

# "Per què deixe

**E**l seu món és poblat d'éssers flotants que es creuen sense coincidir mai en realitat amb mirades profundes i silencis que diuen sempre moltes coses. Una llàgrima de pluja, l'esclat d'una pupila o el soroll d'un avió en segon pla...

En l'obra de Krzysztof Kieslowsky, de 53 anys, tot té un significat. Treballa amb petits traços sensibles, farcint les seues imatges de símbols i signes, i passeja els mateixos personatges, fràgils i dignes, al llarg de les seues sèries, des del seu *Decàleg*. Roig, la seua última pel·lícula —després de *Blau* i de *Blanc*— de la seua trilogia "Tres Colors", que s'haurà estrenat el dia 17 de setembre, és un duet subtil entre Jean-Louis Trintignant i Irène Jacob, un bonic concentrat de l'estil del director polonès, que amb la seua càmera impressionista intenta parlar directament al nostre inconscient i de vegades ho aconsegueix. Roig és realment la seua darrera pel·lícula, perquè —ens ho ha confirmat aquí—, ha decidit deixar de filmar. Però, qui sap si aquest boig de la imatge no trobarà un bon dia en el seu camí una poesia, un color, un projecte, és a dir, el destí, el seu personatge preferit, que li farà canviar d'idea?

—Durant els primers segons de Roig, la càmera segueix a tota velocitat el recorregut d'una trucada telefònica en els seus laberints electrònics, sota terra, sota el mar, per arribar a... al so d'una línia ocupada. És un tema recurrent en les seues pel·lícules. Està vostè tan preocupat per la dificultat de comunicar?

—Sí, és un problema que ens afecta a tots contínuament. Disposem d'eines cada vegada més sofisticades per parlar entre nosaltres, però no ho aconseguim. A causa del desenvolupament de les tècniques de comunicació no arribem a comunicar. Ja no tenim res a dir-nos... O es produeixen malentesos. Quantes vegades al dia preguntem: "Comprens què et vull dir?" I l'altre no comprèn perquè hi ha un mur impossible de traspasar... Per molts esforços que fem no ho aconseguim. En tot cas, és així com veig les coses. Avui, en lloc de la comunicació, deixem en alguna part una televisió en marxa.

—Que vostè mostra en la majoria de les seues pel·lícules en segon pla. Creu vostè que el cinema pot traspasar aquest mur?

—Això intenta fer. Hi ha un joc entre el cineasta i l'espectador. Es pot intentar que passe alguna cosa, una emoció. El cinema és un mitjà càlid, tal i com va dir McLuhan. Per contra, la televisió és un mitjà fred. Davant d'una petita pantalla sols podem ser especta-

**El passat dia 17 de setembre es va estrenar a les nostres pantalles la darrera pel·lícula de Krzysztof Kieslowsky, Roig. En el moment de la culminació de la seua trilogia "Blau, Blanc, Roig", el director polonès anuncia la retirada del cinema, un "mitjà" —"no pas art"— que li exigeix, segons diu, massa esforç per a la satisfacció que en rep.**

dors. En el cinema, hi participem sovint. Per què als joves els agrada anar al cinema? Per això: per poder "participar" emocionalment, el que vol dir "ser allí dins", enmig, amb ell o amb ella. Volem que maten el personatge, o que no el maten, que faça això o això l'altre... Totes les pel·lícules han estat concebudes perquè es puga entrar-hi i participar. Hi reïxen més o menys, però en qualsevol cas ho intenten.

—Però, una pel·lícula en la televisió pot produir el mateix efecte...

—No, perd alguna cosa. És massa petita, massa distant, massa freda. No es pot entrar-hi. *Ciudadà Kane*, a la televisió, perd enormement. No hi trobes la veritat del personatge. Transmet únicament una informació. La televisió allunya. La veu vostè alguna vegada amb gent que no coneix? Poques vegades, veritat? O si de cas, en un bar, amb motiu d'un partit de futbol important. I a més, ningú no es dona la mà quan mira la televisió. En canvi, en el cinema, tot és possible. Decidim anar-hi, el que necessita d'un esforç mínim. Hi anem normalment amb més gent i ens trobem envoltats d'altres persones, estranys amb qui compartim un mateix sentiment. Aquesta comunió improvisada és l'aspecte càlid del cinema; acostada, uneix. Ja en la primera pel·lícula dels germans Lumière, *L'arribada d'un tren a l'estació de la ciutat*, la gent estava terroritzada: creien que el tren anava a atropellar-los. Des d'aleshores, s'ha controlat aquella por, però si la pel·lícula està ben feta, es pot tremolar encara. Hi ha una emoció comuna, compartida, i aquest és l'aspecte que interessa al cineasta.

—Què és per a vostè ser un cineasta?

—Una professió.

—Això és tot?

—Quan em pregunten què faig en la vida, sempre dic: "Conte històries". Sí, això és tot.

—Vostè va dir un dia: "Vull filmar l'ànima". És bastant més ambiciós...

—Sí, però paradoxal. La càmera sols pot captar la matèria. No pot mostrar l'ànima, però sí suggerir-la, traduir-la mitjançant comportaments, sentiments, reaccions... Inclús limitant-se a coses reals, concretes, és possible mostrar una part del món immaterial. És el que més m'interessa: com mostrar el que està amagat, com fer aparèixer tot allò que amaguem als altres, tot allò que ens amaguem a nosaltres mateixos. És la pregunta que ens fem des del principi de la humanitat i és l'única vertadera qüestió perquè no pot tenir una resposta satisfactòria.

# de fer cinema"

—Els seus personatges no aconsegueixen comunicar-se, no coincideixen, passen els uns al costat dels altres... D'on li ve aquesta mirada una mica pessimista del món?

—Des de petit... Era un xiquet més aviat malenconiós. [Rialles] És natural per a mi veure així les coses. És un aspecte del meu caràcter probablement lligat a l'educació, o a la genètica, qui ho sap? A un conjunt de coses complexes amb les quals vaig nèixer. Són les experiències, les que et formen, potser les dels meus avis que no vaig conèixer mai. A Polònia, durant la meua infantesa, llegia, jugava al futbol, anava amb bicicleta, i vaig ser inclús campió de salt d'esquí, però vaig haver de deixar-ho després d'un accident. Quan feia alguna cosa, hi havia sempre algú que em deia: "No, no facis això!" I a més estava malalt prou sovint i el meu pare també. El duïen d'un hospital a un altre, de ciutat en ciutat... De la meua infantesa guarde una impressió de provisionalitat, com si estiguera sempre en una estació... Anàvem sempre cap a algun lloc: feia les maletes, les desfeia, res no em pertanyia, tot era passatger... I això va durar fins als 15 anys, quan va morir el meu pare. Però tot això és massa íntim....

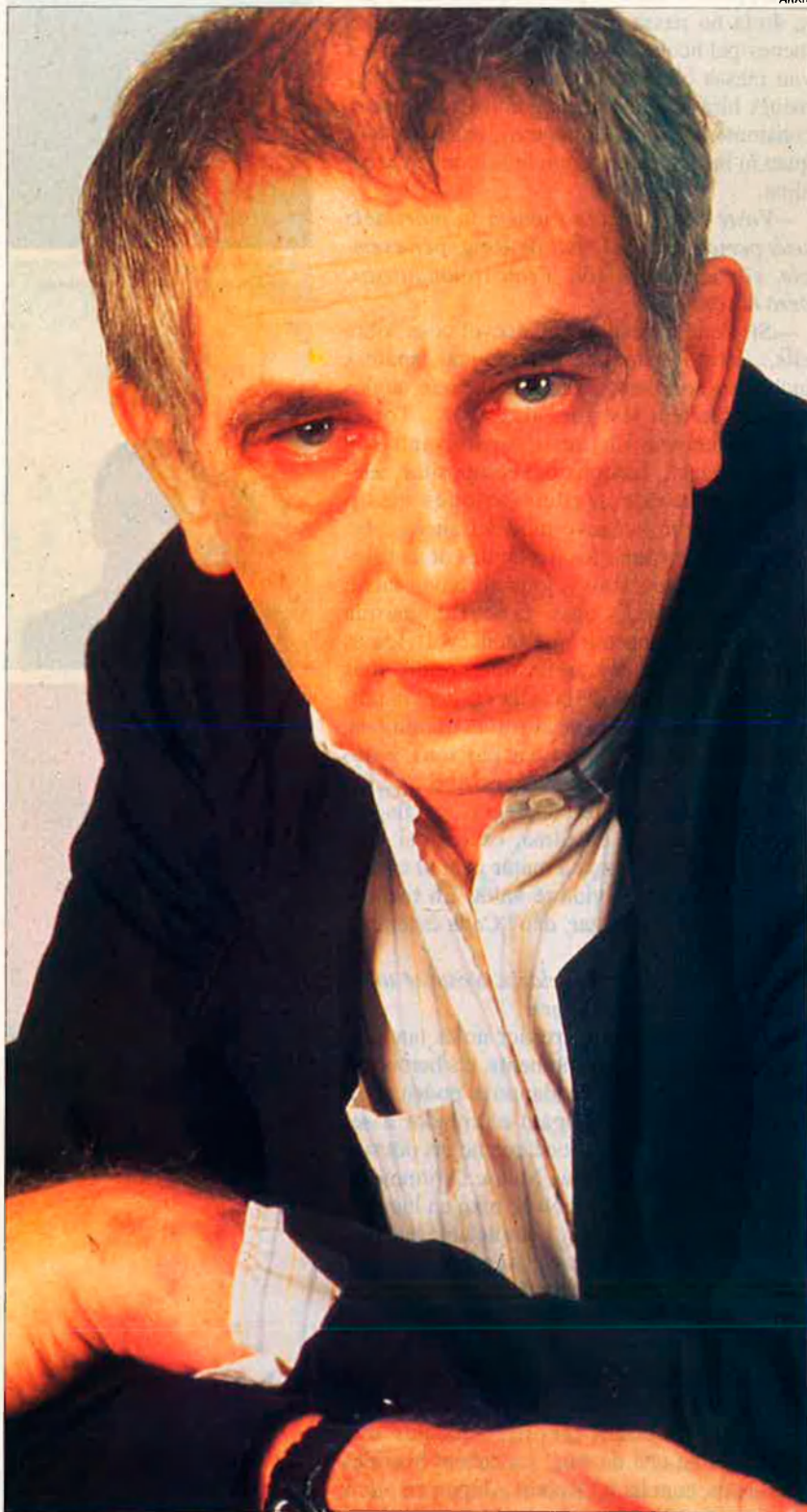
—En el seu Decàleg 1, hi ha un xiquet que mor quan cau en un llac gelat. És la seva infantesa el que vostè hi mata?

—És únicament un xiquet que mor... Bé, a mi em va passar el mateix. Estava sota el gel. Recorde perfectament el moment en què vaig caure... Vaig tenir molt de fred, evidentment...

—Al principi de *Blau*, un altre xiquet juga al bolig. El cotxe de Juliette Binoche el passa al davant i s'esclafa contra un mur, una mica més lluny...

—Tenia 17 anys, feia autostop i esperava des de feia unes hores en una carretera poc freqüentada. A última hora del dia vaig seure a la vora de la calçada, desmoralitzat. Un cotxe va passar sense parar. Ho recorde molt bé, era una Wartburg fabricada a Alemanya de l'Est. El conductor anava sol. Em vaig dir "Vés al diable". Un segon després, vaig sentir el soroll i el vaig veure: el cotxe acabava de xocar contra un arbre. Em vaig sentir molt culpable. Jo era el responsable de la mort d'aquell home... Quan vaig escriure el guió de *Blau* aquesta escena va sorgir del meu passat. El xiquet havia d'expressar aquest "Vés al diable!". Vaig pensar en el bolig.

—Vostè juga sempre així amb l'atzar? Un personatge deixa caure el seu llibre que s'obre en una pàgina determinada, i el seu



**"La càmera sols pot captar la matèria. No pot mostrar l'ànima, però sí suggerir-la, traduir-la mitjançant comportaments, sentiments..."**

destí canvia. És vostè tan supersticiós?

—Aquest tipus de coses és molt freqüent, sap... Si veig un gat negre que creua el carrer davant de mi, em pare i espere que algú passe primer. Però només si el gat és vertaderament negre, potes i tot, i va per l'esquerra. Si va per la dreta no passa res, puc continuar. En les meues pel·lícules no m'agrada quan les coses van massa bé. Em repeteixen sovint que les meues històries, els meus guions estan massa construïts. Però no, al contrari, m'agrada més quan hi ha alguna cosa que falla, com en la realitat.

—Vostè no es resigna mai a la mort dels seus personatges. Al final de Roig, per exemple, ells encara hi són. Prou traumatitzats, però hi són.

—Sí. Podem imaginar qualsevol cosa sobre ells... Vostè mateix se n'ha adonat, apareix inclús un nou personatge, un *barman* anglès que no havíem vist fins aleshores... Tot és possible encara. Els meus supervivents són tots diferents... La dona del compositor cèlebre, un home de negocis polonès més o menys anònim, un jove model francès... Inclús abans de filmar les pel·lícules de la trilogia "Blau, Blanc, Roig", jo ja els havia salvat de la catàstrofe. És quasi la idea de partida perquè jo vull mostrar que qualsevol vida és interessant, inclús aquella que creiem més avorrida. Més enllà de la seua existència potser sense relleu, de la seua rutina quotidiana, cada ésser és transportat per passions, emocions, patiments, benaurances que queden amagades dintre d'ell. No llegim res als periòdics sobre gent anònima, excepte si algú esdevé boig i comença a matar gent al carrer. I tanmateix la seua vida té valor. En realitat, qui els salvaria? L'atzar, déu? Cada ésser mereix ser salvat.

—Aquí, és vostè qui decideix. Vostè té tot el poder sobre els personatges.

—S'equivoca. Ser un creador no és tan simple com això. En certs moments, els herois comencen a viure la seua vida; no et poden obeir totalment i acaben obligant el creador a seguir-los. Llavors un s'adona que no els pot sotmetre a voluntat. Thomas Mann, Dostoievski, Faulkner han analitzat molt bé això en literatura. La creació no pertany completament al seu autor, però és igualment veritat per al cinema.

—De tota manera, fa l'efecte que vostè no arriba a desfer-se dels seus personatges. Els passeja de pel·lícula en pel·lícula, en sèries o en una trilogia com "Blau, Blanc, Roig". És difícil escriure la paraula "fi"?

—Jo hauria pogut recollir aquestes tres pel·lícules en una de sola, concebant històries paral·leles, com ha fet Robert Altman en *Short Cuts*. Però realitzant diverses pel·lícules tinc la impressió d'il·luminar un camp més vast. Com un focus que il·lumina diferents parts de la re-



alitat. I a més a més, això correspon al meu temperament: necessite treballar sobre diversos projectes alhora.

—Si algú li diu que vostè construeix sempre el mateix món, que en realitat vostè fa sempre la mateixa pel·lícula...

—És veritat, excepte en una o dues ocasions, que van ser pel·lícules d'encàrrec. Jo tinc el meu univers... Quan faig una pel·lícula, jo n'il·lumine una part; quan en faig deu, amplie la il·luminació. Però sí, és el mateix món. Així es poden tenir ganes de tornar a veure els personatges, d'aprendre encara alguna cosa sobre ells. Crec que cal veure i reveure les pel·lícules d'Altman, per exemple, per poder comprendre'l. Ell conta diverses històries simultàniament, un poc com Bruegel en pintura. Quan el teu quadre preferit està penjat en un museu, tens ganes de veure'l de tant en tant, per aprendre'n encara més coses. Jo tinc un quadre com aquest, una *Dona amb teixit* de Van Gogh, que va pintar abans de marxar cap a França. M'agrada tant que he tornat algunes voltes als Països Baixos únicament per contemplar-lo. Cal que hi retorne. No aprenc res més però necessite veure'l. Tinc a casa meua una reproducció de bona qualitat però això no és suficient, no és el mateix. Gràcies a aquest quadre em sent pròxim al Van Gogh que vivia als Països Baixos.

—D'altra banda el seu cinema manté un poc de l'impressionisme: vostè treballa també amb petites pinzellades, amb suggestions.

—És veritat... Allò que m'intriga en pintura, i en conseqüència en el cinema, és la llum. És possible retrobar un món on no hi haja llum artificial? En el tipus de pintura que s'acaba amb Rembrandt, abans de l'electricitat, tota la llum prové de la natura, del sol o del foc, amb les espelmes o les llànties d'oli. Nosaltres hem intentat explorar aquesta direcció en *Roig*. Per a l'emplaçament de les càmeres, la utilització de tal o tal altra il·luminació, el cap d'operació ha procurat de recrear un món com aquest.

—En els seus films el so és igualment l'objecte d'un treball molt elaborat. Hi ha segons plans sonors que representen un paper en la comprensió de la història.

—En el cinema el món es limita a la imatge i al so. No hi ha olors, sensacions tàctils... Amb el so es poden contar tantes coses o més que amb la imatge, que és sempre més palpable, més real. Aquest ens ajuda a fugir d'allò que és primitiu en la càmera i a escapar-nos en un món que és també el de la literatura: l'imaginari.

—Vostè filma sempre de manera que reserva posteriorment nombroses possibilitats de muntatge. Per què?

—És una tècnica que procedeix del documental, en l'escola del qual m'he format. Però

aquest gènere ha desaparegut avui dia; ha mort perquè, sens dubte, la gent no té més ganes de veure'n. Amb "documental" vull dir "enregistrament de la vida", posar en imatges coses que existeixen i que són molt reals. És el muntatge el que permet aportar-hi la teua mirada, la teua subjectivitat, la vostra elecció. Quan faig una pel·lícula de ficció necessite retrobar aquestes possibilitats d'elecció però sé molt bé que jo no puc controlar-ho tot. Les imatges poden agafar una significació que no domine. Per exemple, vostè sap que actualment, a Polònia, el capitalisme que es desenvolupa és molt salvatge, molt violent, molt del segle XIX; la meua pel·lícula *Blanc* parla d'aquella realitat. Doncs bé, en la projecció del film, els polonesos reien en moments que jo no esperava, perquè la situació i, doncs, el seu sentit de la ironia i de l'humor, ha canviat. En *Roig* trobem durant tres segons el personatge de *Blanc* en una situació molt dramàtica. A França o en un altre lloc els espectadors es queden en silenci; a Polònia esclaten a riure per una paraula només: "businessman polonès". Això vol dir simplement que jo no puc preveure de quina manera serà rebuda la pel·lícula. Mai no puc estar segur de la percepció d'una escena, d'una situació o d'un diàleg. Heus aquí per què efectue sempre una recerca en el muntatge per acostar la millor percepció desitjable.

—Amb tot, vostè és extremament precís en el muntatge. Arriba fins al punt de fixar un moviment de cap al centímetre exacte... Vostè fa veure que ho sap tot quan és al plató...

—Ho faig veure, sí. [Rialles] És un deure envers els actors. I quan busque captar un petit fulgor al ulls de Trintignant cal que ell segueixca les meues indicacions al centímetre. Si es mou no arribem a aconseguir el mateix efecte. O llavors cal modificar els llums, el que fa que intervinguen sis electricistes i em fa perdre una hora. Però jo deixo llibertat als actors. Ells han d'adaptar-se, és la base de la seua professió. Nosaltres no parlem mai de la psicologia dels personatges. Els comedians saben molt bé el que han de fer. Si fan preguntes és per mostrar que són actius i que participen.

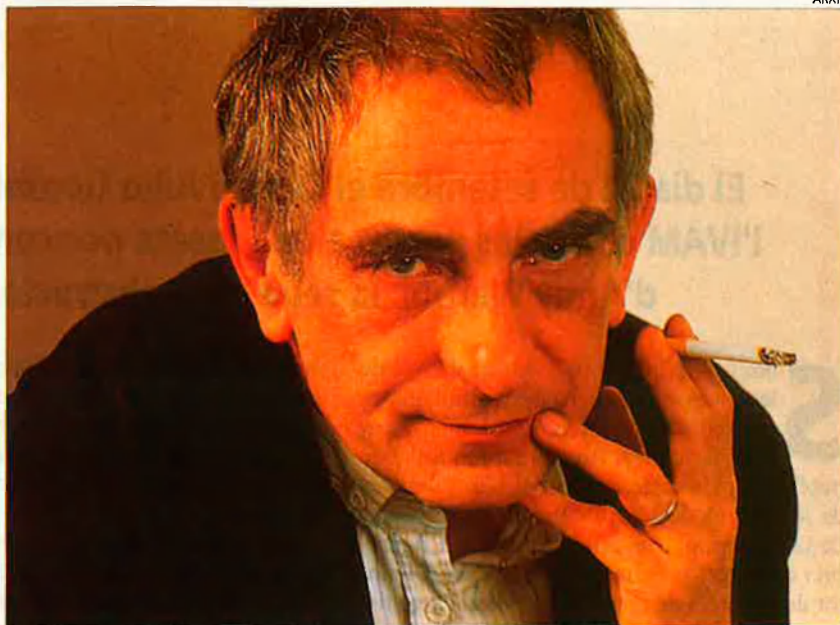
—Si li diuen que vostè fa un cinema d'autor...

—Bah!... Jo no sé què significa això. Ho diuen dels cineastes que, com jo, coescrueixen els guions; però hi ha també directors que fan obres molt personals servint-se de guions d'altres i als quals es podria assignar l'etiqueta de "cinema d'autor". Aleshores... rigorosament l'únic criteri que es podria agafar és aquest: és personal la pel·lícula o no? Jo conte les meues històries, això és tot.

—Va molt sovint al cinema?

—Gairebé no hi vaig.

—No obstant això, quan l'escoltem, quan



**"La literatura, el teatre, la pintura són arts. No el cinema. L'art és trobar-se amb allò que veiem o que llegim; és quan l'autor o el pintor ha sabut formular millor que jo el que em passa o m'ha passat, quan ho interpreta d'una manera més intel·ligent que jo, o quan, gràcies a la seua obra, jo percep la meua pròpia vida d'una manera més fina, més bonica. Aleshores sí, això és art. El cinema hi accedeix només rarament."**

*veiem les seues pel·lícules, pensem que deu tenir una passió formidable per la imatge.*

—No, preferesc llegir. És el que faig quan tinc una mica de temps. Llegesc novel·les, assaigs, filosofia. Però no autobiografies.

—No ha tingut ganes d'adaptar grans obres literàries al cinema?

—És impossible. Les grans novel·les pertanyen a la literatura. És un món tan a part que ningú encertarà mai a filmar-les. El cinema no és un art.

—Com! No és un art?

—No. És un mitjà. La literatura, el teatre, la pintura són arts. No el cinema. L'art és trobar-se amb allò que veiem o que llegim; és quan l'autor o el pintor ha sabut formular millor que jo el que em passa o m'ha passat, quan ho interpreta d'una manera més intel·ligent que jo, o quan, gràcies a la seua obra, jo percep la meua pròpia vida d'una manera més fina, més bonica. Aleshores sí, això és art. El cinema hi accedeix només rarament; Fellini s'hi acostava amb *La Strada*, i les pel·lícules de Charlie Chaplin també. Però són excepcions.

—Tornarà a agafar els personatges supervivents de *Roig*?

—No. Ho deixo. Estic fart del cinema, no puc més. Filmar representa per a mi un estrès massa pesant, massa desproporcionat en relació amb la satisfacció que em dona. El plaer de fer una pel·lícula es paga molt car, massa car. Vull animar uns seminaris amb joves cineastes i eventualment escriure guions. Viure, carai!

—És definitiu?

—Sí! La vida és molt més important que el cinema. Gilles Médioni / Dominique Simonnet

©L'Express-EL TEMPS

Traducció: Maria J. Seguí / Glòria Aleman