



17 març –
10 abril 2003

Krzysztof Kieslowski

Any 2003. Programa especial.
Suplement del núm. 6

Entrevista amb Krzysztof Kieslowski

P – Vostè va debutar com a director just quan va acabar els seus estudis a l'escola de cinema de Lodz, i després va dirigir nombrosos films. També va dur a terme altres funcions en el cinema, com ara ajudant de direcció, per exemple?

K – No, jo no he estat mai l'ajudant de ningú. La meua ambició sempre ha estat dirigir films, fins i tot sobre les cigales, en lloc de ser l'ajudant de ningú.

P – A quin grup de producció, a quin *zespół*, pertany, vostè?

K – Al grup TOR, que abans dirigia Stanislaw Rozewicz i que ara dirigeix Krzysztof Zanussi. Cineastes com ara Zanussi, és clar, i com Edward Zebrowski, Antoni Krauze, Filip Bajon i Janusz Majewski, entre d'altres, el converteixen, al meu entendre, en el millor *zespół*, juntament amb el grup "X", que dirigeix Andrzej Wajda.

P – Vostè, des del 1968, ha dirigit nombrosos documentals.

K – Una trentena. I també llargmetratges de ficció i telefilms. I, a més, per a la televisió, obres de teatre en vídeo que jo considero com una altra forma de direcció cinematogràfica. I també la posada en escena de *Zyciorys (Curriculum vitae)*, una obra de teatre que vaig escriure jo mateix partint d'un dels meus documentals.

P – Entre aquests nombrosos documentals, n'hi ha alguns que vostè preferix?

K – En preferiré alguns, és clar, però sense exageració. Jo miro el que he fet amb una certa distanciació, i m'és difícil tenir realment preferències. M'agraden força, doncs, *ZYCIORYS (CURRICULUM VITAE)*, *ZDJECIE (LA FOTO)*, *Z MIASTA LODZI (DE LA CIUTAT DE LODZ)*, *SZPITAL (L'HOSPITAL)* i *Z PUNKTU WIDZENIA NOCNEGO PORTEIERA (EL PUNT DE VISTA DEL PORTER NOCTURN)*.

P – Té col·laboradors habituals amb qui treballa sempre?

K – Sí. El director de fotografia, el càmera, l'operador de so i el muntador han estat gairebé sempre els mateixos. Són gent que m'entenen i que jo entenc. Això no obstant, ara sento la necessitat d'un canvi.

P – Vostè també ha treballat en vídeo per a la televisió.

K – Sí. He dirigit tres espectacles escrits per altres autors, no meus. N'hi ha dos que mereixen ser esmentats: *DOS SOBRE UN GRONXADOR*, de Gib-

son, una peça americana que tothom coneix, i *L'EXPEDIENT* de Tadeusz Rozewicz, que té com a protagonista un home que passa comptes amb la seva vida. No és una obra d'estil realista, sinó una realització que abandona l'estètica teatral per acostar-se a la realitat, que és una cosa que trobo adequada per a la televisió. De fet, s'assembla molt a un film; es va rodar en un apartament del tot normal, amb càmeres de vídeo portàtils molt mòbils, i no té res a veure amb l'enregistrament d'una representació teatral tal com em sembla que es fa molt sovint a França. Vaig dirigir *L'EXPEDIENT* perquè el pensament de l'autor em resultava molt pròxim i jo podia assumir el tema del drama, ser una mica més que un simple director.

P – Vostè també ha rodat telefilms dels quals era l'autor.

K – *PRZEJSCIE PODZIEMME (PASSATGE SUBTERRANI)* és un telefilm bastant curt que passa en un subterrani per a vianants: l'acció es desenvolupa entre els vianants, dels quals es descobreixen uns quants fragments de vida; és un petit drama entre un home i una dona que un dia es van separar; l'home intenta tornar amb la dona, però no ho aconsegueix perquè és un infeliç, un arribista una mica cinic.

Però, al meu entendre, no és un bon film. *PERSONEL (EL PERSONAL)* és un llargmetratge que passa a l'Òpera: un noi de disset anys entra a treballar al taller de vestuari i descobreix el que es podria definir com la vida dins una petita cèl·lula; el teatre, a la banda dels bastidors, és com ara la vida tançada en una petita pindola; podríem dir que el noi és encara una pàgina en blanc, té un munt d'idees, aspira a la grandesa i a l'art, i els seus somnis to-

pen amb una realitat molt cruel, perquè el nostre món és cruel. El que és interessant, al meu entendre, en aquest film, és que el teatre hi és real: el director de teatre és realment interpretat pel director d'aquesta Òpera, i tots els encarregats del vestuari ho són de veritat en la vida real; hi ha un o dos actors que es podrien anomenar, en el sentit estricte, "professionals", com ara el que interpreta el noi, però que jo preferiré anomenar "la meua gent": són estudiants de l'especialitat de direcció de l'escola de cinema de Lodz; ells condueixen la línia dramàtica, la dramaturgia d'aquest petit drama, però el que li dona

vida a aquest film és real, del tot real: hi ha converses entre els encarregats del vestuari sobre coses completament banals i, al mateix temps, llargues i divertides, i aquest és exactament el to de les converses normals que mantenen la gent normal en un despatx o un taller, i que, a la pantalla, adopten una dimensió que pot ser metafòrica o còmica. El film descriu la decadència moral del noi; al final el deixem quan el director li exigeix que escriu una mena de carta de delació contra un dels seus amics, i no sabem si l'arribarà a signar o no ho farà.

Aquest film va aconseguir el primer premi al Festival de Mannheim i una quinzena de premis a Polònia; per tant, gairebé tots els premis que es poden aconseguir amb un telefilm. Després vaig rodar *SPOKOJ (EL TRANQUIL)*, que també és un llargmetratge i on Jerzy Stuhr interpreta el paper principal, el d'un home que surt de la presó i que només té una ambició: estar tranquil. No vol fer carrera ni tenir diners, ni amics, ni amor. Només vol un lli i una televisió, i guanyar cada mes els diners suficients per poder menjar. I no pot aconseguir dur a terme aquest programa...

P – A vostè, li resulta molt diferent rodar per a la televisió o per al cinema?

K – No hi ha cap diferència, excepte que a la televisió es cobra menys i que s'ha de rodar més de pressa. Però, com que s'hi roda en 16 mm, es pot rodar més ràpid. No hi ha cap problema.

P – *BLIZNA (LA CICATRIU)* va ser el seu primer llargmetratge.

K – Sí, si en vol dir així... Va ser el meu

Tres colors: Rojo de Krzysztof Kieslowski





De la ciutat de Lodz de Krzysztof Kieslowski

mer de tot, un element cultural.

Aquesta diferència de naturalesa entre els dos mitjans d'expressió implica l'elecció de temes diferents.

P – El personatge principal de LA CICATRIU viu una crisi personal.

K – És un home que té el poder, que és al capdavant de la fàbrica de productes químics més important d'Europa, una empresa massa gran que destrueix l'entorn natural, ecològic, i els elements humans. D'aquí prové el títol, LA CICATRIU. Però no és gens ni mica un film ecologista, sinó que tracta de la necessitat de la protecció de determinats valors, potser tradicionals, però en el si dels quals la gent es troben bé perquè els serveixen de referència, de punts de suport. Un home, un home honest, arriba on són ells, i els vol donar la felicitat. Però ells s'imaginen la seva felicitat d'una manera del tot diferent. El drama i la tragèdia del protagonista apareixen quan ell comença a adonar-se que la felicitat que ha proporcionat no és gens ni mica la que els altres esperaven. Naturalment, ha guanyat en un pla, ja que ha aconseguit construir la fàbrica, però en l'àmbit moral ha fracassat.

P – Com va ser rebut, el film, en la seva estrena a Polònia?

K – Molt bé per part de la crítica. Però el va anar a veure molt poc públic. Era encara el període en què als espectadors els semblava que els films contemporanis, especialment els que tractaven de la producció, no podien ser interessants. Crec que avui dia la rebuda seria diferent, perquè la gent s'han acostumat a veure obres interessants que tracten d'aquest tema.

P – Potser va ser perquè a l'època de l'estrena de LA CICATRIU encara es recordaven altres films anteriors que tractaven de la producció. Però, després d'aquesta obra de ficció, vostè va tornar al documental amb Z PUNKTU WIDZENIA NOCNEGO PORTEIERA (EL PUNT DE VISTA DEL PORTER NOCTURN), que es va construir partint d'una entrevista.

K – No és una entrevista; és un monòleg, un monòleg enregistrat abans del rodatge i ordenat formant una successió de temes. Després vaig fer la filmació i ho vaig muntar tot.

P – Quines reaccions va provocar, aquest film?

K – En realitat no ha estat projectat. Pràcticament només s'ha vist al Festival del Curtmetratge de Cracòvia. A Polònia, la difusió dels curtmetratges planteja problemes. Sempre és limitada. EL PUNT DE VISTA DEL PORTER NOCTURN no és una excepció, pel que fa a això. De tots els meus documentals, només un ha estat realment distribuït, SIEDEM KOBIET W ROZNYM WIEKU (SET DONES D'EDATS DIFERENTS), perquè va tenir la sort que el van projectar amb un llargmetratge important.

P – Anar rodant curtmetratges tot alternant-los amb llargmetratges és una actitud excepcional per a un cineasta francès. Passa el mateix a

Polònia?

K – No, hi ha uns quants cineastes polonesos que ho fan, això, i amb èxit.

P – A vostè, passar així del llargmetratge de ficció al documental li representa un canvi en la forma d'expressió?

K – Per què faig llargmetratges? Perquè hi ha temes que no es poden tractar en un documental, sia perquè no es poden adaptar a una durada curta, sia perquè la veritat no es pot referir a aquests temes. El documental, per exemple, difícilment pot penetrar en la vida privada; tothom vol conservar la seva per a ell mateix, i no vol que se'n faci un espectacle. I els grans problemes psicològics i polítics són difícils de tractar en un documental, perquè caldria filmar la gent tal com viuen, observar les relacions que mantenen amb la seva professió, la seva dona... I és molt difícil, demanar-los que acceptin una cosa així. És per això que faig llargmetratges de ficció. Però, es tracta d'una altra forma d'expressió? Segur que sí, perquè llavors estic obligat a inventar jo mateix, a crear el món que filmo. A més, quan rodo un llargmetratge sempre sé com s'acabarà, però quan rodo un documental ho ignoro. I això és apassionant: ignoro com s'acabarà el pla que estem rodant, i encara més el film sencer. Al meu entendre, el documental és una forma d'art més gran que el film de ficció, perquè crec que la vida és més intel·ligent que jo mateix i crea situacions més interessants que les que jo podria inventar. Això passa molt sovint. Per exemple, jo no hauria sabut inventar un personatge com el "porter nocturn". I quin actor hauria pogut interpretar-lo, amb la seva manera de parlar? No hi ha cap actor així. Només pot ser una persona de veritat.

P – El seu llargmetratge següent, AMATOR (L'AMATEUR) fa referència al moviment dels cineastes afeccionats a Polònia.

K – Temps enrere va ser un moviment molt important. I encara hi ha força gent que tenen el cinema com a passatemps preferit, en lloc de col·leccionar segells. Nombrosos directors professionals han sorgit d'aquest moviment: Krzysztof Zanussi, per exemple. Actualment aquest moviment té menys importància; d'una banda, perquè ha estat institucionalitzat, i de l'altra, perquè hi ha dificultats tècniques, manca de càmeres, pel·lícula... Però això és el menys important, perquè si algú té alguna cosa a dir, segur que ho farà, si realment ho vol. El problema de la institucionalització és més greu. Hi ha festivals, hi ha una organització dels afeccionats, i aquests festivals esperen films d'un gènere molt precís; llavors la gent, en lloc de fer el que senten o el que volen, fan els films que els festivals esperen. I això crea un sistema que funciona d'una manera inútil, en un circuit totalment tancat. De tota manera, com que hi ha uns quants milers d'afeccionats, crec que el moviment encara conserva una certa importància.

Naturalment comencen filmant la pròpia família i fent pel·lícules de diumenge. I després, de vegades, tal com s'esdevé en el cas de L'AMATEUR, prenen consciència de l'eina que tenen a les mans i comencen a mirar el món. Si jo he pogut inventar el meu personatge, és perquè aquest fenomen es produeix bastant sovint. Naturalment L'AMATEUR no és pas un film sobre els cineastes afeccionats, però aquests no hi han vist res que no sigui veritat, i sovint han reconegut que ells havien viscut aquesta experiència. I també hi ha antics afeccionats que lamenten no haver llençat les seves primeres filmacions, però que també admeten que van debutar així amb de treballar per a la televisió: "Té raó, ens vam equivocar".

P – Per què va utilitzar Krzysztof Zanussi i un fragment de CAMUFLATGE, en lloc de rodar una breu seqüència d'un llargmetratge imaginari i encarregar a un actor que interpretés un director professional imaginari?

K – Perquè el que m'interessava era fer-hi intervenir una autoritat autèntica, l'autoritat real de Zanussi. A més, jo volia causar la impressió que tota la història era real, perquè hi ha Zanussi, però també hi ha altres personatges que són coneguts a Polònia, i així fer que alguns pensessin que potser tot és veritat, que la veritat del film prové de la realitat, que es pot considerar com real. Enmig dels altres personatges coneguts, hi ha Andrzej Jurga, que és realment un productor de televisió i que s'encarrega del cinema d'afeccionats; per tant, en la realitat du a terme exactament la mateixa funció que en el meu film. Va ser condeixible meu a l'Escola de Cinema de Lodz i precisament ara dirigeix el seu primer llargmetratge. També hi ha un productor de televisió que els polonesos reconeixen, un home amb ulleres, que va interpretar també aquest paper de productor a L'HOME DE MARBRE. No actua amb el seu nom autèntic, però únicament perquè, en la realitat, no és productor a la televisió, sinó a la ràdio. Però els polonesos associen el seu rostre amb aquest paper, perquè de vegades ell també treballa per a la televisió.

P – El debat amb Krzysztof Zanussi sobre CAMUFLATGE va ser interpretat o rodat com un reportatge?

K – El debat es va organitzar per a L'AMATEUR, però es va rodar com un documental, perquè les intervencions dels espectadors les van improvisar ells, lliurement. Aquesta mena de debat el practiquen els directors diverses vegades al mes quan estrenen una pel·lícula. L'únic és que, en aquest cas concret, hi havia limitacions tècniques: l'elecció d'una sala en lloc d'una altra, especialment. Però la gent realment van venir a veure el film de Zanussi i a parlar amb ell. I jo els vaig filmar sense intervenir-hi. L'escena no es va escriure prèviament.

P – El seu personatge principal travessa una crisi que em sembla que actua com un revelador, com un mitjà de crítica de la vida quotidiana, de l'entorn social.

K – Aquesta crisi no constitueix el centre del film. Arriba al final, quan el personatge comença a comprendre que la vida d'un cineasta no és senzilla ni fàcil, que està condicionada per moltes coses, que no n'hi ha prou d'enfocar la càmera sobre la realitat per filmar la veritat, que la veritat té moltes cares, que tot depèn del punt de vista amb què es mira i que la veritat personal no és sempre la veritat pública. Aquest és el problema del protagonis-

ta, que esdevé més intel·ligent al llarg del film i per mitjà del cinema, pel que fa al seu propi punt de vista i al seu àmbit d'afeccionat. També viu, paral·lelament, altres problemes personals.

P – No es podria considerar com una mena de personatge devastador per a la gent que viuen al seu voltant?

K – Si això s'esdevé, és independentment de la seva voluntat. És certament un home honest, ple de bona voluntat. Si les coses es giren a l'inrevés de les seves intencions, no és a causa d'ell, sinó del que ell pateix. No és pas ell, el culpable; ho és la situació.

P – Si es comparen els tons de LA CICATRIU i L'AMATEUR, em sembla que els dos films es diferencien per l'espai que es deixa a l'humor en el segon.

K – A LA CICATRIU, vaig mirar el meu personatge amb més distanciació, de més lluny. A L'AMATEUR, m'estic tota l'estona amb ell, i això ha condicionat l'estètica del film, la planificació, el muntatge... L'humor és aquí una manifestació de simpatia, de simpatia per les misèries humanes, que poden ser divertides. L'AMATEUR és un film sobre un personatge, mentre que LA CICATRIU és un film sobre un problema. Potser és per això que LA CICATRIU va tenir tan poc públic. En aquest film jo vaig mantenir una distanciació més gran, una certa fredor respecte al meu protagonista, perquè no em puc identificar amb ell. En canvi, sí que em puc identificar amb L'AMATEUR. Són dos films molt diferents: LA CICATRIU descriu dotze anys de la vida d'un home, i L'AMATEUR es refereix a un moment bastant curt, a un any, més o menys. Per tant, la càmera pot acompanyar més el protagonista i ell també pot seguir-la millor: la construcció dramàtica, la filmació i el muntatge són diferents.

P – Podria intentar dir com se situa, vostè, dins el cinema polonès?

K – Em sembla que sóc més un realista que no un romàntic. Però voldria ser, primer de tot, un autor. No considero pas el cinema com una feina, sinó com un mitjà d'expressió. El film, per mi, no és gens ni mica el maquilatge, els projectors o l'estrella a l'estil de Hollywood, sinó tan sols el pensament. Aquest és el meu problema de cineasta d'avui dia.

P – Què en pensa, del cinema polonès actual? Com li sembla que serà la seva evolució en el futur?

K – És difícil parlar del futur, perquè tot depèn de l'evolució individual de cadascú. Per tant, és impossible parlar de la dels altres, atès que ja és difícil parlar de la d'un mateix. Tot depèn, també, de l'evolució del món, de la vida. Jo espero romandre actiu i atent a la vida, saber-ne parlar. Intento fer el que em sembla important en aquest moment. Crec que la situació actual del cinema a Polònia és molt digna d'interès, perquè és un cinema que s'interessa per la vida quotidiana po-

No mataràs de Krzysztof Kieslowski





Kieslowski amb Krzysztof Piesiewicz, el seu guionista més habitual

lonesa, gràcies a molts cineastes joves. Els directors de la generació més antiga i els de la intermèdia també s'han interessat per la Polònia contemporània des d'un punt de vista polític i crític, exactament igual que aquests joves. I el que és remarcable és que no hi ha realment oposició entre les generacions. Avancen juntes, podríem dir que sobre vies diferents, però cap a un objectiu comú. Però, quin és, aquest objectiu? És difícil de delimitar, com també ho és saber si l'interès dels cineastes més antics pels problemes contemporanis és degut als joves directors o bé és a l'inrevés. El film documental i les seves tècniques han contribuït a canviar radicalment el llenguatge cinematogràfic, fins i tot per a Andrzej Wajda i per a Jerzy Kawalerowicz. És clar que Andrzej Wajda i Krzysztof Zanussi influencien els joves autors, però hi ha una reciprocitat. Això és el que em sembla més important: aquesta unitat, aquesta comunitat, sense que hi hagi hagut cap manifest de constitució d'un grup, d'elecció d'una etiqueta. Certament la crítica inventa per a les seves pròpies necessitats una terminologia particular, com ara, actualment, "el cinema de la inquietud moral". Però és una pràctica de vegades perillosa. En els debats que es duen a terme actualment en la premsa, et pots adonar, tan bon punt s'ha obert el calaix del "cinema de la inquietud moral" i se n'ha inventariat el contingut, que molts joves cineastes remarcables no hi figuren, perquè la pobra crítica no sap què fer-ne. Són convenients? Són conformes o no ho són? Es tracta d'unes consideracions bastant buides, perquè el cinema és viu precisament quan sap funcionar en direccions molt diferents, tant des del punt de vista dels temes com des del punt de vista estètic. I tinc la impressió que avui dia, a Polònia, el cinema és viu.

Jacques Demeure (Entrevista amb Krzysztof Kieslowski, *Positif*, núm. 227, febrer de 1980)

Entrevista amb Krzysztof Kieslowski

"La fraternitat s'esdevé quan algú està disposat a escoltar algú altre"

P – Ara que ja estan estrenats tots tres films, si un espectador els volgués descobrir, els hauria de veure en l'ordre en què han estat filmats?
K – Jo els he dirigit per ordre per permetre aquesta possibilitat. Era com un senyal, però no és necessari. Són tres històries separades, però bé que relacionades, i que evolucionen juntes. Com vostè sap, jo respecto molt els meus espectadors i els deixo la llibertat de descobrir-les per ordre, de veure'n només una o fins i tot cap! És clar que hi ha una progressió i que, per poder accedir a d'altres significacions, cal apartar la segona, la tercera o la quarta cortina. Però també es pot apartar la primera cortina, i aquí ja hi ha una història.

P – Els films BLAU, BLANC i VERMELL estan una mica concebuts com un tríptic. Des d'aquesta perspectiva, el cos central, BLANC, es revela molt diferent, a causa del seu tònic, mentre que BLAU és més líric, i VERMELL, més dramàtic.

K – Sí, és veritat, però jo no vaig pensar mai en un tríptic com els de la pintura, sinó més aviat en tres novel·les recollides en un mateix volum. Es podria imaginar que un autor les podria haver escrit per a un setmanari i que després es van publicar en un recull. Naturalment als espectadors se'ls pot acudir establir correspondències o relacions entre aquests tres films. D'altra banda, si s'observen les recaptacions a les sales, es pot veure que, quan s'estrena un nou film, durant dues setmanes augmenten els espectadors que van a veure el film anterior. Si amb VERMELL es produeix el mateix fenomen, això voldrà dir que el públic tindrà ganes de descobrir-hi coses noves.

P – A VERMELL, una dona ha perdut un home; a BLANC, un home ha perdut una dona, i en tots dos casos els protagonistes han de superar aquesta pèrdua.

K – Això no va ser un punt de partida, per mi; no hi vaig pensar.

P – A BLANC, hi ha el mateix moviment entre els personatges que a NO ESTIMARÀS.

K – És veritat, però, això no obstant, hi ha una diferència. A BLANC, jo explicava la història des del punt de vista del personatge principal. A NO ESTIMARÀS, la perspectiva canvia. A la fi d'aquest film entrem en l'univers dels contes. I això no és pas realista. I també es pot dir que la conclusió de BLANC no és realista, però, això no obstant, pot semblar plausible.

P – El protagonista de BLANC es venja d'Occident fent negocis i utilitzant el nou funcionament capitalista de la societat polonesa.

K – És cert que la nova situació econòmica li permet de fer-ho; temps enrere, això hauria estat impossible. A BLANC, l'atzar no hi té cap paper. Només hi ha la voluntat d'un home que li permet guanyar, tot i que al començament no té cap possibilitat.

P – A BLANC, el títol, que forma part de la trilogia tricolor, no evoca un color, sinó un no-color. En quin sentit aquesta absència de color és inspiradora del film i no ho és tan sols l'estàtua d'alabastre, el paisatge nevad, les rajoles del metro, el vestit de núvia, etc?

K – Efectivament, ens vam dir que el blanc és una absència de color i que, per això, no l'utilitzaríem d'una manera dramàtica, com s'esdevenia a BLAU i també passarà a VERMELL, és a dir per ajudar l'espectador a fer associacions. Però això no ens havia d'impedir de mostrar el blanc. Vostè ha evocat alguns elements que anaven en aquesta direcció. Hi ha també el cotxe polonès blanc amb què ha vingut a França i que després ella es quedarà. En l'escena d'amor, en el moment de l'orgasme, la pantalla es torna blanca. Però no hi ha cap construcció darrere això: és fruit de l'atzar. P – Com es va fer, l'elecció del director de fotografia: Sławomir Idziak per a BLAU, Edward Klosinski per a BLANC i Piotr Sobocinski per a VERMELL?

K – Va ser una elecció deliberada, per raons artístiques i humanes. Comencem per l'aspecte humà. Són tres personalitats molt diferents. Jo no volia treballar tres vegades amb Idziak, ni tampoc amb els altres. Des del punt de vista psicològic, és una mica com ara l'antiga manera de conrear els

campes. Idziak és un home que explota fàcilment, tot i que és un artista eminent. De vegades es posa histèric, i com que jo sabia —perquè ja havia treballat amb ell— que la cosa no seria fàcil, volia col·laborar després amb algú que aprofités tranquil·litat, com és el cas de Klosinski: és molt organitzat en la seva feina, mai no arriba tard i és molt responsable. Sobocinski, en canvi, és un jove operador que ja va fotografiar dos episodis del DECALEG i que és molt creatiu. A més de les seves habilitats com a director de fotografia, Idziak té instint literari i les seves observacions sobre la interpretació dels actors, sovint ben encertades, m'ajuden molt. Sobocinski treballa magníficament amb la càmera i sobretot amb la llum —crec que el que va fer a VERMELL és excepcional—, però jo no puc esperar d'ell que faci observacions sobre la interpretació o el text. En canvi, dona molt bons consells pel que fa a la construcció del film. Pel que fa a Klosinski, és molt precís i molt professional, i conta la història de BLANC amb la seva càmera d'una manera molt tranquil·la. Segons ell, la fotografia mai no ha de dominar el film, i això és el que jo desitjava per a BLANC, perquè el que compta és l'anecdota molt llegible, la velocitat del relat. I no hi havia cap raó perquè, a l'espectador, se li proposessin efectes visuals. Idziak treballa molt amb el color utilitzant mitjans tècnics com ara filtres, que posa directament sobre la càmera o sobre els projectors. Fa coses que a mi no se m'acudirien mai, com ara posar filtres blaus a l'interior de la càmera mentre



L'amateur de Krzysztof Kieslowski

l'obre molt a poc a poc. Habitualment, això no es fa perquè, teòricament, el negatiu es destrueix. Però ell va utilitzar aquest recurs tècnic per crear un efecte dramàtic, aquella llum blava que explota i apareix d'una manera violenta.

P – Potser es podria dir que BLANC hauria pogut ser dirigit pel jutge de VERMELL, en la mesura que el personatge interpretat per Trintignant té la mateixa visió irònica del món?

K – No hi havia pensat mai, en això, però ho trobo interessant i fonamentat. Aquest personatge reflecteix en gran part el meu punt de vista sobre el món. És per això que he dit sovint que VERMELL m'és molt proper. I al mateix temps hi ha aquella mirada ingènua que Valentine posa damunt les coses i la gent. Si volem anar més lluny, podríem dir que, en la conversa entre Valentine i el jutge, les seves posicions oposades són totes dues meves. Quan Valentine diu: "La gent no és dolenta, això no és veritat" i el jutge li respon: "Sí", això reflecteix una lluita que jo tinc dintre meu.

P – Així, doncs, hi ha la recerca d'un límit ètic.

K – Al meu entendre, el jutge no ultrapassa els límits ètics, tot i que, potser, li agradaria molt de fer-ho. El que és segur és que busca. No crec que el fet d'espigar per mitjà d'escoltes telefòniques sigui tan greu com per poder parlar d'ultrapassament. Tots ho fem això, més o menys.

P – A VERMELL, els personatges s'exposen per a la foto, tant Valentine com el seu germà. Vostè, què en pensa? Que la imatge revela una feblesa o que és una protecció?

K – Això tampoc no se m'havia acudit. És veritat que tots dos s'exposen, però és un element de l'acció. Ella és model, és el seu ofici, i ven la cara i el cos. No crec que això sigui un senyal de feblesa ni una protecció. En una versió anterior, el germà era present en una seqüència i, per tant, no sortia tan sols en una foto. Però en el muntatge final vam decidir de tallar l'escena perquè era l'única on sortia ell, i ella no estava bé en el lloc on quedava situada i entorpia el moviment ascendent del final.

P – El personatge del jutge és un voyeur (auditiu!) i, en un cert sentit, un director. I és ell el qui permet que la trilogia s'acabi quan aconsella a Valentine que agafi el ferri.

K – Ell permet que la trilogia es tanqui, però potser encara té més importància en el seu paper de director pel fet d'haver permès que la trilogia comencés. Si haguessin estat uns altres personatges els qui s'haguessin salvat de la catàstrofe, haurien fet un altre film. Jo mateix no sé pas si es tracta d'un accident de treball o causat per la seva voluntat. D'acord amb la seva reacció, m'inclinaria a pensar en l'acció de treball. Ens esperem amb la mateixa ansietat que ell, perquè no sap si Valentine s'ha salvat o no. Però és cert que ho ha preparat tot curosament. Fins i tot ha demanat informació al servei meteorològic i li han dit que faria bon temps. Això vol dir que ell no pot influir sobre el temps, que no és omniscient. I jo tampoc no sé per què li pregunta a Valentine si té el bitllet per al ferri. En aquell moment sentim quatre notes del bolero. Jo no ho sabria explicar, això, mentre que per a la major part dels seus actes hi ha una explicació. Al meu entendre, ell s'assembla a un jugador d'escacs que preveu els moviments de la partida. Doncs per què, per exemple, si té ganes de tornar a veure Valentine, no li truca per establir una cita? En lloc d'això, ell es denuncia mentre, alhora, imagina tot el que això implicarà. Pensa ja en els articles que es publicaran als diaris, i en Valentine, que els



No ho sé de Krzysztof Kieslowski

llegirà, perquè l'ha vista amb un diari. I pensa també que després ella l'anirà a veure. L'ha de conèixer molt a fons per poder imaginar que ella li farà una visita i li dirà que no ha estat ella qui l'ha denunciat. Per tant, en lloc de fer una cosa senzilla que consistiria a trucar-li, fa quatre moviments molt complicats perquè ella el vagi a veure. Això s'explica. En canvi, no crec que es pugui explicar l'accident amb el gos. És que simplement s'ha escapat o és que el jutge li ha enviat perquè se li posi davant? Això no ho sabem. Una altra pregunta interessant, al meu entendre, és si el jutge existeix realment. En realitat, l'única prova que hi ha de la seva existència és el tribunal. Només allà és on el veiem amb altra gent. Si no, podria ser tan sols un fantasma o, encara millor, una possibilitat.

tat: la vellesa que Auguste espera. Això s'hauria pogut comprovar si Auguste no hagués agafat el ferri. P. Pel que fa als *flash-backs*, el que és sorprenent des del punt de vista estilístic són els moviments de càmera que reemplaçen un *flash-back*: per exemple, quan el jutge evoca un record davant el seu despatx o quan explica al teatre l'episodi dels llibres que cauen, és un moviment de la càmera el que suggereix que és un moment del passat.

K – Per fer això vam utilitzar un procediment molt car, el Technocrane, que és més un procediment per a un film americà de gran espectacle que no per a un film psicològic. Però jo, precisament, em vaig preguntar si no el podríem utilitzar d'una manera del tot diferent, perquè la càmera li permetés al *flash-back* funcionar en el present. I així som ara al present i al passat. Això no hauria de ser possible, però és com la publicitat del Twingo, que diu que és molt petit per fora i molt gran per dins. És el mateix que passa al meu film. No hauria d'existir. Es troba en el terreny de la literatura, que es desplaça en el temps, utilitza el condicional i varia els temps en una mateixa frase. En el llenguatge cinematogràfic, això no s'esdevé pas normalment, i és per aquesta raó que dic que aquest film no hauria d'existir. El Technocrane és una mena de grua manejada per sis persones que permet moviments de tres metres d'alçada i set de profunditat. Va ser útil especialment en el pla en què es veu Auguste passejant el seu gos i Valentine entrant per primera vegada a "Chez Joseph". Si planifiquéssim aquest pla, l'espectador no se n'adonaria però, això no obstant, es perdria credibilitat, perquè mai no podríem estar segurs que es tractés del mateix lloc. També es va utilitzar aquesta càmera en l'escena en què Valentine va per primera vegada a casa del jutge. Comença amb un pla subjectiu que es converteix, per mitjà d'una panoràmica sobre l'actriu, en un pla objectiu, i en el mateix moviment es torna a fer objectiu quan ella s'adreça cap a la porta. Com en la literatura, l'espectador salta així d'un punt de vista a un altre dins el mateix temps.

P – Vostè parla de literatura, però la disposició complexa dels seus plans fa pensar també en mestres de la pintura flamenca, per exemple, en les obres dels quals en un sol pla es troben combinacions subtils del sentit i la mirada. K – És veritat. Això és degut al fet que en aquest film vam utilitzar una llum molt especial. No tan sols per compondre un espai precís, sinó perquè totes les fonts de llum semblessin naturals, tant al sol com en la il·luminació de les làmpades. Ens hi vam esforçar molt, per crear aquesta impressió. De fet, per no mostrar la llum fan falta més làmpades que en els films on la llum es "veu". Això vol dir que, en la pràctica, Piotr tenia a la seva disposició més làmpades que els dos directors de fotografia de BLAU I BLANC junts.

P – Tornant a la idea dels films paral·lels o les històries encreuades, com se li va acudir –juntament amb el músic Preisner— aquella del bolero amb els dos motius que es combinen i s'enllacen? K – Aquesta idea se li va acudir a ell quan va llegir el guió per primera vegada o potser fins i tot ja en l'estadi de preparació. Jo ho vaig trobar molt interessant, tot i que no hi entenc. Coneixia bé el Bolero de Ravel, però, de la seva construcció, no en sabia res. Ell



L'atzar de Krzysztof Kieslowski



Kieslowski i Juliette Binoche durant el rodatge de *Tres colors: Azul*



La cicatriu de Krzysztof Kieslowski



El refrany de Krzysztof Kieslowski



Sense fi de Krzysztof Kieslowski

em va explicar que es tractava de motius que s'enllacen, es desenvolupen i esdevenen cada vegada més rics. I jo crec que aquesta idea em va influir molt, tant pel que fa a l'estructura del guió com per al film pròpiament dit. No està construït exactament com un bolero, però hi ha motius que s'encavalquen i es repeteixen tot alimentant-se els uns en els altres.

Vincent Amiel i Michel Ciment (Positif, setembre de 1994)

BIBLIOGRAFIA: KRZYSZTOF KIESLOWSKI

Selecció de documents consultables a la biblioteca:

Kieslowski autor

- Kieslowski, Krzysztof. *La dramaturgie du réel*, "Positif" no. 409 (mars 1995), p. 56-57.
- Kieslowski, Krzysztof. *Les musiciens du dimanche*, "Positif" no. 400 (juin 1994), p. 63-64.
- Kieslowski, Krzysztof. *Ma vie est tout ce que je possède*, "Positif" no. 423 (mai 1996), p. 75-76.
- Kieslowski, Krzysztof. *Peut-on résoudre l'énigme du 'silence'?*, "Positif" no. 457 (mars 1999), p. 62-64.
- Kieslowski, Krzysztof; Piesiewicz, Krzysztof. *Decalogo*. Torino: Einaudi, 1991.
- Kieslowski, Krzysztof; Piesiewicz, Krzysztof. *Heaven*. München: Belleville, 2002.

Estudis sobre Kieslowski i els seus films

Monografies

- Amiel, Vincent. *Kieslowski*. Paris: Rivages, 1995.
- Andrew, Geoff. *The 'Three colours' trilogy*. London: British Film Institute, 1998.
- Campan, Veronique. *Dix breves histoires d'image: Le Décalogue de Krzysztof Kieslowski*. Paris: Presses de la

Sorbonne Nouvelle, 1993.

- Castro, Antonio. *Miradas sobre el mundo: veinte conversaciones con cineastas*. Cáceres: Asociación Cinéfila RE BROSS, 2000.
 - *Cinema i transcendència*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.
 - *Cinéma parlant: Leos Carax, Aki Kaurismaki, Roman Polanski, ...*. Christian Fevret [et al.]. Sèvres: Les Inroductibles: La Sirène, 1993.
 - *Cinemas d'Europe du Nord: De Fritz Lang à Lars von Trier*. Lozinski, Reitz, Kieslowski... [et al.]. [França]: Mille et une nuits: Arte Éditions, 1998.
 - Garbowski, Christopher. *Krzysztof Kieslowski's décalogue series: the problem of the protagonists and their self-transcendence*. New York: Boulder, 1996.
 - Insdorf, Annette. *Krzysztof Kieslowski, doubles vies, secondes chances*. Paris: Cahiers du cinéma, 2001.
 - Kieslowski, Malgorzata Furdal, Roberto Turigliatto (eds.). Torino: Museo Nazionale del Cinema, 1989.
 - *Kieslowski on Kieslowski*. Danusia Stok (ed.). London: Boston: Faber and Faber, 1993.
 - *Krzysztof Kieslowski*. Michel Estève (ed.). Paris: Lettres Modernes, 1994.
 - *Krzysztof Kieslowski*. Vincent Amiel (ed.). Paris: Jean-Michel Place: Positif, 1997.
 - *Krzysztof Kieslowski: Katalog zu einer Retrospektive in der Bonner Brotfabrik vom 14-20 Dezember 1989*. Bernd Vorjans (Hg). Bonn: Deutsch-Polnische Gesellschaft, 1989.
 - *Lucid dreams: the films of Krzysztof Kieslowski*. Paul Coates (ed.). Trowbridge: Flicks Books, 1999.
 - Murri, Serafino. *Krzysztof Kieslowski*. Bilbao: Mensajero, 1998.
 - Zizek, Slavoj. *The Frigate of real tears: Krzysztof Kieslowski between theory and post-theory*. London: BFI, 2001.
- Articles de revista**
- Amiel, Vincent. *Kieslowski et la méfiance du visible*, "Positif" no. 423 (mai 1996), p. 73-74.
 - Amiel, Vincent. *'Vous ne savez pas, en France, ce qu'il en coûte de vivre dans un monde sans représentation'*, "Positif" no. 409 (mars 1995), p. 58-60.
 - Bassan, Raphaël. *Tu ne tueras point*, "La revue du cinéma" no. 443 (nov. 1988), p. 20-21.
 - Casas, Quim. *Azul: la alternativa de vivir*, "Dirigido" no. 219 (dic. 1993), p. 38-40.
 - Castro, Antonio. *Blanco: una tragedia comedia fallida*, "Dirigido" no. 222 (marzo 1994), p. 26-29.
 - Castro, Antonio. *Krzysztof Kieslowski: 'cada color se ha convertido en una especie de provocación'*, "Dirigido" no. 229 (nov. 1994), p. 34-39.
 - Cavendish, Phil. *Kieslowski's Decalogue*, "Sight & sound" vol. 59, no. 3 (summer 1990), p. 162-165.
 - Coates, Paul. *Kieslowski and the anti-politics of color: a reading of the 'Three colours' trilogy*, "Cinema journal" vol. 41, no. 2 (winter 2002), p. 41-66.
 - Demeure, Jacques. *Entretien avec Krzysztof Kieslowski*, "Positif" no. 227 (févr. 1980), p. 23-28.
 - Esteve, Llorenç. *La trilogia ética de Kieslowski: Trois couleurs*, "Film historia" vol. 5, no. 1 (1995), p. 59-63.
 - Falkowska, Janina. *'The political' in the films of Andrzej Wajda and Krzysztof Kieslowski*, "Cinema journal" vol. 34, no. 2 (winter 1995), p. 37-50.
 - Heredero, Carlos F. *Krzysztof Kieslowski: 'la libertad es un concepto contradictorio con la naturaleza humana'*, "Dirigido" no. 219 (dic. 1993), p. 42-45.
 - James, Nick. *Kind of 'Blue'*, "Sight & sound" vol. 12, no. 4 (Apr. 2002), p. 34-36.
 - *Krzysztof Kieslowski*, "Positif" no. 332 (oct. 1988), p. 13-23; no. 334 (déc. 1988), p. 42-47.
 - *Krzysztof Kieslowski*, "Positif" no. 346 (déc. 1989), p. 26-89.
 - *Krzysztof Kieslowski*, "Positif" no. 403 (sept. 1994), p. 20-32.
 - *Krzysztof Kieslowski: Décalogue: la preuve par dix*, "Positif" no. 351 (mai 1990), p. 31-41.
 - Macnab, Geoffrey; Darke, Chris. *Working with Kieslowski*, "Sight and sound" vol. 6, no. 5 (May 1996), p. 16-22.
 - Martin, Marcel. *Krzysztof Kieslowski*, "La revue du cinéma" no. 456 (janv. 1990), p. 41-45.
 - Masson, Alain; Ciment, Michel; Niogret, Hubert. *Krzysztof Kieslowski*, "Positif" no. 364 (juin 1991), p. 23-31.
 - Mensonge, Serge. *Three colours: Blue, White and Red: Krzysztof Kieslowski and friends*, "Cinema papers" no. 99 (June 1994), p. 26-32.
 - Mikles, Laetitia. *5 documentaires de Kieslowski: 'la vie est plus intelligente que moi'*, "Positif" no. 472 (déc. 2000), p. 44-45.
 - *La Passion Kieslowski*. Claude-Marie Trémou, Pierre Murat, Vincent Remy (eds.). "Télérama" Hors-série (sept. 1993), 98 p.
 - Piccino, Cristina. *Conversazione con Krzysztof Kieslowski*, "Filmcritica" n. 396-397 (giugno-luglio 1989), p. 394-399.
 - Quintana, Angel. *Con 'Rojo', Kieslowski cierra su trilogía*, "Dirigido" no. 227 (sept. 1994), p. 28-33.
 - Tessier, Max. *Krzysztof Kieslowski: un cinéma au-delà du pessimisme*, "La revue du cinéma" no. 443 (nov. 1988), p. 49-52.
 - Wilson, Emma. *Three Colours: Blue: Kieslowski, colour and the postmodern subject*, "Screen" vol. 39, no. 4 (winter 1998), p. 349-362.