

Any 2010. Programa especial. Suplement del núm. 10
17 – 23 maig 2010



Nuri Bilge Ceylan

Nuri Bilge Ceylan

Entrevista amb Nuri Bilge Ceylan

Pregunta: Com us va venir la idea del guió de TRES MONOS?

Resposta: sovint ens oblidem de les primeres motivacions que hi ha darrere d'un projecte... penso que la primera imatge que se'm va acudir va ser la d'un fill que pega a la seva mare. Quina raó podria provocar una situació tan improbable? L'escriptura d'un guió és un procés molt caòtic. En aquesta pel·lícula encara ha estat més complicat que en les anteriors; m'ha calgut l'aportació d'un altre guionista.

P.: Es tracta de l'actor que interpreta el paper del polític?

R.: Sí, però abans ja hi havia començat a treballar amb la meua dona Ebru. Per a LOS CLIMAS, va ser ella qui va aportar les idees essencials, com per exemple l'accident de moto, però no va voler figurar als crèdits com a guionista. Per a aquesta nova pel·lícula tenia clar que volia tornar a treballar amb ella: em coneix molt bé, no ens calen explicacions! Vam llogar una casa a la muntanya i vam treballar-hi uns quants mesos, però la història s'estava tornant cada cop més complicada, i aleshores vam decidir invitar el nostre amic Ercan Kesal a unir-se a nosaltres. L'Ercan és metge, dirigeix un hospital. Va fer el servei militar a regions molt llunyanes i tenia un gran talent explicant records pintorescos de la seva experiència. Vam estar treballant tres mesos seguits sense parar, amb sessions d'unes quatre hores diàries on parlàvem del guió i dels personatges. Jo els donava «deures» per a l'endemà, sobre escenes específiques. Però he de dir que l'arquitectura del guió és de l'Ebru, és ella qui, una vegada més, me n'ha aportat les idees essencials. Pel que fa a l'Ercan, es tractava de la seva primera experiència d'escriptura. També ha fet política, per això el personatge que encarna és polític.

P.: L'aspecte polític no està gaire tractat a la pel·lícula. Només sabem que es presenta a unes eleccions, que és un home de poder.

R.: L'important era que pogués tenir aquesta relació amb la muller de l'home que és a la presó per culpa d'ell. Quan perd les eleccions havia de tenir una violència continguda a causa de la humiliació. Durant el rodatge se celebraven eleccions a Turquia, la qual cosa ens va permetre filmar plans (que finalment vam tallar al muntatge) i gravar sons ambientals interessants. Ens vam inventar un partit polític imaginari per al personatge.

P.: Alguns crítics que us tenien catalogat com a un director «autobiogràfic» han estat molt sorpresos pel caràcter elaborat de la pel·lícula.

R.: Totes les pel·lícules que havia fet fins ara eren ficcions, tot i que jo hi actués! És molt fàcil equivocar-se a l'hora d'interpretar una obra. Per exemple, si hi hagués posat un partit polític real la gent hi hauria vist un missatge polític; quan el que m'interessa és la dimensió existencial, més que no pas la política.

P.: En el guió hi ha elements gairebé melodramàtics.

R.: M'agraden molt els temes melodramàtics, són molt típics del cinema popular turc. El públic turc hi té molta tirada, i jo també. He volgut recórrer a aquests temes i apropiarme'ls utilitzant-los de manera realista. La majoria dels melodrames descriuen situacions que no són versemblants, però que ho esdevenen si es tracten en clau realista. Per mi, l'essència de la vida és melodramàtica. Especialment a Turquia!

P.: Aquesta qüestió del realisme, la tracteu directament al rodatge o ja la teniu present en el moment de l'escriptura?

R.: Ja és present a la fase de l'escriptura. Però de vegades no t'adones que no funciona fins al moment del rodatge, i aleshores has de canviar el guió. Has d'estar molt alerta; per exemple, quan la mare torna a casa i ensenya al seu fill els diners que li ha donat el polític, al guió inicial el fill se'n alegrava. Però quan vam filmar-ho vam veure que no funcionava; finalment, sembla que estigui més aviat contrariat...

P.: Pel fet que sospita la infidelitat de la seva mare?

R.: No és necessàriament per això. Com deia Nietzsche, a la vida hi ha dues tragèdies: no aconseguir el que volem, i (la pitjor de les dues) aconseguir el que volem. La mare i el fill fan una cosa perillosa, sense l'aprovació del pare. La versemblança, durant el rodatge, no la dicta la lògica sinó la intuïció.

P.: Aquesta voluntat de tractar de manera realista codis melodramàtics recorda Fassbinder...

R.: És veritat, i Bergman.

P.: Sembla que el que més us interessa és saber què passa per la ment dels personatges: potser és el que costa més de traduir en el cinema.

R.: Sí, el que m'agrada és explorar l'ànima dels personatges. El cinema no és tan poderós com la literatura per això. Tinc la impressió que en aquesta matèria no ha produït res d'equivalent a una obra de Dostoievski, tot i que naturalment el cinema encara és un art molt jove. Potser ho aconseguirem algun dia. El que m'interessa és intentar entendre el que passa al més profund de la natura humana. Conèixer la part fosca d'un mateix ens dona l'esperança de millorar.

P.: Com l'heu trobat el títol?

R.: El títol el vaig trobar molt tard! Ve de la filosofia de Confuci on, de fet, els tres micos tenen una significació positiva que representa la saviesa: no escoltar el mal, no mirar-lo i no parlar-ne. A la pel·lícula, el fill fa com si no hagués vist la seva mare cometre un adulteri, el pare fa veure que no sent la veu de l'amo, al telèfon, i la mare els menteix a tots dos. Actualment, la metàfora dels tres micos s'utilitza amb un to pejoratiu, per denunciar la hipocresia de les aparences.

P.: Sembla que us interessin més les conseqüències que l'acció pròpiament. A la pel·lícula hi ha un accideu i un assassinat, però no els mostreu a la pantalla.

R.: Vaig rodar l'accident, però a l'hora del muntatge el vaig eliminar. Si ensenyo massa acció, m'arrisco a eclipsar els altres moments de la pel·lícula.

P.: Per què no heu signat la fotografia vós mateix, com

ho va fer a LEJANO?

R.: M'agrada molt treballar amb el director de fotografia Gokhan Tiryaki. Ja l'havia contractat quan vaig fer LOS CLIMAS, perquè com jo interpretava el personatge principal no podia encarregar-me de quadrar les imatges. I he continuat treballant amb ell en aquesta pel·lícula. Té idees molt estimulants, m'aporta molt, tot i que jo sóc qui decideixo on posar la càmera i què es fa amb les llums. Després, ho controlo tot al monitor, la qual cosa resulta més fàcil que enquadrar: em dona una visió global i puc concentrar-me en els actors.

P.: Quines idees precises tenieu sobre la imatge per a aquesta pel·lícula?

R.: Volia que tot estigués concentrat en els tres membres d'aquesta família. Per això em semblava important aïllar-los visualment de tot el que hi ha al seu voltant. Al principi, fins i tot tenia previst no mostrar cap altra cara que les d'aquests tres personatges en tota la pel·lícula! També volia crear al seu voltant un ambient cromàtic particular, la qual cosa vaig obtenir a l'etapa de la postproducció. Volia una imatge menys naturalista que la de les meves pel·lícules anteriors, més estilitzada. Vaig decidir crear el meu propi univers visual, cosa que probablement hauria fet abans si hagués tingut el domini suficient.

P.: Aquest tractament de la imatge és molt adequat per a aquesta història tenebrosa, tràgica...

R.: Potser no cal exagerar-ne la significació. Aquestes imatges són les de la meua ànima. Corresponen a la meua visió del món des de fa vint anys. El que passa és que ara, tècnicament, aconsegueixo obtenir el que vull expressar amb més facilitat que abans. Sóc bastant pessimista! Lluito perquè la vida sigui més tolerable.

P.: A propòsit d'aïllar els personatges, hi ha diversos primers plans, i, en canvi, la baralla amb l'amant, cap al final, és un pla molt allunyat.

R.: Hi havia crícs, acció violenta... Tot el que no m'agrada gaire ensenyar. Em semblava que ja n'hi havia prou filmant-ho a distància.

P.: Però hi ha una altra acció bastant violenta, quan el matrimoni es baralla a l'habitació, que heu deixat en primer pla...

R.: L'escenari era massa petit perquè pogués allunyar la càmera! I en aquesta escena la violència només és latent: sembla que estigui a punt d'explotar però queda diferida. Una escena així admet el primer pla, mentre que l'escena de la baralla amb l'amant és violenta d'entrada.

P.: Pot semblar que algú se'ls mira de lluny, el fill sense dubte.

R.: Sí, és la impressió que volia donar, especialment filmant-los des del darrera dels matolls. Però volia deixar que hi hagués certa ambigüitat. També els podria estar observant el pare.

P.: Com el va trobar l'escenari; aquesta casa. L'heu feta construir?

R.: No tenim pas pressupost suficient per això! Un dia,

passant al costat de la via del tren vaig veure aquesta casa. Primer vaig dubtar d'escollir-la: era quasi massa perfecta, com si algú l'hagués construïda expressament per a la pel·lícula. Jo cercava una casa més banal, més realista. La relació entre la terrassa i l'interior no correspon gens al que havia imaginat. No volia que es veiés el mar. Era massa bonic. El que em va acabar de convèncer va ser la proximitat de la via del tren: un dels títols previstos per a la pel·lícula era «El soroll dels trens». Les habitacions de la casa eren massa petites per poder rodar a l'interior: ens van imposar una escenografia interessant, ja que la càmera i l'equip havien de situar-se en una altra habitació que la que ocupaven els personatges. Generalment, no sóc gaire exigent pel que fa als espais, m'adapto fàcilment als escenaris. Si hagués rodat en una altra casa li hauria creat una atmosfera específica. Quan decideixes rodar en un espai determinat, t'esforces per utilitzar-lo el millor possible. Com que havia escrit el guió abans d'escollir la casa, vaig haver de modificar-lo molt en funció de l'escenari. Havia escrit pensant en un balcó, i no en aquesta gran terrassa que, finalment, acaba prenent molta importància. Forma part del treball de posada en escena: saber adaptar-se. Sóc molt pràctic en un plató. No canvio el sentit de la pel·lícula però m'adapto fàcilment, és això el que vull dir quan em comparo amb un camaleó.

P.: Com els va trobar els altres actors?

R.: Vam haver d'accelerar la preparació del rodatge a causa de les eleccions, que volia filmar...

P.: I que finalment va eliminar al muntatge...

R.: Sí, sempre em passa el mateix! El cas és que vam haver de reunir tots els actors en quinze dies. El director del càsting només va poder trobar l'actor per al personatge del noi. Vaig enviar el meu assistent a filmar gent pel carrer! Per al pare i la mare vam posar anuncis als diaris, i vam fer moltes proves. Em va costar molt trobar un actor convincent per al personatge del pare. Aleshores em vaig recordar d'aquell home que havia trobat a Estrasburg, en el marc d'un festival de cinema turc. És un cantant bastant conegut a Turquia, que ha actuat a la televisió. Quan vaig veure el resultat de les proves de seguida ho vaig tenir clar: el pare era ell. La mare és una actriu de teatre que també ha treballat en sèries.

P.: Com heu treballat amb ells?

R.: Cada actor és diferent. Cal trobar el mètode adequat a cadascun d'ells. La mare actuava amb massa teatralitat, vaig haver d'estar batallant-hi constantment. Vaig fer trampes, filmant-la mentre assajava sense dir-li-ho. Per algunes escenes delicades deixava la càmera rodant a la cuina i la filmava mentre ella as-

sajava sola a l'habitació! Ningú no la mirava, i era molt més natural. Mentrestant, m'enduïa el monitor a una altra habitació per veure la presa! Després tornava tot dient: rodem! I la majoria de les vegades no ho feia tan bé. Quant al pare, començava filmant exactament el que havia escrit, per tenir una versió, garantida. I després filmava altres versions de la mateixa escena demanant-li que improvisés. Li preguntava: si tu estiguessis al seu lloc, com reaccionaries? I a vegades, ho feia molt millor que el que jo hauria estat capaç d'imaginar.

P.: El personatge del fill potser és el més difícil d'encarnar; parla poc, és enigmàtic.

R.: La primera setmana, no el trobava bo. Ell estava estressat. És un actor molt jove, recent sortit d'una escola d'art dramàtic per al seu primer paper. Però a partir de la segona setmana va estar fabulós.

P.: Com ho va fer per aconseguir-ho?

R.: La meua norma número u és: no enfadar-se mai. Si els agafa por es bloquegen i aleshores no es pot fer res. S'han de sentir lliures: si tenen una idea han de sentir-se capaços de provar-la, sense por. Quan rodava en 35 mil·límetres era més complicat perquè cada presa costava cara; no em podia permetre anar multiplicant els intents d'aquesta manera. Però la tècnica digital ens ha deslliurat d'aquesta limitació.

P.: Dirigir els actors quan hi ha poc diàleg encara deu ser més difícil.

R.: Sí, sobretot si es tracta d'actors de teatre: se senten obligats a omplir els silencis amb mímiques inútils; els silencis són el que més costa d'interpretar. Per això he de fer trampes, rodar sense avisar. Amb el director de fotografia, sempre havíem d'estar a l'aguait per captar les oportunitats inesperades. Havíem establert un codi amb paraules clau que canviàvem cada dia, per rodar sense que els actors ho sabessin! Per això no faig servir mai la claqueta. Així que per aquesta pel·lícula he rodat el doble de metratge que per a LOS CLIMAS; també és veritat que quan jo interpretava el paper principal era una mica difícil fer girar la càmera en secret!

P.: Que us ha aportat el rodatge digital d'alta definició, en relació amb les vostres pel·lícules precedents?

R.: LOS CLIMAS la vaig rodar amb la mateixa càmera: la gran diferència rau en el procés de la contrastació digital a la postproducció. No és la càmera el que fa la diferència; tothom fa servir la mateixa! En el món de la fotografia fa temps que se sap: encara que dos fotògrafs utilitzin la mateixa càmera sempre hi ha una gran diferència, que ve del treball que es fa després, quan es revelen les fotos. La definició de la imatge no és el més important. El que compta de veritat és la den-

sitat de la imatge: poder decidir quina densitat tindrà cada porció de la imatge. Això és el que confereix profunditat i sentit a la imatge: decideixes que els racons seran més foscos, que els negres seran més densos en una part determinada del marc, etc. D'aquesta manera es poden retocar tots els plans com si estiguessis pintant un quadre. Per exemple, el pla on el noi persegueix el seu pare en direcció a la via del tren, està filmat en picat des de la casa, com si la mare el veiés. A la pel·lícula hi ha una gran ombra a la terrassa, que enfosqueix la imatge. Aquesta ombra, que dona tota la seva força al pla, no existia quan vam rodar.

P.: És veritat que TRES MONOS està inspirada en una pel·lícula de Yilmaz Güney?

R.: El punt de partida s'assembla molt a una pel·lícula de Güney que m'agrada molt, EL PARE, però això és tot. És la història d'un home ric que té un fill que cometa un crim, i que paga al guardià de la seva finca perquè s'acusi ell mateix en lloc del seu fill. Güney fa el paper del guardià, que passa anys a la presó...

P.: La vostra banda sonora està molt treballada; recorda el cinema de Bresson.

R.: Tinc molta admiració per l'obra de Robert Bresson. Per explicar certes coses, la imatge és inútil, amb el so ja n'hi ha prou. Però a l'hora de rodar no hi penso mai. Tot es construeix al muntatge del so i a la mescla. És molt delicat prendre mesures pel que fa al so: les possibilitats són infinites; cada so pot crear un esdeveniment diferent. És la primera vegada que no faig servir cap mena de música en una pel·lícula, cosa de la qual estic molt content. L'única cançó que hi ha és la del timbre del telèfon mòbil.

P.: D'on ve aquesta cançó?

R.: Quan vam rodar LOS CLIMAS, a l'extrem est de Turquia, estàvem lluny de tot. Una nit vam haver de dormir a l'autobús que utilitzàvem per al rodatge. El fred ens va despertar en plena nit; el motor no arrencava. Si ens haguéssim quedat allà ens hauríem mort de fred. Ens vam posar a caminar. Vam entreveure una llum, ens hi vam apropar i vam trucar a una porta. Hi havia tres joves a la vora d'un foc. Un d'ells ens va explicar que estimava una noia; a Turquia, per casar-se, s'han de donar diners a la família de la núvia. Ell ja feia dos anys que s'estava escarrassant per aconseguir una quantitat de diners suficient, i explicava que encara havia de treballar cinc anys més per aconseguir-ho. De fons sonava aquesta cançó d'amor melancòlica! Se'm van quedar gravades l'escena i la cançó.

Michel Climent i Yann Tobin (Entrevista amb Nuri Bilge Ceylan «Je suis un caméléon», Positif, núm. 575, gener de 2009) ▶