





Land: Frankreich 2000. Produktion: AMIP, LaSeptArte, INA, Arkeion Films. Stimme der französischen Fassung: Marina Vlady. Stimme der englischen Fassung: Alexandra Stewart. Stimme der deutschen Fassung: Eva Mattes. Dreharbeiten in 16mm (der Tag): Marc-André Batigne, Pierre Camus. Fotos: Pierre Fourmentraux. Dreharbeiten 'Medwedkin 88': Françoise Widhoff. Übersetzungen: Julia Bodin, Brian Holmes, Thomas Schultz. Musik: Edouard Artemiev, J. S. Bach, Henry Purcell, sowie W. A. Mozart (Klavierkonzert Nr. 23, KV 488, Solistin Maria Yudina, aus der persönlichen Kollektion von Josef Stalin). Multimedia: Ramuntcho Matta. Mischung: Florent Lavall. Produktionsleitung: Elisabeth Gérard. Produzenten: Thierry Garrel, Jean Jacques Henry (LaSeptArte); Claude Guisard, Liane Wilmont, Michèle Lévellé; Richard Delmotte (Arkeion Films). Mit Beteiligung des Centre National de la Cinématographie und von Procirep.

Filmausschnitte: Iwans Kindheit, Andrej Rubljow, Der Spiegel, Solaris, Stalker, Ubijtsi/Die Killer (mit Genehmigung von Arkeion Films und Mosfilm); Boris Godunow(mit Genehmigung von Europe Images); Nostalghia (mit Genehmigung von R.A.I.); Das Opfer (mit Genehmigung von Argos Films und dem Schwedischen Filminstitut).

Ein Film aus der Serie *Cinéma, de notre temps,* begründet von Janine Bazin und André S. Labarthe.

Originalmusik zum Vorspann der Serie: Georges Delerue. Videoaufnahmen, Text und Montage: Chris Marker. Sprache: Russisch, französisch (englisch, deutsch).

Format: Video, Schwarzweiß und Farbe.

Länge: 55 Minuten.

Uraufführung: 18. Januar 2000, FIPA, Biarritz.

Weltvertrieb: Doc and Co, 13 rue Portefoin, 75003 Paris. Tel.:

(33-1) 42 77 56 87. Fax: (33-1) 42 77 36 56.

#### Zu diesem Film

In seinem Tagebuch von 1986 kommentiert Tarkowskij in folgender Weise die Filmaufnahmen von der Ankunft seines Sohnes Andriusha in Paris, der ihn schließlich in Frankreich besuchen durfte: "Ich wirke furchtbar gehemmt, unnatürlich. Ich unterdrükke meine Rührung und sage ständig dummes Zeug... Larissa (seine Frau) wirkt auch nicht schlecht, sie führt Selbstgespräche, redet in Trinksprüchen, lacht und weint zur gleichen Zeit..."

Wir beginnen mit diesem sehr russischen Tag. Daran knüpfen sich die Evokationen, die Zitate, die perspektivische Einfügung von dem, was die Sprache eines der größten filmischen Stilisten aller Zeiten ausmacht. Betrachtet vom Gesichtspunkt der großen Tarkowskischen Themen und seiner einzigartigen Handschrift füh-

# UNE JOURNÉE D'ANDREI ARSENEVITCH

Ein Tag im Leben des Andrej Arsenewitsch One Day in the Life of Andrei Arsenevich Regie: Chris Marker

### About this film

In his 1986 Journal, Andrei Tarkovsky gives the following commentary of the footage of his son Andriusha's arrival in Paris, who was finally allowed to join him in France: "I have this monstrously stiff unnatural air, I hold back my emotions and repeat idiotic phrases... Larissa (his wife) isn't bad either, she monologues, proposes toasts, laughs and cries at the same time..."

Starting with that very Russian *Day*, to this beginning add themselves the evocations, the citations, the putting into perspective of what makes up the language of one of the greatest cinematic stylists of all times. It's from the point of view of the great tarkovskian themes and his unique writing that the films transport us, as far back as his first work at school in Moscow and the practically unknown 'Boris Godunov' that he directed at Covent Garden in 1983. The structure imposed itself, the foundation being two other video shoots: that of a visit to the natural settings of *Sacrifice* in Gotland a few months earlier, when Tarkovsky did not yet know he was sick; and the one he wished, as a testimony to his work, when, shortly before his death, he directed the editing from his bed.

The title imposed itself in a similar manner. A wink to Solzhenitsyn, without a doubt, but most of all an echo of that Russia, mythical today, which on the border of agony once again exiled its greatest artist, and of which paradoxically, at the era of a devastating modernity, they are the only witnesses.

## From the film's commentary

(...)

It rains a lot in Tarkovsky's films, as in Kurosawa's. One of the signs, no doubt, of that Japanese sensibility he mentioned so often. And like the Japanese, a physical relationship to nature. There is nothing more earthy, more carnal than the work of this reputed mystical filmmaker. Maybe because Russian mysticism is not that of Catholics terrified by nature and the body. Among the Orthodox, nature is respected, the Creator is revered through his creation. And in counterpoint to the characters, each film knits a plot between the four elements, sometimes treated separately, sometimes in pairs.

In *The Mirror*, a simple camera movement brings together water and fire...

The opposite path in Solaris. It's not unusual for movie

ren uns die Filme weit zurück bis zu seinen ersten Studienarbeiten in Moskau und dem praktisch unbekannten 'Boris Godunow', den er 1983 in Covent Garden inszenierte. Diese Struktur ergab sich von selbst, und zwei andere Videoaufnahmen lieferten ihr die Grundlage: der Besuch der natürlichen Dekors von *Das Opfer* in Gotland einige Monate früher, als Tarkowskij noch nichts von seiner Krankheit wußte, und jene Aufnahme, die er sich als ein Zeugnis seiner Arbeit wünschte, als er kurz vor seinem Tode die Schnittarbeiten von seinem Bett aus leitete.

In ähnlicher Weise ergab sich der Titel. Ein Wink zu Solschenizyn ohne Zweifel, aber vor allem ein Echo jenes heute mythischen Rußlands, das am Rande der Agonie noch einmal seine größten Künstler ins Exil trieb, dessen einzige Zeugen sie beide sind, auf paradoxe Weise, in einer Ära der alles vernichtenden Modernität.

#### Aus dem Kommentartext des Films

(...)

Es regnet viel bei Tarkowskij, wie bei Kurosawa.

Vermutlich eines der Merkmale der japanischen Sensibilität, auf die er sich oft berief. Und auch wie bei den Japanern ein sehr physisches Verhältnis zur Natur. Es gibt kein erdverbundeneres, körperlicheres Werk als das dieses für mystisch geltenden Filmemachers. Vielleicht weil die russische Mystik so anders ist als die des Katholizismus, der auf die Natur und den Körper mit Entsetzen reagiert. Bei den Orthodoxen achtet man die Natur, man verehrt den Schöpfer *in* seiner Schöpfung. Und in losem Nebeneinander mit den Figuren knüpft jeder Film eine Handlung zwischen den vier Elementen, die mal einzeln, mal paarweise behandelt werden.

In *Der Spiegel* verbindet eine einfache Kamerabewegung Wasser und Feuer.

Der umgekehrte Weg in *Solaris*. Es ist nicht außergewöhnlich im Film, daß Leute duschen oder sich verbrennen, aber wenn dieses Element zur Handlung gehört, wenn es wie eine letzte Rettung auftaucht, wie die Antwort auf ein Gebet, kann man es nicht einfach auf seine Bildwirksamkeit reduzieren.

Das Wasser, in dem sich die verfolgte Frau in *Andrej Rubljow* verliert, und das Wasser, in dem Iwan immer weiter, über den Tod hinaus, rennt, ist ein befreiendes Wasser, ein Wasser, barmherzig wie die Natur, wie Gott.

Zu Beginn von *Andrej Rubljow* vermengen sich die Luft und das Feuer. Kurz darauf tritt das Wasser in Erscheinung.

Und dann die Erde, so gegenwärtig, daß sie aus nächster Nähe, dicht über den Wurzeln, gefilmt wird.

Wie oft sind die Figuren konfrontiert mit der Erde, dem Morast, dem Urschlamm, aus dem sie hervorgegangen sind, und entschließen sich, als seien sie noch nicht ganz befreit, dort Zuflucht zu suchen?

(...)

Kein Film, in dem nicht Malereien auftauchen, meist in Form eines Buches, in dem geblättert wird.

Diese Bilder sind da als Anhaltspunkte, als Herausforderungen. Andrej Rubljow selbst ist nichts anderes als eine lange Meditation über die Bedeutung der Kunst, wo die Übereinstimmung der beiden Vornamen die Angst eines ewig unbefriedigten Schöpfers durchklingen läßt.

"Die Schönheit liegt im Herzen des Glaubens", schrieb der Pater Florenskij. Der gesamte Schlußteil von *Andrej Rubljow* löst sich von der Erzählung und wird zu einem Gedicht über die Ikonen. Er verherrlicht sie, durchsucht sie, erforscht die in ihnen verborgenen Formen, wie er die Erde dicht über den Pflanzen filmte; und

characters to take a shower or get burned, but when the element is part of the action, when it springs up as a last resort, as the answer to a prayer, then you just can't call it photogenic.

The water where the pursued woman is lost in *Andrei Rublev*, where Ivan keeps on running beyond death, is a liberating water, a merciful water, like nature and like God. At he beginning of *Andrei Rublev*, air blends into fire. It won't be long before water appears.

And then the earth, present to the point of filming it up close, at root level. How many times do the characters confront the earth, the mud, the original clay of which they were made, from which they seem not yet to be free, and choose to bury themselves in it?

(...)

These images are like landmarks, and challenges. *Andrei Rublev* itself is only a long meditation on the meaning of art, where the confusion of first names betrays the anxiety of an ever-unsatisfied creator.

"Beauty is at the heart of Faith," wrote Father Florensky. The ending of *Andrei Rublev* pulls completely away from the narrative, and becomes a poem on the icons.

He exalts them, searches through them, explores the forms they contain just as he was filming the earth at root level. And just as this film about Russia in the Middle Ages is finally the only true film about our era, so Tarkovsky shows us the origin of those forms that struck us at the outset of the twentieth century, and how Malevich was already present in Rublev.

Often the character himself confronts painting. Untrue mirror, inaccessible beauty, against which he must measure himself nonetheless.

The reflection in a painting is a second approach to the mirror.

Then the mirror itself becomes a metaphor for painting. By calling his most personal film *The Mirror*, Tarkovsky rises without a safety net for his struggle with the Angel. It is now up to cinema strengthened by all it has learned from painting, and with as its faithful ally the supreme art of music to prove that it can attain, by its own means, pure Beauty.

The favored camera angle of the great classic cinema, according to the codes fixed by Hollywood, is a slight high-angle, which sets off the figures and allows for sky effects

In Tarkovsky's films it's generally the opposite: the camera is slightly above the figures, who are rooted in the landscape. The naive American contemplates the sky, the Russian, at least that Russian, settles in the sky and contemplates the earth.

Sometimes the angle widens and the camera dominates the action entirely. But just admiring the formal perfection of such a shot is again like getting off at the wrong floor. This vision has a meaning.

(...)

From the very first, *Ivan's Childhood*, a theme is present, that of the 'other shore,' a region to be reached at the price of a transgression...

Here the codes are clear: in a war film, the zone to be explored for possible information is a respectable reference

so wie dieser Film über das mittelalterliche Russland letztlich der einzige wahre Film über unsere Zeit ist, zeigt er auch, woher diese Formen kamen, die uns zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts so tief beeindruckten, und daß Malewitsch bereits in Rubljow steckte.

Oft tritt die Person selbst der Malerei gegenüber. Falscher Spiegel, unerreichbare Schönheit, mit der man sich dennoch zu messen versuchen muß.

Die Spiegelung auf einem Gemälde ist ein weiterer Zugang zum eigentlichen Spiegel.

Danach wird der Spiegel selbst zu einer Metapher für die Malerei. Indem Tarkowskij seinen persönlichsten Film *Der Spiegel* nennt, wagt er sich unter höchstem Risiko zu seinem Kampf mit dem Engel vor. Ausgerüstet mit allem, was sie von der Malerei gelernt hat, und zur treuen Verbündeten die höchste aller Künste, die Musik, ist es nun an der Filmkunst zu beweisen, daß sie aus eigenen Mitteln die vollkommene Schönheit erlangen kann.

Das große klassische Kino, wie es Hollywood mit seinen Regeln definiert hat, bevorzugt als Kamerablickwinkel eine leichte Untersicht, welche die Personen hervorhebt und effektvolle Himmelaufnahmen ermöglicht.

Bei Tarkowskij ist es gewöhnlich umgekehrt: Die Kamera befindet sich leicht über den Personen, die mit der Landschaft verwachsen. Der naive Amerikaner bestaunt den Himmel, der Russe, jedenfalls dieser Russe, betrachtet vom Himmel aus die Erde.

Bisweilen weitet sich das Blickfeld, dann beherrscht die Kamera die ganze Handlung. Sich damit zu begnügen, die formale Perfektion einer solchen Einstellung zu bewundern, würde erneut heißen, ihre Tragweite zu verkennen. Diese Art, die Dinge zu sehen, hat einen Sinn.

(...)

Seit Iwans Kindheit, seinem ersten Film, ist ein Thema präsent: das des 'anderen Ufers', eines Gebiets, das um den Preis einer Übertretung zu erreichen ist.

Dabei handelt es sich um bekannte Regeln: Im Kriegsfilm stellt die Zone, die es um bestimmter Informationen willen zu erkunden gilt, eine respektable Referenz dar.

In Stalker sind die Regeln ins Gegenteil verkehrt.

Klassische Bilder aus der Welt der Konzentrationslager, aber durch eine großartige Umkehrung liegt die Freiheit innerhalb der Stacheldrahtgrenzen: man entflieht, um hineinzugelangen.

Diese Frage bleibt unbeantwortet. Drei Personen: der Schriftsteller, der Wissenschaftler und der Stalker - der Fluchthelfer, der sie in den Raum der 'Zone' führt, in dem sich, wie es heißt, die Wünsche erfüllen. Der Stalker selbst sieht aus wie ein Deportierter, aber das ist eine falsche Fährte.

Der Ozean in *Solaris* stand auch mit den Gewissen in Verbindung. Er sandte ihnen Besucher, Besucherinnen, den Klon einer geliebten, verlorenen Frau...

Aber das ereignete sich im Rahmen der Science Fiction, gestützt durch ein Repertoire an Ursachen und Wirkungen: eine Weltraumstation, ein merkwürdiger Planet, dessen Bedingungen es zu erforschen galt... Eine Levitationsszene wurde durch eine Passage der Schwerelosigkeit erklärt und angekündigt.

In *Der Spiegel* und in *Opfer* findet die Levitation ganz von selbst statt, ohne Rechtfertigung.

Je weiter sich das Werk entwickelt, desto mehr kommt es ohne Vorwände und Ursachen aus.

Selbst der Regisseur macht sich frei von Begründungen, die er sich selbst lieferte. Der Luftwirbel im Gras zu Beginn von *Der Spiegel* diente dazu, ein Klischee zu vermeiden: der Mann, der In Stalker, the codes are reversed.

It's classic concentration camp imagery, but in a fantastic turnabout, freedom lies inside the barbed wire: you escape to get in.

The question remains unanswered. Three figures, the Writer, the Professor, and the Stalker, who takes them into the room of the 'Zone' where desires are said to be realized. The Stalker himself looks like a deportee, but it's a false lead.

The Ocean of *Solaris* also communicated with the characters' conscience. It sent them visitors, the clone of a woman loved and lost...

But all that happened in the terms of science fiction, with a range of causes and effects: a space station, a bizarre planet whose phenomena had to be studied... A levitation scene was explained and announced by a move through zero gravity.

In *The Mirror*, in *The Sacrifice*, the levitation happens on its own, without an alibi.

As the oeuvre advances, it throws off the ballast of pretexts and excuses.

Even the director steps free of his own pretexts. The whirl-wind of grass at the outset of *The Mirror* served to avoid a cliché, that of the man looking back at the woman he had just met. Something unusual had to happen.

In *Stalker* it's the fiction of the Zone that makes the grass move, there's nothing to be explained, it's autonomous... (...)

In *The Sacrifice*, the house was a character. But when you think of the other films, the idea occurs that even while he was building a real house, sometimes with his own hands, Andrei was raising an imaginary house, a unique house where all the rooms open one onto another and all lead to the same corridor: opening a door by chance, the actors of *The Mirror* could cross paths with those from *Nostalghia*.

Now the house built in Russia was irremediably lost. His new house, in Italy, was far away. And Tarkovsky looked at the house in his film from another temporary house along the wayside, like so many he had known before. And perhaps that is why the final object of the sacrifice had to be a house.

The projection was over. Someone applauded. Andrei cried "Lights!"

Did he think of Pasternak's prophesy?

Andrei Tarkovsky died at the Hartmann Clinic in Neuilly on December 29th, 1986. It was the New Year. As in the old expressionist cinema, where a funeral procession has to cross through a carnival, we had to cross a forest of decorated pine trees to reach the cathedral that bears the name of a film: Saint Alexander Nevsky...

The first scene of his first film showed a child standing by a young tree. The last scene of his last film, a child lying at the foot of a dead tree. One could see it as coming full circle, a sign of goodbye. But when he shot this scene, Andrei didn't even know he was ill.

One more enigma, that each will decipher in his own way. Some deliver sermons, the Greats leave us with our freedom. Each will have to decide for himself whether the Ocean of Solaris exists, whether the Zone of the Stalker exists, whether Alexander, the character in *The Sacrifice*,

sich umdreht nach der Frau, mit der er sich gerade getroffen hat. Etwas Ungewöhnliches mußte passieren.

In *Stalker* versetzt allein die Fiktion der Zone das Gras in Bewegung, sie muß nichts rechtfertigen, sie ist eigenständig. (...)

In *Opfer* war das Haus eine eigene Filmfigur. Wenn man aber an die anderen Filme denkt, stammte die Idee daher, daß Andrej von einem Film zum nächsten, während er, manchmal von eigener Hand, ein wirkliches Haus baute, zugleich ein imaginäres Haus errichtete, ein einziges Haus, in dem alle Zimmer miteinander in Verbindung standen und auf ein und denselben Gang mündeten. So könnten die Figuren aus *Der Spiegel*, indem sie unversehens eine Tür öffneten, denen aus *Nostalghia* begegnen.

Jetzt war das in Rußland gebautes Haus endgültig verloren. Sein neues Haus in Italien war weit weg. Und Tarkowskij betrachtete das Haus in seinem Film von einem weiteren dieser Durchreise-Häuser aus, von denen er so viele kennengelernt hatte. Vielleicht mußte deshalb der allerletzte Gegenstand in *Opfer* ein Haus sein. Die Vorführung war zu Ende. Jemand applaudierte. Andrej rief: 'Licht!'

Dachte er an Pasternaks Prophezeiung?

Andrej Tarkowskij starb am 29. Dezember 1986 in der Klinik Hartmann in Neuilly. Es war Jahreswechsel. Wie in alten expressionistischen Filmen, in denen ein Trauerzug zwangsläufig durch eine Karnevalszene hindurchzieht, mußte man einen Wald geschmückter Weihnachtsbäume durchqueren, um zu dieser Kathedrale zu gelangen, die den Namen eines Films trägt: Sankt Alexander Newskii...

Die erste Einstellung seines ersten Films zeigte ein Kind, das neben einem jungen Baum steht. Die letzte Einstellung seines letzten Films zeigt ein Kind, das unter einem abgestorbenen Baum liegt. Man könnte darin einen sich schließenden Kreis und ein Zeichen des Abschieds sehen. Aber als er diese Einstellung drehte, wußte Andrej nicht einmal, daß er krank war.

Ein weiteres Rätsel, das jeder mit Hilfe seiner eigenen Kodes entschlüsseln wird. Andere halten uns Moralpredigten, die ganz Großen lassen uns mit unserer Freiheit allein. Jeder wird für sich entscheiden müssen, ob der Ozean aus *Solaris* existiert, ob die Zone aus *Stalker* existiert, ob Alexander, die Figur aus *Opfer*, ein Wunder vollbracht hat oder nicht. Jeder wird seinen eigenen Schlüssel finden müssen, um das Haus Tarkowskijs zu betreten, des einzigen Filmemachers, dessen Werk zwischen zwei Kindern und zwei Bäumen Platz findet.

# Biofilmographie

Chris Marker, geboren 1921 in Neuilly-sur-Seine. Studium der Philosophie. Romanautor, Publizist, Filmkritiker und Schriftsteller. Ab 1952 Dokumentar-, Reise- und Essayfilme. Neben seiner Filmarbeit ist Chris Maker auch als Verleger, Photograph und im Bereich Video tätig, er stellt 'Fernseh-Objekte' her, Multimedia-Installationen. Internet-Websites und eine interaktive CD-Rom.

accomplished a miracle or not. Everyone will find their own key to enter the house built by Tarkovsky, the only filmmaker whose entire work lies between two children, and two trees.

# Biofilmography

Chris Marker, born 1921 in Neuilly-sur-Seine. Studied philosophy. Novelist, publicist, film critic, writer. Documentaries, travelogues and essay films since 1952. Apart from films his works include 'Unidentified Television Objects', photography, multimedia installations, video, Internet websites and an interactive CD-ROM. Chris Marker loves travel and cats.

#### Films / Films

1952: Olympia 52. 1953: Les statues meurent aussi (zusammen mit Alain Resnais). 1956: Dimanche à Pekin. 1957: Lettre de Sibérie. 1959: Les Astronautes. 1960: Description d'un combat. 1961: ¡Cuba sí! 1962: La jetée. 1963: Le joli mai. 1965: Le mystère Koumiko. 1966: Si j'avais quatre dromadaires. 1967: Loin du Vietnam (zusammen mit Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnès Varda). 1968: A bientôt j'espère. La sixième face du Pentagone. 1969: On vous parle du Brésil. Jour de tournage. Le deuxième procès d'Arthur London. 1970: Les mots ont un sens (Forum 71). Carlos Marighela. La bataille des dix millions (Forum 71). 1971: Le train en marche. 1972: Vive la baleine. 1973: L'ambassade. 1974: La solitude du chanteur de fond (Portrait von Yves Montand). 1977: Le fond de l'air est rouge. 1981: Junkopia. 1982: Sans soleil. 1984: 2084: Video clip pour une réflexion syndicale et pour le plaisir. 1985: From Chris to Christo. AK (Porträt von Akira Kurosawa). 1986: Mémoires pour Simone. 1989: L'héritage de la chouette. 1990: Berliner Ballade. 1992: Le tombeau d'Alexandre (Porträt von Alexander Medwedkin) (Forum 1994). Le facteur sonne toujours cheval. 1993: Les 20 heures dans les camps. 1996: Level Five. 1997/98: Immemory (CD-Rom). 2000: UNE JOURNÉE D'ANDREI ARSENEVITCH.

Internet website: http://www.his.com/~maaland/O.W.L.