

## DE KAARS VAN TARKOVSKI

De Albert Verwey-lezing van 25 oktober 2012 door toneelschrijver Willem Jan Otten

De kaars van Tarkovski  
 Een man belooft een ander  
 die zoals alle mannen  
 zijn broer had kunnen zijn  
 om een kaars op te steken.  
 Niet in een kerk, maar buiten,  
 op de bodem van een zwavelbad  
 van een vermaard kuuroord.  
 Brand een kaars en loop  
 over de bodem van het bad  
 en breng de vlam naar de overzij.  
 Vraag niet waarom daar.  
 Er is geen plek op aarde  
 minder aangewezen  
 voor de inlossing van een belofte  
 dan een drooggevalle zwavelbad,  
 maar dan: elke plek wordt heilig,  
 als er een belofte wordt ingelost.  
 Vraag evenmin waarom een kaars,  
 een vlam, een overzij.  
 Het gaat om de vraag,  
 die op nog een vraag al antwoord is.

Maar de man doet het niet.  
 Hij weet terdege  
 dat hij iets niet doet  
 en toch doet hij het niet.  
 Dan vraagt de ander,  
 die stervende is,  
 heb je het gedaan,  
 dat van de kaars,  
 het zwavelbad, de overzij.  
 En de man zegt ja.

Ja, ik heb het volbracht.  
 Zo sterft de ander,  
 die zijn broer kon zijn.  
 Laten we zeggen: in vrede.  
 De man koopt een kaars,  
 en een aansteker, en reist  
 naar het vermaarde zwavelbad.  
 Het is droog gevallen,  
 precies als voorzeggd,  
 op de bodem verkalkt een fiets.  
 Er staat een bries.  
 Tot drie maal toe mislukt  
 de tocht, het is nog niet eenvoudig  
 om tegen een bries in  
 een kaarsje brandend  
 over de hele lengte te dragen  
 van een drooggevalle zwavelbad.  
 Niet eenvoudig en ridicuul,  
 mensen wijzen naar hun voorhoofd.  
 Het is daarom zo moeilijk  
 omdat je gaandeweg zult weten  
 wat jou aan de overzij wacht -  
 antwoord krijg je daar maar liefst  
 op *is dit alles alles wat er is.*

(Uit: De vlek, Willem Jan Otten)

I

Er zijn kunstenaars die een menigte werken scheppen - Shakespeare, Couperus, Vestdijk. Het is alsof zij per werk aan een oeuvre beginnen.  
 Er zijn er die één werk maken - Vergilius zijn Aeneis, Ovidius zijn Metamorfozes, Cervantes zijn Quijote, Joyce zijn Ulysses. We weten dat deze schrijvers méér hebben geschreven, maar we stellen ze voor als tovenaars rond één vuur en één pot waar ze één drank in bereiden.

En er zijn er die per werk hun laatste handeling verrichten, hoe jong ze ook zijn. Samuel Beckett is één van dezulken, waar ook T.S. Eliot toe rekenen valt, en op filosofisch gebied: Wittgenstein, en Dostojevski, en in ons taalgebied Kees Ouwens. Al tijdens hun leven werd de lezer of de toeschouwer door hen per werk in een posthume positie gemanoeuvreed, alsof je steeds weer hun testament opende.



Althans - dat is de wijze waarop ik ben aangesproken door de maker die gedurende deze lezing mijn gids zal zijn door het doolhof dat is opgetrokken rond het antwoord op de vraag die elke beetje Verwey-lezing-gever geacht wordt te stellen: waarom is er literatuur, waarom is er kunst - en niet veeleer nuttige kennis en wasmachine-handleidingen.

De maker in kwestie is Andrej Tarkovski, auteur van zeven testamentaire films. Een testament is de schaamteloze poging van een levende om over de dood heen te springen - schaamteloos, omdat dit springen alleen mogelijk is door zich zelf als gestorvene voor te stellen.

## II

Waarom is er *literatuur, poëzie, kunst*.. Zo heb ik de vererende uitnodiging van de Universiteit van Leiden om een semester gastschrijver te zijn dus opgevat: als een mogelijkheid om hardop en ten overstaan van en in samenspraak met studenten deze vraag te stellen. En ik wist dat het stellen van de vraag me de gelegenheid zou bieden om iets te zeggen over het vreemde lot dat de religieuze verbeelding ten deel is gevallen. Zo formuleert de dichter Wreslaw Milosz het in *The witness of poetry. The strange fate of the religious imagination*.

Grote, wapperende woorden, wijd als het pak van een vogelverschrikker.

Toen u mij, bij monde van professor Goedegebuure, belde of ik uw gastschrijver wilde zijn, was ik overigens in Pienza, een kleine stad op een Toscaanse heuvel. Het was de week voor Palmpasen, een vroeg koud voorjaar, anderhalf jaar geleden.

Mijn dagelijkse tochten vanuit het stadje hadden een doel: ik wilde lokaties bezoeken van de film *Nostalghia* van Andrej Tarkovski.

Raar project, temeer daar mijn reisgenote Tarkovski beschouwt als één van de bewijzen dat man en vrouw elkaar nooit ten volle zullen begrijpen. Zij is, weet ik, niet de enige die door een agressieve vorm van verveling worden besprongen na ongeveer een kwartier Tarkovski. Als ik mijn vertoog goeddeels ophang aan sequenties uit een film van Tarkovski, dan realiseer ik me terdege dat u een van de vele weglopers uit de bioscoop waar hij draait zou kunnen zijn.

Te gispn bent u niet. Het werk van Tarkovski drijft een mysterieuze eigenschap van kunst op de spits: zij laat de toeschouwer, de lezer, de museumbezoeker, de luisteraar vrij om zich al dan niet te onderwerpen aan haar wetten. Zij bindt mensen aan zich zonder macht, dwang, wapens. Zij loopt het risico volstrekt onovertuigend te zijn.

Mij heeft mijn vrouw, nu ik er over nadenk, overigens nooit deelgenoot gemaakt van een kunstwerk dat mij agressief verveelde. Toch hebben we de Toscaanse dagtochten naar de lokaties samen gemaakt. Het was zelfs haar initiatief om in hetzelfde zwavelige water te gaan zwemmen als dat wat door de film stroomt, in het kuuroord Bagno Vignoni.

Het was wonderlijk om haar te zien zwemmen in het water van een kunstwerk dat haar agressief heeft verveeld. Het kan zijn dat een huwelijk zelf ook een kunstvorm is.

Als dat zo is dan kleurt dit mijn poging om met deze lezing te begrijpen waarom er kunst is. En misschien steek ik deze lezing ook wel af om haar alsnog te winnen voor Tarkovski.

De film gaat over een naar het Westen geëmigreerde Russische musicus, Gortsjakov. Hij wordt door twee dingen verteerd: door het verlangen naar geloof, en door heimwee. Bij de titel van de film, *Nostalghia*, moeten we ons niet iets prettig melancholisch voorstellen, maar iets proto-Russisch en wurgends. Het gaat om wat Vasalis noemde: de pijn afgesneden te zijn. En niet meer hier. Om zijn lijden en zijn afwezigheid enigszins vorm te kunnen geven reist de hoofdpersoon door Toscane, op zoek naar Rusland. Ja, Grotsjakov zoekt in Toscane, tegen beter weten in, naar verbinding, met zijn grondslag, met zijn in den beginne.

Langzaamaan beseffen we dat we, zoals vaker bij Tarkovski, een levenseinde meemaken. Het is een soort wedren tegen de tijd, langs ongeveer de lijn die de Nar voor Koning Lear trekt: 'je bent dom geweest, oompje, je bent oud geworden voor je wijs was'. De film is een poging om aan te komen, terwijl de bestemming nergens elders kan zijn dan binnen, zielinwaarts, daar waar het hart akelig verdord is.

En ik zocht dus op mijn beurt naar de plekken waar Tarkovski zijn hoofdpersoon heen had gedirigeerd, in 1982, toen hij zelf uit zijn land geweken was, toen nog de Sovjet Unie.

Tijdens een project als dit moet je, heb ik door schade en schande geleerd, je *niet* in de eerste plaats afvragen waarom je het doet. Net als wanneer de eerste regels van een gedicht zich aandienen, of de opening van een verhaal. Maar achteraf begrijp ik dat ik zo naarstig Tarkovski ben gaan nareizen omdat ik nog volop in de rouw was, ook al was het alweer meer dan anderhalf jaar dáárvor, dat mijn vader was gestorven.

In de gedichten die in die tijd opborrelden ging het, niet voor het eerst in mijn werk, over missen. Ze zijn een boek geworden: *Gerichte gedichten*. Alle gedichten zijn gericht tot een afwezige; ik probeerde hem,



door mij tot hem te richten, en te spreken alsof hij mij kon horen, aanwezig te stellen.

### III

Mijn vader was een musicus, een fluitist. Zij kunst was adem. Hij was, zoals dat heet, een ongelovige - maar als hij aan het graf van een gestorven vriend op zijn ramshoorn speelde - altijd dezelfde 12e eeuwse melodie, *Rosa das Rosas*, een Maria-lied -, werd hij niet alleen door de nabestaanden gehoord. Ook voor hen gold: of zij geloofden of niet, er was op dat moment nóg iemand die de ijle, verwaaiende en tegelijkertijd malse, ronde tonen hoorde.

Hij richtte zich. Achter onze oren was een laatste oor. Als ik aan mijn vader denk, als fluitspeler aan het open graf, dan begrijp ik niet wat hij precies bedoelde met zijn ongeloof.

Hij geloofde, zei hij, niet in *na de dood*. Toch sprak hij na zijn hartoperatie, bij komend uit zijn langdurig comateuze doezels, in termen van 'drijven' en 'ergens heen'. Soms was hij heel precies over de richting waar hij, als in een open bootje zonder zeil of motor, dreef: *daarheen*, zei hij, met een klein gebaar van zijn rechterhand, *naar de sluizen aan de overkant*, alsof datgene waar hij over dreef een IJsselmeer was. Hij beschreef een doezeldroom, dat was duidelijk, en toen hij het bleek te overleven, sprak hij nooit meer over zijn drijfpartij. Soms vroeg ik er naar. Hij sprak slecht, zijn spraak was tijdens de coma-periode beschadigd, maar hij kon me duidelijk maken dat hij zich het drijven kon herinneren als een droom die hij nooit meer had. Een half jaar later, toen hij met mij als chauffeur een autorit maakte naar Harlingen waar een vriend van hem woonde, reden we over de Afsluitdijk, en bij de sluizen van Koornwerderzand onderbrak hij het gesprek en zei, weer met dat kleine handgebaar, *kijk, daar heb je ze*. Op een of andere manier wist ik precies wat hij bedoelde, ik zei: *Je bedoelt de sluizen*. Hij knikte. *Daar dreef ik, dat heb ik je toch verteld*.

Dit zijn zaken waarvan, net als van het notoire 'licht aan het einde van de tunnel', vast en zeker een keurige neurotransmitterverklaring gegeven kan worden, - waarmee dan al even keurig het grote gevaar is bezworen van een geloof in een Hiernamaals, dat primitiefste van alle primitiviteiten.

En toch - als mijn vader inmiddels nergens is, dan ligt nergens aan de overzijde waarvan de Poolse dichter Wreslaw Milosz in zijn gedicht *Over het gebed* zei dat ook als zij, die overzij, niet zou bestaan, 'wij, net zo, die brug zouden gaan boven de aarde'.

Met die brug bedoelt hij: het gebed.

De eerste regel van het gedicht is feilloos: 'Je vraagt me: hoe bidden tot iemand die niet is'.

Ja. Dat is steeds maar de vraag. Merk op dat Milosz in zijn gedicht, in zijn hele oeuvre welbeschouwd, niet zegt dat God is. Hij waagt zich wijselijk niet op ontologisch terrein, op het wijsgerig gebied waar het bestaan der dingen wordt bepaald. Hij houdt zich verre van godsbewijzen. In hetzelfde gedicht merkt hij op dat tijdens het bidden het werkwoord 'zijn' *een zin onthult die nauwelijks werd vermoed*.

Herman Finkers kreeg eens van Pauw, of van Witteman, te horen: maar je weet toch dat het Hiernamaals een verzinsel is? Finkers antwoordde: maar dat is de Veertigste van Mozart ook. Verzonnen. Toch bestaat zij. Finkers heeft van deze kwestie een song gemaakt die hem in één klap tot de meest vooraanstaande theoloog van Twente heeft gemaakt. 'Dat soms iets niet verzonnen is, dat neemt men zomaar aan'.

Ook al denkt de wereld in haar inquisitoriale, Wittemansse schamperheid de religie en in het bijzonder het bidden bij het groot vuil der achterhaalde geloofspraktijken gezet te hebben: mensen verliezen mensen, en moeten rouwen; ze richten zich, dromend, handenwringend, hardop in zich zelf pratend, of juist: stuurs zwijgend, tot de afwezige, en stellen hem of haar aanwezig. Dit willen ze kunnen, ze doen het alsof hun leven er van afhangt. Dus willen ze weten: hoe? En tot wie je te wenden als je geschoolde verstand je doet weten dat er niemand is?

### IV

God is onbestaanbaar verklaard, en vervolgens is Zijn dood de oorzaak geworden van een ongrijpbare, alomtegenwoordige depressie die alle trekken heeft van een rouw. Historici proberen het begin van deze ontwikkeling te traceren. Bijvoorbeeld tijdens de Reformatie, die in de 16<sup>e</sup> eeuw het Vagevuur afschafte, waardoor er in Noord-Europa een verbod kwam te rusten op de voorstelling van het hiernamaals als een plek waar gestorvenen nog door onze gebeden en opgestoken kaarsjes konden worden geholpen bij de loutering, hun tocht na de dood.

Het vreemde lot van de religieuze verbeelding is, in de moderniteit, vooral een beeldenstorm geweest, de systematische afschaffing van religieuze voorstellingen - en de vervanging daarvan door ontzielde mechanische onvoorstelbaarheden, zoals de Schepping in Zeven Dagen door de big bang, of de Apokalyps door het uitdoven van de zon.

Niet meer deel mogen/kunnen nemen aan rituelen die doden



aanwezig stellen, ons zelf het grote, even uitzinnige als intieme ritueel van de eucharistische Presentia Realis ontzeggen, die de dood van God overwint door Hem als voedsel uit te reiken, heeft een enorm vacuüm getrokken, dat is opgevuld met steeds onweerlegbaarder, wetenschappelijk onomstotelijker, niet-God-bewijzen. We zijn in het luchtledig van een taboe komen te leven. En toch - het weggerationaliseerde, getaboeiseerde, wetenschappelijk uittentreure weerlegde bidden wringt zich als een paling een weg door de ondergrondse riviertjes van het bewustzijn.

Tarkovski was in zijn tijd - de jaren zestig en zeventig van de door en door gerationaliseerde en schijnbaar ontkerkelijkte Sovjet Unie - één van de zeer zeldzame kunstenaars die het vacuüm getrokken door Gods verdwijning heeft begrepen als een grondeloos verdriet. Denk aan de drie mannen van zijn vijfde film, *Stalker*, die na een lange tocht door een Zone op de drempel staan van de beloofde kamer waar, als je hem binnen gaat, je diepste wens zal worden vervuld. Bestaat die kamer? Geloven ze hier werkelijk in? Ze hebben oprecht geveinsd dat hij bestond - zozeer zelfs, dat één van de drie mannen, de wetenschapper, van plan is om een kernbom in de kamer te werpen, om hem voor eens en voor altijd uit te wissen, te *deleten* zouden we tegenwoordig zeggen. Het is voor de mensheid beter om niet geknecht te worden door de hoop die het bestaan van de kamer biedt.

Maar nu? Wat betekent het dat de mannen geen van drieën de kamer betreden, - *alsof hij bestaat...* - en dat je, deze drempelscène als filmkijker aanschouwend, vervuld wordt met, ik kom steeds op hetzelfde woord uit, een verdriet, of zelfs: een sensatie van rouw? We durven niet, we kunnen het diepst verlangde niet, we maken ons kleiner dan we zijn.

‘Het probleem is: ik geloof mijn ongeloof niet’, zegt de verteller van Graham Greenes roman *The end of the affair*.

De tocht naar Tarkovski was een voortzetting van mijn verdwaasde en soms verbaasde vaderrouw met andere middelen; ik wilde kennelijk met Tarkovski verkeren, de vadergodmisser, de meesterlijke beeldenverteller die film na film de afwezigheid - juist ook tijdens zijn leven en zijn magistraal herinnerde kindertijd - van de vaderfiguur bezweert.

## V

De naamgever van deze illustere lezingenrij, Albert Verwey, heeft gezegd: ‘dichter is hij, die op iedere leeftijd weer kind kan zijn’. Daar hebben we het dus over, als we het over Tarkovski en zijn obsessieve, almaar

naar het houten huis van zijn kindertijd terugkerende geheugenkunst hebben: over poëzie. Hij beschikt over een schijnbaar onuitputtelijk vermogen om zich zelf integraal te herinneren, en om als het ware van binnen uit, vanuit het lichaam van zich zelf als kind te ervaren en daar kunst van te maken. Verwey maakt onderscheid tussen ‘uiterlijk begrijpen’ van de wereld, en ‘innerlijk voortbrengen’. Dat laatste is de gave van de dichter, hij deelt van binnen uit in het creatieve, voortplantende proces van de schepping, en sluit zijn lezers aan op zijn innerlijke, scheppende bewegingen.

Tarkovski is typisch een telg van echtscheiding - een getroebleerde zoon die, eenmaal volwassen, zich zelf als een leemte opvoert waar de vadergestalte, om Kellendonk te parafaseren, mooi in zou passen. De vaderqueeste is, in de naoorlogse epoche van de vaderzwakke samenleving, ook altijd een erkenning van de vader die je zelf niet bent. Tarkovski had zijn zestienjarige zoon Andrej in de Sovjet Unie achter gelaten - hij was, werkend aan *Nostalghia*, zelf de afwezige die zijn, scheidende, zich aan het gezin onttrekkende, vader altijd was geweest. En hij komt met zijn personage in *Nostalghia* weer in Rusland aan.

## VI

Zou deze lezing op internet gepubliceerd worden, dan moet ik aan wat ik verteld heb een *spoiler alert* vooraf laten gaan: pas op, het slot van *Nostalghia* wordt verklapt. Nee, de hoofdpersoon hervindt zijn vaderland niet, ja, hij sterft op vreemde bodem, in een leeggelopen zwavelbad, en ach, die bodem transformeert tot zijn Ithaka, zijn moedertje Rusland, zijn nergens dat ergens is. En in de scène vóór deze afloop komt de hoofdpersoon de absurde, ridicule belofte na die hij aan een godsdienstwaaninnige zelfmoordenaar heeft gedaan.

Met die belofte is deze lezing begonnen.

De hoofdpersoon draagt een flakkerend kaarsje door een bries over de bodem van een leeggelopen zwavelbad. Vraag me niet waarom zwavelbad, waarom kaarsje. Het is beloofd, en je beseft dat alles nu afhangt van het nakomen van de belofte.

Zo zit het leven in elkaar - het moet volbracht.

En de film vraagt je hier al lang niet meer om het personage uiterlijk te begrijpen - maar om *van binnen uit* het winderige traject met het kaarsje af te leggen naar de overzijde. Het is een merkwaardig ritualistische gebeurtenis. Ofschoon wij elk afzonderlijk in het geheel nooit wie dan ook beloofd hebben om in Bagno Vignone een kaarsje te branden, is het toch alsof



de heimweeënde Rus onze afspraak nakomt. Hij durft dat waar wij (hoe religieus we ook denken te zijn) voor terugdeinzen: te geloven, op de knieën gaan.

## VII

Zo was ik op mijn naïeve, toeristische manier Tarkovski's testament aan het openen toen het verzoek om gastschrijver te worden mij bereikte. En ik wist terwijl ik even de boot afhield om *hard to get* te spelen dat ik deze gelegenheid aan zou grijpen - om, in de vorm van colleges en van deze lezing-, al gastschrijvend een traject af te leggen dat eindigt waar Tarkovski met *Nostalghia* eindigt: in de ruïne van een kathedraal ten westen van Siena - een kerk zonder dak en zonder ramen, gebouwd tijdens de kruistochten, en eeuwen later door de gelovigen verlaten. De San Galgano heet hij, en Tarkovski laat zijn hoofdpersoon, na de scène waarin hij, het kaarsje naar de overzijde lopend, sterft, in deze kerk zitten.

Dit is des hoofdpersoons Ithaka. En ook: zijn Hiernamaals.

Laat ik zo precies mogelijk beschrijven wat je ziet tijdens deze slotsequentie. We zijn nu immers nergens.

We zien de hoofdpersoon, hij zit achterover leunend in het gras, en terwijl de camera langzaam achterwaarts kruipt waardoor we steeds meer omgeving te zien krijgen, blijkt de man zich op het Russische platteland te bevinden, dat we eerder tijdens kinderherinner scènes gezien hebben, en achter hem wordt de proto-Russische datsja zichtbaar, het houten huis van zijn jeugd, dat waar hij gedurende de film het meest naar heeft verlangd. De datsja is de bron waaruit het verlangen ontspringt naar...de datsja. Steeds meer krijgen we te zien van het groene glooiende landschap, net zo lang tot we ontdekken dat hoofdpersoon, datsja en landschap zich integraal tussen de reusachtige, hemelhoge muren van een kathedraal bevinden, een Gothische, Europese kathedraal die, terwijl de camera gestaag achterwaarts rijdt, dakloos blijkt te zijn...en op dat moment begint het te sneeuwen, schijnbaar binnen, maar zoals altijd bij de sacrosancte droomplekken van Tarkovski weet je niet of binnen niet ook buiten is, of buiten binnen.

'Waar ben je als je denkt', vroeg Hanna Arendt, en ook al weet je dat er geen antwoord is op die raadselvraag, omdat je nooit zult zijn waar een ander denkt, en zij niet waar jij, - Tarkovski verplaatst je aan het eind van zijn film naar waar we zijn als we niet hier zijn. Dat is bij uitstek het genie van de filmkunst, een bezoek aan de bioscoop is eigenlijk altijd gehoor geven aan de uitnodiging om een Zone binnen te gaan, om uit je realiteit te stappen en een andere in te duiken, om uit 'dat wat je uiterlijk begrijpt' te treden en van binnen uit 'het innerlijk voortbrengen' mee te maken.

## VIII

Waarom literatuur, waarom kunst - uiteindelijk is het antwoord een kwestie van wijzen. Daarom, lees maar, kijk maar, en wees tot de verbinding, de aansluiting bereid - jij bent het zelf die de betekenis scheidt, het maaksel kijkt je aan als een ikoon en ziet je ziel.

## IX

Nostalghia's finale shot is een single-tracker, dat wil zeggen: we krijgen in één enkele, langzaam naar achteren trekkende, steeds wijder wordende camerabeweging alles te zien wat Tarkovski kwijt wil. Het gaat hem om de beweging, de langzame onthulling van het totaal: de hoofdpersoon blijkt voor zijn datsja te liggen en die datsja blijkt in een Russisch landschap te liggen en dat landschap blijkt in het schip van een kerk te liggen en die kerk blijkt een ruïne te zijn. En dan blijkt het te sneeuwen, uit de hoge Italiaanse - of moeten we nu zeggen: Russische, hemel. De sneeuw valt recht naar beneden op het gras dat tussen de pilaren groeit, en valt, bij wie niet weg is gelopen in het eerste kwartier, het hart in, van buiten naar binnen, zielenwaarts, en maakt van kijken schouwen, innerlijk voortbrengen..

