

Diumenge 27 de febrer, 18:00 h

Xcèntric

VARIACIONS DEL REAL

Sergueï Dvortsevoï



Highway

A la primavera de 2003, van projectar-se a Xcèntric les dues primeres pel·lícules de Sergueï Dvortsevoï. En aquesta sessió es mostren els dos documentals que, per ara, completen la seva filmografia. En el seu cinema, fet d'observacions minucioses de les petites variacions de la vida quotidiana de la gent que retrata, ens proposa seguir el fluir del temps per tal de fer-nos veure, i escoltar, subtils aparicions i combinacions d'imatges i sons. És la composició d'un món ple de sensibles correspondències: a *In the Dark*, sobre la vida d'un vell cec i el seu gat; a *Highway*, sobre una companyia familiar de circ que viatja en furgoneta pel Kazakhstan.

Entrevista a Sergueï Dvortsevoï

Sergueï Dvortsevoï té avui dia 41 anys. Després d'haver estudiat a l'escola d'aviació d'Ucraïna, el jove kazakh va treballar nou anys a l'Aeroflot de Kazakhstan. No va ser fins als trenta anys, a Moscú, que va fer el seu primer film. Diu haver arribat al cinema "per atzar".

Sóc membre d'una família d'enginyers que, com a tota Rússia, anava molt al cinema, però a mena de distracció. Quan, als 29 anys, els vaig dir que me n'anava a una escola de cine es van sorprendre molt. Per ells, va ser un misteri. Jo estava casat i tenia un fill de tres anys, i van pensar que volia fugir. Vaig fer els meus dos anys d'estudis. Cada matí teníem cursos i per la tarda veiem pel·lícules... Era molt intens. Al laboratori vaig descobrir una forma de documentals una mica clàssica. Per dessota de les imatges el realitzador posava el seu comentari per donar el sentit d'allò que havia filmat. Només teníem, doncs, el punt de vista del cineasta. Jo tenia la impressió que la meua desconexió, la meua frescor, era una ajuda. Per tant, ja des del meu film d'estudis, *Scastje* (Paradis), vaig deixar fer al meu instint. No he escrit cap guió. I d'aquí ha pogut sorgir un estil? No em vull plantejar cap dogma, cap línia de conducta... Quan trobo una persona o una situació, em demando què és important. Es tracta, per mi, de comprendre el ritme intern de la persona o de la situació filmada. I d'oblidar-me del meu. Almenys, provo d'adaptar el meu propi ritme a aquesta situació. És una qüestió de respiració. No s'ha d'imposar la pròpia, ja que així es creen aritmies. Vull que el film emergeixi de les coses que passen al meu voltant i no pas de la meua mirada. *Scastje* no va agradar als meus professors, però a mi sí. No obstant, al muntatge, quan veig els rushes, no m'agrada res, però de sobte el film es revela. Mentrestant, crec que ja conec el secret per fer bons films: llençar les "bajanades" i amb la resta ja tenim un bon film. No, seriosament, crec que he adquirit una mena de mètode, que consisteix en comprendre què està vivint la persona que es troba davant meu. És un procés continu. Passo el meu temps confrontant-me a les coses i canviant-les per tal d'arribar a la seva essència. Un film es pot canviar fins i tot a les mesclades de so.

De fet, en aquest darrer film, *In the Dark*, he entès fins a quin punt el so pot canviar-lo. El rodatge va durar tres mesos, i per tant calia no ocupar gaire espai en l'apartament i que fóssim un petit equip. Llavors vaig decidir fer jo mateix la presa de so. És un lloc molt

interessant per poder observar allò que passa al voltant, per restar sempre en el teu indret. Allò que es filma no es preveu mai. [...] Sempre rodo només una única presa. És important no provocar-ho tot massa. [...] Si m'he fixat en els films documentals és perquè a l'Institut, per atzar, vaig escollir la secció documental. No estic veritablement influït pels cineastes. Tot just puc dir que m'agraden els films d'Artavazd Pelechian. Però François Truffaut també.

Vaig començar a fer pel·lícules al principi de la fi de la URSS. Per finançar el meu primer film vaig cridar a un banquer georgià, al qui coneixia una estudiant amiga meua. Em va donar cinc mil dòlars. Els meus films mai han guanyat un cèntim, però *Scastje* ha guanyat prop de vint-i-cinc premis en festivals. El banquer estava sorprès de veure'm tornar només amb els premis. Es pensava que m'emportava els diners. Va reinvertir els petits beneficis en el segon film, i, a més, vaig guanyar 10.000 metres de pel·lícula Kodak en un festival. Va ser així que va començar el rodatge de *Bread Day* (El dia del pa).

Vaig decidir fer aquest film descobrint el poble per primer cop. L'havia vist a la televisió, on va aparèixer aquest poble que no té forner ni pa. Va ser això el que em va interessar. Vaig rodar *Highway* a partir d'una comanda d'una productora francesa, Chantal Bernheim. Volia que realitzés un film sobre els conductors de vehicles pesats. Quan vaig anar a rodar, vaig descobrir aquest circ. Aleshores vaig canviar de tema. I, finalment, ella va quedar contenta.

A Rússia els meus films no es veuen a les sales, només s'han emès per la televisió, a excepció de *Highway*, ja que és una producció francesa. Per a mi, cada cop és més difícil viure del cinema. La vida ha esdevingut molt cara a Moscú. Pels nostres films rebem ajudes de fundacions. *In the Dark* va començar sense diners. El finançament no va arribar fins després del rodatge. Vaig ser jo qui va pagar a l'operador. Vaig haver d'abandonar després d'un mes perquè tot era veritablement ordinari, amb el vell home tancat. Filmar un cec és molt difícil. Molt de temps ens vam preguntar

SI VOLS REBRE INFORMACIÓ
D'XCÈNTRIC, OMPLE LA
BUTLLETA QUE TROBARÀS AL
MOSTRADOR DEL VESTÍBUL

què es pot filmar quan no hi ha res a filmar. La situació del cinema documental és paradoxal, ja que es menteix, tot explicant la vida. Però a *In the Dark* era encara més absurd, doncs mostrava la vida d'un cec, mentre que jo veig. Irrompre amb les imatges era una forma de tornar-li alguna cosa?

Als primers temps, vaig rodar amb pel·lícula i una càmera Aaton perquè me les van oferir. Però aviat vaig entendre que la pel·lícula aportava una qualitat tècnica d'altra mena, que amb una càmera de cinema tothom pren consciència de que filmar és un acte important, de les 25 imatges per segon... Aquesta imatge cal fer-la, costa diners. El vídeo no és més que electrons en una pantalla. Cada moviment de càmera és important, és una qüestió de concentració. El vídeo arrossega a tothom a una mena de mandra.

La tasca de l'artista és redescobrir els seus propis límits. Avançar-se. És això el que dona l'energia que cal. Per *Bread Day* cada segon costava tres dòlars. És el que li vaig dir a l'operador. Això ens evita perdre el temps rodant qualsevol cosa. Aquesta restricció ens permet fer eleccions.

Si avui dia passo a la ficció és perquè el documental ha esdevingut exclusivament un objecte televisiu. I cada cop hi ha menys espai pels veritables documentals. Jo no vull fer programes de televisió. Vull fer films. La meva primera ficció es desenvolupa a Kazakhstan. El seu títol és *Tulip*.

Entrevista realitzada a Paris, al maig de 2004.
Declaracions recollides per Annick Peigné-Giuly.
Images documentaires. 50/51.
1er i 2on trimestre de 2004.

“Dans le noir”, de Sergueï Dvortsevoï, per Annick Peigné-Giuly

És una mena d'experiència extrema pròpia del seu cinema. En quatre films, Sergueï Dvortsevoï ha creat un dispositiu de rodatge que ja és l'esbós d'un estil. Una mica com Frederick Wiseman, el jove cineasta kazakh es submergeix en els indrets escollits on espera pacientment l'escena, el detall o la persona que irriparà al seu film la màgia d'allò real. Però el seu objectiu, contràriament al del cineasta americà, no és pas esbossar un fresc de la societat. Dvortsevoï és més aviat un cineasta poeta, i és mitjançant la poesia que il·lumina la realitat que ens envolta. Aquí, amb un curtmetratge documental lluminós, rodat el 2003, i titulat *Dans le noir*.

En un petit apartament, a les afores de Moscú, planta la seva càmera i el seu equip de so. Un equip de dos (Dvortsevoï porta el magnetòfon) que es col·loca com

bonament pot en l'univers estret d'un vell cec i el seu gat. Un dispositiu minimalista per una quotidianitat minúscula en què l'aparició d'una mosca suposa un esdeveniment. Dvortsevoï té la preocupació de no desordenar l'univers del vell cec. Per tant, quan el gat catastròfic precipita els dossiers amagats a dalt de l'armari, ell entra en camp per tal de donar un cop de mà a Ivan. “Habitualment detesto la idea d'aparèixer en la imatge, diu Dvortsevoï, però aquí va succeir el contrari. Al filmar, li prenc la vida, i encara més pel fet que ell és cec... Llavors, preservar aquesta imatge m'ha semblat una mena d'honestat en vers a ell”. En la foscor, el vell home ha après a mesurar el temps que passa a partir dels sorolls que fan els nens de l'escola que hi ha sota l'immoble. Aquesta vida minúscula i solitària està ritmada pels treballs d'Ivan, qui a l'hivern confecciona bosses de malla i a la primavera surt al seu barri per distribuir-les entre els vianants. Aquesta vida és sacsejada de tant en tant pels volts d'una bestiola maligna que s'estima remoure les petites coses d'Ivan. Hi ha com un joc amorós entre ell i el gat. Un joc que comença des de les primeres imatges, en les quals Ivan prova de trobar el petit instrument de fusta que fa servir per confeccionar les seves bosses. Ajupit sota la taula del despatx, temptejant al darrera del llit, descobrim la seva ceguesa dolçament. Una aproximació sensible, una forma de captar les coses des del seu interior, que marca la bellesa del cinema de Dvortsevoï.

Davant de la pobre banalitat de la vida d'Ivan, sap contemplar els moments en què sorgeix la tendresa del vell home, la seva bondat envers el remolí de pèls blancs. El segueix pels carrers de Moscú, on Ivan se'n va a oferir les seves bosses. “Preneu-les! Són gratuïtes!”. Els moscovites passen, precipitats, amb les seves bosses de plàstic a la mà. Ningú vol les seves bosses de fil. L'efecte d'aquesta escena absurda és punyent. Vet aquí la nostra societat, que prefereix bosses de mà descartables (i contaminants) a aquestes boniques bosses gratuïtes, obres emocionants d'un artesà generós. Sense afegir res mitjançant la realització, sense una paraula de comentari, Dvortsevoï posa en escena una tragèdia minúscula i alhora immensa, mitjançant una facultat per copsar els detalls que pot provocar tan les llàgrimes com la reflexió sobre el nostre món.

Una facultat per fer equilibris entre allò singular i allò sensible, que es manifesta des de les seves primeres pel·lícules. Després del seu film d'estudis, *Paradis*, Dvortsevoï va realitzar l'any 1998 *El dia del pa*, on el primer pla-seqüència és literalment admirable. Llargs minuts, en temps real, durant els quals els vells d'un poble rus apartat empenyen un immens vagó de fusta en un paisatge de neu tombant. En quatre films que

també són contes morals sobre la Rússia d'avui dia, Sergueï Dvortsevoï sembla atreure màgicament a l'objectiu de la seva càmera un cinema d'allò real fabricat per ell. “Per mi, bromeja, el millor realitzador és Déu, i, si en té necessitat, m'agradaria molt ser el seu assistent!”.

Images documentaires. 50/51.
1er i 2on trimestre de 2004.

“Highway”, de Sergueï Dvortsevoï, per Philippe Piazza

[...]

Per què aquestes imatges documentals, tan simples, exerceixen el poder de meravellar? És el miracle de la posada en escena. En Dvortsevoï, el d'enquadrar sense forçar la imatge (és a dir, que mai s'observa la bellesa dels plans en si mateixos, excepte quan s'analitzen) i de deixar sorgir els esdeveniments, deixant fluir les paraules i els silencis. També això sense forçar-ho.

Dvortsevoï creu en el pla-seqüència. Això vol dir que filma una escena en la seva continuïtat, sense tallar, sense intervenir en el muntatge. La càmera pot pivotar 360° sobre ella mateixa, lentament, o restar obstinadament fixa; el cineasta escull no tallar ni enganxar les imatges. Què justifica un cerimonial d'aquesta mena? La vida tal i com és, respon el film. *A Highway* res no sorprèn tant com la sensació de tocar la vida a través de les imatges. Moure's, respirar, mirar... cohabitar en el si d'una família que parla poc. L'estupefacció, doncs, neix aquí de la impressió de redescobrir el món. Quin? El món que ja coneixem (el món en el qual un s'enfada amb el seu germà, on està orgullós de mostrar allò que sap fer, on és feliç de recórrer un camp) i el món que no coneixem (qui ha recorregut els dos mil quilòmetres de l'àrida ruta que enllaça el Kazakhstan amb l'Uzbekistan?). A *Paradis*, l'estupefacció pot néixer davant d'un nen al qual vèiem lluitar contra la son abans de caure –literalment- de fatiga. A *El dia del pa*, Dvortsevoï filma una posta de sol, i no recordem haver-ne vist una de més bella al cinema. A *Highway*, un cop més, és allò ordinari el que es revela extraordinari. La realitat transfigurada. Gairebé sagrada. Si Dvortsevoï (que està a punt d'acabar el seu primer llargmetratge de ficció) ens sembla ja un cineasta immens, és perquè aconsegueix –com Lynch, Fellini o Tarkovsky- transportar-nos a un univers en el qual no només es precis mantenir els ulls oberts, sinó obrir-los de bat a bat.

Images documentaires. 50/51.
1er i 2on trimestre de 2004.