat în același tot cu muzica. Intonația muzicală, dacă muzica este interpretată cu precizie, poate să schimbe, din punct de vedere emoțional, tot coloritul unei bucăți filmate și să obțină o asemenea unitate conceptuală cu imaginea, încât, dacă o scoți cu totul din episodul dat, atunci imaginea va deveni din proprie inițiativă, nu atât mai slabă din punctul de vedere al impresiei create, ci parcă de altă calitate.

Eu nu sunt convins că am reușit întotdeauna să răspund, în filmele mele, acelor exigențe despre care vorbesc aici. Trebuie să recunosc: convingerea mea secretă este că filmul nu are absolut deloc nevoie de muzică. Dar, cu toate astea, eu n-am făcut încă un astfel de film, deși m-am apropiat de această soluție de la *Călăuza* la *Sacrificiul*... În orice caz, deocamdată, muzica s-a dovedit de cele mai multe ori o componentă cu drepturi depline în filmele mele, importantă și valoroasă.

Eu n-aș fi vrut ca muzica să fie în filmele mele o ilustrație plată a imaginii. Aș fi vrut ca ea să capete o anumită aură emoțională, care să apară brusc din obiectele reprezentate, pentru a-l face pe spectator să vadă imaginea în intonația de care aveam eu nevoie.

Pentru mine, muzica, în raport cu filmul, este, până la urmă, o parte firească a lumii sonore, parte a vieții omenești. Deși este pe deplin plauzibil ca, într-un film sonor, muzica să fie teoretic o soluție într-o succesiune logică, în general, pentru muzică nu mai rămâne loc, pentru că este dată de o parte de tot mai interesantele sunete gândite inteligent în film, ceva ce am folosit și în ultimele mele filme: *Călăuza, Nostalgia, Sacrificiul*.

Mie mi se pare că pentru a face imaginea cinematografică „să sune" într-adevăr autentic și cu volum trebuie renunțat în mod rațional la muzică. Dacă suntem riguroși, lumea transformată de cinema și lumea transformată de muzică sunt două lumi paralele, aflate în conflict. Lumea sonoră organizată cu adevărat în film este în esența ei muzicală, aceasta este, de fapt, muzica de film.

Ioseliani lucrează interesant cu sunetul. Dar metoda lui este complet diferită de a mea: el insistă pe atmosfera zgomotoasă folosind sunet adevărat de luptă. El insistă pe acest sunet până la a deveni deranjant, convingându-ne până la urmă de legitimitatea a ceea ce se petrece pe ecran în asemenea măsură, încât pare deja imposibil să existe fără fonogramele lui detaliate.

Bergman lucrează uimitor cu sunetul. Filmul lui *Ca în oglindă*, unde folosește sunetul farului la limita percepției, este de neuitat.

Sclipitor lucrează cu sunetul și Bresson, și Antonioni în celebra sa trilogie... Dar, în ciuda tuturor acestora, eu simt că există și alte căi de lucru cu sunetul, care ne-ar permite să fim mai exacți și mai adecvați acelei *lumi interioare* pe care încercăm să o reproducem pe ecran, și nu numai lumii interioare a autorului, ci și esenței interioare a lumii așa cum este ea, în esența ei proprie, independentă de noi.

Ce este aceea o lume sonoră natural exactă? În cinema așa ceva nu se poate nici măcar imagina: asta înseamnă că în cadru trebuie să se combine totul. Că ceea ce se fixează în el trebuie să primească propria expresie sonoră și în fonogramă. Dar acest vacarm ar însemna că filmul, în general, este lipsit de soluții sonore, ca și cum nici nu ar exista. Dacă nu a fost făcută o selecție a sunetelor, atunci asta ar însemna că filmul este adecvat cinematografului mut, pentru că îi lipsește expresivitatea sonoră. Sunetul înregistrat tehnic nu schimbă nimic în sistemul imaginativ al filmului – în el încă nu există niciun fel de conținut estetic.

Merită doar să luăm sunetele din lumea vizibilă, reflectată de ecran, sau să populăm această lume cu sunete străine, care nu există literal, de dragul imaginii date, ori să le deformăm, și filmul va începe imediat să fie sonor.

Când, de exemplu, Bergman folosește sunetul, totul pare natural – pași răsunători pe coridorul pustiu, bătaia ceasului, foșnetul rochiei și atunci, într-adevăr, acest „naturalism" mărește sunetul, îl izolează, îl hiperbolizează... Se detașează unul dintre sunete și cad toate condițiile secundare ale vieții sonore, care ar fi existat, fără îndoială, într-o situație reală de viață. Iată, de exemplu, în *Lumină de iarnă* [86]: sunetul unei ape curgătoare, pe al cărei mal este descoperit cadavrul sinucigașului. De-a lungul întregului episod, filmat în planuri întregi și planuri medii, nu se aude nimic, cu excepția sunetului de neînlăturat al apei, nici pașii, nici foșnetele, nici cuvintele pe care le schimbă oamenii pe malul apei.

Aceasta este chiar expresivitatea sonoră a momentului, soluția sa sonoră.

Ideea mea de bază constă în faptul că lumea în sine sună atât de minunat, încât, dacă am învăța să o ascultăm corect, filmul nu ar avea deloc nevoie de muzică.

În *Oglinda,* am pus în anumite scene, lucrând împreună cu compozitorul Artemiev, muzică electronică. Cred că posibilitățile ei de folosire în film sunt foarte mari.

Noi am vrut să apropiem sonoritatea muzicii de ecoul poetizat al pământului, prin foșnete, prin suspine. Ele trebuia să exprime realitatea condiționată și în același timp să genereze, cu precizie, anumite stări sufletești bine determinate, sonoritatea vieții interioare. Muzica electronică moare în momentul în care noi auzim că este electronică, adică înțelegem cum a fost creată. Artemiev a adăugat sonoritatea necesară într-un mod foarte complex. Muzica electronică trebuie să fie curățată de „chimia" originii ei pentru a avea posibilitatea de a fi receptată ca sonoritate organică a lumii.

Însă muzica instrumentală este la fel de independentă ca arta, așa că pentru ea este incomparabil mai dificil să se dizolve în film, să devină parte organică a lui. Așadar, folosirea ei, în fond, este mereu un compromis, pentru că ea este întotdeauna ilustrativă. În plus, muzica electronică are capacitatea de a se dizolva în sunet. Ea poate să se ascundă după sunete și să pară vocea nedefinită a naturii, a unor sentimente neclare.

6

AUTORUL ÎN CĂUTAREA SPECTATORULUI

Situația echivocă a cinematografului, situat între artă și industrie, are un rol important în relațiile dintre autorii filmelor și publicul lor. Pornind de la această realitate cunoscută de toată lumea, am încercat să emit câteva reflecții legate de numeroasele complicații aflate în fața cinematografului, să analizez câteva consecințe particulare ale acestei situații.

După cum se știe, orice industrie trebuie să fie rentabilă: pentru a funcționa normal, ea are nevoie nu numai să își acopere cheltuielile, ci și să aducă un anumit profit. Astfel, succesul sau insuccesul filmului, valoarea lui estetică încep să fie ajustate, oricât de paradoxal ar părea, de „cerere“ și „ofertă“, adică de regulile economiei de piață în cea mai pură formă a ei. Merită să vorbim despre faptul că nicio altă artă nu a mai cunoscut criterii comparabile de evaluare? Și câtă vreme cinematograful va rămâne în situația sa actuală, va fi greu pentru adevăratele opere

cinematografice să vadă lumina zilei, să își găsească drumul spre publicul larg.

Trebuie să observăm următoarele: criteriile pentru departajarea „artei“ de „neartă“ și de imitație sunt atât de relative, vagi, imposibil de demonstrat obiectiv, încât se pare că nu este nicio greutate să substitui pe neobservate criteriile estetice cu evaluări strict utilitare, care, pe de o parte, sunt dictate de dorința de a primi maximumul de avantaje din punct de vedere economic, iar, pe de altă parte, sunt dictate de diverse obiective ideologice. Din punctul meu de vedere, și un criteriu, și celălalt sunt la fel de departe de scopurile proprii artei în sine.

Arta este nobilă prin natura sa și în mod firesc are o influență *selectivă* asupra publicului. Și însuși caracterul acestei influențe, chiar în formele sale „colective“, precum teatrul sau cinematograful, este legat de trăirile intime ale fiecăruia dintre cei care intră în contact cu opera de artă. Ea devine astfel cu atât mai importantă în experiența fiecărui om, cu cât mai *tulburător* este sufletul ei, cuprins de această trăire.

Și totuși, natura nobilă a artei nu anulează deloc chestiunea responsabilității artistului față de publicul său și, dacă vreți, mai mult decât atât, față de oameni în general. Dimpotrivă. Cu cât e mai conștient de timpul și de lumea în care trăiește, cu atât mai mult artistul devine vocea celor care nu pot să înțeleagă și să își exprime atitudinea față de realitate. În acest sens, artistul este într-adevăr vocea poporului. Și de aceea el este chemat să își folosească talentul și prin asta să slujească și poporul din care face parte.

În acest context, eu nu înțeleg absolut deloc problema așa-numitei „libertăți“ și „lipse de libertate“ a artistului. Artistul nu este

niciodată liber. Nu există oameni mai lipsiți de libertate decât artiștii. Ei sunt încătușați de talentul lor, sunt predestinați să fie în slujba talentului lor și tocmai prin asta, în slujba oamenilor.

Iar, pe de altă parte, artistul este complet liber în alegerile pe care le face, fie să-și pună în practică talentul pe cât de mult poate, fie să-și vândă sufletul pentru 30 de arginți. Oare nu de conștientizarea propriului rol și a predestinării au fost legate creațiile spirituale ale lui Tolstoi, Dostoievski, Gogol?

Eu sunt ferm convins că niciun artist care își îndeplinește propria misiune spirituală nu s-ar mai apuca deloc de lucru, dacă ar fi convins că nimeni niciodată nu i-ar cunoaște lucrările. Și totodată, creând, artistul trebuie parcă să tragă o perdea între el și lume, pentru a se proteja de considerații goale, meschine, oportuniste. Deoarece numai deplina sinceritate și onestitate, ridicate la nivelul conștientizării rolului său față de oameni, devin garanția faptului că artistul își împlinește propria soartă creatoare.

Câtă vreme am lucrat în URSS, m-am lovit foarte des de acuzațiile extrem de răspândite, de „detașare de realitate“, ca și cum ar fi fost o autoizolare conștientă de interesele vitale ale poporului. Trebuie, totuși, să mărturisesc cu toată sinceritatea că nu am înțeles niciodată care este sensul acestor acuzații. Nu este oare idealist, la urma urmelor, să crezi că artistul, ca orice alt om, este capabil să scape din societate, din timp, să se „elibereze“ de timpul și spațiul în care s-a născut? Mie mi s-a părut întotdeauna că orice om, ca și orice artist (oricât de departe ar fi artiștii contemporani unul de celălalt în pozițiile lor, în preferințele lor estetice și ideologice), nu poate să nu fie rezultatul firesc al realității care îl înconjoară. Se poate spune că artistul înțelege realitatea dintr-o perspectivă

nedorită de unii, dar prin ce este el în acest caz izolat de realitate? Este evident că orice om e o expresie a epocii sale și poartă în el trăsăturile ei caracteristice, oricât de mult le place sau nu unora sau altora să ia în considerare sau să cunoască acele laturi ale realității la care închid ochii.

După cum am scris deja, arta nu acționează înainte de toate asupra minții omului, ci asupra emoțiilor lui. Ea își propune să înmoaie sufletul omenesc, să-l facă mai flexibil. Când vezi un film bun, un tablou bun, când asculți o muzică bună, atunci, chiar de la început pare că te dezarmează și te cucerește nu ideea, nu gândul în sine, dacă asta, firește, e ceea ce se cheamă arta „ta".

Cu atât mai mult cu cât ideea unei mari opere de artă, după cum am explicat deja, are întotdeauna două fațete, două sensuri (cum spunea Thomas Mann), este multidimensională și incertă ca viața însăși. De aceea autorul nici nu poate lua în calcul o receptare unică, potrivită cu a lui însuși, a operei sale. Artistul încearcă doar să-și imagineze imaginea lumii, pentru ca oamenii să privească lumea prin ochii lui, să fie pătrunși de sentimentele, îndoielile, gândurile lui...

Mai mult decât atât, trebuie să spun că eu sunt convins că spectatorul este mult mai diferit, interesant și surprinzător în așteptările sale de la artă decât obișnuiesc să presupună cei de care depinde răspândirea operelor de artă. De aceea, fiecare, chiar și cea mai complicată și mai rafinată concepție despre lucruri a artistului, e capabilă, aș spune chiar condamnată, să găsească răspunsul, cât de mic, dar natural al publicului față de opera dată. Iar vorbăria goală despre cum este sau nu înțeleasă respectiva operă de așa-numitele „mase largi", de o mitică majoritate, doar

încețoșează imaginea reală a relației reciproce a artistului cu publicul, altfel spus, cu timpul său.

„Poetul, artistul, este întotdeauna popular în operele sale autentice. Orice-ar face, orice scop și idee ar avea opera sa, el exprimă, vrând-nevrând, anumite elemente ale caracterului național și le exprimă mai profund și mai clar decât însăși istoria poporului...“, scria Herzen în *Amintiri și cugetări* [87].

În relația dintre artist și public există o legătură reciprocă. Rămânându-și fidel sieși și independent de opiniile momentului, artistul creează dezvoltând și ridicând în permanență nivelul publicului. Dar dezvoltarea conștiinței colective, la rândul său, acumulează acea energie colectivă, care apoi e capabilă să dea naștere unui nou artist.

Apelând la exemple înalte din artă, trebuie să recunoaștem că ele există ca element al naturii, element al adevărului, independent și de autor, și de public. *Război și pace* de Tolstoi sau *Iosif și frații săi* de Thomas Mann sunt realizate prin merite proprii, departe de tendințele goale ale epocii și semnificației sale de fiecare zi.

Această distanță, această privire din exterior asupra lucrurilor, cu un clar nivel moral și spiritual, dau posibilitatea operei de artă să trăiască în timpul istoric, să fie receptată de fiecare dată într-un mod nou și diferit.

De exemplu am văzut de mai multe ori filmul *Persona* al lui Bergman și de fiecare dată l-am privit ca pe ceva nou. Fiind o operă de artă veritabilă, acest film îi dă omului, de fiecare dată, posibilitatea de a se așeza, în mod intim, față în față cu lumea filmului. Și de fiecare dată o interpretează diferit.

Artistul nu are dreptul moral să coboare până la un nivel mediu abstract, care există de dragul unei greșit înțelese mari accesibilități și clarități. Acest lucru ar fi contribuit numai la declinul artei, în timp ce noi așteptăm înflorirea ei, credem în resursele potențiale, încă secrete ale artistului, pe de o parte, și dezvoltarea nevoilor spirituale ale publicului, pe de altă parte. În orice caz, am vrea să credem...

Materialistul Marx spunea: „Dacă vrei să te bucuri de artă, trebuie să fii un om educat din punct de vedere artistic." Iar artistul nu poate avea idei special pentru a fi înțeles, așa cum este absurd să îți imaginezi că artistul are un scop contrar: să nu fie înțeles...

Artistul, opera sa și spectatorul alcătuiesc un tot unitar și indivizibil: un organism unit de sistemul circulator. Și, dacă apare un conflict între părțile acestui organism, el are nevoie de o putere de vindecare foarte serioasă și de o atitudine foarte atentă față de el însuși.

În orice caz, se poate spune cu certitudine că standardele comerciale medii ale filmelor, producția de serie a televiziunii afectează publicul într-un mod impardonabil, luându-i posibilitatea contactului cu arta adevărată.

Frumosul, adică dorința de exprimare a idealului, unul dintre cele mai importante criterii ale artei, s-a pierdut aproape complet. Orice moment e marcat de căutarea adevărului și a dreptății. Și, oricât de crud ar fi acest adevăr, el contribuie la vindecarea omenirii. Conștientizarea lui este un semn al sănătății timpului și nu poate niciodată să fie în opoziție cu idealul moral.

Dacă se încearcă ascunderea, disimularea, sustragerea adevărului, în acest caz i se opune în mod artificial idealul moral interpretat, considerând că adevărul imparțial este capabil să condamne idealul în ochii majorității, ceea ce înseamnă că, în aprecierea artei, criteriile estetice sunt înlocuite de obiective strict ideologice. Numai adevărul înalt despre propria epocă poate să exprime un ideal moral real, și nu unul artificial, de propagandă.

Despre asta era vorba în *Andrei Rubliov*: la început pare că adevărul crud al vieții pe care îl observă el intră într-o contradicție violentă cu idealul armonios al creației sale. Totuși, esența problemei este că artistul nu poate să exprime un ideal moral al epocii sale fără să-și afecteze propriile răni care sângerează încă, fără să scoată aceste răni din el însuși. Menirea artei constă chiar în victoria adevărului crud și „josnic" pe deplin conștientizat, de dragul gesturilor spirituale înalte. Arta este aproape religioasă în esența ei, consfințită de conștiința unei datorii spirituale înalte.

Arta fără suflet își poartă în ea propria tragedie. Chiar constatarea lipsei de suflet a epocii în care trăiește artistul îi solicită un anumit nivel spiritual. Artistul adevărat, întotdeauna în slujba nemuririi, încearcă să facă lumea nemuritoare și pe om să existe în această lume. Artistul care nu încearcă să descopere adevărul absolut și neglijează scopurile globale în favoarea detaliului nu este decât un caz trecător.

Când termin un film, indiferent dacă a durat mai mult sau mai puțin, dacă a fost mai mult sau mai puțin dificil, dar în sfârșit iese la public, atunci, mărturisesc, încetez să mă mai gândesc la el. Ce-i de făcut? Filmul cu siguranță s-a detașat, s-a îndepărtat de mine,

și-a început propria viață matură, independentă de părinți. Viață pe care eu deja nu mai sunt în stare să o influențez nicicum.

Știu dinainte că nu trebuie să contez pe o reacție omogenă a publicului. Și nu este vorba doar despre faptul că este posibil ca unora filmul să nu le placă, iar pe alții să-i indigneze, căci eu sunt obligat și să țin cont de faptul că filmul este receptat diferit și interpretat chiar de cei cărora, se pare, le este indiferent. Eu nu pot decât să mă bucur, dacă filmul oferă într-adevăr posibilitatea unor interpretări diferite.

Mie mi se pare pe cât de absurd, pe-atât de steril să îți evaluezi succesul calculând aritmetic, după numărul de bilete vândute. E evident că nimic nu este perceput identic și uniform. Sensul imaginii artistice constă în faptul că e surprinzătoare, fiindcă în ea este surprinsă o individualitate umană, care percepe lumea în raport cu propriile particularități subiective. Această individualitate, această receptare, unora le poate fi apropiată, iar altora extrem de îndepărtată. Ce-i de făcut în acest caz? Arta oricum va evolua independent de voința unei persoane, cum a evoluat și până acum, după propriile reguli, iar principiile estetice valabile astăzi vor fi iar și iar înfrânte de artiștii înșiși.

Așadar, într-un *anumit sens,* pe mine nu mă preocupă viitorul succes al filmului, fiindcă treaba este deja făcută și nu mai stă în puterile mele să schimb nimic. Și, în același timp, eu nu-i cred pe regizorii care spun că pe ei nu-i interesează părerea spectatorului. Orice artist, îndrăznesc să afirm, se gândește, în adâncul sufletului, la întâlnirea operei sale cu spectatorul, se gândește, speră și crede că tocmai opera sa va fi în consonanță cu epoca și de aceea necesară spectatorului, că va atinge cele mai ascunse corzi ale

sufletului său. Nu este nicio contradicție în faptul că eu, pe de o parte, nu fac nimic special pentru a-i plăcea spectatorului, iar pe de altă parte, cu sufletul tremurând, sper că filmul meu va fi acceptat și iubit de acest spectator. În dualitatea acestei afirmații văd eu esența problemei relației dintre artist și spectator. O relație creată cu un profund dramatism!

Faptul că regizorul nu poate fi înțeles de toată lumea, faptul că artistul are dreptul la propriul public spectator, mai mare sau mai mic, este o condiție normală de existență a individualității artistice și de dezvoltare a tradițiilor culturale în societate. Firește, fiecare dintre noi vrea să fie apropiat și necesar unui număr cât mai mare de oameni, să fie recunoscut, dar, cu toate astea, niciun artist nu își poate calcula succesul, nu este capabil să renunțe la principiile propriei munci, care îi sunt garantate într-o măsură optimă. Fie că vrem, fie că nu, când vorbim despre influențarea premeditată a spectatorului, vorbim despre industria divertismentului, despre spectacol și mase, despre ce vrei și ce nu vrei, dar în niciun caz despre artă, care este inevitabil subordonată propriilor reguli interioare, inerente, de dezvoltare.

Procesul de creație este diferit de la artist la artist, dar, ascunzând sau declarând direct, ei așteaptă și speră, în același fel, la înțelegere reciprocă și contact cu publicul, făcându-și griji pentru orice insucces. Se știe că Cézanne, elogiat și recunoscut de colegi, a fost profund nefericit că vecinul lui nu i-a acceptat pictura, deși nu putea schimba nimic în maniera sa de a picta.

Eu pot să-mi imaginez că un artist ia o comandă pe o anumită temă. Dar să-mi imaginez controlul modului de realizare, al mijloacelor alese pentru rezolvarea temei respective, mi se pare

cea mai mare absurditate și lipsă de tact. Există motive obiective, care nu îi permit artistului să meargă pe drumul dependenței de public sau de oricine altcineva: în acest caz, propriile sale probleme, problemele sufletului său, bolile și suferințele sale sunt imediat înlocuite cu unele complet străine pentru el, venite din exterior. Cea mai complicată, cea mai epuizantă, cea mai extenuantă sarcină a artistului apare în plan pur moral: de la el se așteaptă integritate și sinceritate maximă față de el însuși. Asta înseamnă să fii cinstit și responsabil față de spectator.

Regizorul nu are dreptul să încerce să placă oricui ar fi. El nu are dreptul să se controleze în procesul de lucru, gândindu-se la viitorul succes. Rezultatul inevitabil al unui astfel de control este un cu totul alt tip de relații reciproce, în care regizorul intră cu ideile sale, cu maniera sa proprie de a pune în practică aceste idei. Vorbim deja despre jocul de-a „cine pierde, cine câștigă". Artistul poate chiar presupune că opera sa nu generează o reacție prea generoasă în sală, și totuși el nu are puterea să schimbe ceva în propria soartă artistică.

Despre acest subiect Pușkin a scris admirabil [88]:

Ești împărat. Fii singur. Pe-a libertății cale
Tu mergi, acolo unde te mână duhul slobod
Desăvârșind în taină al gândurilor rod
Și necerând răsplata înfăptuirii tale.

În tine ea se află. Îți ești judecător,
Cu munca ta mai aspră ca toți, mai cârtitor.
Ești mulțumit de dânsa, tu, asprul, făurarul?

Când spun că nu pot să influențez atitudinea spectatorilor față de mine, atunci chiar prin asta încerc să definesc care îmi sunt obligațiile profesionale. Ele sunt, evident, extrem de simple: să îmi fac treaba cât se poate de bine și să mă judec pe mine însumi în modul cel mai necruțător. Cum mă pot gândi în acest context la a-i face pe plac spectatorului sau să îmi fac griji despre cum să îi dau un exemplu pentru imitație? Dar cine este acest spectator? O masă anonimă? Un robot?

Pentru receptarea artei nu este nevoie de prea multe: să ai un suflet sensibil, fin, maleabil, deschis pentru frumos și bine, capabil de trăire estetică directă. În Rusia, de exemplu, printre spectatorii mei au fost mulți oameni care nu sunt experți, nici erudiți, nici nu au o educație specială. După mine, capacitatea de a recepta arta îi este dată omului la naștere și depinde de nivelul lui spiritual.

O formulă m-a revoltat întotdeauna la maxim: „Poporul nu va înțelege!“ Cum adică? Cine are dreptul să vorbească în numele poporului, făcând asta, punându-se pe sine între parantezele majorității poporului? Cine poate ști ce va înțelege și ce nu va înțelege poporul, de ce are nevoie și ce nu vrea el? Sau poate cineva a supus vreodată acest popor unui interogatoriu scrupulos, dorind să elucideze adevăratul cerc de interese, reflecții, așteptări și speranțe și, în egală măsură, dezamăgiri? Și eu sunt parte a poporului meu: am trăit în aceeași țară cu concetățenii mei, am trecut odată cu generația mea prin aceeași istorie, am observat și am analizat aceleași procese de viață. Eu și acum, când trăiesc în Occident, rămân un fiu al poporului meu. Sunt o celulă a lui, o parte din el, și sper că exprim ideile poporului meu, care rezultă din densitatea tradițiilor sale culturale și istorice!

Când filmezi propriul film, atunci, firește, nu te îndoiești că ce te emoționează și te preocupă pe tine nu este la fel de interesant și pentru alții. De aceea presupui că vei găsi ecou în rândul spectatorilor, neîncercând să le câștigi bunăvoința sau să îi lingușești. Adevăratul respect față de spectator, față de interlocutor, se bazează pe convingerea că nu este mai prost decât tine. Totuși, pentru a vorbi cu omul, trebuie cel puțin să aveți o limbă comună, pe care să o înțelegeți amândoi. Cum spunea Goethe: dacă vrei să primești un răspuns inteligent, pune o întrebare inteligentă. Dialogul adevărat dintre artist și spectator apare numai atunci când ambii se află la același nivel de înțelegere a problemelor sau, în orice caz, la nivelul temei pe care și-a impus-o artistul.

Ce să mai vorbim?... Literatura are o istorie, să spunem, de trei-patru mii de ani. Cinematograful nu numai că a demonstrat, dar încă își demonstrează capacitatea de a se ridica la nivelul problemelor timpului său, cum au făcut și alte arte respectabile înaintea lui. Până acum, mulți se îndoiesc că în cinema există autori capabili să se ridice la nivelul creatorilor capodoperelor culturii universale. Și eu chiar caut, pentru mine însumi, o explicație oarecare: cinematograful încă își caută propriul specific, propriul limbaj, poate doar apropiindu-se uneori de descoperirea lor... Chestiunea specificului limbajului cinematografic nu a fost încă rezolvată și această carte nu este decât o nouă încercare de a clarifica încă ceva în domeniu. În orice caz, starea cinematografiei contemporane ne cere iar și iar să ne gândim la meritele artei cinematografice.

Eu nici până acum nu știu cu siguranță în ce material se sculptează imaginea viitorului film, așa cum știe scriitorul că arma sa de

influență asupra publicului este cuvântul. Cinematograful, în ansamblul său, încă își caută specificul, iar în mișcarea noastră interioară comună, fiecare artist din domeniu își caută încă propria voce. Toți pictorii folosesc aceleași culori, iar pânzele creează întregul. Așadar, pentru ca „arta cea mai populară" să devină artă adevărată, atât artiștii, cât și spectatorii încă mai trebuie să facă multe eforturi.

Eu special m-am concentrat aici pe acele dificultăți obiective care se ridică astăzi nu numai în fața spectatorilor, ci și în fața artiștilor din cinematografie. Influența selectivă a imaginii artistice asupra publicului este perfect naturală, dar în raport cu filmul, această problemă capătă o anumită acuitate, din moment ce producerea unui film este o plăcere costisitoare. De aceea, astăzi situația este de așa natură, că spectatorul are dreptul și posibilitatea să aleagă regizorul care îi este mai apropiat sufletește, iar regizorul este lipsit cel mai adesea de posibilitatea de a vorbi sincer despre faptul că, să spunem, pe el nu îl interesează acea parte a publicului care privește cinematograful ca pe o distracție și o deturnare de la suferințele, nevoile și grijile de fiecare zi.

Apropo, de cele mai multe ori spectatorul nu este vinovat de prostul său gust, viața nu ne oferă șanse egale pentru a ne perfecționa criteriile estetice. Aici este adevărata dramă a situației. Dar nu trebuie ca din această pricină să ne prefacem că spectatorul este un așa-zis judecător superior al artistului. Cine anume? Care spectator? Iată de ce aceia care coordonează în zilele noastre politicile culturale trebuie să se preocupe de crearea unui anumit climat cultural, al unui nivel bine determinat al producției artistice și nu să le împuie capul spectatorilor cu falsuri și imitații de doi bani, pervertindu-le iremediabil gustul. Și totuși, acest timp de

problemă nu va fi rezolvată de artiști. Din păcate, nu ei sunt cei care dirijează politicile culturale. Noi nu putem răspunde decât pentru nivelul propriilor noastre opere. Artistul vorbește cu onestitate și până la capăt despre tot ce îl emoționează și este fericit, dacă spectatorul crede că subiectul discuției este într-adevăr profund și important.

Trebuie să recunosc că, după încheierea lucrului la *Oglinda,* mi-a venit ideea să renunț complet la meseria mea, căreia i-am dedicat mulți ani de muncă grea... Dar după ce am primit nenumărate scrisori de la spectatori, din care am citat la început, mi s-a părut că nu am dreptul la un asemenea pas irevocabil. Atunci mi-am dat seama că, dacă există spectatori capabili de asemenea sinceritate și bună-credință, care au cu adevărat nevoie de filmele mele, sunt obligat să îmi continui munca, indiferent cât m-ar costa.

Dacă există spectatori pentru care este important să stea de vorbă cu mine și asta le face bine, ce alt stimulent mai bun aș putea avea pentru a continua să lucrez? Dacă există spectatori care vorbesc aceeași limbă cu mine, cum aș putea eu să le trădez interesele de dragul altor oameni, străini și îndepărtați de mine? Ei au propriii lor zei și idoli și între noi nu există niciun fel de relație.

Artistul are o singură opțiune: să îi ofere spectatorului integritatea și sinceritatea sa în luptă unu la unu cu materialul. Spectatorul va aprecia și va înțelege sensul eforturilor noastre în acest sens.

Să te străduiești să placi spectatorului, adaptându-te pur și simplu gusturilor lui, înseamnă să nu îl respecți. Noi nu vrem decât să primim bani de la acest spectator, și nu să îl formăm pe spectator prin exemple din arta de calitate superioară, ci pe artist, pentru ca el să își asigure un venit. Spectatorul continuă să fie conștient de

propria mulțumire de sine și echitate, echitate care cel mai adesea este foarte relativă. Necultivând capacitatea atitudinii critice a spectatorului față de propriile aprecieri, până la urmă noi înșine demonstrăm o indiferență totală față de el.

7

DESPRE RESPONSABILITATEA ARTISTULUI

Pentru început vreau să mă întorc la comparația sau mai degrabă la opoziția dintre literatură și film. După părerea mea, singura trăsătură care leagă aceste două genuri ale artei de sine stătătoare și complet independente este imensa libertate în folosirea materialului.

Am vorbit deja despre interdependența dintre imaginea cinematografică, experiența autorului și a spectatorului. Proza, firește, posedă, de asemenea, capacitatea specifică fiecărei arte de a acționa asupra experienței emoționale, spirituale și intelectuale a cititorului. Dar particularitatea literaturii este următoarea: pare că scriitorul nici nu a elaborat minuțios fiecare pagină a cărții, cititorul „deduce“ din ele și „vede“ numai ceea ce i se potrivește și numai experiența lui, tipul de caracter, producând preferințe și particularități de gust care devin transparente. Cele mai detaliate, cele mai naturaliste fragmente de proză pare că ies de sub controlul scriitorului și sunt receptate de cititor tot subiectiv.

Filmul este singura artă în care autorul se poate simți creator al unei realități absolute, al unei lumi proprii, în sensul literal al cuvântului. Înclinația spre autoafirmare, proprie omului, se realizează direct și în totalitate tocmai în film. Filmul este o realitate perceptibilă și așa și este perceput de către spectator, ca o realitate paralelă.

De aceea, este destul de răspândită atitudinea față de film ca față de un sistem de semne, dar mie mi se pare profund și din principiu greșită.

Care cred eu că e greșeala de principiu a structuraliștilor?

Este vorba despre metoda interdependenței cu realitatea, pe care se bazează și se dezvoltă o anumită convenție caracterologică a fiecărei arte. Eu consider că cinematograful și muzica fac parte dintre *artele directe,* care nu au nevoie de un limbaj intermediar. Aceasta este o calitate fundamentală, determinantă, care apropie muzica și filmul, îndepărtând serios, din același motiv, filmul și literatura, în care totul se exprimă cu ajutorul limbajului, adică al unui sistem de semne, de hieroglife. Perceperea operei literare este posibilă doar prin intermediul simbolului, al ideii, care este cuvântul, iar filmul, ca și muzica, dă posibilitatea celei mai directe perceperi senzoriale a operei de artă.

Cu ajutorul cuvântului, literatura *descrie* evenimentul, acea lume interioară și exterioară pe care vrea să o prezinte scriitorul. Filmul operează cu materiale oferire de natura însăși, apărute nemijlocit în spațiu odată cu trecerea timpului, pe care noi le observăm în jurul nostru și în care trăim. În conștiința scriitorului apare la început o anumită imagine a lumii, pe care apoi, cu ajutorul cuvintelor, el o descrie pe hârtie. Pe când pelicula de film

reproduce deja mecanic trăsăturile acelei lumi care a ajuns în câmpul vizual al camerei și din care apoi se construiește imaginea ca întreg.

Astfel, regia de film înseamnă tocmai capacitatea de a „separa lumina de întuneric și pământul de apă". Această posibilitate a regiei creează iluzia *sentimentului de demiurg*. De aici se nasc marile ispite ale profesiei de regizor, care pot duce departe. În acest context se impune ideea legată de imensa, aproape criminala responsabilitate specifică, pe care o are regizorul de film. Experiența lui este transmisă spectatorului în cel mai concret și cel mai direct mod, cu o precizie fotografică, iar emoția spectatorului este înrudită cu emoția martorului, dacă nu a autorului.

Vreau să subliniez din nou că, după muzică, filmul este o altă artă care operează cu realitatea. De aceea m-am opus așa de mult încercărilor structuraliștilor de a considera cadrul un semn oarecare a ceva diferit, rezultatul său semantic. Aceasta este o cale strict formală și necritică a transferului metodelor de cercetare a unui fenomen la un altul. Să luăm drept exemplu o bucată muzicală: ea este imparțială, neideologică. Exact așa este și un mic cadru de film: este întotdeauna o bucățică lipsită de sens din realitate; doar filmul în totalitatea sa poartă în el o anumită imagine a realității ideologizate. La fel și cuvântul este deja idee, sens, are un anumit nivel de abstractizare. Cuvântul nu poate fi sunet gol.

În *Povestiri din Sevastopol*, Tolstoi descrie în mod realist și în detaliu ororile unui spital de campanie din război. Dar ca și cum nici n-ar fi descris cu grijă cele mai teribile detalii, cititorului îi rămâne întotdeauna posibilitatea de a prelucra și de a-și însuși, de a

adapta imaginile redate naturalist, brutal, în concordanță cu propria experiență, propriile dorințe și păreri. Cititorul percepe orice text pe care îl parcurge selectiv, în raport cu regulile propriei imaginații.

Cartea citită de mii de oameni se transformă în mii de cărți diferite. Cititorul, deținător al unei fantezii fără limite, poate vedea în cele mai laconice descrieri, infinit mai mult și mai clar chiar decât a fost gândit de scriitor (iar adesea scriitorul se bazează pe deducție). Cititorul discret, îngrădit de limitări și cadre morale, percepe cele mai exacte și cele mai stricte detalii pe sărite, printr-un filtru estetic și moral format dinainte. Se produce o corecție originală a perceperii. Este o corecție de principiu pentru chestiunea relației reciproce dintre scriitor și cititorii săi și devine un original cal troian, în burta căruia scriitorul pătrunde în sufletul cititorului său.

Aici se ascunde particularitatea esențială, care inspiră co-creația cititorului. De aceea există, de fapt, părerea că a citi o carte este mult mai greu (este nevoie de un efort mai mare) decât a viziona un film, a cărui receptare, în condiții obișnuite, este complet pasivă. Cum se spune: „Spectatorul stă, tehnicianul învârtește manivela“.

Oare spectatorul are libertatea alegerii în cinema?

Fapt este că fiecare cadru, luat separat, fiecare scenă sau episod în parte nu descriu, ci fixează textual acțiunea, peisajul, fețele personajelor. De aceea, în film se produce o originală impunere a normelor estetice, desemnarea clară a concretului împotriva căreia se revoltă adesea experiența personală a spectatorului.

Dacă mai comparăm și cu pictura, acolo întotdeauna există o distanță între tablou și spectator, marcată dinainte, care impune respect față de imaginea reprezentată, conștientizarea faptului că în fața *imaginii* realității pe care o percepe, indiferent că o înțelege sau nu, nimănui nu-i trece prin cap să identifice viața cu tabloul. Cu siguranță se poate vorbi despre faptul că imaginea de pe pânză „seamănă" sau „nu seamănă" cu viața reală, dar numai în cinema pe spectator nu îl părăsește senzația „realității" vieții derulate pe pânza ecranului. De aceea, foarte des spectatorul judecă filmul după regulile vieții în sine, înlocuind pe neobservate regulile autorului, după care s-a creat filmul, cu propriile sale reguli, rezultate din experiența rutinei cotidiene. De aici și cunoscutele paradoxuri ale receptării publicului.

De ce spectatorul obișnuit preferă adesea să vadă pe ecran subiecte exotice, care nu au nimic în comun cu viața lui? Știind suficient, după părerea lui, despre propria viață, e sătul până-n gât de ea și preferă ca în sala de cinema să găsească o altă experiență. Și, cu cât este mai exotică această exeperiență, cu cât este mai puțin asemănătoare cu propria viață, cu atât este filmul mai interesant și mai captivant pentru el și, după părerea lui, mai bogat ca informație.

Dar aici intră în vigoare mai degrabă probleme sociologice. Într-adevăr, de ce unele categorii de oameni caută în artă numai divertisment, iar altele, un interlocutor inteligent? De ce unii oameni percep ca adevăr autentic numai exteriorul, frumos chipurile, dar în esență vulgar și lipsit de gust, lipsit de talent, amatoricesc, iar alții sunt capabili de cea mai fină și mai autentică trăire estetică? Unde se ascund motivele orbirii estetice, iar uneori și morale a majorității oamenilor? Cine este vinovat de asta? Și

pot fi oare ajutați acești oameni să se apropie de o trăire sufletească înaltă, ieșită din comun și nobilă, generată de arta autentică?...

Răspunsul, se pare, se impune de la sine, dar acum nu vom vorbi despre el pe larg, ci ne vom limita doar la a face constatarea. Dintr-un motiv sau altul, chiar în sisteme sociale diferite, spectatorul obișnuit este îndopat cu surogate îngrozitoare, fără a preocupa pe nimeni faptul că astfel se educă și se pervertește gustul publicului. Firește, cu diferența că în Occident fiecare om are libertatea de a alege și, dacă el asta vrea, filmele marilor artiști îi stau la dispoziție, este liber să le vadă oricând. Dar influența artei cinematografice este aparent lipsită de importanță, pentru că în Occident această artă este adesea nimicită în lupta inegală cu filmul comercial, care invadează ecranele.

În condițiile concurenței cu filmul comercial, regizorul de film are o *responsabilitate specială* față de spectator. Care este problema aici? Faptul că surogatele cele mai incredibile ale filmului comercial cu putere de influență asupra publicului (identificarea ecranului cu viața) sunt capabile să-i ofere spectatorului lipsit de spirit critic și needucat aceeași acțiune magică, perfect similară cu ceea ce primește spectatorul exigent de la filmele autentice. Dar, în acest context, diferența tragică și hotărâtoare constă în faptul că, dacă arta îi trezește emoții și idei spectatorului, arta cinematografică de masă, în virtutea lejerității și a influenței irezistibile, speciale, asupra publicului, diminuează definitiv și irevocabil și ultimele rămășițele de gânduri și sentimente. Oamenii deja nu mai au nevoie de frumos, de spiritualitate și consumă filmul ca pe o sticlă de coca-cola.

Trăsătura specifică a contactului artistului cu publicul din sală, în cazul artei cinematografice, apare la transmiterea experienței imprimate pe peliculă, în semnele ei cele mai sensibile și de aceea mai convingătoare. Spectatorul simte ca fiindu-i necesară experiența altui om, pentru a completa parțial ceea ce a pierdut și a neglijat el însuși, după care pornește ca în „căutarea timpului pierdut". Și, în această situație, numai de autorul filmului depinde în ce măsură experiența nou căpătată va fi cu adevărat *omenească*. Aceasta este o mare responsabilitate!

De aceea, eu îmi imaginez foarte puțin despre ce este vorba când artiștii discută despre libertatea absolută de creație. Eu nu înțeleg ce înseamnă o asemenea libertate; dimpotrivă, mi se pare că, pornind pe calea creației, ajungi în cercul unei nevoi infinite, paralizate de propriile obiective personale, de propria soartă artistică.

Totul se întâmplă în condițiile unei necesități sau a alteia și, dacă ar fi posibil să vezi fie și un singur om în condițiile deplinei libertăți, atunci el ar fi asemenea unui pește care înoată în ape adânci, scos la suprafață. Este ciudat să îți imaginezi că genialul Rubliov a lucrat în limitele canoanelor! Și, cu cât trăiesc mai mult în Occident, cu atât mai ciudată și mai echivocă mi se pare libertatea. Sunt foarte puțini oamenii cu adevărat liberi. Grija noastră este ca ei să se înmulțească.

Pentru a fi liberi, au nevoie pur și simplu să existe, fără a cere nimănui voie pentru asta. Trebuie să ai un plan al propriului destin și să îl urmezi, fără să te resemnezi și fără să tolerezi orice condiții date. Dar o astfel de libertate cere din partea omului resurse sufletești foarte serioase, un nivel înalt al conștiinței de sine și

conștientizarea propriei responsabilități față de sine însuși și, totodată, față de ceilalți.

Dar, din păcate, drama este că noi nu știm să fim liberi, noi cerem libertate pentru noi înșine pe socoteala altora și nu vrem să renunțăm la nimic în favoarea altcuiva, crezând că în asta constă încălcarea propriilor drepturi și libertăți. În ziua de azi pe noi toți ne caracterizează un egoism incredibil! Dar nu în asta constă libertatea, ea constă în a învăța să nu ceri nimic de la viață și de la cei din jur, ci să ceri înainte de toate de la tine însuți și să dai ușor. Libertatea este renunțarea în numele dragostei!

Nu vreau să fiu înțeles greșit, vorbesc despre libertate în sensul înalt moral al acestui cuvânt. Nu vreau să polemizez sau să mă îndoiesc de acele valori și cuceriri incontestabile care caracterizează democrațiile europene. Dar, și în condițiile acestor democrații este importantă, să spunem, problema lipsei de spiritualitate și a singurătății omului. Mie mi se pare că în lupta pentru libertățile politice, fără îndoială, foarte importante, omul contemporan a uitat de acea libertate pe care oamenii au avut-o în toate epocile, și anume libertatea de a te sacrifica în numele altuia, în numele comunității din care faci parte.

Uitându-mă astăzi la filmele pe care le-am făcut până acum, observ că întotdeauna am vrut să vorbesc despre oameni *liberi interior*, fără a ține seama de faptul că sunt înconjurați de oameni interior dependenți și lipsiți de libertate. Se pare că am vorbit despre oameni slabi, dar și despre puterea acestei slăbiciuni, hrănită de convingerile și pozițiile morale.

Călăuza este, se pare, slab, dar de fapt tocmai el este de neînvins prin forța credinței sale și voința sa de a fi în slujba oamenilor...

Artiștii, la urma urmelor, își fac meseria nu pentru a povesti cuiva ceva, ci pentru a-și demonstra voința de a fi în slujba oamenilor. Pe mine mă frapează artiștii care pretind că ei creează liber de la sine, că se poate face așa ceva – artistul este hărăzit să înțeleagă că el este creația timpului și a oamenilor printre care trăiește. După cum scria Pasternak:

> *Nu dormi, nu dormi, artistule!*
> *În mreaja somnului nu te lăsa-ncurcat*
> *Tu-i ești ostatic veșniciei*
> *Captiv al timpului, întemnițat.* [89]

Și, dacă artistul reușește să facă ceva, atunci sunt convins că se întâmplă numai din pricina faptului că de asta au nevoie oamenii, chiar dacă în respectivul moment ei nu sunt conștienți de acest lucru. De aceea întotdeauna învinge și câștigă ceva spectatorul, iar artistul pierde.

Eu nu pot să îmi imaginez o viață atât de liberă, încât să fac ce vreau eu, sunt obligat să fac ce mi se pare important și necesar în momentul respectiv. Și unicul mijloc de comunicare cu publicul este acela de a rămâne tu însuți și a nu-i lua în considerare pe cei 80% dintre spectatori care, nu se știe de ce, au impresia că noi trebuie să îi distrăm. Și în același timp noi am încetat în așa măsură să respectăm aceste 80% din public, încât suntem gata să îi distrăm pe oameni numai pentru că de ei depind banii pentru următorul film. Sinistru!

Dar să ne întoarcem acum la acea minoritate de spectatori care așteaptă, totuși, adevărate impresii estetice și la acel spectator

ideal la care, în subconștient, speră orice artist, care reacționează din suflet numai atunci când în film este exprimată experiența autorului, obținută prin suferință, trăită. Eu îl respect pe spectator atât de mult, încât nu vreau și nu pot să îl păcălesc: eu am încredere în el și de aceea sunt hotărât să povestesc despre ce este important și tainic pentru mine.

Van Gogh afirma că „datoria este ceva absolut" și mărturisea că „niciun succes nu ar putea să mă bucure mai mult decât faptul că *oamenii obișnuiți, muncitorii* [s. a.] vor să atârne litografia mea în camera sau în atelierul lor". El se solidarizează cu Herkomer [90] în ideea că „arta în sensul total al cuvântului se face pentru tine, popor", a fost întotdeauna extrem de îndepărtat de dorința de a plăcea cuiva în special și de a fi pe placul cuiva anume. Tocmai pentru că el a fost responsabil față de profesia sa, înțelegând toată importanța ei socială, a considerat că obligația sa de artist constă în aceea ca până la ultimele puteri, până la ultima respirație, trebuie „să se lupte" cu materialul vieții pentru a exprima adevărul ideal care este ascuns în ea. Așa a văzut el datoria față de poporul său și epoca în care a trăit. Într-o scrisoare către fratele său, el scria: „Când omul exprimă clar ce vrea să exprime, oare, la drept vorbind, nu este suficient? Când poate să își exprime gândurile frumos, vreau să cred că ar fi plăcut să îl asculți; dar asta nu adaugă prea mult frumuseții adevărului, pentru că adevărul este frumos în sine."

Exprimând nevoi și speranțe sufletești, arta joacă, la urma urmelor, un rol colosal în educația morală. Sau, în orice caz, este chemată să joace... Iar dacă nu se întâmplă așa înseamnă că în societate ceva nu este în ordine... Nu poți impune artei numai teme strict utilitare și pragmatice. Dacă în film este evidentă o intenție de

acest gen, atunci filmul este distrus ca tot artistic. Iar influența cinematografului, ca și a oricărei alte arte, asupra omului este infinit mai complicată și mai profundă. Arta care înnobilează are influență asupra omului prin însăși existența ei. Ea dă naștere acelor legături sufletești speciale care îi unesc pe oameni în comunități și creează acea atmosferă morală unică, în care, ca într-un mediu nutritiv, este din nou capabilă să se nască și să înflorească aceeași artă. Altfel, ea moare ca un măr într-o livadă părăsită, care se transformă în măr sălbatic. Dacă arta nu este utilizată potrivit destinației ei, atunci moare și înseamnă că nimeni nu are nevoie de ea.

Eu am observat în practică, în mai multe rânduri, că, dacă structura emoțională exterioară a imaginilor în film se sprijină pe memoria autorului, pe afinitatea dintre efectele propriei vieți și ceea ce folosește în film, atunci el este capabil să influențeze emoțional spectatorul. Dacă scena este *construită* în mod abstract, fie și cu cel mai înalt grad de scrupulozitate și convingere, dar după rețetele literaturii, atunci spectatorul rămâne indiferent. Și, chiar dacă în perioada când filmul e pe ecran, pare interesant și convingător pentru unii, de fapt, un asemenea film este lipsit de capacitatea de a trăi și timpul va hotărî momentul morții sale.

Altfel spus, dacă nu poți, din motive obiective nu poți să folosești în film experiența de spectator în sensul în care ea este folosită în literatură, care presupune acea „adaptare estetică“ ce reiese din receptarea fiecărui cititor, atunci trebuie să împărtășești, cu maximă sinceritate, propria experiență. Dar nici asta nu-i așa de simplu, trebuie să fii hotărât! Iată de ce acum, când oameni nu foarte șlefuiți profesional au posibilitatea de a face filme,

cinematograful continuă să rămână arta pe care o stăpânesc cu adevărat, în toată lumea, doar câțiva oameni.

Eu, de exemplu, nu sunt de acord din principiu cu modul în care a lucrat Eisenstein cu formulele lui intelectuale, încifrate în cadru. Metoda mea de transmitere a experienței către spectator este profund diferită de cea a lui Eisenstein. Firește, mie mi se pare just să observ că, în general, Eisenstein nu a încercat să transmită experiența lui altor oameni, el a vrut să transmită gânduri și idei în formă pură. Dar eu consider complet contraindicat un asemenea gen de cinematograf. Iar montajul impus al lui Eisenstein, din punctul meu de vedere, calcă în picioare esența specificului influenței filmului asupra publicului. El își lipsește spectatorul de posibilitatea de a trăi ceea ce se întâmplă pe ecran ca pe propria viață, însușindu-și experiența reprodusă pe ecran în timp ca fiind profund personală și aparținându-i doar lui, corelându-și propria viață cu ce se vede pe ecran.

La Eisenstein, ideea este despotică – ea nu lasă aerul acelei imperceptibilități ascunse, care reprezintă nu tocmai cea mai captivantă particularitate a artei în sine, ceea ce îi dă spectatorului posibilitatea de a corela filmul cu el însuși. Iar eu aș fi vrut să fac filme care să nu aibă rolul vorbirii oratorice, propagandistice, ci să dea posibilitatea trăirii lor profund intime. În această direcție îmi percep eu responsabilitatea față de spectator și consider că pot să îi ofer o anumită trăire unică și necesară, pentru care merge special în sala întunecată de cinema.

Oricine vrea poate să se uite la filmul meu ca într-o oglindă și se va vedea acolo pe sine însuși. Dacă filmul fixează un concept în forme similare vieții, organizând senzația sa perceptibilă înainte

de toate, și nu insistă asupra formulelor teoretice ale așa-numitului film poetic, adică subliniat de mizanscena semantică, atunci spectatorul are posibilitatea să trateze acest concept adaptat la propria experiență.

După cum am spus deja, mie mi se pare absolut necesar să ascunzi propria subiectivitate, și nu să insiști asupra ei; în caz contrar, opera de artă va avea, poate, o semnificație și mai actuală, dar și mai trecătoare și mai pragmatică. Când arta nu este preocupată să aprofundeze propria esență pentru o și mai deplină revelare a acelui specific al influenței care devine valoarea sa definitorie, atunci merge în slujba propagandei, jurnalisticii, pieței, filosofiei și a altor asemenea ramuri ale științei și fenomene sociologice ale vieții sociale și are o semnificație strict pragmatică.

Veridicitatea fenomenului reconstituit în opera de artă se exprimă, aparent, în încercarea de a-i stabili legăturile logice de *viață* în totalitatea lor. În același timp, în film, artistul nu este liber în alegerea și reunirea faptelor reținute de el dintr-o perioadă de timp de o lungime arbitrară. Personalitatea artistului se manifestă de bunăvoie și în mod necesar în alegerea și combinarea elementelor componente într-un tot artistic.

Dar realitatea este condiționată de multe relații de cauzalitate, iar artistul poate surprinde doar o parte a lor. El rămâne doar cu acele legături pe care nu a putut să le surprindă și să le reproducă. În aceasta constă individualitatea și irepetabilitatea sa. Și, cu cât mai mari sunt pretențiile autorului legate de realismul reprezentării, cu atât mai responsabil este el pentru ce s-a făcut. Artistul trebuie să aibă sinceritate, onestitate și mâini curate.

Nenorocirea (sau cauza principală care generează arta?) e că nimeni nu poate reconstrui în fața obiectivului tot adevărul. De aceea, despre naturalism, pe care criticii (în orice caz, cei sovietici) îl folosesc drept înjurătură (anunțând cadre „naturaliste“, din punctul lor de vedere, inutil de crude). Astfel, una dintre principalele acuzații aduse lui *Andrei Rubliov* a fost „naturalismul“, adică estetizarea cruzimii premeditată și valorificată, de fapt vorbirea absurdă potrivită filmului.

Naturalismul este un termen literar cunoscut, care reprezintă un curent din literatura europeană a secolului al XIX-lea, legat, înainte de toate, de numele lui Zola. Dar „naturalismul“ este doar o noțiune *convențională* pentru artă, căci reconstituirea obiectului în *naturalismul lui autentic* este imposibilă. Este un nonsens!

Fiecare om e înclinat să considere lumea așa cum o vede și o percepe el. Dar, vai, ea este diferită! Iar un „lucru-în-sine“ numai în procesul practicii omenești devine „lucru-pentru-noi“ și în asta constă sensul transformărilor nevoilor de percepție ale omului. Oamenii sunt limitați în propria lui percepție asupra lumii, pe care le-a dat-o natura, de organul sentimentelor și, dacă noi, după cuvintele lui Gumiliov [91], ne-am fi născut cu acest organ pentru al șaselea simț, evident, și lumea ne-ar fi apărut în alte dimensiuni. Exact la fel, fiecare artist este organic legat de percepția sa, de modul său de a-și înțelege relațiile cu lumea din jur. De aceea este absurd să vorbim despre naturalism în film ca despre un fenomen fixat de cameră dincolo de o alegere, adică în afara unor principii artistice ca și inexistente, altfel spus, în „forma lor naturală“. Un asemenea naturalism nu poate exista.

Este cu totul altceva faptul că noțiunea de naturalism a fost inventată de critici pentru a avea o bază teoretică și „obiectivă“, „științifică“, pentru a pune la îndoială capacitatea artistului de a discerne faptele care îl obligă pe spectator să tresară de frică. „Problema“ trezirii la viață a tendințelor „conservatoare“ indicate pentru a mângâia privirea și auzul spectatorului. Acest tip de acuze pot fi aduse împotriva lui Dovcenko, Eisenstein, așezați în prezent pe un piedestal, împotriva ecourilor din lagărele de concentrare, insuportabile prin adevărul crud al suferințelor și al umilințelor omenești...

Când, în legătură cu scenele scoase din context, scene și episoade din *Andrei Rubliov* (de exemplu, în legătură cu episodul „Orbirii“ sau câteva scene din „Cucerirea Vladimirului“), am fost acuzat de „naturalism“, atunci eram complet sincer când spuneam că „nu înțeleg“ și nu înțeleg nici azi sensul acestei acuzații. Nu sunt un artist de salon și nu iau asupra mea răspunderea pentru buna stare de spirit a publicului!

Mai mult, obligația mea era tocmai pe dos: să arăt oamenilor *adevărul* existenței noastre în general, așa cum mi s-a prezentat el în virtutea experienței mele și a înțelegerii lucrurilor. Iar acest adevăr cu greu se anunță simplu și plăcut. Și numai prin înțelegerea lui se află calea spre victoria lui morală în sine.

Dacă aș fi mințit în artă, care pretinde că e cel mai aproape de realitate, afirmație acoperită de autenticitatea exterioară a spectacolului cinematografic în sine, de cele mai convingătoare forme ale influenței sale asupra spectatorului, atunci mi-aș fi falsificat într-un fel intenția și ar fi trebuit să apelez la acel răspuns...

Iar în legătură cu *responsablitatea* pe care o duce autorul în film, nu întâmplător, chiar la începutul capitolului, am amintit cuvântul „criminal“! Și este posibil ca aici să fie și o oarecare exagerare, dar prin această accentuare a ideii am vrut să subliniez că în cea mai *convingătoare* dintre arte trebuie să fii și extrem de responsabil în munca ta. Deoarece cu ajutorul mijloacelor de acțiune ale filmului este mult mai simplu și mai rapid să pervertești și să dezarmezi sufletește publicul decât prin intermediul vechilor arte tradiționale. Dar să înarmezi sufletește și să conduci omul spre *Bine* probabil că este întotdeauna mai dificil...

Obligația regizorului este să reconstituie viața: mișcarea ei, contradicțiile ei, tendințele și lupta ei. Datoria lui este aceea de a nu ține ascunsă nicio picătură din adevărul aflat de el, chiar dacă acest adevăr nu le place unora. Artistul, firește, poate să greșească, dar dacă aceste greșeli sunt sincere, atunci ele sunt în egală măsură demne de atenție, pentru că reproduc *realitatea* vieții sufletești a artistului, proiecțiile și lupta lui, născute din aceeași realitate înconjurătoare. Dar cine stăpânește adevărul în ultimă instanță?... Dar discuțiile și dezbaterile despre ceea ce se poate reprezenta și ce nu se poate reprezenta nu sunt decât încercări meschine și imorale de a falsifica adevărul.

Dostoievski spunea: „Iată, se zice că ar trebui creația să reflecte viața și așa mai departe. Asta e o prostie: scriitorul (poetul) creează el însuși viața și încă una care până la el nu a existat în forma ei completă de manifestare“... Proiectul artistului se naște undeva, în cele mai ascunse profunzimi ale „Eu“-lui său. El nu poate fi dictat de motive oarecare, practice, exterioare. Proiectul acesta nu poate exista independent de psihicul lui, de conștiința lui – el apare ca rezultat al atitudinii sale față de viață, altfel, de la

bun început fantezia este condamnată să ajungă goală și ineficientă din punct de vedere artistic. Poți avea profesia de cineast sau literat și să nu fii neapărat artist, ci să rămâi ceva de genul unui realizator al unor idei străine.

Un proiect artistic adevărat este întotdeauna dureros pentru artist și aproape periculos pentru viața lui. Și realizarea unui asemenea proiect se poate face numai cu o anumită atitudine față de viață – așa a fost întotdeauna și pentru toți cei care s-au ocupat de artă. Iar asta creează uneori impresia că noi toți suntem acum mai mult sau mai puțin ocupați să povestim niște istorii vechi de când lumea. Ca și cum există un public în fața căruia venim, ca o bătrânică îmbrobodită și cu haine tricotate, și începem să-i debităm, ca să-l distrăm, tot felul de povești născocite. Povestirea poate fi amuzantă și captivantă, dar ea poate ajuta publicul într-un singur sens: să-și piardă timpul cu vorbărie goală.

Artistul nu are dreptul să facă un proiect de care el nu este interesat din punct de vedere social și în cazul realizării căruia activitatea sa profesională trebuie separată de tot restul vieții sale. Există viața particulară în care noi facem tot felul de lucruri, avem diferite comportamente: de om onorabil sau necinstit. Și suntem pregătiți ca, făcând o faptă cinstită, să putem simți, pe propria piele, presiunea mediului înconjurător, iar uneori să provocăm și conflict direct. De ce nu suntem pregătiți pentru greutăți provocate de activitatea noastră profesională? De ce ne temem de responsabilități, când începem lucrul la un film nou? De ce suntem extrem de prudenți dinainte, dacă rezultatul s-a dovedit pe cât de sigur, pe atât de lipsit de sens? Oare nu pentru că vrem să primim imediat răsplata pentru activitatea noastră, exprimată în bani și confort? În acest sens ne afectează orgoliul nostru din prezent,

dacă îl comparăm, să spunem, cu modestia constructorilor catedralei din Chartres, al căror nume nu e știut de nimeni. Artistul trebuie să se distingă în servirea dezinteresată a datoriei, dar noi am uitat de mult.

Adesea omul plătește pentru a-și primi porția de divertisment, pregătită pentru el de artiști îndatoritori. Dar o asemenea serviabilitate este dictată de indiferență: ei fură cu cinism timpul liber al acestui om cinstit, muncitor, profitând de slăbiciunea și lipsa lui de înțelegere, de ignoranța lui, pentru a-l fura spiritual, câștigând bani pe seama lui. O asemenea activitate nu miroase a bine și artistul are dreptul la creație doar atunci când este o nevoie vitală pentru el. Când pentru el creația nu este o activitate întâmplătoare, secundară, ci unicul mod de existență a „Eu"-lui său creator.

Cinematograful, care necesită investiții de capital mari, uneori chiar uriașe, este fără precedent de agresiv și incomod în metodele sale de a obține un maxim de profit din investiție. Parcă ne vindem filmele „din fașă" și de aici crește din nou responsabilitatea pentru „marfa" noastră.

Pe mine întotdeauna m-a uimit Bresson. Cât de concentrat poate fi! La el nu poate fi vorba de filme accidentale, de trecere. Austeritatea lui în alegerea mijloacelor de expresie îmi dă efectiv fiori. Iar prin seriozitatea, profunzimea și noblețea sa, el aparție acelei categorii de maeștri ale căror filme devin, fiecare în parte, o realitate a existenței lor sufletești. El face un film, se pare, numai într-o situație interioară limită, extremă pentru el însuși. De ce? Cine știe...

În *Strigăte și șoapte,* filmul lui Bergman, este un episod foarte puternic. Și puțin important. Două surori se întorc în casa părintească, unde zace pe patul de moarte sora lor mai mare. Așteptarea morții este punctul de pornire al filmului. Și iată că, rămase între patru ochi, ele simt într-un anumit moment o nevoie neobișnuită de apropiere, o atracție umană reciprocă: vorbesc... vorbesc... vorbesc... nu pot să vorbească cât și cum ar vrea... se mângâie una pe alta... Toate acestea creează senzația unei strânse apropieri umane... Fragilă și dorită... Cu atât mai mult dorită, cu cât în filmul lui Bergman asemenea momente sunt pasagere și efemere – mult mai adesea surorile nu se pot împăca, nu se pot ierta nici chiar în fața morții. Sunt pline de ură, gata de tortură și autotortură. În scena scurtei lor apropieri, Bergman a pus în locul replicilor suita pentru violoncel a lui Bach, care a intensificat efectul în mai multe rânduri, a comunicat profunzimea și dimensiunea ei. Poate că în filmul lui Bergman soluția se află în ceva spiritual înalt și pozitiv, extrem de iluzoriu – este un vis: ceva ce nu există și nu poate exista. Este spre ce tinde sufletul omenesc, ce visează el: armonie, un ideal perceptibil parcă în acel moment. Dar chiar și această apariție iluzorie îi dă spectatorului posibilitatea de a trăi *catharsis*-ul, eliberarea și purificarea sufletească.

Vorbesc aici despre toate astea pentru a sublinia că eu sunt partizanul artei care poartă în ea *aspirația spre ideal* și o și exprimă. Eu sunt pentru arta care îi dă omului *Speranță și Credință.* Și, cu cât este mai lipsită de speranță lumea despre care povestește artistul, cu atât mai mult, poate, trebuie să se facă simțit idealul care i se opune – altfel, ar fi pur și simplu imposibil să trăiască!

Arta simbolizează sensul existenței noastre!

De ce aspiră artistul să tulbure acea stabilitate spre care tinde societatea? Cum spune Settembrini în *Muntele vrăjit* al lui Thomas Mann: „Sper că nu aveți nimic împotriva furiei, inginere? Eu cred că este cea mai strălucitoare armă a minții împotriva forțelor întunericului și urâțeniei. Furia, domnul meu, este sufletul criticii, iar critica este izvorul dezvoltării și al evoluției“. Artistul aspiră la distrugerea stabilității ce trăiește în societate, în numele căutării idealului. Societatea tinde spre stabilitate, artistul spre infinit. Artistul se ocupă de adevărul absolut, de aceea el privește înainte și vede înaintea celorlalți.

Dar consecințele? Noi nu răspundem pentru ele, ci pentru alegerea făcută de noi – *să ne îndeplinim sau nu* propria datorie. Acest punct de vedere îl obligă pe artist să fie responsabil pentru propria soartă. Viitorul meu este cupa de care nu pot scăpa și, prin urmare, trebuie s-o beau până la capăt...

În toate filmele mele mi s-a părut important să încerc să stabilesc relații care unesc oamenii (în ciuda intereselor strict carnale!), relații care mă leagă pe mine, personal, de omenire, dacă vreți, și pe noi toți de cei care ne înconjoară. Eu am nevoie să îmi simt propria continuitate și legitimitate în această lume. În interiorul fiecăruia dintre noi trebuie să existe o scară de valori. În *Oglinda* eu am încercat să transmit senzația că și Bach, și Pergolesi, și scrisoarea lui Pușkin, și soldații care îl forțează pe Sivaș, și micile evenimente casnice – toate sunt, într-un anume sens, sinonime cu experiența umană. Pentru experiența sufletească a omului poate fi la fel de important și ce i s-a întâmplat ieri, și ce s-a întâmplat cu omenirea în urmă cu o mie de ani...

În toate filmele pe care le-am făcut, pentru mine a fost întotdeauna foarte importantă tema rădăcinilor, a relației cu casa părintească, cu copilăria, cu țara natală, cu pământul. Pentru mine a fost întotdeauna foarte important să îmi stabilesc propria apartenență la tradiții, la cultură, la un cerc de oameni sau de idei.

Pentru mine, tradițiile culturale ruse care, în fond, vin de la Dostoievski, care nu s-au dezvoltat pe deplin în Rusia contemporană, au o importanță extraordinară. Mai mult, aceste tradiții, în general, fie sunt complet neglijate, fie sunt complet ignorate, din mai multe motive, iar primul pe listă este ostilitatea de principiu a tradiției materialismului. În plus, acea criză sufletească prin care trec toți eroii lui Dostoievski și care a fost sursă de inspirație pentru el și pentru discipolii săi de asemenea provoacă o receptare atentă. De ce să te temi așa de tare de „criza sufletescă" în Rusia contemporană?

Din punctul meu de vedere, după „criza sufletească" vine întotdeauna sănătatea. Criza sufletească este încercarea de a te găsi pe tine însuți, de a găsi noua Credință. Starea de criză sufletească este apanajul tuturor celor care își pun probleme sufletești. Sufletul este însetat de armonie, iar viața este dizarmonioasă. În acest dezacord constă stimulul evoluției, sursa bolilor și totodată a speranței noastre, confirmarea profunzimii noastre sufletești și a capacităților noastre spirituale.

Și despre asta era vorba în *Călăuza,* unde eroul trăiește momente de disperare, are îndoieli în credința sa, dar de fiecare dată își simte chemarea de a fi în slujba oamenilor care și-au pierdut speranțele și iluziile. Pentru mine a fost foarte important ca scenariul acestui film să răspundă la trei condiții de unitate:

timpul, spațiul și locul acțiunii. Dacă în *Oglinda* mie mi s-a părut interesant să montez, rând pe rând, jurnalul de actualitate, visele, realitatea, speranțele, proiectele, amintirile – nebunia situațiilor în care personajul este pus în fața unor probleme presante ale vieții cotidiene, în *Călăuza* am vrut ca între lipiturile de montaj ale filmului să nu fie niciun fel de intervale de timp. Am vrut ca timpul și trecerea lui să se manifeste și să existe în interiorul cadrului, iar lipitura de montaj să reprezinte continuarea acțiunii și nimic mai mult, pentru a nu purta în ea o disfuncție temporală, pentru a nu îndeplini funcția de selecție și organizare dramaturgică a materialului – ca și cum aș fi turnat tot filmul dintr-un singur cadru. O soluție așa de simplă și de austeră, după părerea mea, oferea multe posibilități. Eu am scos tot din scenariu, pentru a reduce la minimum efectele exterioare. Din principiu, nu am vrut să distrez sau să uimesc publicul cu schimbări neașteptate ale locului acțiunii, ale geografiei celor ce se întâmplă, ale intrigii poveștii – eu am tins spre simplitatea și modestia întregii arhitecturi a filmului.

Am încercat, într-un mod cât s-a putut de coerent, să îl oblig pe spectator să creadă în faptul că cinematograful, ca instrument al artei, are propriile posibilități, nu mai mici decât ale prozei. Eu am vrut să demonstrez posibilitățile filmului, care observă viața, cumva fără o intervenție vizibilă și brutală în derularea ei, deoarece în această direcție văd eu adevărata esență *poetică* a cinematografului.

Am văzut un oarecare pericol în faptul că simplificarea excesivă a formei poate părea ciudată și manieristă. Încercând să evit această dificultate, m-am străduit să nu aduc în cadru ceva neclar sau lipsit de armonie, care de obicei e numit „atmosfera poetică“ a filmului.

Această atmosferă este creată cu grijă, iar mie mi-a fost clar că despre atmosferă în general nu trebuie să ne facem griji. Atmosfera însoțește esența, născându-se din obiectivul pe care îl stabilește autorul. Și cu cât mai corect se formulează acest obiectiv principal, cu atât mai exact este desemnat pentru mine sensul a ceea ce se întâmplă și cu atât mai relevantă va fi atmosfera care se naște în jurul acțiunii. În raport cu această notă principală vor începe să rezoneze lucrurile, peisajul, intonația actorilor. Totul va deveni interdependent și necesar. Unul va deveni ecoul celuilalt, se vor provoca între ele și atmosfera va apărea ca rezultat al capacității de a se concentra asupra principalului. Dar atmosfera născută de la sine este ciudată! De aceea, de fapt, mie întotdeauna mi-a fost străină pictura impresioniștilor cu scopul lor de a surprinde clipa în sine, de a reda efemerul. Acesta poate fi un mijloc, dar nu sarcina artei. Iar în Călăuza, unde eu am încercat să mă concentrez pe esențial, atmosfera s-a născut pe drum și, după părerea mea, s-a dovedit mai influentă și mai contagioasă emoțional decât în filmele mele anterioare.

Care este tema principală care ar trebui să se facă vizibilă în *Călăuza*? Este vorba, de fapt, despre tema demnității omului și a omului care suferă din lipsa propriei demnități.

Reamintesc că atunci când personajele filmului pornesc înspre Zonă, scopul călătoriei lor este o cameră în care se zicea că se îndeplinesc cele mai ascunse dorințe. Și în timp ce Scriitorul și Omul de Știință însoțiți de Călăuză depășesc straniile întinderi ale Zonei ghidul le povestește ba o istorie reală, ba o legendă despre o altă călăuză poreclită Porcul Spinos. El a ajuns în locul secret pentru a cere să îi fie readus la viață fratele, mort din cauza lui. Dar când Porcul-Spinos s-a întors acasă, fiind chiar în această

cameră, a descoperit că a devenit fabulos de bogat. Zona i-a îndeplinit într-adevăr cea mai ascunsă dorință, și nu pe aceea pe care dorise și se străduise el să și-o autoimpună. Și atunci, Porcul-Spinos s-a spânzurat.

Când își ating scopul, după ce au trăit, au gândit și au judecat multe, eroii noștri nu se hotărăsc să iasă din camera în care au intrat, riscându-și viața. S-au ridicat până la ideea că sunt imperfecți, cu toată profunzimea tragică a conștientizării acestei idei. Nu găsesc forța sufletească să creadă în ei înșiși, dar au avut suficient curaj să privească în ei înșiși și să se îngrozească!

Apariția soției Călăuzei în barul unde se odihnesc îi pune pe Scriitor și pe Omul de Știință în fața unui fenomen misterios și de neînțeles pentru ei. Ei văd în fața lor o femeie care trece printr-o mulțime de nenorociri din cauza soțului ei, căruia îi naște un copil bolnav, dar continuă să îl iubească fără nicio rezervă și fără niciun calcul, exact cum îl iubea și în tinerețe. Iubirea și devotamentul ei reprezintă acea ultimă minune care se poate opune necredinței, cinismului și vidului interior ce au pătruns în lumea contemporană, ale căror victime au devenit și Scriitorul, și Omul de Știință.

În *Călăuza* poate pentru prima dată am simțit nevoia de a fi precis, fără echivoc, în desemnarea acelei valori esențial pozitive, în care, cum se spune, omul e viu.

În *Călăuza* era vorba despre oameni pierduți în cosmos și constrânși, indiferent că voiau sau nu, să urce o nouă treaptă a cunoașterii. Ca și cum i-ar fi dată omului din exterior o aspirație nesfârșită, în felul ei foarte dramatică, pentru că este legată de o neliniște eternă, de lipsuri, suferință și decepții – căci adevărul

absolut este de neatins. Aceluiași om i s-a mai dat și conștiința, care îl face să se chinuie când acțiunile lui nu sunt în acord cu regulile moralei, adică și prezența conștiinței într-un anumit sens este tragică. Dezamăgirile îi urmăreau pe eroii din *Călăuza* și soluția pe care le-am propus-o noi era destul de iluzorie. Ea era în vis, în posibilitatea conștientizării propriilor rădăcini, care i-au legat întotdeauna pe oameni de pământul care i-a adus pe lume. Dar și aceste legături erau pentru ei deja ireale, în fond.

Încă din *Oglinda*, unde este vorba despre sentimente omenești profunde, veșnice, eterne, aceste sentimente se transformaseră în neînțelegerea, perplexitatea eroului care nu putea să înțeleagă de ce se chinuie veșnic, în mod arbitrar, din cauza acestor sentimente, de ce se chinuie din cauza propriei iubiri și afecțiuni. În *Călăuza* o spun până la capăt: iubirea omenească este acea minune capabilă să facă față oricărei teorii aride despre disperarea lumii. Este un sentiment comun tuturor oamenilor și, fără îndoială, o valoare pozitivă. Deși nici să iubim acel lucru nu mai știm...

În *Călăuza*, Scriitorul analizează cât de plictisitor este să trăiești într-o lume a legilor, unde chiar și întâmplarea este rezultatul unei legi, doar că deocamdată ascunsă înțelegerii noastre. Scriitorul poate pentru asta se și duce în Zonă, ca să se întâlnească cu Necunoscutul, să fie uimit și să se mire de el. Și totuși, îi uluiește cu adevărat o femeie obișnuită: autenticitatea ei și puterea demnității ei omenești. Oare totul se supune logicii, totul poate fi împărțit în elemente componente și calculat?

Pentru mine a fost important să disting în acest film specificul omenesc insolubil, indivizibil, care se cristalizează în sufletul fiecăruia și îi dă valoarea. Prin tot ceea ce în exterior personajele

păreau că eșuează, de fapt, fiecare dintre ele câștiga ceva inestimabil: credința! Senzația în sine este esențială. Acest *esențial* trăiește în fiecare om.

Astfel, în *Călăuza*, ca și în *Solaris*, cel mai puțin m-a captivat situația fantastică. Din păcate, în *Solaris* au fost, totuși, cam prea multe atribute științifico-fantastice, care au distras de la ceea ce era important. Rachetele, stațiile cosmice – erau necesare pentru romanul lui Lem [92] – a fost interesant să le facem, dar acum mi se pare că ideea filmului s-ar fi cristalizat mai clar și mai bine dacă am fi reușit să le evităm complet. Mă gândesc că realitatea la care apelează artistul pentru a-și exprima concepția sa asupra lumii ar trebui să fie, iertați-mi tautologia, reală, adică de înțeles pentru omul pe care îl cunoaște din copilărie. Și, cu cât va fi mai real în acest sens filmul, cu atât mai convingător va fi autorul.

În *Călăuza* se poate numi „fantastic" numai punctul de plecare, situația inițială. Care ne-a fost la îndemână pentru că ne-a ajutat să scoatem mai mult în relief conflictul moral al filmului, important pentru noi. Dar, în fond, în ceea ce se întâmplă cu personajele nu este nimic fantastic. Filmul s-a făcut astfel pentru ca spectatorul să aibă impresia că totul se întâmplă acum, că Zona e lângă noi.

Am fost întrebat adesea ce este Zona, ce simbolizează ea și s-au făcut presupuneri incredibile. Mă apucă toți nervii și disperarea când aud asemenea întrebări. Zona, ca tot ce este în filmele mele, nu simbolizează nimic în sine: Zona e Zona, Zona e viața pe care, traversând-o, omul fie clachează, fie rămâne în picioare. Va rămâne omul în picioare? Depinde de sentimente, de propria

demnitate, de capacitatea lui de a face diferența între ce este trecător și ce e cu adevărat important.

Eu consider că datoria mea este să îl împing să se gândească la acel ceva specific omenesc și etern care trăiește în sufletul fiecăruia. Dar acest ceva etern și important cel mai adesea este ignorat de om, deși soarta sa este în mâinile lui: el aleargă după fantome. Dar se pare că, până la urmă, totul se curăță până la această simplă particulă elementară, singura pe care se poate baza omul în viață: capacitatea de a iubi. Această particulă poate crește în sufletul fiecăruia într-o poziție de control al vieții, care este capabilă să dea sens vieții omului. Eu îmi văd datoria în a-l face pe om să simtă în el nevoia de a iubi, de a-și dărui iubirea, de a simți chemarea frumosului când se uită la filmele mele.

8

DUPĂ *NOSTALGIA*

Așadar, după primul meu film făcut în străinătate cu acordul oficial al conducerii, care la vremea respectivă nu m-a surprins, puterea a fost deranjată. Evenimentele care au urmat au demonstrat încă o dată că exact ca și înainte, intențiile și filmele mele ajung, în mod fatal, străine conducerii cinematografiei sovietice...

Am vrut să povestesc despre nostalgia rusă, despre acea stare sufletească specifică și specială pe care o trăim noi, rușii, când suntem departe de țară. Am vrut să povestesc despre atașamentul fatal al rușilor față de rădăcinile lor naționale, de trecutul lor, de cultura lor și de locurile natale, de apropiați și prieteni, despre atașamentul pe care îl poartă cu ei toată viața, oriunde îi duce soarta. Rușii rar sunt capabili să se reorganizeze cu ușurință și să se adapteze la noile condiții de viață. Toată istoria emigrației ruse este o dovadă, cum se spune în Occident, a faptului că „rușii nu sunt emigranți buni". Este cunoscută de toată lumea incapacitatea

lor dramatică de adaptare, dificultățile în încercările stângace de a se obișnui cu un stil străin de viață. Aș fi putut eu să presupun, filmând *Nostalgia*, că starea de melancolie asfixiant de lipsită de speranță, care umple spațiul ecranului în acest film, va deveni apanajul vieții mele ulterioare? Aș fi putut oare? M-aș fi putut eu gândi că de acum înainte și până la sfârșitul zilelor mele voi suferi de această boală grea?

Deși am lucrat în Italia, am făcut, totuși, un film rusesc din toate punctele de vedere: moral și emoțional. Am făcut un film despre un rus venit în Italia într-o delegație pe termen lung și despre impresiile sale legate de această țară. Eu nu mi-am pus problema, precizez încă o dată, să scot în evidență pe ecran acea Italie care îi atrage pe turiști cu frumusețile ei și care răspândește în toată lumea milioane de vederi. Eu am făcut un film despre un rus complet dezrădăcinat, pe de o parte, și despre imposibilitatea tragică de a împărtăși aceste impresii cu oamenii cei mai apropiați, cărora nu li s-a permis să meargă cu el, imposibilitatea fatală de a include noua sa experiență în trecutul de care este ombilical legat. Și eu am trăit ceva asemănător, fiind multă vreme departe de casă, când coliziunea cu o altă lume, cu o altă cultură, și atașamentul față de ea încep să dea naștere unei dureri aproape inconștiente, dar lipsite de speranță, ca o iubire neîmpărtășită, ca un semn al imposibilității de a „atinge infinitul" și de a reuni ceea ce-i de neunit, ca neînțelegerea finalului drumului tău pământesc. Ca un semn de avertizare asupra limitelor și predestinării vieții tale, revelat de condiții deloc exterioare (ce ar fi așa de simplu de hotărât!), ci de propriile tabuuri interioare...

Pot să mă mir cât vreau eu de acei artiști japonezi din Evul Mediu care lucrau la curtea câte unui shogun, obținând recunoașterea,

aflându-se în culmea gloriei, apoi își schimbau complet viața, plecau pe ascuns într-un loc nou, pentru ca, sub un alt nume și în altă manieră, să își continue (mai bine zis să-și înceapă) cariera. Se știe că unii dintre ei au reușit să trăiască până la cinci vieți complet diferite.

Ei bine, da, asta este libertatea!

Gorceakov (personajul principal din filmul *Nostalgia*) este poet. El merge în Italia pentru a culege informații despre compozitorul-iobag Berezovski [93], despre a cărui viață scrie un libret de operă. Berezovski a existat în realitate. Demonstrându-și înzestrarea pentru muzică, el a fost trimis de stăpânul său să studieze în Italia, unde a rămas pentru multă vreme, a concertat cu mare succes, a absolvit Conservatorul din Bologna, dar suferea același sentiment endemic, inevitabil, al nostalgiei ruse, așa încât, după mulți ani, a hotărât să se întoarcă în Rusia aflată încă în epoca iobăgiei, unde în scurt timp s-a sinucis... Firește, nici povestea acestui compozitor, prezentată în film, nu este întâmplătoare, ci este o parafrază precisă a sorții lui Gorceakov și a acelei stări în care l-am surprins, când el se simte în mod special „străin“, observând de pe margine și de la distanță o viață străină, strivită de amintirea trecutului, care în mod complet inoportun îi aduce aminte de fețele celor apropiați, sunete și mirosuri din casa părintească....

Trebuie să spun că atunci când am văzut pentru prima dată tot materialul filmat am fost șocat de un întuneric profund, neașteptat pentru mine, pe care îl conținea filmul. Materialul era perfect omogen ca stare de spirit și avea exact acea stare pe care i-o imprimasem. Nu mi-am propus în mod special așa ceva, dar unicitatea, simptomatică pentru mine, a fenomenului apărut

atunci consta în faptul că, independent de intențiile mele personale concrete, teoretice, camera în primul rând a ascultat de acea stare interioară pe care o aveam când am turnat filmul, extenuat de despărțirea forțată de familia mea, de lipsa condițiilor obișnuite de viață, de regulile de producție noi pentru mine, în fine, de limba străină. Am fost surprins și în același timp m-am bucurat pentru că rezultatul, imprimat pe peliculă și care se arăta pentru prima dată în fața mea, în întunericul sălii de proiecție, era dovada faptului că opiniile mele legate de posibilitățile și chemarea artei cinematografice de a lua forma sufletului omenesc, de a reda o experiență umană unică, nu sunt rodul unei fantezii arbitrare, ci al realității care trecuse prin fața mea în toată splendoarea ei...

Pe mine nu m-au interesat mișcarea exterioară, intriga, conținutul evenimentului, de la un film la altul am tot mai puțin nevoie de ele. Pe mine întotdeauna m-a interesat lumea interioară a omului, pentru mine a fost incomparabil mai firesc să fac o călătorie în interiorul psihologiei lui, alimentată de filosofia lui, de acele tradiții literare și culturale pe care se bazează fundamentul său sufletesc. Eu sunt conștient că mutarea dintr-un loc în altul, introducerea în film a unor spații de filmare impresionante mereu diferite, natura exotică și interioarele uluitoare sunt mult mai avantajoase din punct de vedere comercial. Dar, în ceea ce fac eu, efectele exterioare doar îndepărtează și denaturează scopul, spre a cărui realizare sunt îndreptate toate forțele mele. Pe mine mă interesează omul în care este cuprins întregul Univers – iar pentru a exprima ideea, sensul vieții omenești, nu e absolut deloc obligatoriu să creezi, pornind de la această idee, o serie de evenimente.

Poate este inutil să amintesc, apropo de asta, despre faptul că încă de la început ideea cinematografiei, din punctul meu de vedere, nu era legată de filmul american de aventuri. Eu sunt împotriva montajului de imagini comerciale. De la *Copilăria lui Ivan* până la *Călăuza*, am încercat tot mai mult să evit mișcarea exterioară, să concentrez tot mai mult acțiunea aproape în clasica unitate a trinității. Din acest punct de vedere, chiar compoziția lui *Andrei Rubliov* mi se pare astăzi prea fragmentată și împrăștiată...

La urma urmei, eu m-am străduit ca în scenariul *Nostalgiei* să nu fie nimic în plus sau vreun accesoriu care să încurce obiectivul meu principal, acela de a reda starea omului care trăiește un profund dezacord cu lumea și cu sine însuși, nefiind capabil să găsească echilibrul între realitate și armonia dorită, care simte *nostalgia* provocată nu numai de îndepărtarea de casă, ci și de tristețea generală a întregii existențe. Nu mi-a convenit scenariul până când, într-un final, nu s-a omogenizat într-un soi de întreg metafizic.

Italia percepută de Gorceakov în momentul tragicului său conflict cu realitatea, nu cu condițiile de viață, ci cu viața însăși, care niciodată nu corespunde pretențiilor individului, se întinde în fața lui ca niște ruine vaste, ivite parcă din neant. Aceste cioburi ale unei civilizații general umane și străine sunt asemenea unui monument funerar închinat orgoliului ambițiilor omenești, semn al caracterului nefast al drumului pe care s-a rătăcit omenirea. Gorceakov moare, incapabil să își depășească propria criză sufletească, să refacă și pentru el, evident, legătura ruptă a vremurilor...

În raport cu această stare a personajului principal, neobișnuit de important este personajul Domenico, la prima vedere complet inutil. Acest om slab, speriat, găsește în el puterea și înălțimea sufletească pentru a-și demonstra capacitatea de a înțelege sensul vieții. Fost profesor de matematică, iar acum „outsider“, fără să ia în considerare propria nulitate, vizibilă în ochii tuturor, se hotărăște să vorbească despre starea catastrofală a lumii de azi. În ochii așa-numiților oameni normali, el pare pur și simplu nebun, dar lui Gorceakov îi este apropiată ideea pentru care Domenico suferă profund, ideea responsabilității personale pentru tot ce se întâmplă în jur, vina pentru tot, față de toți, poate...

Toate filmele mele au vorbit într-un fel sau altul despre faptul că oamenii nu sunt singuri, aruncați într-un univers părăsit, că ei sunt legați de trecut și de viitor prin nenumărate fire, că fiecare om, prin soarta lui, realizează legătura cu soarta universală a omenirii, dacă vreți... Dar această speranță la rolul inteligent al fiecărei vieți în parte și al fiecărei acțiuni omenești mărește la nesfârșit responsabilitatea individului față de evoluția generală a vieții.

În lume, unde amenințarea războiului, capabil să distrugă umanitatea, este reală, unde dezastrele sociale uimesc prin amplitudine, iar suferințele omenești sunt strigătoare la cer, trebuie să căutăm drumul unul către celălalt. Aceasta este datoria sfântă a omenirii față de propriul viitor și datoria fiecăruia în parte. Gorceakov se atașază de Domenico, simțind nevoia interioară de a încerca să-l protejeze de „părerea generală a societății“ de orbi îmbuibați și egoiști blazați, care îl cred un simplu nebun ridicol. Deși Gorceakov nu știe să-l salveze pe Domenico de drumul pe care el însuși și l-a trasat fără milă, necerând de la viață „să îndepărteze de la el cupa aceasta“ [94]...

Pe Gorceakov îl uimește și îl cucerește maximalismul copilăresc al lui Domenico, pentru că el însuși, ca toți oamenii maturi, este într-o măsură oarecare conformist. Dar Domenico este decis să își dea foc, pentru ca, prin acest gest extrem, seducător prin monstruozitate, să le demonstreze oamenilor dezinteresul său față de speranța lipsită de sens că ei îi vor asculta ultimul strigăt de avertizare. Gorceakov este emoționat de gestul lui Domenico, de integritatea sa interioară. Suferind din pricina imperfecțiunii vieții, Domenico își arogă dreptul de a riposta și de a acționa în cel mai hotărât mod. Domenico simte propria responsabilitate efectivă față de viață, dacă ia asupra lui curajul de a face un ASEMENEA gest. Iar Gorceakov, în acest context, se dovedește a fi doar un mic-burghez și este apăsat de conștiința propriei inconsecvențe. Într-un anume sens, moartea îl disculpă, scoțând la iveală profunzimea agoniei pe care o trăia...

Eu am scris despre faptul că pe mine m-a uimit la vizionarea materialului care curgea pe ecran propria mea stare de spirit din timpul filmărilor la *Nostalgia* – acea tristețe profundă din ce în ce mai epuizantă, a depărtării de casă, de toți ai mei, care este prezentă în fiecare clipă a existenței. Această senzație neplăcută de dependență de propriul trecut devine fatală, ca o boală tot mai greu de suportat, numită „nostalgie“... Și totuși, aș fi vrut să-l previn pe cititor în ceea ce privește identificarea autorului cu eroul său liric, căci ar fi fost prea liniar. Folosirea în creație a impresiilor directe de viață este naturală, căci, din păcate, nu dispunem de altă experiență! Dar împrumutarea stării de spirit și a subiectelor chiar din propria viață cel mai adesea nu oferă o bază pentru legătura forțată a artistului cu personajele sale. Poate că asta va dezamăgi pe cineva, dar experiența lirică a autorului rar coincide cu atitudinea sa din viața cotidiană...

Debutul poetic al autorului, fiind rezultatul trăirii realității din jurul lui, se poate ridica deasupra acestei realități, o poate contrazice, poate intra într-un conflict ireconciliabil cu ea. Și cel mai important și întotdeauna paradoxal este faptul că se întâmplă nu numai cu realitatea nedeterminată, ci și cu realitatea din tine însuți. Dostoievski a deschis abisul din sine însuși – și sfinții, și canaliile deopotrivă – ca și cum el însuși... Dar niciun personaj nu este egal cu el însuși. Fiecare caracter totalizează propriile reflecții și impresii despre viață, dar niciunul nu a adunat în el, pur și simplu, toată plenitudinea propriei individualități omenești.

Pentru mine a fost important ca, în *Nostalgia,* să îmi continui tema omului „slab", care după toate semnele exterioare nu este un luptător, dar din punctul meu de vedere, este învingătorul acestei vieți. *Călăuza* rostise deja monologul în apărarea slăbiciunii, care și este o valoare reală și o speranță de viață. Mie mi-au plăcut întotdeauna oamenii care nu pot să se adapteze la realitate, în sens pragmatic. În filmele mele nu am avut eroi, dar întotdeauna am avut oameni puternici prin convingerea lor sufletească și care și-au asumat responsabilitatea și pentru alții. În general, astfel de oameni amintesc cel mai adesea de copiii cu entuziasmul unui om matur, așa de nerealistă și de dezinteresată este poziția lor din punctul de vedere al bunului-simț.

Călugărul Rubliov privea lumea cu ochi simpli de copil, propovăduind doctrina nonviolenței, a iubirii și a bunătății. Și, deși fusese martorul celor mai brutale și grele forme de violență, care păreau că guvernează lumea, trăind lugubra deziluzie, el s-a întors la unica valoare adevărată pe care a regăsit-o, valoarea bunătății omenești și a iubirii naive, necalculate, pe care oamenii și-o pot dărui unul altuia. Kelvin, părând la început un simplu mic-

burghez, ascundea în sufletul său acele sentimente curate omenești, care, în mod organic, nu i-au permis să nu asculte vocea propriei conștiințe, să scape de timpul greu al responsabilității pentru propria viață și pentru viața străină. Personajul principal din *Oglinda* era un om slab, egoist, incapabil să le dăruiască oamenilor celor mai apropiați o iubire dezinteresată pe care nu ar fi pretins-o pentru nimic în lume pentru ei înșiși – pe el l-au scos din culpă numai acele suferințe sufletești cu care a ajuns la final, conștientizând neplata datoriei sale față de viață. Ciudat, isterizându-se ușor, Călăuza s-a opus totuși cu hotărâre vocii convingătoarei sale lumi sufletești, afectate de un pragmatism care pătrundea peste tot, asemenea unei tumori. Domenico, la fel și Călăuza, își creează propria concepție, își alege propriul drum de martir, numai să nu cedeze cinismului general, în urmărirea propriilor privilegii materiale personale și încă o dată, prin eforturi personale, un adevărat exemplu de sacrificiu personal, încearcă să blocheze accesul pe acest drum, pentru omenirea care, de parcă și-ar fi pierdut mințile, se grăbea spre moarte. Cel mai important este că această conștiință trează a omului nu l-a lăsat să se culce pe-o ureche, însușindu-și propria bucată grasă din viață. Această stare sufletească specială, care caracterizează în mod tradițional cea mai bună parte a inteligenției ruse: conștiincioasă, străină de blazare, care întotdeauna îndură toate nenorocirile din această lume și este într-o permanentă și ferventă căutare a Credinței, a Idealului, a Binelui, voiam să o subliniez încă o dată în caracterul lui Gorceakov...

Pentru mine, omul este interesant prin prisma bunăvoinței lui de a fi în slujba sublimului și totodată prin incapacitatea de a-și însuși „morala“ vieții cotidiene și limitate. Pe mine mă interesează omul care își dă seama că sensul existenței este, în primul rând, lupta cu

răul din interiorul nostru, pentru ca în decursul vieții să urce măcar o treaptă din punct de vedere sufletesc. Pentru că perfecționării sufletești i se opune, se pare, o singură alternativă – calea degradării sufletești, spre care merg existența cotidiană și procesul de acomodare la această viață!...

Personajul principal din următorul meu film, *Sacrificiul*, este tot un om slab, în sensul cotidian al cuvântului. El nu este erou, dar este un om sincer, care gândește, este capabil de sacrificiu pentru motive înalte. Când situația o cere, el nu evită responsabilitatea, nu încearcă să o pună pe umerii altcuiva. Și, riscând să rămână neînțeles, acționează nu numai hotărât, ci și scandalos de distructiv, din punctul de vedere al apropiaților săi. Aici este acuitatea specială a dramatismului și a justeții *gestului* său. El face, totuși, acest gest, depășește granița comportamentului uman permis și normal, riscând să fie calificat drept nebun, simțind propria implicare în întreg, participarea la soarta lumii, dacă vreți. Făcând toate acestea, el nu este decât un umil interpret al propriei misiuni, așa cum a simțit-o în inima lui, el nu este stăpânul propriei sorți, ci supusul ei, ale cărui eforturi individuale poate că nu sunt vizibile și de înțeles pentru nimeni, dar susțin armonia universală...

Vorbind despre slăbiciunea omului, care m-a atras pe mine, mă refer la lipsa expansiunii exterioare a personalității, la lipsa agresivității față de ceilalți și față de viață, în general, la dorința de a supune și de a-i folosi pe alții pentru realizarea propriilor intenții, pentru propria afirmare. Altfel spus, pe mine mă atrage energia omului care se opune rutinei materiale, aici se mulează perfect pe mereu noile mele proiecte.

Din acest punct de vedere, pe mine mă interesează și *Hamlet*-ul lui Shakespeare, pe care sper să-l ecranizez într-o zi. În această dramă, una dintre cele mai importante din lume, se aduce în discuție eterna problemă a omului aflat la cel mai înalt nivel sufletesc și forțat să se lupte cu realitatea mică și mizeră. Este ca și cum omul viitorului ar fi obligat să trăiască în trecutul său. Tragedia lui Hamlet, așa cum o văd eu, nu constă în faptul că el moare, ci în faptul că în fața morții este obligat să-și refuze propriile pretenții sufletești și să devină un criminal oarecare. După aceea, moartea devine pentru el scăparea binecuvântată, altfel ar fi trebuit să își pună capăt zilelor...

Când am început lucrul la următorul meu film, am hotărât că voi încerca să merg și mai departe cu sinceritatea și forța de convingere a fiecărui cadru, sprijinindu-mă pe impresiile directe pe care mi le va da natura și pe semnele în care timpul lasă, iar, urme ale acțiunii sale. Naturalismul e forma de existență a naturii în film și, cu cât mai naturalist se prezintă natura în cadru, cu atât avem mai multă încredere în ea și cu atât mai distinsă e imaginea ce se naște: însăși inspirația naturii apare în film prin veridicitatea ei naturalistă.

În ultimul timp mi s-a întâmplat de multe ori să vorbesc în fața spectatorilor și am observat că, atunci când afirm că în filmele mele nu sunt simboluri și metafore, de fiecare dată, auditoriul își exprimă ferm neîncrederea în afirmația mea. Mă întreabă iar și iar, cu pasiune, ce înseamnă, de exemplu, ploaia, în filmele mele. De ce trece ea din film în film, de ce se repetă imaginea vântului, a focului, a apei? Asemenea întrebări mă deconcertează...

Se poate spune că ploaia este o particularitate a naturii în care am crescut: în Rusia sunt ploi îndelungi, triste, interminabile. Pot spune că iubesc natura, că nu-mi plac orașele mari și mă simt foarte departe de inovațiile civilizației contemporane. Mă simțeam minunat în Rusia, într-o casă de lemn, la trei sute de kilometri de Moscova. Ploaia, focul, apa, zăpada, roua, vântul sunt parte a acelui mediu material în care trăim, sunt adevărul vieții, dacă vreți. De aceea, pentru mine, este ciudat să aud că atunci când oamenii văd natura pe ecran, reconstituită cu multă grijă, nu numai că se bucură de ea, dar caută în ea un sens ascuns. Firește, în ploaie se poate vedea doar vremea proastă, dar eu creez, să spunem, folosind ploaia dintr-o anumită perspectivă, un mediu estetizat, în care se adâncește acțiunea filmului. Totuși, asta nu înseamnă neapărat că natura are în filmele mele rolul de a simboliza ceva, Doamne ferește! În filmul comercial, să spunem, natura pare adesea că nici nu există. Există un mediu exterior de lumină, favorabil pentru filmările rapide, toată lumea urmărește subiectul și nimeni nu este preocupat de caracterul convențional al mediului creat cu aproximație, de neglijența față de detalii, de atmosferă. Când ecranul apropie lumea, lumea reală, de spectator, îi dă posibilitatea să o vadă în întregime și în trei dimensiuni, adică să îi simtă mirosul, parcă să îi simtă chiar umezeala sau uscăciunea pe piele, atunci spectatorul arată cât de mult și-a pierdut deja din capacitatea de a se abandona emoției spontane, estetice, care se corectează imediat și se verifică cu întrebări: „Dar pentru ce? Din ce cauză? De ce?“

Apoi, fiindcă vreau să creez pe ecran propria mea lume ideală, pe cât se poate perfectă, așa cum o simt și o percep eu însumi. Eu nu ascund de spectator vreunele dintre intențiile mele speciale, nu cochetez cu el, eu reconstitui o lume cu acele semne care mi se par

mie mai expresive și mai exacte, care exprimă pentru mine sensul iluzoriu care ne eludează existența.

Pentru a-mi clarifica ideea, vă dau un exemplu din Bergman: în *Izvorul fecioarei* [95] întotdeauna m-a fascinat o imagine cu eroina muribundă, fata violată în mod abominabil. Soarele de primăvară pătrunde printre ramuri și tot printre ele îi vedem și fața: moare sau a murit deja, dar este evident că nu mai simte durerea... Presimțirea noastră parcă apasă insuportabil, ca un sunet care nu se sprijină pe o notă dominantă... Se pare că totul este clar, dar lipsește ceva... Lipsește ceva... Începe să ningă, acea zăpadă unică de primăvară... Este acel cel mai pătrunzător „doar un pic" care ne lipsea pentru a ne duce sentimentele la perfecțiune: să scoată un strigăt, să moară! Zăpada se așază și se lipește de genele ei... Toate astea își lasă totodată urmele în cadru... Dar se poate, oare, vorbi în mod legitim despre ce înseamnă această ninsoare, deși, ca durată și ritm al cadrului, tocmai ea ne duce starea emoțională în punctul culminant? Fără îndoială că nu. Pur și simplu cadrul a fost găsit de artist pentru o redare exactă a celor întâmplate. Dar în niciun caz nu trebuie să confundăm voința creatoare cu ideologia, altfel pierdem complet posibilitatea perceperii directe și *sufletești* a artei...

Eu pot să fiu de acord cu faptul că, în *Nostalgia,* cadrul final este parțial metaforic, când casa rusească se transformă în zidurile unei catedrale italiene. Această imagine construită păcătuiește prin nuanța ei literară. Este ca și starea interioară elaborată a personajului principal, dualitatea sa, care nu îi mai permite să trăiască la fel ca înainte. Sau, dacă vreți, dimpotrivă, noua sa integritate se instalează organic în el, într-o senzație unică și indivizibilă a originii și a sângelui său și a dealurilor Toscanei și a

satului rus. Gorceakov așa și moare, în această lume nouă pentru el, unde lucrurile se leagă organic și natural, o dată pentru totdeauna, nu se știe de ce și de către cine, separate în această existență pământeană ciudată și convențională. Și totuși, conștientizând că în acest cadru nu există puritate cinematografică, sper că în el nu este nici simbolism vulgar, acesta fiind rezultatul, după părerea mea, destul de complex și ambiguu, care exprimă imaginar ceea ce i se întâmplă eroului, dar nu simbolizează nimic altceva, străin, rămas neclar...

În acest caz, se pare, pot fi acuzat de inconsecvență, dar, la urma urmelor, artistul este cel care inventează principiul și tot el îl încalcă. Se pot, oare, găsi multe opere de artă care să se bazeze tocmai pe doctrina estetică propovăduită de artist? Ce-i drept, opera de artă intră în relații reciproce complexe cu idei strict teoretice, care sunt ghidate de autor și pe care nu le epuizează – țesătura artistică este întotdeauna mai bogată decât ceea ce se pune în schema teoretică. Și, terminând cartea, îmi pun întrebarea: nu cumva încep să mă îngrădească propriile mele limite?

Așadar, filmul *Nostalgia* a rămas în trecut, dar aș fi putut eu, oare, să-mi imaginez, când am început filmările, că, în curând, propria mea nostalgie, o nostalgie autentică, o să-mi chinuie sufletul pentru totdeauna?

9

SACRIFICIUL

Ideea realizării filmului *Sacrificiul* s-a născut cu mult înainte de ideea *Nostalgiei*. Primele idei, observații, schițe, note fără sens datează din perioada în care trăiam în URSS. Subiectul filmului trebuia să fie viața lui Aleksandr, un bolnav incurabil, care s-a vindecat de boala sa grație unei nopți petrecute în pat cu o vrăjitoare. Încă din acea perioadă îndepărtată și în timpul nebuniei pregătirii scenariului, m-a preocupat în mod constant ideea de echilibru, de jertfă, de sacrificiu: *yin* și *yang*-ul iubirii și al individului. Toate acestea au devenit parte a existenței mele, iar proiectul s-a dezvoltat și s-a consolidat odată cu acumularea noii experiențe de viață în Occident. Deși, trebuie să spun, convingerile mele nu s-au schimbat absolut deloc aici, ele au devenit mai profunde și mai ferme. Distanțele, proporțiile s-au modificiat. S-a creat planul filmului, și-a schimbat forma la fiecare pas, dar ideea, sensul lui, sper, a rămas neschimbat.

Prin ce m-a captivat pe mine tema armoniei, imposibilă fără sacrificiu, de două ori dependentă în iubire? Iubirea reciprocă? De ce nimeni nu vrea să înțeleagă că iubirea nu poate fi decât reciprocă? Altfel, ea nu poate exista și în altă formă nu mai este iubire. Iubirea fără dăruire totală nu este iubire. Este infirmă. Nu este nimic încă. Pe mine, în primul rând și înainte de orice, mă interesează cel care este gata să își sacrifice și propria poziție, și propriul nume, indiferent dacă face acest sacrificiu în numele principiilor sufletești, în numele ajutorării aproapelui sau al propriei mântuiri sau și al uneia, și al alteia. Un asemenea pas presupune o totală contradicție cu ideea de profit, existentă în logica „normală"; un asemenea act contrazice concepția materialistă a lumii și legile ei. Uneori este absurd și nepractic. Și totuși, sau poate tocmai de aceea, faptele unui astfel de om aduc schimbări esențiale în soarta omenirii și a istoriei. Locul în care trăiește reprezintă o imagine originală, excepțională, care contrazice prin rezultate empirice experiența noastră și, în același timp, ele nu sunt mai puțin adevărate. Aș spune, chiar mai mult. Pas cu pas, acest lucru m-a dus spre realizarea dorinței mele de a face un film mare despre un om dependent de ceilalți și de aceea independent, liber și de aceea dependent de cel mai important lucru: iubirea. Și cu cât a devenit mai evidentă pentru mine pecetea materialismului pe fața planetei noastre (indiferent că era vorba de Occident sau Orient), cu cât m-am lovit mai tare de suferințele omenești, cu cât mai des am întâlnit oameni expuși psihozelor provenite din incapacitatea și indisponibilitatea lor de a înțelege de ce viața și-a pierdut pentru ei orice plăcere și valoare, de ce le este viața așa de limitată, cu atât mai insurmontabilă a devenit dorința mea de a face acest film, esențial pentru mine. Omul contemporan stă la o răscruce, se află în fața unei dileme: să își

continue existența de consumator orb, dependent de implacabila dezvoltare a noilor tehnologii și a viitoarei acumulări de valori materiale, sau să caute și să găsească o cale spre responsabilitatea morală, care, la urma urmelor, ar putea deveni o realitate salvatoare nu numai pentru el personal, ci și pentru societate. Adică să se întoarcă la Dumnezeu. Omul însuși trebuie să rezolve această problemă, numai el poate găsi calea spre o viață spirituală normală [96]. Tocmai această hotărâre poate deveni pasul spre responsabilitatea față de societate. Iar pasul este sacrificiul, adică reprezentarea creștină a sacrificiului de sine. Deși adesea se pare că omul lasă hotărâri care nu depind de el pe seama unor anumite „legi obiective" care decid totul pentru el. Eu presupun că omul contemporan, în cea mai mare parte, nu este pregătit să renunțe la el însuși și la propriile valori de dragul altor oameni sau în numele a ceea ce este Mare, Important. Mai degrabă este pregătit să se transforme în robot. Fără discuție, eu sunt conștient că ideea de sacrificiu, ideea iubirii evanghelice față de aproape nu se bucură astăzi de popularitate, ba mai mult decât atât: nimeni nu are nevoie de sacrificiul nostru. Este sau „ideal", sau nepractic. Dar, ca urmare a experienței trecute, putem vedea cu propriii ochi: pierderea individualității în beneficiul egocentrismului ostentativ manifestat, transformarea relațiilor umane într-unele care nu înseamnă nimic, nu numai între indivizi, dar și între grupuri de oameni și, cel mai grav dintre toate, pierderea ultimelor șanse salvatoare de întoarcere a omului spre demnitatea vieții spirituale. În locul vieții sufletești, noi glorificăm astăzi viața materială și așa-numitele ei valori. În sprijinul ideii despre măsura în care lumea a degenerat din pricina materialismului dau un mic exemplu.

De foame scapi simplu cu ajutorul banilor. Noi, astăzi, folosim un mecanism marxist asemănător și banal, al „banilor“ și „mărfii“, în încercarea de a scăpa de suferințele sufletești. Când simțim indiciile unei neliniști inexplicabile, ale unei depresii sau disperări, ne grăbim imediat să apelăm, în locul unui duhovnic, la serviciile unui psiholog, ba încă și mai drăguț, ale unui sexolog care, credem noi, ne salvează sufletul, îl readuc într-o stare normală. Liniștea o plătim după tariful afișat. Și când simțim nevoia de dragoste ne ducem la bordel și din nou plătim cu bani, deși și bordelul este doar opțional. Deși știm foarte bine că nici iubirea, nici liniștea sufletească nu se pot obține în schimbul unei sume de bani.

Sacrificiul este un film-parabolă în care au loc întâmplări al căror sens poate fi interpretat în diverse feluri. Prima variantă a filmului se numea *Vrăjitoarea* și se presupunea, cum am spus deja, că este o poveste despre uluitoarea vindecare a unui bolnav de cancer, care aflase de la medicul său crudul adevăr: moartea este inevitabilă, zilele îi sunt numărate. Într-una dintre aceste zile sună cineva. Aleksandr deschide ușa și vede în prag un profet, este prototipul lui Otto din film, care îi transmite lui Aleksandr un mesaj ciudat, dacă nu chiar absurd: să se ducă la o femeie care avea reputația de vrăjitoare și de posesoare a unor capacități magice să petreacă noaptea cu ea. Bolnavul consideră că nu are nicio altă soluție, se supune și, cu ajutorul lui Dumnezeu, își găsește vindecarea, care, spre uimirea lui, este confirmată și de medic. Și mai departe subiectul trebuia să se dezvolte într-un mod neobișnuit: într-o noapte ploioasă, apare în casa lui Aleksandr vrăjitoarea însăși și el este fericit să-și părăsească superba casă, situația respectabilă și, într-un palton vechi, pleacă împreună cu ea.

Toate întâmplările la un loc trebuiau să reprezinte nu numai parabola despre sacrificiu, ci și istoria salvării fizice a omului, adică, și eu asta sper, Aleksandr va fi salvat, el, ca erou al filmului terminat în 1985. În Suedia, se va vindeca în cel mai important sens al cuvântului – care nu este doar eliberarea de boala fatală, ci o renaștere sufletească, exprimată în imaginea femeii.

Interesant e că, în timpul creării caracterelor și mai exact în timpul scrierii primei variante a scenariului, toate personajele s-au conturat clar, acțiunile au devenit mai concrete, mai bine structurate, independent de situația în care eram eu. Acest proces a devenit de sine stătător, a intrat în viața mea, a început să o influențeze. Mai mult decât atât, încă din timpul filmărilor primului film făcut în străinătate *(Nostalgia)*, nu m-a mai părăsit sentimentul că *Nostalgia* are o influență asupra propriei mele vieți. Dacă depășim scenariul, atunci Gorceakov a venit în Italia numai temporar. Dar în film el moare. Cu alte cuvinte, el nu se mai întoarce în Rusia nu pentru că nu vrea, ci pentru că așa hotărăște Soarta. Nici eu nu am presupus că după încheierea filmărilor voi rămâne în Italia; eu, ca și Gorceakov, mă supun Voinței Superioare. Încă un fapt foarte trist, care a pătruns adânc în gândurile mele: a murit Anatoli Soloniț în, interpretul rolurilor principale din toate filmele mele precedente, care, potrivit proiectului meu, trebuia să-l interpreteze pe Gorceakov în *Nostalgia* și pe Aleksandr în *Sacrificiul*. El a murit de aceeași boală de care s-a salvat Aleksandr și care, după câțiva ani, m-a atins și pe mine.

Ce înseamnă toate astea? Nu știu. Dar știu că este îngrozitor. Și nu mă îndoiesc că filmul poetic va deveni mai concret, că adevărul accesibil se va materializa, se va face înțeles și, fie că vreau, fie că nu, își va arăta influența asupra vieții mele.

Este oare posibil? Ea însăși? Fără discuție, posedând asemenea adevăruri, omul nu poate să rămână pasiv: adevărurile au venit de fapt și de drept spre el, în ciuda voinței sale, ele i-au răsturnat sau i-au schimbat toate reprezentările de până atunci despre lume, despre propria soartă. Omul, într-un anume sens, se împarte în două, se simte responsabil pentru ceilalți, el este un instrument, un medium obligat să trăiască pentru alții, să își exercite influența asupra altora. În acest sens, A.S. Pușkin a avut dreptate când afirma că poetul (iar eu m-am considerat mereu mai degrabă poet decât cineast) este, împotriva propriei voințe, profet. Pușkin considera capacitatea de a privi în timp și de a prevedea viitorul un dar îngrozitor și a suferit teribil din cauza rolului ce i-a fost predestinat. El a perceput cu superstiție fenomenele și semnele viitorului, cărora el le-a atribuit o semnificație colosală, care schimbă viața. Să ne amintim că, atunci când Pușkin a fugit din Pskov la Petersburg, unde în acel moment se pregătea răscoala decembriștilor, un iepure a tăiat calea trăsurii. Știind că în popor e considerat semn rău și crezând în această superstiție, poetul s-a întors din drum. Într-una dintre poeziile sale, Pușkin a scris despre chinurile pe care le îndură, simțindu-și darul profeției, despre cât de apăsător este rolul poetului-proroc. Mi-am adus aminte de aceste cuvinte uitate și au avut pentru mine valoarea unei descoperiri, a unei revelații. Mi se pare că nu numai Aleksandr Pușkin avea mână bună, scriind aceste rânduri în anul 1826, ci și altcineva, care stătea în acele momente în spatele său:

Pășeam cu suflet chinuit
Prin reci pustiuri neguroase;
La o răscruce s-a ivit
Un serafim cu aripi șase.

C-un deget lin, adietor,
Mi-atinse pleoapele ușor.
Profetici ochi mării deodată
Ca vulturoaica speriată,
Urechea mi-a atins abia,
Și-un vuiet s-a stârnit în ea,
Și auzit-am cum vibrează
Tot cerul, îngerii zburând,
Și monștrii-n fund de mări trecând,
Mlădițele cum germinează.
Și limba ce greșit-a mult
Apoi din gură el mi-a zmult,
Vicleana limbă dezmățată,
Și limba ce-o luase drept
De la un șarpe înțelept
Mi-a-nfipt cu mâna-nsângerată.
Din piept, cu spada rotocol,
El smulse inima-mi afară,
Și-n gaura din pieptul gol,
Vârât-a jar cu-aprinsă pară.
Ca mort zăceam în țărână eu
Când glăsuit-a Dumnezeu:
– „Proroc, ascultă: tot pământul
Și mările să ocolești,
Ca voia mea s-o-ndeplinești,
Și inimile omenești
Tu le aprinde cu cuvântul.“ [97]

Filmul *Sacrificiul* a continuat, în fond, cursul filmelor mele precedente, dar în el am încercat să pun, de asemenea, accente

poetice și pe dramaturgie. Structura ultimelor mele filme poate fi considerată, într-un anume sens, impresionistă: toate episoadele, cu mici excepții, sunt luate din viața obișnuită, de aceea ele sunt receptate pe deplin de public. La pregătirea ultimului meu film, nu m-am limitat doar la exploatarea acțiunilor episodice pe modelul experienței mele și a legilor dramaturgiei, ci am încercat să construiesc un film în sens poetic, reunind toate episoadele. În filmele precedente i se acordase mai puțină importanță acestui aspect. De aceea, structura generală a filmului *Sacrificiul* a devenit mai complexă, a căpătat forma unei parabole poetice. Dacă în *Nostalgia* aproape că lipsește dezvoltarea dramatică, cu excepția legăturii episoadelor scandalului cu Evgheni, a sinuciderii lui Domenico și celor trei încercări ale lui Gorceakov de a trece lumânarea aprinsă peste bazin, în *Sacrificiul* conflictele dintre anumite personaje nu numai că se dezvoltă, dar ajung chiar să explodeze. Domenico în *Nostalgia* și Aleksandr în *Sacrificiul* sunt pregătiți de acțiune, pregătire datorată capacității de a simți schimbările care îi presează. Domenico purta deja în el amprenta sacrificiului. Diferența constă doar în faptul că sacrificiul lui Domenico nu dă rezultate palpabile.

Aleksandr este un om aflat într-o permanentă depresie. El a fost cândva actor. Acum este sătul de toate, de schimbările lumii, care îl desconsideră, de precaritatea din familie, el simte în mod dureros pericolul tehnologiei care se dezvoltă fără niciun control și al așa-zisului progres. A început să urască vorbele goale ale oamenilor și se refugiază în tăcere, încercând să găsească în ea fie și o fărâmă de adevăr. Aleksandr îi dă spectatorului posibilitatea de a participa la sacrificiul său prin faptul că îi permite să îi vadă rezultatele. Dar sper că aceasta nu este așa-numita „complicitate“ la care astăzi, din păcate, recurg prea mulți în film și care devine

una dintre ultimele două forme cinematografice în URSS, în USA (și de aceea și în Europa), și nici așa-numitul film poetic, în care în mod special totul se face de neînțeles și nici măcar regizorul nu poate explica sau inventează explicații pentru ce a făcut. Forma alegorică a sacrificiului corespunde acțiunilor lui și nu necesită explicații suplimentare. Eu am presupus că sunt posibile multe interpretări ale filmului și, totuși, în mod conștient nu am tins spre anumite concluzii concrete ale subiectului, soluții sau încheieri, pe care să le ofer spectatorului. Deși eu însumi sunt perfect de acord cu oricare dintre cele pe care le pot găsi spectatorii. Filmul a și fost făcut special în așa fel încât să fie interpretat diferit. Eu cred că spectatorul însuși este capabil să interpreteze întâmplările din film, găsind propriile soluții pentru toate corelațiile și contradicțiile.

Aleksandr se roagă la Dumnezeu și rupe orice legătură cu viața de dinainte, arde punțile în urma lui, nelăsând nicio cale de întoarcere. El își distruge propriul cămin, se desparte de fiul lui, pe care îl iubește infinit, și încetează să mai vorbească, devalorizând pentru totdeauna cuvântul contemporanului său. Oamenii religioși pot presupune în comportamentul său de după rugăciune răspunsul lui Dumnezeu la întrebarea omului: ce trebuie neapărat să facă pentru a scăpa de o catastrofă nucleară? – Să se întoarcă la Dumnezeu.

Pentru oamenii cuceriți de fenomenele supranaturale, scena întâlnirii cu vrăjitoarea Maria poate părea esențială și poate părea că explică totul. Cu siguranță se găsesc și unii pentru care tot ce se întâmplă în film nu este nimic altceva decât rezultatul fanteziei unui ciudat, bolnav mintal, întrucât în realitatea noastră nu există niciun război nuclear.

Realitatea pe care o arată filmul este esențial diferită de toate aceste presupuneri. Scena inițială cu plantarea copacului și scena finală în care este udat copacul uscat, care pentru mine este simbolul Credinței înseși, sunt punctele distinctive, între care evenimentele se dezvoltă în toată dinamica lor evolutivă. Și nu numai Aleksandr face dovada corectitudinii și a superiorității sale pentru desăvârșirea filmului. Doctorul, care la prima sa apariție ni se prezintă ca un om simplu care plesnește de sănătate, devotat familiei lui Aleksandr, renaște în ultimele scene, așa încât este în stare să simtă și să înțeleagă atmosfera toxică ce domină în această familie, influența ei criminală; el se dovedește capabil nu numai să își spună părerea, ci și să se revolte împotriva a ceea ce îi devenise odios, prin faptul că hotărăște să se mute în Australia.

Aproape pe toată durata filmului, Adelaida apare ca o figură complet dramatică; această femeie sufocă inconștient tot ceea ce, fie și într-o măsură extrem de mică, se prezintă ca individualitate sau personalitate, care se opune autorității ei, ea îi strivește practic pe toți, deci și pe soțul ei, deși nu vrea așa ceva. Adelaida aproape că nu este capabilă să judece rezonabil. Ea însăși suferă din cauza lipsei ei de spiritualitate, dar din această suferință își extrage, în același timp, forța distructivă incontrolabilă, asemănătoare unei explozii nucleare. Ea este unul dintre motivele tragediei lui Aleksandr. Interesul ei față de oameni este invers proporțional cu instinctele ei agresive, cu dorința de afirmare de sine. Capacitatea ei de a percepe adevărul este prea limitată pentru a putea înțelege și universul altuia. Dar, chiar dacă vede acest univers, ea nu vrea și nici nu poate să pătrundă în el.

La antipodul Adelaidei este Maria, menajera lui Aleksandr, modestă, timidă, care nu are niciodată încredere în ea. La

începutul filmului este absolut imposibil să îți imaginezi apropierea ei de stăpânul casei, fiind foarte diferiți ca poziție. Dar ei se găsesc unul pe altul într-o noapte, după care, în mod firesc, Aleksandr nu mai poate trăi ca înainte. În fața amenințării catastrofei, el percepe iubirea acestei femei simple ca pe un dar de la Dumnezeu, ca pe o justificare a întregii sale sorți. Minunea de care a avut parte l-a transfigurat pe Aleksandr.

A fost foarte greu să găsesc interpreții potriviți pentru cele opt roluri din *Sacrificiul*, dar mi se pare că am reușit să ajungem la varianta optimă, cu actori și actrițe care s-au identificat pe deplin cu caracterele personajelor și acțiunile lor.

În timpul filmărilor nu am avut probleme tehnice, nici de altă natură. Dar a fost un moment, la final, când mare parte din eforturile noastre comune erau amenințate și noi toți eram disperați. La turnarea scenei incendiului, care durează șase minute și jumătate, brusc, a cedat camera. S-a întâmplat când tot edificiul era deja în flăcări și a ars sub ochii noștri, până în temelii, și nu am putut nici să stingem focul, nici să filmăm totul. Patru luni de muncă perseverentă și costisitoare s-au dovedit inutile. Problema era că arseseră decorurile principale. Dar a fost construită o nouă casă exact la fel, copia celei care arsese, după numai câteva zile, ceea ce a fost aproape o minune și este dovada faptului că oamenii sunt capabili de orice, atunci când cred în ceva. Și nu numai oamenii, ci și producătorii, adică supraoamenii. Firește, la repetarea filmării acestei scene nu ne-a părăsit o tensiune indescriptibilă, până când cele două camere nu au fost închise, una de asistentul operatorului, cealaltă de mâna tremurând de spaimă a lui Sven Nykvist [98], genialul maestru de lumini. Abia atunci ne-am relaxat. Aproape toți au plâns ca niște copii. Ne-am aruncat

unul în brațele celuilalt și am simțit cât de strâns a fost legată echipa noastră, ce relații puternice se stabiliseră între noi. Poate că în film sunt scene fantastice sau scena cu copacul uscat, care, din punct de vedere psihologic, au o mai mare importanță decât scena în care Aleksandr își incendiază propria casă, îndeplinindu-și dificila promisiune. Dar de la bun început eu am vrut să provoc emoția spectatorului față de un comportament, la prima vedere, nebunesc, al unui om care considera păcat tot ce nu este absolut necesar pentru viață, ce nu are o valoare spirituală. Mă refer la noua viață a lui Aleksandr, care traversează un timp alterat în conștiința sa. Este posibil ca tocmai din acest motiv scena incendiului să dureze așa de mult. În istoria filmului nu mai existase până atunci o scenă atât de lungă, dar, după cum s-a spus deja, nu se putea altfel.

„La început a fost cuvântul, dar tu taci, ești mut ca un pește", îi spune la începutul filmului Aleksandr fiului său, care după o operație la gât trebuie să asculte în tăcere povestea copacului uscat, spusă de tatăl său. Iar mai târziu, Aleksandr însuși, sub impresia știrii îngrozitoare despre catastrofa nucleară, face un jurământ de tăcere: „...Voi fi mut, nu voi mai vorbi niciodată cu nimeni, niciun cuvânt, mă despart de tot ce mă leagă de viața trecută." În faptul că Dumnezeu a ascultat rugăciunea lui Aleksandr se ascund pe cât de îngrozitoare motive, pe atât de plăcute urmări. Poate părea îngrozitor că Aleksandr, respectându-și jurământul, practic rupe definitiv relația sa cu lumea, după ale cărei legi trăise înainte. Astfel, el își pierde nu numai familia, dar și cea mai mică posibilitate de a aprecia normele morale, gest care, în ochii celor din jurul său, pare cel mai îngrozitor. În ciuda acestei situații sau, mai exact, tocmai de aceea, Aleksandr îl întrupează, pentru mine, pe alesul lui Dumnezeu. Este un om care simte

pericolul forței distrugătoare a mecanismelor societății contemporane, care se îndreaptă, după părerea lui, spre prăpastie. Și pentru mântuirea omenirii, trebuie neapărat smulsă masca lumii contemporane.

Sunt aleși și chemați de Dumnezeu, până la un anumit punct, și alți participanți la ce se întâmplă în film. Poștașul Otto colecționează, după cum el însuși declară, evenimente secrete, inexplicabile. Nimeni nu știe nimic despre originea lui, nu se știe cum și când a apărut în sat, într-adevăr plin de fapte inexplicabile. Și pentru el, și pentru fiul lui Aleksandr, pentru menajera lui, Maria, această lume este plină de minuni de neînțeles, ei se află într-o lume imaginară, și nu în cea reală. Nu seamănă nici cu empiriștii, nici cu pragmaticii și nu cred în nimic până nu ating ei înșiși, dar născocirile imaginației lor sunt adevărate pentru ei. Tot ce fac se deosebește fundamental de exemplele „normale" de comportament. Ei posedă darul pe care oamenii din Vechea Rusie îl vedeau și îl recunoșteau la cei săraci cu duhul, la nebuni. Asupra celor care trăiau în condiții „normale", acești oameni acționau nu numai prin aparența lor exterioară de pelerini, de cerșetori nebuni; profețiile lor, în multe cazuri sacrificiul lor, au fost contrazise prin toate legile cunoscute și accesibile restului lumii.

Astăzi, omenirea civilizată, în cea mai mare parte a ei necredincioasă, se bazează în totalitate pe pozitivism. Dar nici măcar pozitiviștii nu observă absurdul marxismului în afirmarea existenței *veșnice* a Universului și a existenței accidentale a Pământului. Cum este posibil așa ceva! Ajutor! Hoții! Omul contemporan nu este capabil să spere la finaluri neașteptate, la evenimente contradictorii, care nu corespund logicii „normale", și încă și mai puțin este pregătit să admită, chiar mental, miracolul și

să creadă în forța lui magică. Pustiirea sufletească, cauzată de lipsa acestor calități, ar trebui de la sine să îl facă deja să se gândească, să se oprească. Dar pentru asta omul însuși trebuie să înțeleagă că drumul vieții lui nu se măsoară cu măsuri omenești, ci se află în mâinile Creatorului și omul trebuie să aibă încredere în voința lui.

Din nefericire, mulți producători în zilele noastre nici pe departe nu mai încearcă să susțină filmele de autor, ei nu consideră cinematograful ca pe o parte a artei, ci ca pe o posibilitate de a face bani, transformând banda de celuloid într-o marfă obișnuită.

În acest sens, în afară de toate cele precizate, *Sacrificiul* este refuzul total a ceea ce preocupă astăzi cinematograful comercial. Filmul meu nu pretinde că sprijină sau răstoarnă fenomene-unicat ale gândirii contemporane sau imaginea lor despre viață; dorința mea principală a fost să formulez și să pun întrebările esențiale ale vieții noastre de zi cu zi și să-l invit pe spectator să reumple izvoare secate ale existenței noastre. Filmele, imaginile vizuale sunt în stare să facă asta nu mai rău decât cuvântul, mai ales în momentul în care cuvântul și-a pierdut semnificația tainică, spirituală, când vorbirea s-a transformat în vorbărie goală și, după părerea lui Aleksandr, a încetat să mai însemne ceva. Noi ne sufocăm din cauza excesului de informație și în același timp mesaje importante, capabile să ne schimbe viața, nu ajung până la conștiința noastră.

Lumea noastră este împărțită în două: bine și rău. Spiritualitate și pragmatism. Lumea noastră omenească este construită, modelată după legi materialiste, așa că omul și-a format societatea după forma materiei neînsuflețite. A transferat asupra sa legile naturii

moarte. De aceea el nu crede în Suflet, îl refuză pe Dumnezeu. Pentru că se hrănește doar cu pâine goală.

Cum să vadă el Spiritul, Minunea, pe Dumnezeu, dacă, din punctul lui de vedere, toatea acestea nu participă la nimic constructiv. Ele nu sunt necesare. Și omul pur și simplu nu le vede. Dar, dincolo de inutilitate, unde domnește empiricul pur, apar din când în când minuni: fizica.

Și marii fizicieni din zilele noastre, în majoritatea lor copleșitoare, după cum se știe, dintr-un motiv sau altul, cred în Dumnezeu. Am stat cândva de vorbă pe această temă cu regretatul fizician sovietic Landau [99].

Locul acțiunii: Crimeea, o plajă, o stâncă.

Eu: „Ce credeți? Există Dumnezeu sau nu?"

(Pauză de circa trei minute.)

Landau *(uitându-se la mine neajutorat):* „Cred că da".

Pe vremea aceea eu eram un puști ars de soare, total necunoscut, fiul celebrului poet Arseni Tarkovski. Adică nimeni. Un fiu.

Atunci l-am văzut pentru prima și ultima oară pe Landau. O întâlnire întâmplătoare. Și unică. Și unicul motiv al sincerității laureatului sovietic al Premiului Nobel.

Păstrează oare omul speranța supraviețuirii, în ciuda tuturor indiciilor iminenței venirii spre el a liniștii apocaliptice, despre

care vorbesc fapte evidente? Răspunsul îl dă, poate, o veche legendă despre răbdarea copacului uscat, lipsit de sevă vitală, pe care eu am luat-o drept punct de pornire pentru filmul cel mai important, din punctul meu de vedere, din biografia artistică: călugărul, încet-încet, a dus cu găleata apă în munți și a udat copacul uscat, convins fiind, fără urmă de îndoială, de necesitatea gestului său, nerenunțând nicim o fracțiune de secundă la credința în miracolul Credinței sale în Creator și tocmai de aceea a și trăit Minunea: într-o dimineață, ramurile copacului au prins viață și s-au umplut de frunze tinere. Dar este asta oare o minune? Este adevărul.

CONCLUZII

Această carte s-a scris în mulți ani. De aceea simt o nevoie foarte persistentă de a trage concluziile a tot ceea ce s-a spus aici, din poziția mea de astăzi.

Pe de o parte, văd că, poate, cărții îi lipsește acea integritate pe care ar fi putut-o avea în cazul în care s-ar fi născut, cum se spune, dintr-o singură suflare... Pe de altă parte, ea îmi este dragă, ca un jurnal, care povestește în mod consecvent despre toate acele probleme cu care am intrat în cinematografie și cu care continui să lucrez și azi, iar martorii evoluției acestor probleme au devenit cititorii răbdători ai volumului de față.

Astăzi mi se pare infinit mai important să vorbesc nu atât despre artă în general sau despre predestinarea cinematografului în particular, cât despre viață în sine. Dacă nu conștientizează sensul vieții, artistul cu mare greutate este capabil să articuleze ceva inteligibil prin limbajul artei sale. De aceea, în încheierea acestei lucrări, am hotărât să enunț pe scurt părerile mele despre problemele zilelor noastre, în ordinea în care îmi vin în minte și mi

se par esențiale, având, dacă vreți, un caracter atemporal și se referă la sensul existenței noastre.

Numai în contextul înțelegerii acestor chestiuni generale se pot judeca situația artistului în lumea contemporană, starea sa psihologică, caracterul sarcinilor aflate în fața artei. Pentru a defini obiectivele nu numai ale artistului, ci înainte de toate ale omului mi-am pus și eu întrebarea despre starea civilizației noastre în ansamblu, despre responsabilitatea personală a fiecărui om și despre participarea fiecăruia la progresul istoric.

Mie mi se pare că epoca noastră încheie o întreagă etapă istorică, ai cărei maeștri au fost „marii inchizitori", conducătorii și anumite „personalități eminente", puși în mișcare de ideile de reformare a societății în scopul unei organizații mai „echitabile" și mai raționale. Ei au încercat să stăpânească conștiința de masă, impunându-i noi idei ideologice și sociale, provocând reînnoirea formelor de organizare a vieții, în numele fericirii majorității poporului. Chiar și Dostoievski i-a avertizat pe oameni în privința acestor „mari inchizitori", hotărâți să își asume responsabilitatea pentru fericirea altora. Noi am devenit martorii modului în care validarea intereselor unei clase sociale sau ale vreunui grup de oameni, exorcizarea intereselor omenirii și „dușmanului comun" au ajuns într-o opoziție atât de zgomotoasă cu interesele indivizilor fatal îndepărtați de societate, încât în fața argumentației „obiective" și „științifice" a „nevoii istorice", a început să se înțeleagă greșit semnificația subiectivă la nivel ontologic.

În fond, toată istoria civilizației, întregul proces istoric s-a redus la faptul că, pentru salvarea lumii și îmbunătățirea situației omului

în această lume, i s-a oferit de fiecare dată o cale mai „adevărată“ și mai „corectă“, dezvoltată în mințile ideologilor și ale politicienilor. Pentru a se alătura acestei reorganizări generale, trebuia ca de fiecare dată să renunțe la „câte puțin“ la propriul mod de a gândi, să își îndrepte eforturile spre exterior, în acord cu planul de acțiune propus. În condițiile dinamicei acțiuni exterioare pentru binele „progresului“, salvând viitorul și omenirea, omul a uitat de propriul său prezent concret, personal, risipindu-se în efortul comun, el s-a înșelat în ceea ce privește importanța calității sale spirituale concrete și ca urmare a acestui proces s-a format un tot mai lipsit de speranță conflict între individ și comunitate. Preocupându-se de interesele tuturor, nimeni nu s-a gândit la interesul propriu în sensul propovăduit de Iisus: „Iubește-l pe aproapele tău ca pe tine însuți.“ Adică iubește-te pe tine însuți, așa încât să respecți în tine acel principiu divin, individual, care nu te lasă să te ocupi numai de propriile interese personale, egoiste, interesate, ci te îndeamnă să te oferi celuilalt, nu făcând judecăți de valoare și filosofând, ci iubindu-l. Pentru asta este nevoie de un sentiment adevărat al propriei demnități, adică de conștientizarea adevărului că propriul „Eu“, care devine centrul vieții pământene, are o valoare și o semnificație obiectivă, atinge un anumit nivel spiritual, aspiră spre perfecțiune spirituală, pierzându-și întâi de toate intențiile egocentrice. Interesul față de sine însuși, lupta pentru propriul suflet au nevoie din partea omului de o mare hotărâre și de eforturi colosale. În sens moral, omul coboară mult mai ușor decât urcă fie și cu un singur pas mai sus de propriile interese pragmatice, egocentrice. Pentru a ajunge la adevărata renaștere spirituală, este nevoie de eforturi interioare uriașe. Și omul se lasă destul de ușor prins în lasoul „pescuitorilor de suflete omenești“, îndepărtându-se de propriul său drum, cică, în numele

unor scopuri mai generale și nobile, nedându-și seama că, în fond, se trădează pe sine și propria viață pentru ceva ce i-a fost dat deja...

Relațiile dintre oameni s-au format astfel încât, necerând nimic de la propria persoană, eliberându-se de eforturile morale, ei își îndreaptă toate pretențiile către alți oameni, către umanitate în general. Oamenii le cer altora să se resemneze sau să se sacrifice ori, pur și simplu, să participe la construcția socială, dar ei înșiși nu participă nicicum la acest proces, sustrăgându-se responsabilității personale pentru ce se întâmplă în lume. Își găsesc mii de justificări pentru poziția neparticipativă, rea-voința de a nu renunța la propriile interese egoiste în favoarea unor obiective mai generale și nobile, mai semnificative interior, dar nimeni nu îndrăznește și nu vrea să se privească pe sine la rece și să ia asupra sa responsabilitatea pentru propria viață, pentru propriul suflet. Sub pretextul că „noi" toți împreună, adică omenirea, creăm o civilizație, fugim în permanență de propria responsabilitate, punând, fără să ne dăm seama, responsabilitatea pentru ce se întâmplă în lume pe umerii celorlalți. Pornind de la această premisă se dezvoltă un conflict tot mai lipsit de speranță între individ și societate, se înalță zidul care îl izolează pe individ de omenire.

Pe scurt, noi trăim într-o societate formată, creată prin eforturile noastre „comune" și, prin eforturi personale, particulare, în care pretențiile individului se îndreaptă spre alții, și nu spre sine. Această situație duce la faptul că omul devine fie o armă a unor idei și ambiții străine, fie un lider care adună și folosește energia și eforturile altor oameni, fără să țină cont de interesele fiecărui individ în parte. Problema responsabilității personale parcă a dispărut, jertfindu-se falsului interes „general", pentru care,

slujindu-l, omul a primit dreptul la o atitudine iresponsabilă față de sine însuși.

Din momentul în care ne-am pus toată încrederea în cineva care ne va rezolva problemele, prăpastia dintre procesul material și spiritual se adâncește. Trăim într-o lume a ideilor, adunate de alții pentru noi, fie dezvoltându-ne după standardele acestor idei, fie îndepărtându-ne de ele iremediabil și acționând împotriva lor.

O situație incredibilă și feroce!

Eu cred că se poate pune capăt acestui conflict dintre personal și comun numai pe calea echilibrului între planul spiritual și cel material. Ce înseamnă „a te sacrifica în numele unei cauze comune"? Nu este oare conflictul dramatic dintre individ și societate? Dacă omul nu are un solid sentiment interior de responsabilitate față de viitorul societății, simțind că are dreptul de a le comanda numai altora, conducându-le viețile din exterior și impunându-le să își înțeleagă rolul în dezvoltarea societății, divergențele dintre individ și societate încep să capete un caracter tot mai antagonic.

Libertatea voinței este garanția faptului că noi suntem capabili să apreciem fenomenele sociale, ca și propria poziție, între alți oameni, suntem capabili să facem o alegere conștientă între bine și rău. Dar atunci, pe lângă problema libertății, mai apare și problema conștiinței. Și dacă toate noțiunile produse de conștiința comună sunt rezultatul evoluției, atunci noțiunea de conștiință nu este legată de procesul istoric. Noțiunea de conștiință și sentimentul conștiinței îi sunt caracteristice și intrinseci omului, punând bazele acelei societăți care a devenit produsul civilizației noastre complet greșite. Conștiința împiedică stabilizarea acestei

societăți, adesea apărând contrar oricărui avantaj și chiar salvării speciei. În sens evolutiv-biologic, însăși categoria de conștiință este complet lipsită de sens, dar ea există, însoțindu-l pe om de-a lungul întregii sale existențe și dezvoltări ca specie.

Acum este evident pentru toată lumea că omenirea s-a dezvoltat nesincronizat în procesul asimilării bunurilor materiale și al perfecționării spirituale. Prin urmare se pare că, în mod fatal, nu suntem capabili să facem față propriilor noastre reușite materiale, pentru a le folosi spre binele personal. Noi am creat o civilizație care amenință omenirea cu distrugerea.

În fața unei asemenea catastrofe globale, mie mi se pare extrem de important ca, din principiu, să punem problema responsabilității personale a omului, cât de pregătit este el pentru sacrificiu spiritual, fără de care dispare orice discuție despre originile spirituale în sine. Sacrificiul despre care vorbesc și care trebuie să devină o formă organică și naturală a existenței fiecărui om dintr-o organizație evoluată spiritual, nu poate fi conceput de el ca o nefericire obligatorie sau o pedeapsă, care i-a fost trimisă de cineva. Eu vorbesc despre sacrificiu ca esență a slujirii benevole a celorlalți, ca unică formă posibilă de existență, asumată în mod natural de om, în numele iubirii.

Totuși, în ce constă sensul celui mai răspândit tip de relație între oameni din zilele noastre? Cel mai adesea, în dorința de a aduna cât mai mult posibil și de a primi de la alții, fără a renunța la nimic din interesele proprii. Dar paradoxul existenței noastre constă în faptul că, umilindu-i pe semenii noștri, ne simțim tot mai nemulțumiți și izolați în această lume. Este plata pentru păcatul nostru, pentru refuzul de a alege de bunăvoie și de a prefera

drumul cu adevărat eroic al dezvoltării noastre, însușindu-ni-l din toată inima ca fiind singurul posibil, corect și într-adevăr de dorit, fără a ne autoconstrânge.

În caz contrar, trăind sacrificiul drumului și al alegerii sale, omul este încă și mai pătruns de premisele conflictului său cu societatea, simțindu-i instrumentele de constrângere asupra sa.

Câtă vreme suntem martorii morții spiritului, iar materialul și-a format de mult propriul sistem sangvin, care a devenit baza vieții noastre, care suferă de scleroză și paralizie cerebrală, este evident pentru toată lumea că progresul material nu le va oferi oamenilor fericire și, cu toate astea, noi tindem, ca maniacii, să îi extindem și mai mult realizările. Astfel, noi am obținut ca, așa cum se spune în *Călăuza*, prezentul să se unească deja, în fond, cu viitorul, adică în prezent sunt plasate toate premisele inevitabilei catastrofe din viitorul nostru apropiat, pe care, deși o conștientizăm, nu suntem, totuși, capabili să o evităm.

Astfel, s-a trezit distrusă legătura dintre acțiunile omului și soarta sa. Această ruptură tragică determină instabilitatea percepției de sine a omului în lumea contemporană. În sens profund, omul, firește, depinde de acțiunile sale, dar, în virtutea educației că nimic nu depinde de el și că prin propria sa experiență el nu este capabil să influențeze viitorul, se dezvoltă senzația greșită și nefastă pentru om a neparticipării la propria soartă.

Adică toate legăturile individului cu societatea sunt atât de distruse în lumea noastră, încât acum pare extrem de important să căutăm calea restabilirii rolului omului în propria soartă, iar pentru asta omul trebuie să se întoarcă la înțelegerea propriului suflet, la suferința lui și să încerce să-și lege conștiința de propriile

acțiuni. Trebuie să acceptăm că propria conștiință nu poate fi liniștită, dacă ne dăm seama că merge împotriva a ceea ce gândim noi înșine despre subiect. Și perceperea acestei stări de lucruri se face prin suferință sufletească, care are nevoie de responsabilitate din partea noastră și de conștientizarea propriei culpe. Atunci nu vom mai putea să ne justificăm, pentru propria liniște și lene, față de propria persoană și față de alții, prin formule salvatoare despre faptul că în nimic din ce se întâmplă nu este vina noastră, ci voința fatală a celorlalți. Eu sunt convins că încercarea de a restabili armonia vieții zace pe calea restaurării problemei propriei responsabilități.

Marx și Engels au observat cumva că istoria alege pentru dezvoltarea sa cea mai rea variantă dintre toate. Ce-i drept, dacă privești problema doar din perspectiva materială a vieții. Ei au ajuns la această concluzie când istoria a scos din ea ultimele picături de idealism și rolul spiritual al individului a încetat să mai aibă vreo semnificație în contextul procesului istoric. Ei au constatat situația dată, fără să îi analizeze cauzele. Iar cauza a fost urmarea lipsei memoriei omului în legătură cu responsabilitatea sa față de propriile principii spirituale. Mai întâi, omul a transformat istoria într-un sistem alienat și fără suflet, iar apoi mașina istoriei a avut nevoie de micile șuruburi ale vieților omenești pentru a se deplasa.

În consecință, omul este considerat, întâi de toate, un animal social util. Întrebarea este numai în ce constă utilitatea socială? Și dacă, insistând pe utilitatea socială a unei anumite activități, uităm de interesul individului în sine, adică facem o greșeală impardonabilă, creând toate premisele pentru drama omenească.

Alături de problema libertății, se pune problema experienței și a educației. Pentru că în zilele noastre, omenirea, luptând pentru libertate, cere eliberarea personală, adică posibilitatea pentru individ de a face tot ce crede de cuviință. Dar aceasta este doar iluzia eliberării și pe acest drum pe oameni nu îi așteaptă decât noi dezamăgiri. Eliberarea energiilor spiritualității oamenilor este posibilă numai ca urmare a unei uriașe munci interioare, hotărâtă de fiecare individ în parte. Educația omului se schimbă prin autoeducația sa, fără de care este imposibil să înțeleagă ce să facă cu libertatea câștigată, cum să evite interpretările ei vulgare și pur consumeriste.

În acest sens, experiența Occidentului oferă un material mai bogat pentru reflecție. Există libertăți democratice neîndoielnice în Occident, printre care și faptul că pentru toată lumea este evidentă monstruoasa criză spirituală pe care o trăiesc cetățenii liberi. Despre ce este vorba? De ce dincolo de libertatea individului, în Occident, conflictul real al omului cu societatea se exprimă într-un mod foarte dur. Cred că experiența Occidentului stă mărturie despre faptul că, bucurându-se de libertate ca de ceva de la sine înțeles, ca de apa de la izvor, neplătind niciun ban pentru asta, nefăcând niciun fel de eforturi spirituale în acest sens, omul a ajuns în imposibilitatea de a folosi binecuvântările acestei libertăți, pentru a-și schimba propria viață cu ceva mai bun. Nicio libertate nu poate să-l definească pe om, o dată pentru totdeauna, fără acel efort spiritual cu care este plătită. În manifestările sale exterioare, omul în principiu nu este liber, pentru că el nu este singur, iar libertatea interioară este dată la început fiecăruia, trebuie doar să ai curajul și hotărârea de a o folosi, conștientizând rolul *social* al propriei libertăți *interioare*.

De fapt, omul liber nu poate fi liber în sensul egoist al cuvântului. Libertatea individului nu poate deveni o consecință a unor eforturi comune. Viitorul nostru nu depinde de nimeni, în afară de noi înșine. Iar noi suntem obișnuiți să plătim totul prin munca și suferințele altora, numai prin ale noastre nu. Noi refuzăm să luăm în considerare simplul fapt că „totul este legat în această lume“ și nu există întâmplare, pentru că încă de pe vremea Golgotei noi ne bucurăm de libertatea totală a voinței și de dreptul de a alege între bine și rău.

Șansele de a te manifesta liber sunt, firește, limitate de voința celorlalți, dar este important să spunem că lipsa de libertate este întotdeauna o consecință a lașității și a pasivității interioare, a lipsei de hotărâre în exprimarea propriei voințe, în acord cu vocea conștiinței.

În Rusia, oamenilor le place să repete cuvintele scriitorului Korolenko [100], care spunea că „omul“ s-a „născut pentru fericire ca pasărea pentru zbor“. Nimic mai departe și mai fără legătură cu esența problemei existenței umane decât această afirmație. Ce înseamnă pentru om noțiunea de fericire luată ca atare? Mulțumire, oare? Armonie? „Oprește-te, clipă, că prea frumoasă ești [101]!“? Dar omul este întotdeauna nemulțumit, tinzând nu spre niște scopuri concrete și finale, ci chiar spre infinit... Nici măcar biserica nu este capabilă să potolească această sete a omului de Absolut, existând, vai, ca un apendice, un mulaj, ca o caricatură a instituțiilor sociale, care organizează viața practică. În orice caz, astăzi biserica nu este încă în stare să încline balanța dinspre latura material-tehnică prin chemarea la trezirea spirituală.

În contextul acestei situații complexe, după părerea mea, funcția artei constă în a exprima ideea libertății absolute a posibilităților spirituale ale omului. Mie mi se pare că arta a fost întotdeauna o armă în lupta omului împotriva materiei, care încerca să îi înghită sufletul. Nu întâmplător, în decursul a aproape două mii de ani de creștinism, arta s-a canalizat, pentru foarte mult timp, în direcția ideilor și a temelor religioase. Prin existența ei, a sprijit ideea de armonie în omul nearmonios.

Arta a reprezentat idealul, dând un exemplu de echilibru al începuturilor între moral și material, demonstrând prin propria existență că echilibrul nu este un mit, nu este o ideologie, ci o realitate capabilă să existe în dimensiunea noastră. Arta a exprimat nevoia omului de armonie și de pregătire pentru a se lupta cu sine însuși în interiorul propriei sale personalități, pentru a obține doritul echilibru între latura materială și cea spirituală.

Dar, dacă arta exprimă atât de repede idealul și aspirația spre infinit, atunci nu poate fi folosită în scopuri consumeriste, fără a risca să se autodistrugă... idealul exprimă lucruri care nu există în realitatea cotidiană, dar amintește de nevoia existenței sale în sfera spirituală. Opera de artă exprimă un ideal care în viitor trebuie să aparțină omenirii, dar la început aparține numai unora și, întâi de toate, geniului care a lăsat conștiința obișnuită să se lovească de idealul încarnat în arta sa. De aceea arta, aristocratică prin natura și prin existența sa, creează, în mod firesc, diferența de potențial care garantează mișcarea energiei spirituale de la treapta cea mai de jos spre scopurile înalte ale perfecționării spirituale a individului. Vorbind despre artă, eu nu am în vedere, desigur, aristocrația în sensul de clasă socială, ci intenția sufletului omenesc de a căuta justificarea morală și sensul existenței sale,

totodată desăvârșindu-se pe această cale. Astfel, toți se află în aceeași situație și au șanse egale de a se ajunge în elita aristocratică și spirituală, dar esența întrebării constă, totuși, în faptul că nici pe departe nu vor toți să se folosească de această posibilitate. Iar arta îți cere, iar și iar, să te evaluezi pe tine și propria existență, în contextul idealului exprimat de ea.

Revenind la sensul existenței umane definit de Korolenko ca fiind dreptul la fericire, mie îmi amintește de Iov, care, după cum se știe, afirma în cartea sa tocmai pe dos: „Omul se naște ca să sufere, după cum scânteia se naște ca să zboare." (*Iov,* 5:7). Adică sensul existenței umane este suferința, fără de care nu se poate „tinde spre înalt". Dar ce este suferința? De unde vine ea? Suferința provine din nemulțumire, din conflictul dintre ideal și nivelul la care te afli. Mult mai important decât să te simți „fericit" este să îți călești sufletul în lupta pentru adevărata libertate divină, care constă în echilibrul dintre bine și rău și în intoleranța față de rău.

Arta susține cele mai bune lucruri de care este capabil omul: Speranța, Credința, Iubirea, Rugăciunea... Sau la ce visează el, la ce speră... Când omul care nu știe să înoate este aruncat în apă, corpul lui, nu el însuși, începe să facă mișcări instinctive, încercând să se salveze. La fel este și arta, ca un corp uman aruncat în apă, ea există ca instinct al omenirii de a nu se îneca în plan spiritual. Iar în creație apare aspirația omului spre eternitate și spre sublim, spre înaltul cerului, adesea în ciuda păcatelor artistului însuși.

Ce este arta? Este Bine sau Rău? Este de la Dumnezeu sau de la diavol? Din puterea omului sau din slăbiciunile lui? Oare în ea este cuprinsă imaginea armoniei sociale? Și în asta constă funcționalitatea ei? Ca o declarație de dragoste. Ca recunoaștere a

dependenței de alți oameni. Mărturisire. Act inconștient, dar care reflectă adevăratul sens al vieții: Iubirea și Sacrificiul.

De ce, privind înapoi, vedem pe drumul omenirii cataclisme istorice, catastrofe, descoperim urme ale unor civilizații distruse? Ce s-a întâmplat cu aceste civilizații în realitate? De ce nu le-a ajuns aerul, nu au avut suficientă voință să trăiască, putere morală? Oare putem crede faptul că totul s-a întâmplat numai din cauza lipsurilor materiale? Mie mi se pare o ipoteză barbară, nu poate fi vorba numai despre asta și sunt convins că din nou ne-am aflat la limita nimicirii civilizației noastre tocmai în virtutea faptului că nu luăm deloc în calcul latura spirituală a procesului istoric. Noi nu vrem să recunoaștem că multe nenorociri care au afectat omenirea s-au întâmplat pentru că am devenit nepermis, iremediabil vinovat de materialiști. Adică, imaginându-ne partizani ai științei, să spunem așa, pentru un grad mai mare de convingere al intențiilor noastre așa-zis științifice, noi fragmentăm procesul unic și indivizibil al dezvoltării umane și descoperind un singur, dar vizibil resort și considerându-l cauza unică pentru toate, încercăm nu numai să evaluăm greșelile trecutului, dar și să ne construim viitorul!

Dar poate sensul acestor dispariții reprezintă perseverența ISTORIEI, care așteaptă ca Omul să facă alegerea adevărată, în urma căreia ea, istoria, nu va mai avea motiv să rămână în impas, să șteargă din analele ei următoarea tentativă, în așteptarea uneia noi, mai reușite. Din această perspectivă, trebuie să fim de acord cu răspândita părere despre istoria care nu învață nimic și nu o ia în calcul experiența. Într-un cuvânt, fiecare catastrofă prin care trece o civilizație înseamnă că acea civilizație a avut o evoluție greșită. Și dacă omul este din nou constrâns să își înceapă drumul de la

capăt, aceasta atestă faptul că tot drumul parcurs până atunci nu a mers pe calea perfecționării spirituale.

În acest sens, arta este imaginea procesului care merge până la capăt, ajunge la un rezultat final. Imitarea posedării adevărului absolut (deși nu este decât în sens imaginar), evitând un drum istoric lung, poate fi fără sfârșit.

Așa mi-aș dori uneori să mă odihnesc, crezând, dându-mă, oferindu-mă concepției care seamănă într-o oarecare măsură, să spunem, Vedelor. Orientul a fost mai aproape de adevăr decât Occidentul. Dar civilizația occidentală a înghițit Orientul cu pretențiile sale materiale față de viață.

Comparați muzica orientală cu cea occidentală. Occidentul urlă: Eu sunt! Uitați-vă la mine! Ascultați cum sufăr eu, cum iubesc eu! Cât sunt de nefericit, cât sunt de fericit! Eu! Al meu! Mie! Pe mine!

Orientul nu spune niciun cuvânt despre sine însuși! O totală disoluție în Dumnezeu, Natură, Timp. Se găsește pe sine în tot! Descoperă totul în sine! Muzica taoistă. În China, cu 600 de ani înainte de nașterea lui Iisus Hristos.

Dar, în acest caz, de ce nu a învins, ci s-a prăbușit sublima idee? De ce civilizația apărută pe această bază nu a ajuns până la noi sub forma unui proces istoric finalizat? S-a întâlnit cu lumea materială care o înconjura? La fel cum individul se ciocnește cu societatea, așa și această civilizație s-a ciocnit cu o alta? Poate că le-a distrus nu numai ciocnirea, ci și confruntarea cu lumea materială, cu „progresul“, cu tehnologia. Ele sunt rezultatul solului terestru care cuprinde toată adevărata cunoaștere. Lupta, după logica orientală, reprezintă un păcat prin însăși esența ei.

Este vorba despre faptul că noi trăim într-o lume imaginară, pe care o creăm noi înșine. Și tot noi depindem de defectele ei, deși am putea depinde și de calitățile ei.

Și deja strict confidențial: nimic, cu excepția imaginii artistice, nu a inventat omenirea în mod dezinteresat și poate că sensul activității omenești constă într-adevăr în crearea operei de artă, în actul de creație, absurd și deinteresat? Poate și aici se exprimă motivul pentru care am fost făcuți după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, cu alte cuvinte capabili de creație?

Dezvălui în sfârșit sensul ascuns al acestei cărți: mi-am dorit foarte mult ca cititorii ei, convinși de mine, chiar dacă nu în totalitate, ci numai parțial, să devină complicii mei, fie și drept mulțumire pentru că nu mai am niciun secret față de ei.

Moscova – San Gregorio – Paris

1970–1986

NOTE

1 - Comitetului Na]ional al Cinematografiei, care se ocupa și de cenzură (n. tr.).

2 - Revistă lunară dedicată cinematografiei universale, ce apare la Moscova din 1931, acum și online: http://kinoart.ru/ (n. tr.).

3 - Institutul de Fizică „P. N. Lebedev" al Academiei Ruse de Știin]e este unul dintre cele mai mari și mai vechi centre de cercetare din Rusia (n. tr.).

4 - Innoketi Mihailovici Smoktunovski (1925–1994), actor rus de teatru și film, interpretul povestitorului din *Oglinda* (1974) (n. tr.).

5 - Arseni Aleksandrovici Tarkovski (1907–1989), poet și traducător rus, tatăl regizorului Andrei Tarkovski (n. tr.).

6 - Revistă rusă ilustrată de film, apărută sub diverse nume între anii 1925 și 1998 (cu o pauză între 1930 și 1957) (n. tr.).

7 - Din poezia *Via]ă, via]ă* de Arseni Tarkovski (n. tr.).

8 - Serghei Apollinarievici Gherasimov (1906–1985), dramaturg, scenarist, actor, regizor de film și profesor sovietic (n. tr.).

9 - Aleksandr Grin, pseudonimul lui Aleksandr Stepanovici Grinevski (1880–1932), poet și prozator rus, reprezentant al neorealismului (n. tr.).

10 - Osip Emilievici Mandelștam (1891–1938), poet și eseist evreu rus, unul dintre cei mai cunoscuți membri ai școlii poetice acmeiste (n. tr.).

11 - Aleksandr Petrovici Dovjenko (1894–1956), scriitor și scenarist ucrainean, regizor de film sovietic (n. tr.).

12 - Kenji Mizoguchi (1898–1956), scenarist și regizor de film japonez (n. tr.).

13 - Serghei Mihailovici Eisenstein (1898–1948), regizor de teatru și film, scenarist, pedagog rus care a revolu]ionat cinematograful la începutul secolului XX prin teorii despre montaj (n. tr.).

14 - Effendi Mansurovici Kapiev (1909–1944), poet, prozator, critic literar, publicist și traducător sovietic, originar din Daghestan (n. tr.).

15 - Încălțăminte cu talpă groasă de lemn, pe care o purtau în Antichitate actorii de tragedie, ca să pară mai înalți. La figurat, „simbol al tragedianului" (n. tr.).

16 - Aleksandr Aleksandrovici Blok (1880–1921), poet rus, considerat un clasic al literaturii secolului XX (n. tr.).

17 - *Facerea*, 3:19 (n. tr.).

18 - Henry David Thoreau (1817–1862), scriitor, poet, filosof, istoric, transcendentalist american, autorul cărții *Walden sau via]a în păduri (*1854) (n. tr.).

19 - Viaceslav Vsevolodovici Ivanov (n.1929) – lingvist și antropolog rus (n. tr.).

20 - Vittore Carpaccio (1465–1526) – pictor italian din școala venețiană (n. tr.).

21 - Nikolai Vasilievici Gogol (1809–1952) într-o scrisoare adresată lui V.A. Jukovski, din 10 ianuarie 1848, din Neopolie, publicată în *Opere complete*, vol. 14 – *Coresponden]a* (n. tr.).

22 - Tatiana Dmitrievna Larina, eroina principală din romanul *Evgheni Oneghin* de A.S.Pușkin, etalon și exemplu pentru o întreagă tipologie feminină în literatura rusă (n. tr.).

23 - *Los Caprichos* („Capriciile", 1797–1799). Într-un număr de optzeci de gravuri, artistul prezintă fantasme care prind via]ă când ra]iunea adoarme și voin]a omului este guvernată de prostie, mârșăvie, durere sau dorin]e neînfrânate (n. tr.).

24 - „Când]i se dă hârtie liniată, scrie printre rânduri". Expresie apar]inând lui Juan Ramón Jiménez Mantecón (1881–1958), poet și eseist spaniol, laureat al Premiului Nobel pentru Literatură în 1956 (n. tr.).

25 - Vsevolod Vladimirovici Ovcinnikov (n.17.11.1926, Leningrad), jurnalist, publicist și scriitor rus, specialist în problemele Japoniei și ale Chinei, corespondent pentru ziarul *Adevărul, Gazeta rusă* etc. Autor a numeroase cărți (multe dintre ele despre Japonia) și câștigător al mai multor premii de specialitate (n. tr.).

26 - *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* – film documentar francez, alb-negru, mut, produs de frații Lumière în 1895 (n. tr.).

27 - Factografia reprezintă înregistrarea „faptelor", mai precis a rezultatelor proceselor de modernizare survenite la nivelul vieții cotidiene prin intermediul tehnologiei și industrializării societății sovietice – Cf. Cristian Nae, *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane*, Polirom, 2015 (n. tr.).

28 - *Pământ* (1930) – ultimul film al trilogiei ucrainene a lui Olexandr Dovjenko, considerat unul dintre vârfurile cinematografiei sovietice (n. tr.).

29 - *Nazarin* (1958) – regia Luis Buñuel (n. tr.).

30 - *Cei șapte samurai* (1954) – regia Akira Kurosawa (1910–1998) regizor, producător și scenarist japonez, considerat unul dintre cei mai de valoare artiști din]ara sa și printre numele mari ale cinematografiei universale (n. tr.).

31 - Giuseppe De Santis (1917–1997) – regizor și scenarist italian, unul dintre părinții neorealismului, autor al filmului *Un soț pentru Anna Zaccheo* (1953) (n. tr.).

32 - Robert Bresson (1901–1999) – cineast francez, premiat la Cannes, autorul a treisprezece lungmetraje și al unui important eseu despre cinema (n. tr.).

33 - Aleksandr Nikolaevici Sokurov (1951) – scenarist și regizor de film rus (n. tr.).

34 - Jean Vigo (1905–1934) – regizor francez care a încercat impunerea realismului poetic și a avut o influen]ă postumă asupra noului val din cinematografia franceză în anii 1950–1960 (n.tr.).

35 - John Nicholas Cassavetes (1929–1989) – scenarist, actor, producător și regizor american, printre altele realizatorul filmului *Umbre/ Shadows*, realizat în 1959 după propriul scenariu (n. tr.).

36 - Shirley Clarke (1919–1997) – regizor independent de film, una dintre figurile importante din cinematografia avangardei americane, autoare a circa 20 de filme de scurt și lungmetraj, printre care și *Legătura/ The Connection* (1961) (n. tr.).

37 - Jean Rouch (1917–2004) – antropolog și regizor francez, autor al documentarului *Cronica unei veri/ Chronique d'un été* (1960) (n. tr.).

38 - *Scrisoare neexpediată* (1959) – dramă sovietică regizată de Mihail Kalatozov, operator Serghei Urusevski, cu Tatiana Samoilova, care a participat la edi]ia din 1960 a Festivalului de Film de la Cannes (n. tr.).

39 - Pavel Aleksandrovici Florenski (1882–1937) – preot, filosof, matematician, inventator rus, autorul lucrării *Iconostasul* (n. tr.).

40 - Leon Battista Alberti (1404–1472) – umanist al Renașterii italiene: scriitor, arhitect, pictor, sculptor, filosof etc. (n. tr.).

41 - Julius Robert Oppenheimer (1904–1967) – fizician american (n. tr.).

42 - *Ceapaev* (URSS, 1934) – regia Georgi Vasiliev și Sergei Vasiliev (n. tr.).

43 - *Persona* (Suedia, 1966) – regia Ingmar Bergman (n. tr.).

44 - *Banii/ L'argent* (Franța, 1983) – regia Robert Bresson (n. tr.).

45 - Mihail Ilici Romm (1901–1971) – regizor de film și de teatru, scenarist, pedagog sovietic (n. tr.).

46 - Autorul face referire la ВГИК – Institutul Rus de Cinematografie – Gherasimov (Universitatea Cinematografică de Stat a Tuturor Rușilor „S.A. Gherasimov"), fondat în 1919 (n. tr.).

47 - *Azilul de noapte/ Les Bas-fonds* (Fran]a, 1936) – regia Jean Renoir (n. tr.).

48 - Adaptarea versurilor este semnată de Crista Bilciu (n. red.).

49 - *Simfonia nr. 45 în Fa diez minor,* cunoscută și ca *Simfonia despărțirii*, compusă de Joseph Haydn în 1772 (n. tr.).

50 - René Clair (1898–1981) – scriitor, scenarist și regizor francez (n. tr.).

51 - Adaptarea versurilor este semnată de Crista Bilciu (n. red.).

52 - Viaceslav Vsevolodovici Ivanov (1929) – lingvist, semiotician, antropolog rus (n. tr.).

53 - Bashō Matsuo (1644–1694) – poet japonez, renumit pentru perfecțiunea formei haiku (n. tr.).

54 - *Ginevra de' Benci*, pictură pe lemn de Leonardo da Vinci, aflată din 1967 la Galeria Na]ională de Artă din Washington (n. tr.).

55 - Margarita Borisovna Terehova (1942) – actri]ă și regizoare de teatru și film din Rusia (n. tr.).

56 - *Tronul însângerat* (1957) – film japonez regizat de Akira Kurosawa, care a transmutat povestea din piesa *Macbeth* a lui William Shakespeare în Japonia feudală, cu elemente stilistice din Teatrul no– (n. tr.).

57 - Anatoli Alekseevici Soloniț în (1934–1982) – actor sovietic (n. tr.).

58 - Eroul nuvelei *Mantaua* (1839–1842) a lui N.V. Gogol (n. tr.).

59 - Pascal Aubier (1943) – actor, regizor, scenarist, producător de film francez (n. tr.).

60 - Lev Vladimirovici Kulș ov (1899–1970) – actor, regizor, scenarist, teoretician al cinematografiei (n. tr.).

61 - Regiune montană în zona Penza, unde se unesc trei râuri.

62 - *Aleksandr Nevski* (1938) – dramă istorică regizată de Serghei Eisenstein, cu influen]ă asupra cinematografiei istorice ulterioare (n. tr.).

63 - Vasili Makarovici Șukș in (1929–1974) – regizor, actor, scriitor și scenarist sovietic (n. tr.).

64 - Leonid Viaceslavovici Kuravliov (1936) – actor rus de teatru și film (n. tr.).

65 - Nikolai Grigorievici Grinko (1920–1989) – actor sovietic de teatru și film, care a jucat în mai multe filme ale lui Tarkovski: *Copilăria lui Ivan, Andrei Rubliov, Solaris, Călăuza* (n. tr.).

66 - *Aventura* (Italia, 1960) – regia Michelangelo Antonioni (n. tr.).

67 - *Cetă]eanul Kane* (USA, 1940) – regia Orson Welles (n. tr.).

68 - Donatas Banionis (1924–2014) – actor și regizor de teatru sovieto-lituanian (n. tr.).

69 - Nikolai Petrovici Burliaev (1946) – actor și regizor de teatru și film, scriitor (n. tr.).

70 - Irma Iakovlevna Raush (1938) – actri]ă și regizoare de film, prima so]ie a lui Andrei Tarkovski (n. tr.).

71 - Iuri Vladimirovici Nazarov (1937) – actor de teatru și film. A jucat în *Andrei Rubliov* și *Oglinda* (n. tr.).

72 - Bolot Beișenaliev (1937–2002) – cineast rus, actor de teatru și film. A jucat în *Andrei Rubliov* (n. tr.).

73 - Ivan Gherasimovici Lapikov (1922–1993) – actor sovietic de teatru și film (n. tr.).

74 - *Rușinea/ Skammen* (Suedia, 1968) – film alb-negru regizat de Ingmar Bergman (n. tr.).

75 - Carl Adolf „Max“ von Sydow (1929) – actor suedez, celebru mai ales datorită colaborării sale cu Ingmar Bergman și Jan Troel. A fost de două ori nominalizat la Oscar (1989, 2012) și la Globul de Aur (1967, 1974) (n. tr.).

76 - Jüri Järvet (1919–1995) – actor estonian de teatru și film, regizor de teatru. A jucat în *Solaris* (n. tr.).

77 - Grigori Mihailovici Kozin]ev (1905–1973) – regizor sovietic de teatru și film, profesor (n. tr.).

78 - Otar Ioseliani (1934) – scenarist, actor, regizor de film sovietic de origine georgiană, emigrat în 1984 în Fran]a, dar care din 2006 trăiește în Georgia și face film în Fran]a. Printre altele, este autorul filmelor *Căderea frunzelor (1966)*, *A fost odată o mierlă (1970), Pastorale (1975),* realizate în URSS (n. tr.).

79 - *Roman]ă despre îndrăgosti]i* (1974) – film artistic sovietic, musical, regizat de Andrei Koncealovski (n. tr.).

80 - Iakov Aleksandrovici Protazanov (1881–1945) – regizor de film mut, scenarist, actor (n. tr.).

81 - *Mouchette* (Fran]a, 1967) – regia Robert Bresson (n. tr.).

82 - *Patimile Ioanei d'Arc* (Fran]a, 1928) – regia Carl Theodor Dreyer. Un film mut, conceput ini]ial ca un film cu sonor, idee la care s-a renun]at din motive tehnice, fapt ce a dat și caracterul deconcertant al acestui film care folosește codurile unui film vorbit, deși rămâne un film mut (n. tr.).

83 - *Ascensiunea* (URSS, 1977) – regia Larisa Șepitko (n. tr.).

84 - Ivan Ilici Mozjuhin (1889–1939) – actor rus de film mut (n. tr.).

85 - *Cenușă și diamant* (Polonia, 1958) – regia Andrzej Wajda (n. tr.).

86 - *Lumină de iarnă* (1961) – film suedez regizat de Ingmar Bergman (n. tr.).

87 - Aleksandr Ivanovici Herzen (1812–1870) – prozator, filosof și democrat-revoluționar rus, autor al mai multor nuvele și romane, dar și al volumului *Amintiri și cugetări* (1868) (n. tr.).

88 - „Unui poet“ (1830) în A.S. Pușkin, *Poezii lirice*, tălmăciri de Maria Banuș, Editura de Stat, 1949, p. 63 –64 (n. tr.).

89 - Adaptarea versurilor este semnată de Crista Bilciu (n .red.).

90 - Sir Hubert von Herkomer (1849–1914) a fost un pictor britanic, de origine germană, și unul dintre pionierii regiei de film și compozitor (n. tr.).

91 - Nikolai Stepanovici Gumiliov (1886–1921) a fost unul dintre poe]ii importan]i din Rusia, fondator al curentului artistic numit acmeism. A scris o poezie exotică, de o excep]ională bogă]ie coloristică. La el apare frecvent tema eroului activ, capabil să resimtă notele grave ale existen]ei umane (n. tr.).

92 - Stanisław Lem (n. 12 septembrie 1921, Lvov, pe atunci în Polonia, azi în Ucraina – d. 27 martie 2006, Cracovia) a fost un scriitor polonez de science fiction, dar și filosof și scriitor satiric. Căr]ile

sale au fost traduse în 41 de limbi și s-au vândut în peste 27 de milioane de exemplare. A devenit faimos datorită romanului *Solaris,* care a fost ecranizat de trei ori.

93 - Maxim Sozontovici Berezovski (1745–1777) – compozitor rus de origine ucraineană, care a lucrat și în Italia. Este considerat, alături de S.D. Bortnianski, creatorul concertului clasic rus pentru cor (n. tr.).

94 - Expresie folosită de Iisus pe cruce (*Matei*, 26:39; *Luca,* 22:42; *Marcu*, 14:36) (n. tr.).

95 - *Izvorul fecioarei*, film de Ingmar Bergman, lansat în anul 1959.

96 - Dar cine a spus că via]a noastră pământească este creată pentru fericire? Oare nu există ceva mai important pentru om? (Numai dacă se schimbă sensul no]iunii de fericire, dar asta e imposibil.) Încearcă să explici așa ceva unui materialist! Nici în Orient, nici aici, în Occident, nu te vor în]elege și vor încerca să te ia peste picior . Nu vorbesc despre Extremul Orient (A.T.).

97 - „Prorocul“ (1826) în volumul A.S. Pușkin, *Poezii,* traducere de George Lesnea, BPT, Editura pentru Literatură, București, 1962, pp.152-153.

98 - Sven Vilhem Nykvist (1922–2006) – operator și regizor de film suedez, cunoscut mai cu seamă pentru colaborarea sa îndelungată cu Ingmar Bergman, dar și de]inător a numeroase premii, printre care și două premii Oscar (1973 și 1983) (n. tr.).

99 - Lev Davidovici Landau (1908–1968) – renumit fizician sovietic, laureat al Premiului Nobel pentru fizică (1962) (n.tr.).

100 - Vladimir Galactionovici Korolenko (1853–1921) – scriitor, jurnalist, publicist, activist social rus, de origine polono-ucraineană (n. tr.).

101 - Citat din *Faust,* poemul lui J.W.Goethe (n. tr.).