

Paraules, paraules, paraules

El llenguatge segons Andrei Tarkovski

Chantal Poch*

Investigadora independent
chantalpr@gmail.com

Resum: Aquest article obre un camí més de tots els possibles a l'hora de contemplar l'obra d'Andrei Tarkovski: un que pren com a punt de partida una relació difícil amb el llenguatge, objecte alhora de la desconfiança i de la fascinació del cineasta rus. Personatges muts i tartamuts, converses al voltant de la traducció o la parla, l'ús de la veu superposada o la mateixa estructura de les seves obres, ens serviran per observar la seva filmografia des d'aquest dubte essencial que afecta forma i contingut i que en definitiva esdevé un dubte sobre la natura mateixa de la creació.

Paraules clau: Andrei Tarkovski, llenguatge, veu, poesia, distopia.

Words, words, words. Language according to Andrei Tarkovsky

Abstract: This paper considers another among all the possible paths when contemplating Andrei Tarkovsky's oeuvre: one that takes as a starting point a difficult relationship with language, both an object of distrust and fascination for the Russian filmmaker. Mute and stuttering characters, conversations around translation and speech, the use of voice over and the structure of his works help us observe his filmography from the perspective of this essential concern, which affects content and form and ultimately represents a meditation on the very nature of creation.

Keywords: Andrei Tarkovsky, language, voice, poetry, dystopia.

Compàs d'amalgama, ISSN 2696-0982 / e-ISSN 2696-1008, tardor 2022, núm. 6, p. 36-40

DOI <https://doi.org/10.1344/Compas.2022.6.40107.41-45>

Data de recepció: 23-2-2022. Data d'acceptació: 11-4-2022.

* Chantal Poch (Mataró, 1993) és doctora en Comunicació per la Universitat Pompeu Fabra (2021). La seva tesi, *Cineastes d'un món caigut: una interpretació de l'obra d'Andrei Tarkovski, Werner Herzog i Terrence Malick*, explora la noció d'un estat primigeni perdut en l'obra dels tres cineastes. Ha publicat el poemari *L'ala fosca* (Viena, 2021), guanyador del II Certamen Art Jove de Poesia Salvador Iborra. ORCID: 0000-0001-7179-8433.

Començarem pel final: l'última pel·lícula de Tarkovski, *Sacrifici* (*Offret*, 1986), segueix els vaivens d'una família de classe benestant davant una imminent i misteriosa catàstrofe. Segurament per influència d'Ingmar Bergman, de qui manlleva repartiment habitual i localització en tota una lliçó sobre com fer un homenatge, els diàlegs prenen una importància que en els seus films anteriors només havien acariciat. L'obra adquireix, així, una qualitat teatral innegable. Aquesta particularitat es torna especialment suggestiva quan es posa de costat amb les preocupacions que el protagonista, Alexander, planteja al voltant del llenguatge. Atrapat en una teranyina de converses equívocues, exclamarà, com Hamlet: «Paraules, paraules, paraules! Si poguéssim callar i fer alguna cosa!». Cal pensar que Tarkovski tria la fórmula shakespeariana a consciència: prèviament, el 1977, havia estrenat una versió pròpia de l'obra al teatre Lenkom de Moscou que presentava com a conflicte central «la incapacitat d'actuar» (Tarkovski, 1988: 74-80) del príncep de Dinamarca. El *Hamlet* de Tarkovski, que sorprengué el públic pronunciant fins i tot els monòlegs més intensos en posició reclinada, i l'Alexander de *Sacrifici*, assegut a terra recolzat sobre un arbre, són cossos cansats i incapaços, superats per allò que diuen. Al principi de la mateixa pel·lícula sentim la veu d'Alexander: «Al començament va ser la paraula». «I això per què, papa?», pregunta el seu fill. La primera paraula va ser un acte de creació: acció i verb van ser un. Allunyat d'aquell inici mític, la fórmula ha perdut el sentit als ulls del nen.

La citació del Gènesi assenyala una problemàtica des de la qual es pot repassar tota la creació del cineasta rus: la dificultat de continuar encarnant la paraula; de fer-ne alguna cosa, en definitiva, que afecti la vida. El món de Tarkovski ens arriba impregnat d'una forta desconfiança en el llenguatge: a *Mirall* (*Zerkalo*, 1975), una dona podria perdre la seva feina i més per una errada tipogràfica; a *La infància d'Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962) un nen s'arrisca a la mort exercint de missatger enmig d'una guerra; fins i tot l'Escriptor de *Stalker* (1979) dubta de les paraules, que enganyen i confonen: «Tot el que us he dit abans... és una mentida. No m'importa una merda la inspiració. Com he de saber la paraula adequada per al que vull?». Personatges com aquests es passen per les seves pel·lícules sovint sense nom. A *Stalker*, una mena de conte postnuclear, els tres personatges principals són el Professor, l'Escriptor i l'Stalker: es defineixen així, per les seves professions, molt en línia amb la tradició distòpica a què se suma la pel·lícula. A *Mirall* hi ha el Pare i la Mare; així, esdevenen no un pare i una mare concrets, sinó diverses persones convocades sota l'absèn-

cia del nom, espectres del record. El mateix Alexander de *Sacrifici* sembla incapaç d'anomenar el seu fill, a qui es dirigeix com a «homenet» en un acte d'impotència lingüística.

L'homenet no és només un nen mancat de nom; també li falta la veu. «Al principi va ser la paraula», diu Alexander al seu fill, «però tu ets mut, mut com un peix». El nen proferirà la primera paraula precisament després que el pare faci un vot de silenci. És el silenci l'única oportunitat del llenguatge? *Andrei Rubliov* (1966), que s'acosta a la vida del pintor d'icones medieval, presenta un dispositiu similar. En una seqüència en què una nena, filla de príncep, juga amb Andrei, aquest es posa a recitar lentament un passatge bíblic: «Si jo parlés tots els llenguatges dels homes i dels àngels, però no estimés, seria com una esquella sorollosa o un címbal estrident [...]» (Primera carta als Corintis 13:1). «Paraules, paraules, paraules», sembla repetir Andrei; si poguéssim callar i estimar! La nena corre, juga i riu durant el discurs. Acarada amb l'homenet, és temptador llegir-los com a evocacions d'aquest futur possible del llenguatge: més proper al dels nens, més pur i humà. La nena taca de blanc Andrei, una taca que troba el seu eco en una esquitxada de pintura fosca que Andrei llança contra una paret llisa en un moment de desesperació. A través d'aquesta segona taca s'incorpora a la pel·lícula un nou personatge: una dona muda. En veure la paret bruta, es posa a plorar desconsoladament i intenta esborrar el mal ja fet amb les pròpies mans. Més endavant de la pel·lícula, en ple assalt tàrtar, Andrei voldrà defensar la dona d'un guerriller que intenta agredir-la. El matarà i aquest assassinat el portarà a fer un vot de silenci. Com en el cas de *Sacrifici*, sembla que aquest vot propiciï el particular miracle d'aquesta pel·lícula: la construcció d'una campana perfecta per part de l'inexperimentat aprenent Boriska.

Els silencis de l'homenet i la jove muda són silencis davant l'home d'aquell qui posseeix una sensibilitat diferent (el nen, el boig); qüestionen els actes humans davant Déu. Els d'Alexander i Andrei són silencis davant Déu d'aquell qui dubta, incapaç de dir res més davant un món sense sentit; qüestionen els actes divins sobre els homes. En tots els casos, però, el silenci esdevé marca d'una predisposició espiritual. I són només exemples d'una llarga genealogia de personatges que no parlen com s'espera d'ells. A *La infància d'Ivan*, el nen Ivan dubta i tartamudeja; més endavant ho farà el noi Boriska a *Andrei Rubliov*, interpretat pel mateix actor. En una versió del guió de *Mirall*, el personatge de l'instructor militar també tartamudejava. No és així a la pel·lícula final, que sí que inclou, però, una seqüència ben significativa a manera de prò-

leg, durant la qual un nen mira atent una pantalla on apareixen una doctora i un noi. La doctora el fa parlar per mostrar que no pot formular de manera normal una oració; tot seguit comença a hipnotitzar-lo fins que el jove aconsegueix dir algunes paraules seguides. En tornar a la consciència, se sorprèn: «Puc parlar!». Perquè la pel·lícula comenci, cal fer néixer el llenguatge; fer-lo néixer des d'un balbuceig primigeni. Això no vol dir que després s'assoleixi l'articulació completa, atès que l'espectador de *Mirall* sentirà l'estructura del film com una sèrie d'interrupcions i aparicions. El narrador de *Mirall*, el cap d'on surten les imatges que veiem, és més proper al tartamut que a un bon orador. I, en última instància, el ritme de les obres de Tarkovski té més a veure amb el discurs extret a la força d'una boca closa que amb el relat àgil d'un parlant.

També el pla visual es contagia d'aquest recel de la parla un cop el prenem com a eix central de l'univers tarkovskià. L'estètica ruïnosa dels seus escenaris ara ens pot fer pensar en una gran torre de Babel enderrocada, una idea que planteja Skakov (2009) al seu estudi sobre *Nostalghia* (1983). La penúltima pel·lícula de Tarkovski, rodada a Itàlia durant el seu exili, segueix el viatge d'un escriptor rus, Andrei Gortxakov, pels territoris italians on va residir el compositor i compatriota Sosnovski. A tal fi serà acompanyat per Eugènia, una traductora italiana amb qui mantindrà una conflictiva relació platònica. *Nostalghia* conté dos diàlegs ben interessants per al tema que ens ocupa. El primer pertany a un somni d'Andrei en què el seu fill el visita a Itàlia i sembla que ha portat amb ell el seu gos malalt, fet que xoca al protagonista:

- Però no curen gossos a Rússia?
- Sí, però aquí ho fan amb aigua calenta. Es diu Dak, i fins i tot he après italià per fer-ho.
- I què li passa? Les potes?
- De fet, li va caure un arbre al damunt.
- Estàs aquí sol?
- La meva mare no ha pogut venir, no la van deixar. Saps? No parla italià.
- Seria molt millor si tothom parlés el mateix llenguatge.
- I tant, això és una Babel.
- La gent seria més feliç si no fos per la parla. La parla divideix les persones.
- Mira els gossos, ells no parlen! Per això viuen feliços i s'entenen millor entre ells.

Aquest diàleg pertany a una versió del guió i no va arribar a rodar-se (Skakov, 2009: 310), però fa explícita una preocupació que seguirà el protagonista fins a la versió final de la pel·lícula: la dissociació entre parlar i comunicar alguna cosa. Cap a la meitat del film,

Andrei inicia el segon diàleg a què ens referíem, aquesta vegada amb Eugènia:

- Què llegeixes?
- Els poemes d'Arseni Tarkovski.
- En rus?
- No, estan traduïts. Són força bons.
- Llença'ls immediatament.
- Per què? Els ha traduït un gran poeta.
- La poesia és impossible de traduir. Com tot l'art.
- Potser tens raó i la poesia no es pot traduir. Però, i la música? La música, per exemple...
- Andrei la talla: es posa a cantar en rus.
- Què és? Què vol dir?
- És una cançó russa.
- Molt bé, però com ho hauríem fet per a conèixer Tolstoi, Puixkin, per a entendre Rússia?
- Vosaltres no enteneu res de Rússia.
- Llavors vosaltres no enteneu res d'Itàlia. Si no serveixen de res ni Dante, ni Petrarca, ni Maquiavel...

A través d'aquesta conversa, Tarkovski qüestiona no només l'efectivitat de la traducció com a pont entre cultures, sinó també la possibilitat d'entendre l'Altre. El dubte entre les posicions d'Andrei i d'Eugènia cristallitza en el títol de la pel·lícula: hi ha la similitud de *nostàlgia* en italià i rus, que la fa paraula de trobada, però alhora hi ha la insistència en la grafia *gh* en tots els idiomes de llançament, que la mantenen per distingir-la com a paraula estrangera, paraula altra. Al voltant d'aquest film, Tarkovski declararà:

En el cas d'una obra literària, no hi ha cap traducció, per subtil que sigui, que pugui representar la profunditat i els matisos d'un idioma. Ho hem vist amb les paraules *nostalghia* i *nostalgie*. Fins i tot amb un coneixement perfecte de la llengua italiana, mai un rus no podrà comunicar-se amb la poesia de Petrarca. De la mateixa manera que un italià mai no podrà entendre completament Puixkin (Biarese, 1988).

En una escena posterior, Andrei passeja per una església decadent, mig inundada. Sentim la seva veu recitar un poema real d'Arseni Tarkovski —el pare del cineasta—, «De nen vaig caure malalt». Més tard comencem a sentir-lo recitant un altre poema d'Arseni en la seva versió italiana: «S'enfosqueix la vista, la meua força, / són dos dards adamantins ocults; / es confon l'oïda pel tro llunyà / de la llar paterna que respira...». És la veu de Domenico, tercer vèrtex de la pel·lícula, un home aparentment boig que prendrà un paper molt similar al de l'homenet a *Sacrifici* i al de la muda a *Andrei Rubliov* com a element discordant del sistema i punt de referència de la crisi del protagonis-

ta. Davant aquesta veu de Domenico recitant els poemes d'Arseni, cap espectador dubta de la veracitat de les paraules emeses. Certa esperança sobre la comunicació s'infiltra amb la poesia, esclatxa entre el llenguatge habitual, gastat, i el llenguatge pur al qual sembla que la humanitat hauria d'aspirar, segons Tarkovski. Es tracta d'un moment que podem llegir com a mirall d'aquell en què Andrei Rubliov pronunciava el passatge de la Primera carta als Corintis, si ens fixem en la similar posada en escena, en què un home parla davant una nena apareguda gairebé per art de màgia. La idea principal que ens deixen les dues escenes és que hi ha una força alhora exigida i continguda en el llenguatge —«si jo parlés totes les llengües del món, però no tingués amor...»—, una essència no traduïble però sí transmissible.

El contingut del poema en italià ens posa sobre una pista important. La vista enfosquida, l'oïda confosa: tot apella a allò amagat, a allò críptic. Alguna cosa d'ocultació deixa entreveure la mateixa presentació d'aquestes recitacions: dites lentament, de memòria, separades completament de les imatges, com si importés més el ritme del que sentim que no pas el que es diu. La poesia és intraduïble, però és que potser no cal traduir-la. L'ús que Tarkovski fa del llenguatge sembla emparentat amb certa tradició de la paraula il·luminada —cosa que, d'altra banda, encaixa perfectament amb la tendència del cineasta a incloure passatges bíblics als seus films—, de la pregària que es repeteix i repeteix tot i no copsar-ne el sentit. Tarkovski cau en una contradicció fonamental: està convençut que el llenguatge no és prou poderós per expressar el que necessita expressar, però, tanmateix, és fascinat i abocat una vegada i una altra a les paraules, en aquest cas a través d'un recurs tan literari com la veu superposada —*grosso modo*, una veu de què no veiem la font física—. Es tracta de la mateixa contradicció que batega als escrits dels místics, resumida per Gershom Scholem: «Es queixen contínuament i amargament de la inadequació essencial de les paraules per expressar els seus vertaders sentiments, però, així i tot, s'hi recreen; es complauen en la retòrica i mai no es cansen d'intentar expressar l'inexpressable per mitjà de la paraula» (Scholem, 1996: 35).

Tarkovski omple els films de paraules, paraules, paraules, a la recerca d'una paraula que sospita inabastable. El treball on més clarament es produeix aquest excés, aquesta multiplicació del llenguatge, és també un dels seus projectes més personals: *Mirall*. Des del ja mencionat pròleg del baluceig, *Mirall* es converteix en un mosaic de memòria i ficció que avança més seguint la intuïció i la sensació que no pas una linealitat del discurs. Qualsevol que provi de classificar les veus

presentes a *Mirall* des d'un punt de vista narratològic s'adonarà de l'amalgama de temps, graus d'implicació i graus de separació que és aquesta pel·lícula. Hi ha veus que narren fets passats, que interpel·len puntualment personatges de la diegesi o que fins i tot mantenen converses telefòniques que creuen diversos temps. Hi ha, encara, veus que, com a *Nostalghia*, reciten poemes d'Arseni Tarkovski: és aquí on els seus textos cobren una qualitat més allucinant i fantasmagòrica. Vessant una mica de realitat en la ficció, Tarkovski fa llegir els poemes al seu pare, el seu autor real. En una de les seqüències més boniques del film sentim Arseni recitar: «L'home té un cos, com una cèl·lula. L'ànima està cansada del seu embolcall amb ulls i orelles com monedes i pell amb cicatrius que cobreix l'ossamenta [...]». Mentre ho fa, veiem la Mare i el Fill caminant a la vora d'un riu. El poema sura com aquesta ànima cansada de les gàbies, com si provés d'estirar les imatges més amunt, cap a un lloc on no arriben. La imatge canvia llavors al blanc i negre: un vent agita la vegetació a càmera lenta. La paraula ha aconseguit animar la matèria, tocar la vida.

La paraula pot ser màgica; així ho percebem als films de Tarkovski tot i la seva insistència a desconfiar-hi. Alguns paisatges es rebel·len contra el recel de l'autor i acullen els texts del seu pare real com la matèria. Alguns personatges s'encarreguen de recordar als protagonistes dubtosos la paraula que podia invocar la pluja, atraure la caça, apagar els focs: «Pots comprendre l'essència de cada cosa anomenant-la correctament», dirà Ciril a Andrei Rubliov. «La paraula és l'últim de morir», escriu Arseni. «Vegeu Adam entrar a l'estepa des del Paradís, retornant a l'ocell i la pedra el do de la parla. Va crear mentre dormien els seus noms palpitants» (2009: 35). O encara: «Despertant, vas transformar el monòton diccionari dels humans fins que la parla va córrer plena amb força ressonant» (2009: 59). Tarkovski hereta del seu pare la nostàlgia per la primera paraula, la que era una amb el món: la seva lluita serà despertar-la, i la resolució d'aquesta lluita la trobem al final de la pel·lícula *Stalker*. Mona, la filla de Stalker, a qui no hem sentit parlar, observa un llibre asseguda a taula. En tancar-lo, una veu infantil comença a recitar un poema de Fiódor Tiúttxev, «Estimo, amiga, aquests teus ulls».¹ Mona té la boca tançada, però podem entendre la veu com a seva; és, per tant, una veu interior. De sobte, un dels gots que hi ha sobre la taula avança sol, mogut per un poder misteriós. Aquest final ja s'ha interpretat de les maneres més diverses, però n'afegirem una més: la força que mou el got és la que ressona en els llenguatges d'homes i àngels, segons el passatge que cita Andrei Rubliov; la que inicia el món al Gènesi, tal com recorda Alexander; la

que mou els italians a llegir Puixkin i els russos a llegir Petrarca; la que fa que els poemes d'un pare elevin les pel·lícules d'un fill. La de l'amor a la paraula.¹

¹ Aquest i altres poemes de Tiútxev es poden llegir en versió catalana de Miquel Desclot i Elena Vidal a l'antologia *Poesia russa*, publicada per Edicions 62 el 1983. Per a la resta de poemes mencionats, pertanyents tots a Arseni Tarkovski, el lector no familiaritzat amb el rus s'haurà de conformar, més enllà d'algunes incursions puntuals al castellà, com la mostra publicada a la revista electrònica *Círculo de Poesía* per Eduardo Blanco (<https://circulodepoesia.com/2021/01/poemas-de-arseni-tarkovski/>), amb les traduccions a l'anglès en seleccions com *I Burned at the Feast* (Cleveland University Press, 2015) o *Life, Life* (Crescent Moon, 2009), que s'han fet servir per a la traducció ràpida dels fragments presents en aquest article.

Bibliografia

- BIARESE, Cesare (1988). «Entretien avec Andrei Tarkovski». A: Gauthier, Guy. *Andrei Tarkovski*. París: Edilig.
- SCHOLEM, Gershom (1996). *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid: Siruela.
- SKAKOV, Nariman (2009). «The (im)possible translation of *Nostalgia*». *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 3, núm. 3, pàg. 309-329.
- TARKOVSKI, Andrei (1988). «Strasti po Andreiu». Entrevista d'Aleksandr Lipkov. *Literaturnoye Obozrenie*, núm. 9, pàg. 74-80 [a través de la traducció de Robert Bird a Nostalghia.com: www.nostalghia.com/TheTopics/PassionacctoAndrei.html].
- TARKOVSKI, Arseni (2009). *Life, life: Selected poems*. Maidstone: Crescent Moon Publishing.