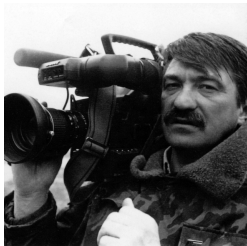


Any 2009. Programa especial. Suplement del núm. 9

13 abril - 31 maig 2009



Aleksandr Sokúrov

Aleksandr Sokúrov, documentalista

La veu solitària de Sokúrov: Documentals sobre l'experiència russa a càrrec d'un mestre rus.

La primera vegada que vaig sentir parlar d'Aleksandr Sokúrov i que vaig veure una de les seves pel·lícules va ser l'any 1989, gràcies al Glasnost Film Festival, que va ser dissenyat pels seus col·laboradors nord-americans i soviètics per tal de presentar al públic americà els films nous i audaçs que sortien dels estudis dedicats al documental de l'U.R.S.S. durant la perestroika de Gorbtxov. Indubtablement, no es tractava de l'antiga porqueria aprovada pel govern, i la majoria resultaven apassionants no pas per les seves innovacions estilístiques, sinó pels temes, fins feia poc prohibits, que tocaven; incloïen franques exposicions d'allò que havien estat tabús històrics i socials, des de les mortíferes repressions del passat fins a malalties de la societat soviètica contemporània com la pobresa i l'alcoholisme.

Una pel·lícula destacà per damunt de la resta: el titulat, irònicament, SACRIFICI DE TARDOR, filmat per Sokúrov l'any 1984, estrenat l'any 1988, és un documental curt i no gens convencional que captura des d'angles singulars la imatge i l'esperit de les multituds que celebren el Primer de Maig a Leningrad. Vaig descobrir que Sokúrov era considerat un artista *underground* dins del món cinematogràfic, algú que havia estat fent documentals des de l'any 1978, tots ells arxivats pels caps de la cultura fins a l'arribada de la perestroika. Tot i que es va graduar a la VGIK, l'escola de cinema de Moscou (l'any 1979), el seu treball de diplomatura original va ser rebutjat; LA VEU SOLITÀRIA DE L'HOMME era una interpretació idiosincràtica de diversos treballs de ficció d'Andrei Platonov, que era, ell mateix, un escriptor idiosincràtic soviètic. Des de la perestroika i, per descomptat, després del col·lapse de la Unió Soviètica, Sokúrov ha sortit a la llum, però ha seguit el seu propi camí i les seves pel·lícules continuen sent úniques. Els dots de Sokúrov per a tot allò que és inesperat són presents a dotzenes de pel·lícules de ficció i documentals majorment projectats al circuit de festivals, tot i que ocasionalment se n'han estrenat algun als EUA (amb bastant d'èxit en el cas de L'ARCA RUSSA, l'any 2002, que probablement sigui avui dia el seu treball més àmpliament conegut).

La distribució de la seva vasta obra ha estat limitada, però recentment Facets Vídeo ha editat una colla de documentals de Sokúrov en DVD. Veure l'obra completa de Sokúrov no és sempre una experiència fàcil, tot i que l'esforç val la pena pels temes que ens permet sondejar i per l'ofici que desplega a l'hora de presentar-los. La seva gamma temàtica és tan diversa i la seva productivitat és tan gran en una varietat d'estils sempre canviants, que és normal que hi hagi alts i baixos. Sovint, la durada de les pel·lícules, el ritme lent, l'*ostinato* dels fragments musicals, la narració minimalista i xiuxiuejada del mateix Sokúrov i les preses llarguíssimes i persistents poden provocar reaccions que abracen des de la fascinació captivadora fins a la narcolèpsia. Però, si deixem de banda certes vel·leitats artístiques entre les seves estratègies (allò que els soviètics acostumaven a denunciar com a «formalisme»), Sokúrov sempre s'enfronta als seus temes des d'una perspectiva profundament hu-

manista. És més, a la seva manera estrofolària, els seus estudis sempre resulten educatius. Incrustada a llurs singulars tècniques de càmera i so trobem la pedagogia del documentalista, ja sigui en la comprensió de l'agricultura col·lectiva soviètica, com a l'ELEGIA DE LA TERRA (1988), o en l'experiència del combat i el significat de ser un recluta a bord d'un vaixell a la mar Blanca, com a VEUS ESPIRITUALS (1995) i a CONFESSIÓ (1998).

L'ús per part de Sokúrov del títol «Elegia» per a molts dels seus films (habitualment el terme significa el lament per la mort d'una persona) també expressa en part la seva visió melancòlica dels afers humans. MARIA, la primera part d'ELEGIA DE LA TERRA, se centra en una treballadora d'una granja col·lectiva, l'estereotip de la dona russa atractiva capaç de dur un tractor i fer anar una recol·lectora. Una fotografia preciosa (una presa panoràmica, pictòrica, retrata cavalls, pallers i unes dones que baten el gra) emmarca diversos capítols de la curta vida de Maria: plora pel seu fill desaparegut, mort per un camioner borratxo; recorda unes curtes vacances a un complex de la mar Negra; i treballa sense descans sota el sol de l'estiu. Després de la mort de Maria, Sokúrov va tornar a la granja amb el material que havia filmat i el va projectar per a la gent que hi vivia, entre els quals s'hi comptaven la filla de Maria i el seu marit, que s'havia tornat a casar. I també en va filmar la projecció. L'efecte és d'una tristesa aclaparadora.

La comparació entre Sokúrov i Tarkovski, que fou un defensor dels seus primers treballs, és inevitable. Tots dos tenien una actitud profundament seriosa respecte del lloc que el cinema ocupa en el món de l'art (un film no era mai «només una pel·li»), i tots dos tenien allò que podríem descriure, d'una manera poc precisa, com a preocupacions «espirituals». L'humor els és totalment aliè. Hi ha altres similituds tècniques, entre les quals podem citar el ritme i les preses llargues. Però Tarkovski no va fer mai documentals; va morir (a l'exili) després de fer tan sols un grapat de pel·lícules; i no va tenir mai l'oportunitat de treballar al seu país en les condicions permissives d'una perestroika, o en una Rússia no soviètica. Tot plegat no ens permet de dir quins gèneres i quins experiments estilístics hauria dut a terme Tarkovski si hagués viscut prou. Dit d'una altra manera, el que sí que sabem és que Sokúrov ha explorat territoris que Tarkovski mai no va trepitjar.

El tribut de Sokúrov a Tarkovski dóna forma a una de les seves «elegies», ELEGIA DE MOSCOU (1987), un altre treball carregat de tristesa que es mou entre una narració a l'estil del clàssic documental biogràfic i nombrosos talls procedents de pel·lícules i filmacions domèstiques de Tarkovski fetes a Rússia, Itàlia, Suècia i França, que resulten d'allò més esclaridors. A Sokúrov li agrada fer llargues panoràmiques de les llars on visqueren Tarkovski i la seva família, com si aquestes preses interiors tan pensoses poguessin expressar alguna cosa de la vida interior dels seus ocupants.

Tot enfocant la seva càmera sobre un subjecte (una cara, el cap d'algú que dorm, una pintura) i mantenint-la allà durant una quantitat de temps inusualment llarga, la intenció de Sokúrov ben bé pot ser fixar la mirada per tal d'acompanyar l'espectador fins a l'interior o fins al caràcter ocult del sub-



Elegia soviètica d'Aleksandr Sokúrov

jecte. En una entrevista d'allò més instructiva inclosa com un dels extrems que acompanyen ELEGIA DEL VIATGE (2001), Sokúrov relaciona el cinema amb la pintura, car, segons ell, tots dos existeixen en una imatge plana, sense tridimensionalitat, per la qual cosa tots dos contenen un «misteri» per a l'espectador darrere la superfície.

A Tarkovski també li agradaven les reproduccions de pintures clàssiques, especialment els retrats. A la seva pel·lícula L'ESPILL se centra en la *Ginevra de Benci* de Leonardo, amb la seva encisadora cara d'una dona jove. Tot fixant la mirada el temps suficient, se'ns obliga a explorar i a trobar solucions al «misteri». O, tal com diu algú a la resplendent novel·la d'Orhan Pamuk *Em dic Vermell*, «Si mires fixament prou temps [una pintura bella], la ment viatja a l'època de la pintura».

Una frase que sembla feta a mida per a la part final d'ELEGIA DEL VIATGE, un viatge estrany, multiestratificat i oníric que porta Sokúrov lluny de Rússia a través del temps i de l'espai, i que culmina al museu Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, on el podem veure d'esquena passejant per davant de diversos quadres, mirant-los atentament, gairebé conversant amb ells, gairebé com si hagués viscut a la vila del segle XVIII retratada en un d'ells. Més tard, en un altre museu, l'Ermitage de Sant Petersburg, Sokúrov fusionà l'art amb recreacions de la història russa a la sensacional L'ARCA RUSSA.

Els dos llargs i ambiciosos estudis de Sokúrov sobre la vida militar ens duen a dos punts diametralment oposats de la geografia russa. CONFUSIÓ (DEL DIARI DEL COMANDANT: UNA NARRATIVA DEL CINEMA EN CINQ PARTS) retrata uns joves reclutes tant a terra com a bord d'un vaixell a la mar Blanca, mentre que VEUS ESPIRITUALS: DELS DIARIS DE GUERRA (també estructurada en cinc parts) ens situa entre els soldats joves a la muntanyosa àrea fronterera del Tadjikistan amb l'Afganistan. Els contrastos físics no poden ser més grans; d'una banda, el vaixell claustrofòbic i les aigües gelades i agitada; de l'altra, els espais oberts, elevats, amplis i polsegosos. Però totes dues obres comparteixen la manera estrictament personal com Sokúrov captura les vides en condicions extremes; totes dues s'haurien pogut titular «Elegies», tot i que la mort amb prou feines s'hi insinua.

La traducció del títol en anglès, «Confession» (Confessió), pot resultar enganyosa, ja que el títol original rus, POVIN-NOST, habitualment significa una obligació, com pot ser el

servei militar obligatori. La pel·lícula se centra en part en les tasques i deures dels reclutes, i en part en el capità del vaixell (un personatge inventat pel director), que «confessa» els seus pensaments més íntims. El documental i la ficció es combinen a la perfecció: Sokúrov ens ofereix aquí la versió cinematogràfica d'una novel·la de no-ficció. Si no fos per les preses llargues, les repeticions apagades d'un inquietant motiu obra del compositor Toru Takemitsu, els sons del vaixell i del vent i les sensuals imatges de l'aigua i de la boira, una bona part de la pel·lícula podria fer-se servir com a manual d'entrenament per a la vida dels reclutes a bord d'un vaixell. La càmera és pertot arreu i observa els homes mentre freguen les cobertes, es despullen per a una revisió mèdica, al menjador, tallant-se els cabells, netejant-se la roba, conversant entre ells, fent una pràctica de primers auxilis. I després hi ha la pertorbadora figura del capità (l'alter ego de Sokúrov?), que ofereix les seves cavil·lacions llargues i pessimistes sobre l'existència i el mar mancat de sentit.

S'hi esmenta una història de Txèkhov, així com el Caront de Dant (que acompanya les ànimes dels morts a l'altra banda del riu Estígia; és una metàfora del capità i els seus homes?). És suficient; el capità puja a coberta i sent com un sentinella compon una carta que comença: «Estimada mare...» Un final bonic, i no pas accidental. A DIÀLEGS AMB SOLJENITSIN, Sokúrov li diu a l'escriptor que està interessat en la relació espiritual entre mares i fills, un tema que va elaborar amb molt de sentiment a la seva pel·lícula MARE I FILL (1997). Un interès similar dona forma a la seva creació més recent, ALEXANDRA (2007), sinó que aquesta vegada es tracta de la relació entre àvies i nets.

CONFESSIÓ no és sentenciosa ni té intencions polítiques, tot i que inclou un comentari sobre la vida militar que la defineix com a cruel, però només tan cruel com la nació de la qual prové. Si Sokúrov és pacifista, cosa que és gairebé segura, no difon els seus sentiments d'una manera òbvia. Paradoxalment, això també és aplicable a VEUS ESPIRITUALS, que parla directament de la guerra, almenys en aparença. (El pare de Sokúrov era un oficial de l'exèrcit soviètic que va combatre a la Segona Guerra Mundial.) Com que en rus no existeix la distinció entre articles definits i indefinits, el subtítol de la pel·lícula es podria traduir com «Dels diaris de guerra», o «Dels diaris d'una guerra» o «Dels diaris de la guerra». La pel·lícula no dona cap indicació de quin d'ells seria el millor; tots podrien ser correctes. No hi ha cap ajut en forma de rètol o narració que ens expliqui el context polític; tot el que sabem és que hi ha uns enfrontaments entre unitats frontereres russes al Tadjikistan i uns insurgents armats (afeganesos?, involucrats en el tràfic de drogues?). El cineasta i el seu equip són allà fent-se ressò de l'activitat (sobretot inactivitat) armada i el director aporta ocasionalment alguna observació o comentari; és el que dona forma als «diaris». Sembla més aviat una declaració de caràcter universal sobre una colla d'homes joves a una zona de combat, no pas un document geopolític específic o tendencios. Però és, en l'estil sense precedents de Sokúrov, un bon afegit al sagrat gènere del cinema bèl·lic rus.

La pel·lícula té un inici poètic que contrasta amb la prosa de la quotidianitat militar que domina la resta del film. Un preciós paisatge rus cobert de neu i una fotografia exquisida quan cau la nit comparteixen l'inici amb, curiosament, la música de Mozart i el compositor i organista francès Olivier Messiaen, a més de comentaris sobre tots dos. En la seva manera de fer sempre sorprenent, Sokúrov sembla voler dir: «Deixem ben clares les nostres prioritats; abans d'endinsar-nos en la zona de combat, recordem la nostra terra, i no oblidem que la natura i l'art i la música haurien de ser els objectes de la nostra preocupació, no pas la guerra». Aquestes són les «veus espirituals» de l'eternitat.

Després que una alba filmada a Rússia es dissol en un paisatge muntanyós del Tadjikistan, Sokúrov, qui sovint se'ns mostra viatjant per terra o aire amb els soldats, fa la crònica de llurs missions i tasques quotidianes. De tant en tant, sentim els seus comentaris senzills, breus i fets en veu baixa: «Valga'm Déu, quina calor.» «El dia s'ha acabat. No hi ha hagut lluita. Gràcies a Déu.» «La guerra és espantosa.» «És sufocant.» Res de sermons; res de declaracions polítiques. Els soldats mengen, posen mines, dormen, formen, fumen, prenen el sol, celebren el Cap d'Any, miren la càmera sense immutar-se (i a aquesta li agrada trobar una cara interessant i quedar-s'hi). Aquí no hi tenim cap comandant imaginari com a CONFESSIÓ, i no arribem a conèixer ningú. Però aconseguim entendre com és ser un soldat en una regió en guerra. Una vegada més, es podria tractar d'una mena de

manual d'entrenament per a soldats, però una esplèndida fotografia del paisatge imponent, de vegades servida en tons sepia (tot i que la pols omnipresent fa que tot es vegi marró, fins i tot quan no hi ha cap tenyit), confereix a la pel·lícula un abast més ampli. I, un cop més, trobem l'*ostinato* de Takemitsu (Sokúrov és un enamorat de l'estètica japonesa). La imatge d'una muntanya es fon en negre i tornem a ser a la freda i nevada Rússia.

Un cop retornat al camp rus, durant un final d'estiu d'allò més fresc, Sokúrov s'enduu el seu equip a la *datxa* de Soljenitsin per filmar les seves converses amb l'escriptor, un homenatge cinematogràfic en ocasió del seu vuitantè aniversari. Tant el cineasta iconoclasta com el gegant de la literatura/política iconoclasta estan en plena forma. No és una simple sessió de preguntes i respostes. Pensen en dues ments perspicaços obsessionades amb problemes filosòfics i existencials trobant-se cara a cara. (Sovint d'una manera bastant literal; pertot trobem vistosos plans del cap de Soljenitsin, amb la seva fesomia de profeta bíblic i, en un fragment força llarg, s'ha de girar a l'esquerra per tal de contestar a un Sokúrov parcialment ocult). No hi ha grans conflictes d'opinió entre ells dos, malgrat que Sokúrov no deixa d'esmentar la presència de la crueltat en el comportament humà i en demana una explicació. Però Soljenitsin té una objecció respecte d'això. Certament, l'autor d'*Un dia en la vida d'Ivan Denisóvitx* i d'*Arxipèlag Gulag* coneix la crueltat de primera mà. Accepta que la crueltat va definir l'ordre soviètic; el seu caràcter, diu, va resultar «afectat per la severitat del règim soviètic». Tanmateix en la seva resposta a Sokúrov posa l'èmfasi en la cobdícia com un dels defectes humans primordials. (Abans, la seva muller i ajudant, Natàlia, parla de les mentides i de la violència. La seva aparició també es basa en primeríssims plans que ressalten el seu rostre atractiu, ampli i obert, molt eslaus.) Hi ha un moment en què Sokúrov esmenta que l'hivern, amb la seva pau, li sembla agradable (una imatge recurrent en les seves pel·lícules). La resposta de Soljenitsin: no pas si has de trencar el gel amb un pic a temperatures sota zero. *Tou-ché*.

I així van parlant i parlant, sobre tot tipus de coses, grans i petites (com es determina l'edat d'un arbre pels anells del tronc?, estan d'acord que «Petrograd» és millor que la pronunciació holandesa / alemanya «Petersburg»). L'aspecte de Soljenitsin és sorprenentment ple de salut i de vigor. L'única vegada que mostra les seves fegoses i cèlebres conviccions és quan l'encén una conversa sobre la Rússia actual i l'acumulació de riqueses per part dels nous oligarques, pròpia del capitalisme més primitiu. De vegades, la càmera, com si s'avorrís de tanta xerrameca, s'allunya de la parella que dialoga i pren llargues panoràmiques de l'habitació, un costum típic de Sokúrov. (Un altre tret familiar són les intercalacions curioses. Durant una discussió sobre Txèkhov insereix una presa del fantasma de l'autor interpretat per un actor en la seva pel·lícula PEDRA (1992). Tant aquesta com les altres pel·lícules que hem esmentat poden presentar una allargada excessiva i allò que en mans d'un altre cineasta es podria considerar un experimentalisme excessivament indulgent. Tanmateix, sota la direcció de Sokúrov, hi transpira la destresa d'un mestre del cinema que, infosa d'una perspectiva humana carregada de compassió, dona com a resultat una sèrie d'assoliments remarquables en el camp del documental.

Louis Menashe (Cinéaste, hivern 2007) ▶

▶ Sokúrov: Les veus solitàries

Amb 54 anys, l'edat amb què finà Andrei Tarkovski, el cineasta rus Aleksandr Sokúrov ja ha realitzat més de quaranta pel·lícules, des del format breu (els deu minuts de SOMNI D'UN SOLDAT) al format espectacular (les gairebé sis hores de VEUS ESPIRITUALS). Aquestes obres han fet d'ell un dels cineastes més «avantguardistes» (tot i que ell mateix rebutja aquest terme) de la seva generació, potser de tot el cinema contemporani.

Atesa la unió de la tecnologia cinematogràfica a una visió i una veu molt personals, encarna més que qualsevol altre el credo estètic de Tarkovski, segons el qual «el cinema és un art seriós i difícil, carregat de sacrificis» (citat a ELEGIA DE MOSCOU). Amb la il·luminació impressionista, els ritmes punyents, la seva posada en escena sofisticada, i les seves enriquides architectures sonores, Sokúrov podria considerar-se, sense discussió possible, com un, si no el més rigorós, dels cineastes actuals tant pel que fa al documental

com a la ficció. D'altra banda, un dels aspectes més originals de la seva obra és sens dubte l'extraordinària flexibilitat amb què barreja, tot desplaçant-se d'una a l'altra, les categories sovint estanques del documental i de la ficció, del relat històric i de la poesia.

Si calgués destacar un tema dominant a la seva obra, diríem que es presenta com una vasta recerca al voltant de la solitud humana i de les formes que cal esculpir en el temps per arribar a expressar-la. Això es constata des del seu primer llargmetratge, LA VEU SOLITÀRIA DE L'HOMME (1978), proposat com una mena de film de final d'estudis, però que fou rebutjat i prohibit fins 1987. La solitud geogràfica: la del metge rus de ELS DIES DE L'ECLIPSI, aïllat a les planes del Turkmenistan, o la dels soldats desorientats que arrosseguen llurs dies a la frontera entre el Tadjikistan i l'Afganistan (VEUS ESPIRITUALS); la solitud de la història: la dels darrers dies de personatges polítics significatius (Hitler, Lenin, Hirohito), atrinxerats i impotents, que torna a recrear la seva magistral trilogia (MOLOCH, TAURUS, EL SOL); la solitud del dolor: la dels fills, gelats d'estupor, que han tornat al seu poble per tal d'enterrar el seu pare (THE SECOND CIRCLE), o per ocupar-se de la mare moribunda a la sublim MARE I FILL. CONFESSIÓ, el seu documental poètic sobre la vida dels mariners de la mar de Barentsz, el capità del navili, solitari i assegut per escriure el seu diari (una altra figura recurrent a les seves pel·lícules), expressa un pensament que sens dubte testimoniarà el poc interès que el cineasta té per les modes (artístiques, polítiques i socials) de la seva



Veus espirituals d'Aleksandr Sokúrov

època: «He de continuar llegint els volums gruixuts escrits pels antics» (hom recordarà que LES PÀGINES XIUIUEJANTS és una adaptació lliure de *Crim i Càstig* de Dostoievski). El capità, encoratjat pel desig romàntic de preservar la gran tradició de l'art i de la literatura de Rússia (prova de memoritzar tota l'obra de Txèkhov), confirma en molts aspectes el projecte «conservador» de L'ARCA RUSSA. Rodada en vídeo digital, aquest pla seqüència «flotant» de 90 minuts dins del museu de l'Ermitage mira de sorgir en un «vestit sense costures» les esplendors d'un món desaparegut (el dels tsars), sota els quals cal escoltar la inquietant bonior del motor de la història.

Sokúrov s'interessa tant per la gent ordinària (una camperola russa a MARIA; una japonesa que viu a un poble de muntanya a LA VIDA HUMIL), com pels personatges històrics (Borís Ieltsin a ELEGIA SOVIÈTICA; Aleksandr Soljenitsin a DIÀLEGS AMB SOLJENITSIN), tot recurrent amb la mateixa constància, la mateixa gravetat melangiosa, imatges d'arxiu d'inicis de segle (ELEGIA DES DE RÚSSIA), els corredors d'una galeria, i les figures d'un quadre (HUBERT ROBERT. UNA VIDA AFORTUNADA; ELEGIA D'UN VIATGE). Si ha estat capaç de dir, a propòsit d'una de les seves pel·lícules, que ell «es trobarà amb el públic a condició que el públic vulgui trobar-se amb ell...», és perquè els seus sons i les seves imatges, teixides de somnis i de malsons, finalment se'ns ofereixen com compartimentacions del temps, de les quals cada espectador ha estat convidat a esdevenir l'interpret solitari.

André Habib («Donato Totaro» (extractes), *Hors champ*, 30 d'octubre de 2005) ▶

▶ L'ànima de les formes

A les «elegies» (el títol d'una vintena d'obres comença amb aquesta paraula), l'examen de l'art i el qüestionament de la concepció clàssica del sentit assoleixen la seva plenitud en la forma d'imatge mítica. Entre les més inspirades es troben ELEGIA DE MOSCOU-ANDREI TARKOVSKI (1987), SONATA PER A VIOLA. DIMITRI XOSTAKÓVITX (1988) i DIÀLEGS AMB SOLJENITSIN (1998). En ordre: un cineasta, un

compositor i un escriptor. En Sokúrov, no hi ha art més fonamental que la música, que descansa íntegrament sobre les regles de l'harmonia. Tanmateix, l'esperit comú a aquests tres diàlegs amb sengles artistes és més senzill de copsar si considerem el primer.

Als minuts inicials, veiem Tarkovski a Itàlia, hoste del poeta i guionista Tonino Guerra, amb qui treballa en el guió del seu film NOSTALGHIA. La càmera els filma mentre conversen. Sokúrov, mitjançant una veu en off, demana a l'espectador que pari una especial atenció a aquest passatge. No a les paraules, perquè el so no ha estat enregistrat: «És interessant seguir-ne els moviments, el silenci, la forma de parlar: els seus gestos romanen a la nostra memòria, de seguida en retenim la imatge, que es queda en nosaltres».

El sentit d'aquesta elegia, llarg lament per la desaparició d'un ésser estimat, es pot resumir en aquesta escena en què la veu de Sokúrov comenta les imatges mudes del seu mestre mentre treballa. Aquí hi ha una concepció de l'art que neix de la relació entre interioritat i abstracció. D'una banda, Sokúrov convida el públic a prescindir de tot allò que és gest, moviment, línia; en una paraula: forma. De l'altra, suggereix que la forma no és una mera referència a ella mateixa, perquè conté quelcom capaç de commoure'ns profundament. Hi ha una mena de «principi interior», per utilitzar una expressió de Kandinski, del color, del moviment, el gest que remet a una vibració espiritual, a una veu oculta en les formes que es dirigeixen a la memòria de l'espectador. Evidentment, les imatges de Tarkovski no mostren res que no siguin elles mateixes. Tanmateix, durant l'acte d'oferir-se a la visió, manifesten alguna cosa més a part d'allò que és visible: la fragilitat de l'ésser humà, la seva indigència, la seva set d'espiritualitat. En el record de Tarkovski, se superen tant la forma com el contingut.

Eugenio Renzi («Aproximació a Sokúrov») (extractes). Cahiers du Cinéma España, març 2008 ▶

Sokúrov es dona a conèixer immediatament després de la mort de Tarkovski, ocorreguda a finals de 1986, raó per la qual es comprèn que s'hi hagi volgut veure el seu hereu natural. Però no se'l pot reduir a aquest paper de vicari. La



Elegia de Moscou d'Aleksandr Sokúrov

seva ELEGIA DE MOSCOU (1986) cobreix els darrers anys de la vida de Tarkovski, l'etapa d'exili i els rodatges a Itàlia i a Suècia de NOSTALGHIA (1983) i SACRIFICI (1986). A Sokúrov no li interessa tant el seu cinema com l'home. Tarkovski és presentat com una víctima del règim soviètic que no ha pogut desenvolupar al seu país tot el talent que tresorava. La seva dissidència és la mateixa de Dmitri Xostakóvitx, que Sokúrov relatava a SONATA PER A VIOLA (1981). O la dels altres tres personatges que considera com els seus referents morals i que ha retratat a DIÀLEGS AMB SOLJENITSIN (1998) i a ELEGIA DE LA VIDA (2006), encara inèdita, dedicada a Mstislav Rostropóvitx i Galina Vixnevskaia. Dic «referents morals», però hauria de dir «polítics», cosa que queda també molt clara amb l'ELEGIA SOVIÈTICA (1989), a major glòria de Borís Ieltsin. En tot cas, aquests documentals, els més personals des del punt de vista ideològic, són els més convencionals des d'una perspectiva estètica, els més deutors de les imatges d'arxiu i aquells en què menys «s'escolta» la veu de Sokúrov, potser perquè ens parla a través dels seus mestres.

L'epicentre de les elegies dedicades a Xostakóvitx i Tarkovski són les seves respectives morts. Les seves vides humils i no gens afortunades retraten les pàgines amagades de la història, les fites de la biografia del mateix Sokúrov. La Història amb majúscules és abordada en la seva tetralogia de ficció (encara en curs) sobre els dictadors que van marcar la política del segle XX en la seva primera meitat.

Com molts dels seus últims films, EL SOL ja es va rodar en digital, suport en què Sokúrov ha estat un dels veritables pioners i que va adoptar des de mitjan anys noranta per als seus documentals. VEUS ESPIRITUALS és, amb seguretat, una de les seves obres majors. Cosa que també es pot dir d'una de les seves pel·lícules més indefinibles, CONFESSIÓ (1998), una producció televisiva de gairebé quatre hores aparentment de ficció, si bé es podria considerar com una continuació estilística de VEUS ESPIRITUALS, substituint la frontera amb Afganistan per l'Àrtic. ELEGIA DEL VIATGE (2001) porta el digital a unes altres fronteres, a l'abstracció propera al videoart, potser perquè es tracta de l'encàrrec d'un museu.

Jaime Pena («Un cine elegíaco») (extractes), Cahiers du Cinéma España, març 2008 ▶

▶ La veu d'Aleksandr Sokúrov i el treball del temps Les veus espirituals i l'arca russa

Les veus espirituals: país i paisatge, perduts en el temps

De l'obra de Sokúrov, en consultar la seva filmografia, no en coneixem sinó l'escuma: darrera perles com ara LES PÀGINES XIUXIUEJANTS (1993), MARE I FILL (1996), MOLOCH (1999) i TAURUS (2001) hi ha una bona vintena d'obres de títols evocadors, i de les quals sembla que només hi ha un grapat d'individus que hagin gaudit del dret de veure-les. Les obres documentals, dins d'aquest florilegi de pel·lícula



Sacrifici de tardor d'Aleksandr Sokúrov

les, constitueixen una part encara més confidencial, però no pas menys important en el si del seu corpus de treball, reservada als circuits de distribució restringits, que apareixen, a l'atzar, a un festival (fou el cas de DOLCE, 2001, presentada a Rencontres du documentaire, o de CONFESSIÓ, 1998, fa alguns anys al FCMM). Aquesta carència encara va fer més valuosa la presentació, en dos vespres, de la seva pel·lícula de 1995, VEUS ESPIRITUALS, dins del marc d'un programa organitzat per Hors Champ a la Cinémathèque quebequesa, cinta que es consagra a la qüestió de l'exèrcit o, més aviat, a «qüestionar l'exèrcit».

VEUS ESPIRITUALS va aparèixer en el si d'una producció de documentals rica i complexa, la llista dels quals, per a l'afecionat, frega el vertigen: ELEGIA DEL VIATGE, ELEGIA ORIENTAL, ELEGIA DES DE RÚSSIA, SONATA PER A HITLER, etc. Aquesta manera de crear connota una subjectivitat exacerbada, una poètica intimista i melangiosa de la complanta, i un esguard que llisca pacientment damunt les coses per tal de fer-nos-les avinentes en tota la seva durada. Tanmateix, quan veiem VEUS ESPIRITUALS, no serà anar massa de pressa considerar-la un documental? O no serà pas que Sokúrov més aviat situa la seva pel·lícula al moll de l'os de les qüestions que proposa o que hauria de proposar cada vegada el documental? El documental, per a Sokúrov, no consisteix pas a refer un esdeveniment, situar-lo en un context i assortir-lo d'informacions. El seu plantejament més aviat presenta dues etapes: com documentar allò real, entès per damunt de tot com l'efecte de la durada impresa als cossos; i com tot seguit retraduir aquesta durada, aquests cossos, en objectes poètics, filtrats per la subjectivitat de l'enunciador/narrador/cineasta. Cadascun d'aquests documentals esdevé llavors un document —concebut com a prova— del temps, que travessem amb el seu mestre de cerimònies. Des d'aquest moment, sembla que la frontera entre les seves aspiracions documentals i de ficció siguin excessivament poroses: «Vull dur a la pantalla el temps real. No cal tenir por del temps que s'esmuny» —avança Sokúrov a propòsit de L'ARCA RUSSA. Retornar-li al pla la seva durada, restablir el temps en els cossos, atorgar

temps perquè es fixi l'esguard, restituir l'espai dins d'un continuïum, teixir un lligam solidari entre el punt de vista i el de l'autor/espectador: això es podria dir tant pel que fa a CONFESSIÓ i VEUS ESPIRITUALS com quant a MOLOCH, TAURUS, i ELS DIES DE L'ECLIPSI (1988), i, d'acord amb tot el que s'ha dit abans, L'ARCA RUSSA.

El subtítol dels cinc episodis de VEUS ESPIRITUALS (1995) és «Diàris de guerra». Aquesta pel·lícula té com a marc una guerra territorial molt precisa, descrita diàriament; la de l'enfrontament entre el Tadjikistan i l'Afganistan, després de la independència del primer el 1991, i que va generar la mobilització de les tropes russes cap a la frontera entre ambdós països. La maquinària narrativa i metafòrica de Sokúrov, tot resseguint l'onzè batalló acampat al post de la frontera entre els dos països, d'entrada s'imposa a un règim doble: material i espiritual. Com esdevé freqüent, el diari de guerra es desfogava tot descrivint amb molta minuciositat les condicions materials de l'existència: alimenta-



Elegia oriental d'Aleksandr Sokúrov

ció, temperatura, distàncies a recórrer, tipus de terreny, etc. Alhora (i potser aquí és on Sokúrov és més rus), la matèria és per a ell indissociable de l'esperit (el cas de Tarkovski ja s'havia interpretat bé, i Marker ens el recordarà molt bé). L'espiritualitat sempre s'encarna dins de la forma material, corrents de forces invisibles habiten sempre la matèria. És així que, amb obstinació o paciència en l'exercici de la mirada, Sokúrov duu aquesta matèria a un grau insospitat d'espessor espiritual: la bota del soldat (hom pensa en les sabates de camperol de Van Gogh, descrites per Heidegger), la corretja de cuir, la paret d'un espadat, una llagosta que s'esforça a la sorra.

A còpia «de treballar» d'aquesta manera els objectes i els paisatges, els rostres i les actituds, tot el joc de proporcions experimenta un capgirament. L'aplicació sistemàtica i lenta de la càmera damunt de les coses, i sobretot la inimaginable subtilitat de la banda sonora, hipnotitzen i congelen cada gest, tota partícula, i li confereixen un valor d'eternitat, inscrit en allò insignificant i banal.

No diríem res de nou si avancem que el gran vector del cinema de Sokúrov és el temps. Però el que sí cal dir és que el temps cal entendre'l en la seva accepció doble: meteorològic i pròpiament temporal. La gran força d'aquesta pel·lícula potser rau a abatre'n un sobre l'altre. «El temps és pesat, i no hi ha pas colors». El temps es mostra com allò que és temporalitat, intensitat, afectivitat, i matèria tàctil alhora. Aquí, el temps no té límits, esdevé disjunt. Fa obsoleta tota idea d'un relat estrictament orientat en funció d'una acció o d'un desenllaç.

Per aquesta raó, la pel·lícula de Sokúrov no és gaire un relat de guerra. Força crispat, serà aquest a qui hom demanarà de desenvolupar-ne el fil. Un relat, diguem-ho per simplificar, que fa ús del temps per tal d'articular les accions. Aquí, amb gran evidència —i s'adiu amb la natura d'un diari personal—, és el temps aquell que es mostra en si mateix, i que sotmet totes les accions. L'acció s'ha subordinat al temps. Sokúrov ens mostra el règim quotidià de la guerra o, més aviat, la guerra com a règim quotidià. El temps de la guerra per excel·lència no és pas el fracàs del combat sinó la tensió de l'espera. El moment del combat, en el quart episodi, no es mostra sinó com un canvi de postura en aquesta espera. Al llarg de tot el combat (aquest mateix il·localitzable), hom continuarà coent el pa, fumant cigaretes, i esguardant indolentment el paisatge. Si en aquesta espera s'esdevé violència, per bé que no exempta de poesia, es tracta de la seva irresolució: què és el que esperen? Tots els soldats que apareixen al llarg d'aquests episodis han estat apostats, és a dir, no se'ls demana altra cosa que romanguin vius, de viure, d'existir a l'indret, parsimoniosos, en una geografia convulsa i poc acollidora. Si es tracta d'una espera, no ho sembla pas; no pel que fa a un combat anticipat, o quant a qualsevol emboscada. Més aviat es tracta de

l'espera d'un retorn al país.

Efectivament, al bell mig d'aquest paisatge es creua la qüestió del país, Rússia... qüestió que no pot plantejar-se, l'any 1993 (en el moment en què es roda una gran part de la pel·lícula), si no és per relació amb l'exterior: el somni d'un país, un país com a somni. El país, encara amb el trasbals del capgirament del règim, de la caiguda de l'imperi, esdevé absolutament indefinible. Què somnia el soldat al primer episodi: una filera de coníferes plantada al bell mig d'un país de contorn gelat i gris. És la imatge que encara pot romandre de Rússia.

Aleshores la frontera que aquests soldats se suposa que han de protegir es veu incrementada en tots els sentits. Frontera entre nosaltres i ells, entre nosaltres i nosaltres mateixos, entre allò antic i allò nou, entre la Rússia real i la seva idea: la Línea general s'ha trencat definitivament (i no és pas aquesta línia que Sokúrov mira de refer a L'ARCA RUSSA). Vet aquí també per quina raó el tema d'aquest document no es presta a cap tractament narratiu o explicatiu. La qüestió de Sokúrov no rau pas a interrogar-se quant al sentit militar, estratègic, geopolític de la presència d'aquests russos al Tadjikistan, sinó a recrear al màxim el poder al·legòric del paisatge, traçat a partir del seguit de rutines que constitueixen la vida dels soldats: menjar, dormir, fer marxar, esperar, i (una mica) combatre. Aquest seguit de rutines s'esglaonen al llarg d'aquests cinc episodis, entre una partida i un retorn: «Hi anem, hi tornem, per bé que res sembla moure's, que tots aquest desplaçaments no són en si mateixos sinó agitacions vanes mentre s'espera el dia en què tornarem al país, en què retrobarem el paisatge natal.» Anada i tornada també obren i tanquen aquestes cinc hores i mitja de pel·lícula. El primer episodi de la sèrie, el qual té una durada de més de 30 minuts, és un pla fix, tot i que inestable, d'un paisatge rus ja llunyà filmat des de dalt. Damunt d'una extensió nevada, hom veu una filera de pins i un cel impenetrable ple de boirina, hom sent el lladruc dels gossos i el silenci en el qual tot això s'embolcalla tremolosament. A l'altra banda, trobem les vastes extensions rocalloses del paisatge tadjik, rogenques pel sol i entapissades de sorra, que un riu obac solca. Deixem un paisatge per trobar-ne un altre. Tanmateix, el paisatge no és només una visió; també és una visió de l'esperit, un vincle amb el món, un punt de vista sobre el país. Com va escriure Eisenstein: «El paisatge pot encarnar, en una imatge concreta, absolutes concepcions còsmiques, sistemes filosòfics sencers [...] Tot pla és un paisatge.» Certament, Sokúrov coneixia aquesta frase, perquè la va transcriure fil per randa a cada pla de la seva pel·lícula.

Altra vegada sobre la veu i el país

Dit tot això, preguntem-nos ingènuament on és Rússia, tant a L'ARCA RUSSA com a VEUS ESPIRITUALS. Quina imatge de Rússia ens proposa Sokúrov? Amb gran evidència, no és pas realista. Per dir-ho en una paraula, resulta espiritual. Ja a TAURUS, una pel·lícula sobre els darrers dies de Lenin, tota l'acció s'esdevé a una casa de convalescència. La llarga i emotiva meditació de Lenin al voltant del poble i el futur de Rússia era desfasada, excèntrica pel que feia a tot allò, que sense ell saber-ho, estava a punt d'esdevenir-se entre bastidors a Moscou. La Rússia de la qual parlava Lenin pot-



Elegia de Petersburg d'Aleksandr Sokúrov

ser ja no existia més que al seu ventre i cap. D'igual manera, L'ARCA RUSSA, dèiem, proposa una imatge de Rússia que remet a una immensa escena de teatre, sorda i cega davant de totes les inclemències. A VEUS ESPIRITUALS, el país resulta invocat sense parar a partir d'un punt d'extrema exterioritat. Hom pensa el país com a manca, i el paisatge rus mitjançant un altre paisatge que ens el recorda per comparança (d'aquí la posada en paral·lel per sobreimpressió del paisatge rus i del paisatge tadjik a l'inici del segon episodi). Ben mirat, el país no hi és mai, allà, ja que no pot ser sinó evocat pel discurs del dirigent moribund (Lenin), per l'artifici de la reconstrucció, o per la distància geogràfica. Però tanmateix, Rússia sembla present arreu. On és, doncs? Sembla que passa per aquesta veu, la de TAURUS, la de L'ARCA RUSSA, i la de VEUS ESPIRITUALS, que encarna la idea i el torbament del país, i que arreu s'acolla a una gamma de sons, de xiuxiueigs, de lladrucs dels gossos, de xerrics d'ocell, de *legati* de violoncel·les. Sens dubte, és a partir d'aquí, d'aquestes veus espirituals que grunyen, mormolegen i narren, que ens cal començar per posar la qüestió del país i de l'obra del temps en l'obra de Sokúrov. ▶

André Habib (*Hors champ* extractes), 20 de desembre de 2002)

▶ A Sant Petersburg encara ens trobarem

L'estiu de 1990, a Leningrad, seguint la pista d'Ossip Mandelstam, el poeta de *Viatge a Armènia*, enregistrem una sèrie de retrats de contemporanis a ell, els últims supervivents de l'avantguarda a Rússia. Tot el material es filma amb una Aaton i una petita telecàmera.

L'any 1998, Sokúrov realitza EL DIARI DE SANT PETERSBURG. L'APARTAMENT DE KÓZINTSEV. Sokúrov crea un film-document que immortalitza Kózintsev mitjançant casa seva, objectes, mobles, quadres, teles, sostres, parets, terrers, en preses lentes i meditades; intercala la seva imatge amb els personatges de les seves pel·lícules, sons i paraules, textos dels diaris. Mitjançant el seu arxiu, Kózintsev torna a les seves habitacions.

A l'apartament de Kózintsev, Valja —la seva vídua— calla, anciana melancòlica, reduïda al silenci; el papagai també resta mut, petrificat. Contrasten amb els sons i els sorolls de la Rússia contemporània que entren per les finestres. Al film-monument de Kózintsev, Valja existeix com a objecte de record. Foses de concatenacions d'associacions visuals i mentals. El «Kózintsev-film» és una rajola del mosaic, jun-

tament amb Saliapin i Xostakóvitx, figura emblemàtica de la cultura-sofriment, sobre Leningrad-Sant Petersburg. Parts de la construcció de Sokúrov del gran arxiu documental de l'era postsoviètica, amb fonaments assentats sobre l'etapa anterior. Simbologies de la ruïna de l'imperi soviètic, continua presència de la guerra a les seves antigues fronteres. Continua supressió d'un període.

Dimecres 2 d'agost de 1990, 11:30, arribem a l'apartament de Grigori Kózintsev. Valja Kózintseva, la seva vídua, comença parlant dels límits que Stalin i Jdànov posaven als artistes, particularment al guió del film sobre Karl Marx que Kózintsev pretenia fer. Ilija Erenburg havia parlat amb Jdànov i havia reescrit el guió.

Valja per a nosaltres existeix com a testimoni de la Història. És la veu narradora de Kózintsev, de la seva germana Ljuba, muller d'Erenburg, dels lligams d'aquests amb Occident. (Erenburg al París ocupat pels alemanys diu que se sent «com una guineu en una pelleteria»).

La nostra intenció era crear un arxiu personal nostre, fer indestructibles memòries que aleshores encara eren vives, de persones que s'havien «preservat», per a una «vista històrica» de la cultura russa que s'estava desconjuntant. Mandelstam no havia sobreviscut. A casa de Valja Kózintseva vam enregistrar les vivències de Kózintsev. Vam plantejar preguntes; no totes van trobar resposta. Una entre totes: «Com s'havia "preservat"»? A Valja és la primera vegada que la filmem. És la custòdia de l'avantguarda russa dels anys vint. Ha escrit sis llibres sobre el tema. «Ara visc allò que no vaig viure en primera persona.» És la segona muller de Kózintsev, però també la primera muller de Borís Barnet. Divideix les seves memòries entre tots dos cineastes. Explica Kuleixov. Fa llistes de les pel·lícules inacabades d'Eisenstein, Dovjenko, Barnet, i les raons polítiques. Parla de les relacions entre els artistes, de Xostakóvitx. Una càmera filma el relat; l'altra càmera, els objectes de Kózintsev i la casa. Els dies següents ens vam aturar a la casa museu d'Anna Akhmàtova, vam filmar la seva habitació i la sala on passava cada dia. Vam sopar el mateix vespre a casa de Semen Aronóvitx amb la seva família. Dmitri, bellíssim nét de Semen, i un gran gat roig. Sopar a la francesa, *hors d'oeuvre*: caviar vermell, llamàntol, vodka, xampany, etc. Vam veure la seva pel·lícula sobre Anna Akhmàtova. Interessant el seu enterrament, filmat l'any 1966 pel mateix Semen, amb un Brodski jove i científic Sàkharov, una multitud desesperada i commoguda. (Per aquestes imatges, Aronóvitx fou degradat a escombriaire als estudis de la Lenfilm). El 1990, en aquella situació de tensió i de fractura, amb la caiguda del comunisme a Rússia, la nostra càmera occidental capta, sense prejudicis, uns quants testimonis últims, al voltant d'Akhmàtova, Tsvetaïeva, Mandelstam, Metter, Saljapin, Chejfic, Nappelbaum, Berberova, Kózintsev, Barnet, Kuleixov. La visió de l'APARTAMENT DE KÓZINTSEV ens porta a escriure aquestes línies. Així com l'obra de Sokúrov es pot veure, el nostre *Viatge a Rússia*, no. És als calaixos, incomplet, sense muntar. Però també forma part del mosaic.

Yervant Gianikian, Angela Ricci-Lucchi (Aleksandr Sokúrov. Eclissi de cinema, *Associazione Cinema Giovani. Torino Film Festival*, 2003) ▶

BIBLIOGRAFIA: ALEKSANDR SOKÚDOV

Articles de revista:

- Bandirali, Luca. *Disgelo russo. L'opera completa di Aleksandr Sokurov al Torino Film Fest.* "Segnocinema", v. 24, n. 126 (mar. 2004), p. 67-68
- Barisono, Luciano. *Elegia dorogi (Elegia di un viaggio) di Aleksander Sokurov.* "Cineforum", v. XLI, n. 409 (nov. 2001), p. 13
- Galestski, Kirill. *The Foundations of film art: an interview with Alexander Sokurov.* "Cineaste", v. XXVI, n. 3 (Summer 2001), p. 4-9
- Menashe, Louis. *The Lonely voice of Sokurov: documentaries on the russian experience from a russian master.* "Cineaste", v. XXXIII, n. 1 (Winter 2007), p. 24-26
- Morreale, Emiliano. *Dolce di Alexander Sokurov.* "Cineforum", v. XL, n. 399 (Nov 2000), p. 14
- Paganelli, Grazia. *Brakhage, Sokurov, Monteiro, differenti silenzi.* "Filmcritica", v. L, n. 510 (nov. 2000), p. 538-539
- Paganelli, Grazia; Gariazzo, Giuseppe. *Il Silenzio del*

- tempo.* "Filmcritica", v. L, n. 503 (mar. 2000), p. 125-133
- Pedro, Gonzalo de. *Filmar dede el más allá.* "Cahiers du Cinéma España", n. 10 (marzo 2008), p. 84
- Pena, Jaime. *Un Cine elegiaco. Sokurov en dvd.* "Cahiers du Cinéma España", n. 10 (marzo 2008), p. 72-73
- Pipolo, Tony. *No Man's land.* "Film Comment", v. XXXVIII, n. 1 (Jan./Feb. 2002), p. 27
- Pipolo, Tony. *Whispering images.* "Film Comment", v. XXXVIII n. 5 (Sept./Oct. 2002), p. 52-61
- Renzi, Eugenio. *Aproximación a Sokurov.* "Cahiers du Cinéma España", n. 10 (marzo 2008), p. 81-83
- Renzi, Eugenio. *La Mort en ce jardin.* "Cahiers du cinéma", n. 628 (nov. 2007), p. 97
- Sholovov, Serguei. *Sonata para viola. Dmitri Shostakovich.* "Films soviéticos", n. 7 (jul. 1989), p. 5
- Strauss, Frédéric. *Sokurov, d'alpha en oméga.* "Cahiers du cinéma", n. 521 (févr. 1998), p. 32-33
- Yampolski, Mijail. *El Trauma del silencio.* "Films soviéticos", n. 12 (dic. 1990), p. 5

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

Monografies:

- *Aleksandr Sokurov: Eclissi di cinema.* Torino: Torino film festival, 2003.
- *Aleksandr Sokurov: elegías visuales.* Vigo: Maldoror, 2004.
- Arnaud, Diane. *Le Cinéma de Sokurov: figures d'enfermement.* Paris: L'Harmattan, cop. 2005
- Dietsch, Bruno. *Alexandre Sokourov.* Lausanne: L'Age d'Homme, 2005.
- Oubiña, David. *Filmología: ensayos con el cine.* Buenos Aires: Manantial, 2000.
- *URSS: dal disgelo alla Perestrojka.* Pesaro: XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1989.

Pel·lícules:

- *Dmitri Shostakovich: Sonata for viola.* (DVD). Rússia, 1981. **V.O.S.E**