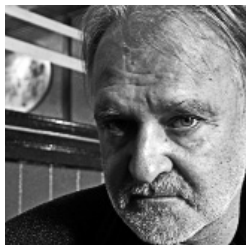


Any 2009. Programa especial. Suplement del núm. 6

17 març – 5 abril 2009



Béla Tarr

## Béla Tarr

### ▶ Béla Tarr o el temps inhabitable

Un dels més grans cineastes vius roman, encara avui, gairebé desconegut a França, on només tres de les seves pel·lícules s'han pogut veure a les sales comercials, i això d'una manera discreta i efímera: KÁRHOZAT (CONDEMNACIÓ) (1987), SÁTÁNTANGÓ (EL TANGO DE SATANÀS, 1994) i WERCKMEISTER HARMÓNIAK (LES HARMONIES DE WERCKMEISTER, 2000). El que fa que aquesta obra tan mins (set llargmetratges en gairebé trenta anys) esdevingui singular, és, en primer lloc, l'extrema exigència de la qual fa gala, tant pel que fa a les eleccions estètiques com quant a les posicions ètiques. Així mateix, la seva singularitat és el que fa que sigui una obra fonamental: efectivament, hom hi planteja de manera infatigable la qüestió essencial del lloc dels homes en el temps i en la història en aquest final de segle que ha vist esfondrar-se la il·lusió d'una marxa irresistible de la humanitat vers el progrés. El seguit de qüestions que aborden les pel·lícules de Béla Tarr (En quin temps ens és donat de viure? És possible viure el temps? Hi ha pròpiament un món comú susceptible de ser viscut?) és ensems el que uneix els dos «períodes» de la seva obra, malgrat llur aparent divergència.

Les seves tres primeres pel·lícules, ficcions amb aparença de documentals, els personatges dels quals són interpretats molt sovint per actors no professionals, posen en escena els problemes quotidians dels joves obrers i obreres. Les qüestions socials semblen doncs dominants: la manca cruel d'habitatge a CSALÁDI TUZFÉSZEK (NIU FAMILIAR, 1977) o la feblesa dels salaris a SZABADGYALOG (EL FORASTER, 1980), que fan impossible la vida de les parelles joves; la servitud de les dones a la llar, l'horitzó de les quals es redueix a l'espai d'un apartament a PANELKAPCSOLAT (GENT FABRICADA, 1987). Llur estètica mateix, inspirada en el «cinema directe», sembla inscriure-les al corrent que integrava, als anys vuitanta, els joves cineastes hongaresos de caire independent.

No obstant això, d'entrada s'evidencia la singularitat de l'esguard de Béla Tarr: els personatges, enquadrats en primer pla, es mouen en espais en si mateixos confinats (apartaments on hi viuen diverses generacions, habitacions exigües, tavernes superpoblades). L'elecció d'uns enquadraments molt tancats encara es fa més evident a causa de l'ús de plans seqüència sovint en moviment, els quals, en passar d'un rostre a un altre, en comptes d'unir els personatges, per contra, els aïllen en espais sense comunicació. Encara més, la construcció narrativa, fonamentada en la juxtaposició d'escenes i d'espais heterogenis, s'uneix a la impressió general: no hi ha pas cap espai globalitzador que pugui acollir aquests illots tancats en si mateixos, cap «espai intermediari» on es pugui establir un món comú. L'únic lligam és per acoblament, «relacions prefabricades», convencionals o aleatòries, on els cossos vénen a inserir-se com tantes altres peces en els «buits» d'una arquitectura abstracta. Sense indret propi, ni món



Les harmonies de Werckmeister de Béla Tarr

comú on viure plegats, cadascun d'ells, en conseqüència, no pot ser sinó un «outsider».

Els propis diàlegs semblen més aviat monòlegs. Sense interlocutors, els personatges no poden fer cap altra cosa que un «estat de la qüestió», el qual romanirà sense efecte. Aferrats al present, els gestos, les actituds, o les paraules dels personatges constitueixen una successió d'instants. Sense passat ni futur, aquests fragments de vida plasmen la imatge d'un present absolut, tot rumiant un instant perpetu tan desproveït de fondària com ara l'espai confinat de l'enquadrament en el qual esdevenen retinguts els rostres i els cossos.

Si la imatge d'un «present nu» exhibeix, a partir dels seus tres primers llargmetratges, allò que constitueix la singularitat del món de Béla Tarr, aquesta imatge indirectament és, si més no, el resultat de l'estructura narrativa i de l'enquadrament. Les pel·lícules del segon període (i particularment la trilogia constituïda per CONDEMNACIÓ, EL TANGO DE SATANÀS i LES HARMONIES DE WERCKMEISTER) operen una alteració més gran: la qüestió del temps serà a partir d'aquest moment al mateix origen del relat. Un temps inhabitable, opac, uniforme i tanmateix informe: un present sense passat però no sense memòria; un present sense futur però bé que suspès en una espera indefinida.

A les primeres pel·lícules, els personatges encara conserven una aparença de lligam professional o afectiu. A la trilogia, desproveïts de tot inserció social o motivació psicològica, esdevenen essencialment emblemàtics d'un vincle amb el temps. Karrer, l'heroi de CONDEMNACIÓ, és l'home que ha renunciat a desplaçar-se i esguarda indefinidament la «desesperança de les coses». Janos Valuska, a LES HARMONIES DE WERCKMEISTER, és l'home que camina infatigablement. L'esguard de l'espectador immòbil, juntament amb el de l'idiota que sempre es mou, serien, en aquest sentit, les dues cares d'una mateixa actitud malenconiosa de resistència. Enfrontats a l'enigma del temps, als homes no els resta res més que llurs cossos, la immobilitat o el desplaçament dels quals determinen un camp de forces, però que ja no poden viure cap espai perquè tot allò que faria de qualsevol cosa un indret o un territori ha desaparegut.

El primer pla de CONDEMNACIÓ dona la mesura d'allò que constitueix la devastació de tot espai habitable. Desfilen sense parar vagonetes de mineral, tot estriant el gris del cel damunt la plana hongaresa. Després, l'enquadrament es fa més ample fins que



Niu familiar de Béla Tarr

apareix el marc d'una finestra abans que el moviment de la càmera no mostri la massa opaca d'una esqueina: un home s'està assegut a l'habitació absort en la contemplació del paisatge. Un home al llindar, ni a dins ni a fora. Al llarg de tota la pel·lícula, els espais interiors no deixaran de ser penetrats per la vibració sonora de la desfilada de vagonetes. Tota la pel·lícula es desplega en aquest espai incert dels marges, on es dilueix la frontera entre l'interior i l'exterior, entre els àmbits públic i privat, on els contorns de la vila s'esvaeixen a la zona. Els immobles enlairen llurs façanes leproses en els confins d'un terreny buit. Els gossos erren entre els blocs, més nombrosos que els humans. La pluja que mulla el terra difumina els contorns dels edificis, desdibuixa les siluetes, venç mica en mica les parets que es van amaranant d'humitat. Igual que el so mecànic, la pluja s'infiltra arreu dels aixoplucs on els homes han cregut trobar recer. El temps ja no s'esmuny, més aviat es qualla en matèria sonora i espessor grisa.

D'ara endavant, tot esdeveniment es fa impossible. És per això que la «damnació» també és el que assoleix l'encadenament dels plans: el pla següent no pot ser la «redempció» del precedent. Res no pot succeir, ja ha arduït. Ni el suïcidi de la companya, fa temps, ni la trobada d'una altra dona, ni la separació dels amants, ni la traïció final de Karrer són més que esdeveniments. «Tot s'ha acabat. Ja no hi haurà cap finalitat», diu la cançó del «Titanik Bar» de CONDEMNACIÓ. Ni tan sols els temps de l'Apocalipsi profetitzats per la treballadora dels vestuaris poden ja esdevenir-se. La catàstrofe anunciada, imminent, s'ha tornat immanent: una catàstrofe sense fi, indefinidament continuada.

Aquest temps que dura sense esmunyir-se d'entrada resulta ben perceptible per la durada tan perllongada dels plans seqüència. Aquest efecte d'estirament fins i tot es veu incrementat pel moviment amb el vaivé dels tràvelings laterals, que allargassen un espai que no paren de reconfigurar, fan aparèixer successivament, al si dels «no-llocs» interiors o exteriors, illots d'espai coexistents però no concordants. Les trajectòries dels personatges, de la càmera, de les cortines de pluja o de les onades de boira divergent de vegades topen, però mai no es troben. El lent balanceig dels cossos dels amants abraçats se sobreimprimeixen al moviment inexorable de les vagonetes de mineral. Cap dels dos pertanyen a l'espai en el qual s'inscriuen. Cap dels dos tenen passat o futur. I malgrat

això, els dos duen l'empremta d'un temps immemorial, la memòria de totes les derrotes, i el saber d'un únic futur, aquell de l'empitjorament i de la mort.

Les dues cares indissociables del temps—la repetició infinita i el moviment inexorable cap a la dissolució— apareixen clarament enunciades en l'ús que fa CONDEMNACIÓ de les melodies compostes per Mihály Vig. A causa de llur estructura punyent i llur retorn regular, esdevenen una mena de fantasma musical del temps cíclic que opera al film. Però l'escena del ball els descobreix una altra vessant. L'estructura en bucle dels *ritornelli* encadenats sense transició d'entrada instaura una eròtica de la música i de la dansa. Però mica en mica, els cossos fatigats dels dansaires es veuen arrossegats a una faràndula cada cop més caòtica. Aleshores sorgeix el «doble paròdic» del ball: el trànsit mecànic d'un dansaire solitari. Desapareguda la melodia, el trepig frenètic revela la seva essència mortífera. Sota la màscara grotesca, és la mort mateixa, eterna repetició d'allò idèntic, qui resulta el director d'orquestra invisible.

El primer pla de LES HARMONIES DE WERCKMEISTER esdevé, des d'aquesta perspectiva, com una temptativa de conjuració del desacord entre el moviment dels cossos i els ritmes de l'univers. Janos Valuska, l'inno-cent, aconsegueix transformar la sala d'un cafè lúgubre, on encara s'endarrereixen alguns consumidors un xic embriacs, en una escena on, per un breu instant, pot sorgir un ordre «superior». Els cossos als quals els correspon el paper d'encarnar el moviment dels planetes reixen lentament, maldestrament, a concordar. Sobrevé l'eclipsi, i tot es paralitza, abans que es reprengui la dansa del cosmos. «Això no s'ha acabat pas», diu Janos mentre se'n va. La utopia d'una reconciliació entre el món dels homes i el dels déus també és present en el més essencial de les investigacions del vell músic, Gyuri Eszter, que viu reclòs. Des de fa anys, mira de remuntar el temps, de tornar a la gamma natural fonamentada en l'harmonia de les esferes, abans que a la música occidental no s'hagi imposat l'artificial ordre «racional» de la gamma temprada. Però el reclòs i l'home que camina es trobaran confrontats a la història.

Hi ha una amenaça que plana sobre la vila. Hi hauria hagut escenes de pillatge a les rodalies. Un circ s'instal·la a la plaça de la vila. L'atracció, una balena momificada gegantina, atrau els homes en massa que sorgeixen de qualsevol lloc. De fet, tots esperen en silenci les profecies d'un príncep misteriós que triga a aparèixer. Quan Janos reix a convèncer el senyor Eszter d'enfrontar el món exterior, sorgeix brutalment la discordança entre llurs somnis d'harmonia i la realitat dels temps: mentre caminen junts pels carrers de la vila, les façanes dels immobles desfilen a gran velocitat al voltant d'ells, com si hi estiguessin en el centre d'uns cavallets, la rotació dels quals se'ls escapa. El cercle perfecte (però tancat en si mateix) de la utopia no podrà oposar-se al curs caòtic dels esdeveniments. Quan cau la nit, a manca de príncep, exasperada, la multitud silenciosa comença a passar. La massa compacta dels cossos envaïx el carrer i avança cap a nosaltres en un inexorable moviment rectilini. Un lent *tràveling* de reculada, ajustat al pas dels homes, fa la impressió que la càmera retrocedeix davant la multitud, sense poder separar-se'n. A manca d'una altra cosa, l'hospital serà saquejat per l'horda de captaires, sense una paraula. No obstant això, una imatge acabarà amb la violència, la del cos d'un vell descarnat exposat a plena llum. La imatge de la desparança absoluta, de la vida nua, una imatge vinguda del fons de la memòria del segle: la dels camps.

La història no es repeteix pas, quequeja. Després de l'avalot, en acabar un llarg *tràveling* circular que ens duu des del sostre d'un magatzem fins al terra, trobarem Janos envoltat de màquines destrossades. En aquesta ocasió, el cercle ha esdevingut la imatge del temps històric: el descens en espiral de l'etern retorn. La veu que compassa el moviment de la càmera és la del príncep. Hom hi reconeix les declaracions profètiques i les imprecacions abans escoltades per Janos, que s'estava amagat al remolc del circ. Però la veu, que ara ens arriba amb una forta reverberació i un timbre metàl·lic, presenta una cadència cada cop més entretallada i acaba per extingir-se. La veu mecànica de



Viatge a la plana de Béla Tarr

l'autòmat expira igual que es retira la marea humana aferrissada en el saqueig. Quan la pel·lícula s'acaba, regna l'ordre militar, i el piano de M. Eszter ha estat reafinat d'acord amb les regles matemàtiques del temprament regular.

La rèplica inicial de Janos no ressona menys: «Això no ha acabat pas». L'espiral del temps històric no té final.

Sylvie Rollet (Positif, núm. 542, abril 2006) ▶

### ▶ (Re) Descobrint Béla Tarr

Davant de la decadència implacable, ignominiosa, irreversible potser, del cinema com a mitjà d'expressió artística, coincident, no pas per casualitat, amb l'exaltació d'allò tebi, d'allò insubstancial, es poden formular diverses preguntes. Existeix encara el veritable geni cinematogràfic? En quines condicions es podria manifestar? No es tracta de meres qüestions retòriques, ni d'un posat «apocalíptic» afí a puerils discussions *intel·lectuals*. Darrere hi ha un estremiment vital que va més enllà de qualsevol dilema filosòfic, esperonat per fenòmens diversos i inquietants. A la perniciososa activitat duta a terme pels mercaders d'imatges en moviment, que ha marcit de forma indecorosa el cinema en tant que entreteniment popular seriós, únic, irrepètible, cal afegir-hi la tasca buida, improductiva, de «creadors» *engagés* que sermonegen sobre les grandeses i les misèries del món basant-se en estímuls «exterior», realistes (?), incapaçs de mirar el seu (buit) interior com a homes, com a artistes.

Per això, resulta extraordinari el (re)descobriments de Béla Tarr (Pécs, Hongria, 1955), gràcies a l'edició en DVD de tres pel·lícules altament representatives del seu talent, CSALÁDI TUZFÉSZEK (NIU FAMILIAR, 1979), KÁRHOZAT (CONDEMNACIÓ, 1988) i WERCKMEISTER HARMÓNIAK (LES HARMONIES DE WERCKMEISTER, 2000). Descobriments que confirma, d'una banda, l'existència, fins i tot avui, del veritable geni cinematogràfic, atès que els tres films, de manera molt diferent cadascun, revelen un cineasta magistral, l'activitat creativa del qual és una necessitat vital que brota de les dimensions més profundes i ocultes del seu ésser. «No parlem mai del caos o de coses existencials. Només parlem d'algú que entra en una habitació, que vol alguna cosa, i l'altre tipus que és allà assegut no vol aquella mateixa cosa. Això és tot», comenta Béla Tarr. Tanmateix, de l'altra banda, una troballa així s'ha de conjugar, malauradament, en pretèrit (im)perfecte, atès que el realitzador hongarès no ha estat mai un desconegut absolut a causa del seu fugaç —i escassament ressenyat— pas per festivals com ara Cannes, Bèrgam o Berlín —on es va exhibir l'al·lucinada, al·lucinant i esgotadora SÁTÁNTANGÓ (EL TANGÓ DE SATANÀS, 1994), de 450 minuts de durada, basada en la novel·la de László Krasznahorka—. Ara bé, l'oblic i deficitari coneixement de l'obra de Béla Tarr demostra fins a quin punt les devastacions de la hipermodernitat —de la modernitat superlativa segons Gilles Lipovetsky— han trastornat la percepció / apreciació del cinema com a forma artística capaç de pertorbar una societat que cerca, endebades, l'estabilitat. Evidentment, el DVD ens facilita la possibilitat, vedada fins ara, d'acostar-nos amb certa comoditat / normalitat a Béla Tarr, a les seves cavil·lacions fílmiques sobre els ombríus secrets de la vida, recordant, evocant o simplement imaginant móns ficticis que es refereixen a veritats objectives. Tot i que el forçós exili del cineasta hongarès al format domèstic ens priva de la sensació de trobar-nos davant d'una experiència



L'última barca de Béla Tarr

seriosa, única, irrepètible —idèntica a la que podem gaudir (ai!) davant d'una bona pel·lícula d'entreteniment popular: l'eclecticisme és sempre símptoma d'intel·ligència i gust...—, sumits en la foscor de la sala cinematogràfica, com si assistíssim a un ritual màgic, captivats per la presència física de la imatge. El primer que ens impacta del cinema de Béla Tarr és el seu llenguatge: delicat, dens, immers en la materialitat de tots els seus elements visuals. Per exemple, recordem l'hermètica planificació de NIU FAMILIAR, amb els seus primers plans, excloent gairebé per complet l'espai escènic / fílmic; planificació íntimament lligada a una portentosa càmera mòbil —mancada d'espasmes epilèptics, d'escombrades brusques— i a un agut estudi (no gens pasolinià) del rostre humà com a espai psicofísic, en què les emocions expliquen, alhora, la intimitat dels personatges i la manera amb què els actors la viuen com a part de la seva individualitat. Allunyat dels postulats de l'anomenat «Realisme Socialista», Béla Tarr descobreix de manera greu, sinuosa i precisa, tota la vilesa, la hipocresia i l'horror que s'agiten, com una malaltia infecciosa, rere les relacions familiars, però projectats cap a allò universal. Així doncs, qualsevol vocació testimonial, «documental», Béla Tarr l'exclou amb un gest bruscat —irònicament, a l'inici del film, un rètol diu: «Això és una història real. No ha succeït a la gent de la pel·lícula, però podria...»— i NIU FAMILIAR s'erigeix, mitjançant aquesta senzilla opció estilística, en una àcida i intimista anàlisi de la naturalesa del poder, dels veritables vincles sentimentals i materials que uneixen o separen els éssers humans, i del seu significat en el si d'una realitat molt més àmplia, hostil. En conseqüència, resulten esborronadores, primer, les ferotges diatribes del pare (Gábor Kun), en primeríssim primer pla, contra la seva nora Irén (Lászlóné Horváth) —a qui acusa d'adúltera i malgastadora—, decidit a influir en el seu fill Laci (László Hovárth), un tipus tan voluble, irresponsable i mesquí com el seu germà Gabi (Gabo Kun Jr.) —amb qui Laci viola una amiga de la seva muller, després d'un àpat «en família»: Béla Tarr concentra el dramatismes de la seqüència en l'agònica expressivitat de les mans de la noia—, i més tard, el tràgic i llarg monòleg final d'Irén, en pla fix, compartint el seu dolor i el seu desconcert amb nosaltres.

En termes generals, el cinema i la seva praxi són una forma de consciència, les seves matèries primeres constitueixen *diferents* formes de consciència. No existeix cap principi estètic en virtut del qual el bon cinema s'hagi de cenyir a una *realitat* organitzada al voltant de nombroses petiteses quotidianes, o a un rígid esquema ideològic, atès que el veritable artista treballa amb l'equívoc i amb allò pluridimensional, com la vida mateixa. CONDEMNACIÓ, obra mestra absoluta —i un dels millors títols dels anys vuitanta (!) juntament amb obres de Lynch, Fellini, Cronenberg, Tarkovski, Scorsese, Schrader, Kurosawa, Carpenter, De Palma, Herzog, o Jan Svankmajer—, sensual, poètica, moral, és un remolí de sensacions, d'emocions tortuosos i sublimes que van des de la més corprendora fascinació fins a l'amargura més feridora —cf. la seqüència d'obertura, amb la imatge del protagonista, d'esquena, observant per la finestra com llisquen les cabines d'un immens telefèric per damunt d'un paisatge erm, lunar...; el lentíssim *tràveling* que ens mostra els parroquians del Titanik Bar submergits a la penombra, immòbils com figures de cera, mentre una dona bellíssima canta una trista cançó...; la seqüència en què els amants fan l'amor languidament i lúgubre davant d'un mirall...; la imatge de la preciosa jove que allesta un nadó que plora, al costat d'una televisió sen-

se imatges, al mateix temps que els amants es barallen i la violència queda en *off* visual per causa, una vegada més, d'un majestuós i gairebé imperceptible *travelling lateral*. ...

CONDEMNACIÓ ostenta una narrativa radicalment diferent de NIU FAMILIAR. El *tempo* lent de cada pla seqüència eleva a un nivell quasi espiritual l'efecte d'allò real; la reptant, quasi fantasmagòrica, mobilitat de la càmera, plena de misteri i d'una naturalitat esbalaïdora, organitza la relació de reenquadraments i de les escenes, dels plans i dels elements iconogràfics continguts en aquests plans... Béla Tarr, d'aquesta manera, intenta presentar la seva visió pessimista i anguixada del món amb els seus ulls, convertint en cinema els seus sentiments, els seus dubtes, les seves idees. No importa la descripció del descontextualitzat i corromput espai urbà en què malviuen, com cucs, els membres del triangle amorós protagonista; només la poderosa estructura visual que fa servir per plasmar la penúria existencial i el caos en què es troben immersos. Les imatges no es dobleguen al simbolisme ni a l'afectació afeblidora; són substància terrenal, violenta i melancòlica alhora, que existeix lluny de tendències fútils, de reflexions supèrflues.

Esgotat l'exigu espai de què disposem, constatar que LES HARMONIES DE WERCKMEISTER aprofundeix, potser sense tanta passió venosa, en la seva emfàtica construcció formal mitjançant l'ús de preses llargues i plans seqüència, parsimoniosos, ingrats moviments de càmera i l'experimentació amb el fluir del temps dins del pla, de la seqüència mateixa, i del so amb música *atonal*. N'hi ha prou a recordar la seqüència de quinze minuts en què Eszter (Peter Fitz) reproduïx el moviment dels astres que conformen el sistema solar o explica què és un eclipsi, a les profunditats d'una bruta taverna, fent servir els borratxos que freqüenten el local... LES HARMONIES DE WERCKMEISTER, com explica el crític Peter Hames, promou la reflexió sobre les arrels de la violència, sempre a punt per destruir la il·lusió d'una vida social estable. «Però la pel·lícula –prosegueix– ens ofereix a més la il·lusòria recerca de la perfecció de to i d'escala perseguida per Eszter, la meravella de la balena (una cosa bella convertida en una monstrositat circense) i la bellesa de la mateixa pel·lícula.» I és que, com deia George Santayana, la bellesa és la purga de la superficialitat, i en el cinema de Béla Tarr hi ha molt de la primera i poc, no res, de la segona.

Antonio José Navarro (Dirigido por..., març 2007) ▶

## ▶ «Ja no hi ha pietat.» Entrevista amb Béla Tarr

P.: - Ens podem sorprendre en veure-us fent una adaptació de Georges Simenon.

R.: Però per què? Què és el que hi ha de sorprenent?

P.: Aquest univers, una cultura a priori molt allunyada de la de les vostres pel·lícules.

R.: De veritat que no ho entenc. Ignoro el lloc que ocupa Simenon a França. Us faig la pregunta: pertany a la gran literatura?

P.: Sens dubte, és un dels escassos escriptors francesos que se situa a ambdós costats ensems, a l'alta literatura i a la cultura popular.

R.: No conec prou bé Simenon, només n'he llegit dos o tres llibres. Sé que principalment ha escrit relats policíacs. Quan hom el llegeix, s'adona que no és només un escriptor de *polars*. És capaç de reeixir en la construcció d'ambients, de situacions de la vida veritablement horribles, de mostrar alguna cosa de la realitat. És per aquest motiu que no comprenc que se sorpreni perquè m'interessa aquest autor, aquesta novel·la. M'agraden molt els seus ambients, és l'essencial. Després de llegir *L'Homme de Londres* per primer cop, el que de veritat m'ha restat és això: algú assegut, és de nit, a una gàbia, la vila dorm al voltant. És tot: això componia una imatge molt forta. Allò important era el personatge principal, un home en la cinquantena passada i una vida monòtona. El mateix cercle cada dia: pujar a la torre de nit, baixar-ne al dematí, fer el got al bar, entrar a casa una altra vegada, dormir durant el dia, llevar-se i tornar a la feina. Hom sap que res no

haurà canviat en un any, en quinze. L'envit que m'interessava era el següent: què és el que s'esdevindria si un home en aquesta situació es veiés sotmès a una temptació, a una possibilitat de canvi? Què seria capaç de fer davant d'aquesta possibilitat? Com seria la seva revolta? A continuació, per descomptat, hi renunciaria, ho perd tot, i ha de reprendre la seva rutina.

P.: Quan parlem de vida circular, hom pensa en els moviments de càmera, particularment a l'inici de la pel·lícula.

R.: A la primera escena, no hi ha un cercle sinó un simple *travelling* lineal de cinc metres. Després, per descomptat, sé fer determinades coses amb una càmera... És tot el que us puc dir, i no crec que calgui cap altre comentari.

P.: Com és que vau arribar a Simenon?

R.: Vaig fer WERCKMEISTER HARMÓNIAK (LES HAR-



L'almanac de tardor de Béla Tarr

MONIES DE WERCKMEISTER), un conte de fades molt bonic que a mi i a moltes persones ens agrada molt. Tanmateix, vaig creure que era una pel·lícula un xic massa romàntica. Vaig decidir de fer a continuació una cinta molt pura, molt simple, i molt cruel. Ja no hi ha pietat, cap possibilitat d'escapar-se.

P.: Considereu que el personatge de Maloin ha canviat entre l'inici i el final de la pel·lícula?

R.: Maloin no ha canviat pas, només ha perdut les seves darreres il·lusions. En tenia, pensava que si comprava una pelleteria o qualsevol altra cosa per a la seva filla, podria donar-li una mica de llibertat. Però no, constata que no hi ha cap esperança. És amb tota seguretat la pel·lícula més cruel que hagi realitzat mai, puix que no deixa cap sortida.

P.: El que esdevé impressionant és la manera amb què arribeu a capturar o a reproduir l'atmosfera de Simenon, la pesantor particular que afecta la imatge.

R.: No, això no s'esdevé pas així. És cert que el punt de partida és l'atmosfera de Simenon. Però tot seguit, quan ja tenim l'indret, el decorat, els personatges, cal oblidar-se'n, hem d'oblidar-nos de Simenon, perquè tenim una matèria nova, i es tracta d'escoltar-la. Quan es configura el repartiment, de segur que es té present el que ha escrit Simenon i el que es vol obtenir. Després es descobreix la personalitat de l'actor. Al capdavant, allò que sempre s'imposa és la personalitat de l'actor. Si duc la personalitat de l'actor cap al personatge de Simenon, l'elimino: l'actor comença a actuar immediatament, i la pel·lícula desapareix. Però si en tinc prou amb escoltar l'actor, el decorat, la meua visió del film, aleshores sóc capaç de crear un món nou; el meu, vinculat a Simenon, per descomptat, però també lligat al decorat, a la personalitat de l'actor, al compositor, al meu coguionista, etc., puix que el conjunt conforma una unitat. Haig d'escoltar el conjunt, i no pas només Simenon. Per exemple, no empro mai el guió en el decurs del rodatge.

P.: En teniu les escenes al cap?

R.: Així és. Ho tinc tot al cap. Preparo petites targetes, una per escena, que penjo a la paret per tal de veure l'estructura de la pel·lícula. En faig ús per reflexionar-hi al vespre, tot sol o amb els meus amics, perquè sovint, després d'haver rodat una escena durant la jornada, tinc la sensació que no cal l'escena següent. Sense saber la manera, hom havia contret dues escenes en una. Contràriament, de vegades, cal dividir una escena que és massa densa. Això depèn sempre de la vida al plató, dels actors, de l'acció.

P.: Cada escena de les vostres pel·lícules es presenta com una entitat, amb una unitat molt forta, particularment sonora.

R.: És el que sempre m'ha agradat fer: que les escenes

s'assemblin als curtsmetratges autònoms, però que al final s'hi generi una gran fluïdesa. Hom té la sensació de veure només fragments, tot i que la impressió final és d'una unitat perfecta.

P.: Com treballau els moviments de càmera? Els decidiu el mateix dia del rodatge?

R.: No, els tinc al cap des de fa mesos. Els imagino quan sóc assegut sol al decorat. De vegades, fins i tot al lloc, abans del decorat. Per exemple, per a l'obertura de A LONDONI FÉRFI (L'HOMME DE LONDRES), quan em vaig assegurar per imaginar l'escena, no hi havia res, ni torre, ni vaixell, ni tren. Vet aquí com és. Primerament, cal trobar els llocs de rodatge. Majorment, és la meua feina, perquè sé molt bé allò que vull i allò que hom és capaç de fer en un lloc determinat, fins i tot buit, sense que hi hagi encara cap decorat, puix que tinc una bona imaginació i puc dir: «D'acord, ins-



El tango de Satanàs de Béla Tarr

tal·larem les vies fèrries aquí, construïrem una torre allà, el vaixell el posarem en aquest indret». Fins a arribar a creure'm aquest indret. I quan ja n'estic convençut, examino totes les targetes que resumeixen les escenes, i em pregunto què cal fer per donar vida a aquesta o aquella visió. Quan estic segur de mi mateix, crido l'equip i els dic: «Vet aquí el que es vol fer, digueu-me quin material necessiteu per a realitzar el meu disseny». Aleshores, s'estableix el pressupost. Una vegada n'hem fixat el cost final, ja no es pot modificar gaire cosa perquè tothom ha d'estar preparat; tothom ha de saber el que ha de fer al rodatge. Si no fos així, hi hauria el risc de perdre temps i diners, i d'això no en tenim mai prou.

P.: Aquest film ha estat una aventura molt particular pel que fa a la producció.

R.: Res d'aventures, el que ha estat és una tortura. O per ser més precisos, una gran tragèdia, amb la mort d'Humbert Balsan. Malgrat tot, haig de dir que la seva mort no té cap relació amb aquesta pel·lícula. Li agradava molt el projecte, i sé tot el que ell va fer per tal d'aconseguir fer-la possible. Personalment, aquest va ser un moment terrible per a mi, atès que Humbert era el meu amic.

P.: Va ser ell qui se us va apropar per fer aquesta pel·lícula?

R.: Un dia vaig rebre una trucada telefònica d'Humbert i em va dir: «M'he assabentat que voleu fer un film a partir d'una història francesa, i m'agradaria moltíssim ser el vostre soci francès». La seva proposta em va omplir de joia, atès que, per bé que ja ens coneixíem d'abans, mai no havíem tingut l'ocasió de treballar junts. La preparació fou difícil perquè des de l'inici el pressupost era relativament alt, més que la mitjana de les pel·lícules europees, a causa del decorat. Adoneu-vos-en: va caldre començar per buidar el port de Bastia, treure els dos-cents velers; les vies fèrries es van construir damunt d'un pàrquing de setanta-sis places que sempre és ple. Només el decorat ens va costar deu milions d'euros. A Europa, ningú no construeix decorats com aquests avui dia. Els cineastes s'acomoden a la realitat tal com es presenta; és el que els resulta més convenient. Humbert n'estava molt orgullós d'això: «Per fi un veritable film; quelcom que s'assembla a una veritable pel·lícula». Després d'un any i mig per muntar el pressupost, vam construir el decorat en tres setmanes, després va venir l'equip tècnic, els actors, el material. Vam començar a il·luminar el decorat i llavors m'assabento de la mort d'Humbert. Ja no vaig poder continuar treballant, ho vam aturar tot durant dos dies. Després ens vam dir: «Tot és allà, tot és a punt, no podem pas perdre temps, cal que comencem a rodar». I vam engegar el rodatge. Vam poder rodar



durant nou dies, després els bancs francesos ens van tallar els subministraments tot dient que era absurd continuar sense productor francès. Tenien raó. Vam haver d'aturar el rodatge, desmuntar el decorat i emmagatzemar-ho tot *in situ*, a Còrsega. És terrible. Us imagineu treballar tant de temps per tenir el decorat i contemplar com la gent ho desmunta tot, ho empaqueta tot abans que s'hagi pogut acabar la feina? Un malson que no desitjo ni als meus pitjors enemics. Tothom se'n va anar a casa, jo a Hongria. Es va haver de refer tota la producció, la qual cosa va ser molt dura perquè la societat d'Humbert havia hipotecat tots els drets de la pel·lícula. Només aquesta complicació legal ens va fer perdre un any i mig. Després va aparèixer Paul Soudou i vam resoldre tots els problemes. Vam tornar a Còrsega, vam reconstruir el decorat, vam treure de nou els dos-cents velers. I tot va rutllar, va ser un rodatge molt simple. Vam acabar en el moment previst i ens vam ajustar al pressupost.

P.: En cap moment no va pensar de deixar-ho córrer i passar a un altre projecte?

R.: No, tot i que no em mancaven les excuses. Hauria pogut dir molt fàcilment: «Aquest era el projecte d'Humbert, i ara és mort». Però ben al contrari, havia d'acabar la pel·lícula en la seva memòria, és per això que li dedico. L'altre motiu raia que era conscient que havia de fer aquesta pel·lícula, i no pas una altra, després de LES HARMONIES DE WERCKMEISTER. No sóc pas un cineasta que fa pel·lícules a l'atzar. És com una escala: cada pel·lícula genera la següent. Hi ha alguna cosa que m'inspira, m'obliga a intentar-ho, puix que és nou, ningú no ho ha afrontat abans que jo. Més d'un em deia: «Sisplau, mira al teu voltant, estàs absolutament sol, ningú no vol saber res d'aquesta pel·lícula». Però no podia abandonar, no podia oblidar Humbert, tots els esforços que vam escometre junts, i m'era impossible d'oblidar LES HARMONIES DE WERCKMEISTER.

P.: Com qualificaríeu el salt d'una pel·lícula a l'altra?

R.: LES HARMONIES DE WERCKMEISTER era un conte de fades molt bonic i romàntic. L'HOMME DE LONDRES és un drama molt cruel, molt pur, molt simple. Sense balena, sense res que faciliti la visió, que alliberi l'espectador. És una pel·lícula que estomaca, com un cop de puny.

P.: Com treballau amb els actors?

R.: Quan la càmera és a punt i la llum està regulada, aviso els actors i comencem a treballar. Dono indicacions físiques, concretes. Parlem un xic de motivacions, d'interessos. Fer una escena esdevé quelcom molt senzill: algú entra en una habitació, i vos, que esteu a dins, no voleu pas la mateixa cosa que ell. Imme-



L'home de Londres de Béla Tarr

diament, teniu un conflicte, i això és tot; n'hi ha prou.

P.: Però no és pas així en totes les escenes. La primera, per exemple...

R.: D'acord, de vegades és un xic diferent... Però sabeu què? La primera escena és veritablement el que m'agrada fer. Tot és al ritme, al *tempo*, m'encanta això.

P.: D'altra banda, la pel·lícula no fa una altra cosa que estomacar. I aquesta escena primera és molt dolça, molt agradable.

R.: Per descomptat, no us heu de prendre tot això que us dic al peu de la lletra. Quan parlo d'un cop de puny, es tracta de la meua relació amb la cinta, de l'actitud general. I teniu raó, és com a la música: si tot fos caos, al capdavant ja no reconeixeria el caos, ja no el sentiria, perquè ha esdevingut un ordre. Cal trencar això.

P.: Diríeu que tots els vostres films rauen en la idea de conflicte?

R.: Prou, però això és una veritat pel que fa a l'art en general. Us podrieu imaginar el món sense conflictes? Jo no. Perquè és el motor: la gent té la necessitat de guanyar, de sobreviure, de perdre.

P.: En el cas de Maloin, sobretot és un conflicte interior, moral.

R.: No ho sé pas. L'únic que faig és mostrar-ho. Segur que hi ha coses que bullen en ell, però no sabem mai el que pensa. L'únic que sé és mostrar un èsser humà, i al final hom té la sensació de comprendre'l. És l'efecte de la pel·lícula, el truc de màgia, la raó per la qual m'agrada fer cinema.

P.: Com treballau el so? De ben segur que prioritzeu una banda sonora molt rítmica.

R.: Certs sons es fan abans del rodatge, d'altres en el decurs d'aquest, i encara d'altres després. Per exemple, el so del rellotge, el tic-tac tan present a la pel·lícula, es va enregistrar abans. Volia un so que fes de metrònom, i emprar-lo en el decurs del rodatge en *playback*. A diverses repeticions, empràvem la música d'aquesta manera. La vam enregistrar abans del rodat-

ge, i la reproduïem per als actors quan era útil per a llur interpretació. Quan no era útil, o si la música m'enturbava o pertorbava els actors, deixàvem de passar-la. Però tenia molt present les ubicacions de la música, sabia què corresponia a cada escena.

P.: No parleu gaire de muntatge. Sembla que treballeu com Dreyer, que va muntar GERTRUD en només uns quants dies.

R.: El muntatge d'aquesta pel·lícula només va necessitar tres hores. Va ser molt senzill atès que ho tenia tot al cap abans de muntar: el ritme, els punts exactes on tallar. Amb el rodatge acabat, era com un trencaclosques. Es miraven les preses, i només calia posar cada cosa al seu lloc. Quan has posat el darrer tros, s'ha acabat.

P.: Heu omès gairebé tots els diàlegs de Simenon. Els que s'han conservat resulten molt forts, i s'interpreten amb molta força. D'on prové aquest excés en l'expressió de les emocions?

R.: Potser he retornat un xic als meus orígens, a CSA-LÁDI TUZFÉSZEK (NIU FAMILIAR), a les meves primeres pel·lícules, en què era molt expressiu. He de confessar-vos que n'estic molt i molt fart. D'altra banda, aviat deixaré de fer cinema, tot i que no immediatament.

P.: De què esteu fart?

R.: Ja no suportó més aquesta mena d'igualtat polida i petitburgesa de mil dimonis que hi ha al món. Aquest acord tàctic entre els pobres i la societat, com es veuen obligats a acceptar aquest ordre, i s'accepta aquest món de merda, és increïble. Doncs no, he de mostrar el que està passant veritablement: la gent n'està fins al capdamunt, les seves emocions són fortes, poderoses. I la qüestió rau en com s'exploten i es controlen aquestes emocions, abans del gran esclat.

P.: De veritat que penseu deixar de fer cinema?

R.: Sí. Només vull fer una pel·lícula més.

P.: En teniu el guió?

R.: Absolutament. Penso començar a rodar a l'octubre. Quan la veureu, comprendreu perquè no pot ser sinó la meua darrera pel·lícula. La rodaré a Hongria. Amb només tres persones, un pressupost molt petit, un film molt simple. Encara més pur, més simple.

P.: I després, a què us dedicareu?

R.: Oh! Tinc projectes. No, no em vull pas morir. Estimo la vida, la valoro, per descomptat. Sóc ben conscient de fins a quin punt és una merda, però sóc capaç de valorar-la. Amb només una condició: que pugui fer alguna cosa. Contràriament...

Emmanuel Burdeau i Cyril Neyrat (Declaracions recollides a Cahiers du Cinéma, setembre, 2008) ▶

## BIBLIOGRAFIA: BÉLA TARR

### Monografies:

- Bikácsy, Gergely. *Il Decennio di Béla Tarr. En Illusioni e realtà: cinema ungherese 1989-2001*. Roma: Unione Circoli Cinematografici Arci, 2001. p.101-114.

### Articles de revista:

- Bouquet, Stéphane. *Exégèse des lieux communs*. "Cahiers du cinéma", no. 600 (avril 2005), p. 45-46.
- Bouquet, Stéphane. *La Splendeur de Béla Tarr*. "Cahiers du cinéma", no. 510 (févr. 1997), p. 57-59.
- Burdeau, Emmanuel; Neyrat, Cyril. *Plus de pitié: entretien avec Béla Tarr*. "Cahiers du cinéma", no. 637 (sept. 2008), p. 30-32.
- Cappabianca, Alessandro; Dottorini, Daniele; Roberti, Bruno. *Werckmeister Harmoniak*. "Filmcritica", no. 506-507 (giugno-iuglio 2000), p. 307-308.
- Casas, Quim. *Cannes 2007: El hombre de Londres*. "Dirigido por...", no. 368 (jun. 2007), p. 39-40.
- Cattaneo, Francesco. *Il Metodo di Béla Tarr: lo spazio del conflitto*. "Cineforum", no. 421 (genn. 2003), p. 66-72.
- Censi, Rinaldo. *Inafferrabile: Béla Tarr*. "Filmcritica", no. 576-577 (giugno-luglio 2007), p. 350-351.
- Francia di Celle, Stefano. *Il Metodo di Béla Tarr: un lavoro primitivo*. "Cineforum", no. 421 (genn. 2003), p. 73-77.
- Grugeau, Gérard. *L'Éclipse et l'éternité*. "24 Images", no. 111 (été 2002), p. 44-45.

ges", no. 111 (été 2002), p. 44-45.

- Grugeau, Gérard. *Les Harmonies de Werckmeister: entretien avec Béla Tarr*. "24 Images", no. 111 (été 2002), p. 42-44.
- Kausch, Franck. *L'Homme de Londres*. "Positif", no. 572 (oct. 2008), p. 37.
- Lestocart, Louis-José. *Damnation: regarder les choses car elles veulent qu'on les regarde*. "Positif", no. 531 (mai 2005), p. 29-30.
- Lestocart, Louis-José. *Satantango: en quête de nouvelle narration*. "Positif", no. 506 (avril 2003), p. 32-33.
- Madeline, Emmanuelle. *Les Harmonies Werckmeister: un monde au bord de la catastrophe*. "Positif", no. 504 (févr. 2003), p. 46-47.
- Malausa, Vincent. *Les Naufragés de l'idéal*. "Cahiers du cinéma", no. 576 (févr. 2003), p. 80-81.
- Navarro, Antonio José. *(Re)Descubriendo a Béla Tarr*. "Dirigido por...", no. 365 (marzo 2007), p. 68-69.
- Neyrat, Cyril. *Le Gardien du vide*. "Cahiers du cinéma", no. 637 (sept. 2008), p. 28-29.
- Orr, John. *Béla Tarr circling the whale*. "Sight and sound", no. 4 (apr. 2001), vol. 11, p. 22-24.
- Pastor, Andrea; Maudente, Floriana. *L'Utopica ironia*. "Filmcritica", no. 506-507 (giugno-luglio 2000), p. 346-347.

## SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Piccardi, Adriano. *Il Paradosso della speranza*. "Cineforum", no. 393 (apr. 2000), p. 69-70.
- Rancière, Jacques. *Béla Tarr: le travail du temps*. "Cahiers du cinéma", no. 591 (juin 2004), p. 80-81.
- Rollet, Sylvie. *Béla Tarr ou le temps inhabitable*. "Positif", no. 542 (avril 2006), p. 101-103.
- Rollet, Sylvie. *Theo Angelopolulos, Alexander Sokourov, Béla Tarr ou la mélancolie de l'Histoire*. "Positif", no. 556 (juin 2007), p. 96-99.
- Romney, Jonathan. *Outside the whale*. "Sight and sound", no. 4 (apr. 2003), vol. 13, p. 32-33, 56.
- Signorelli, Angelo. *Werckmeister Harmoniak*. "Cineforum", no. 396 (luglio. 2000), p. 24-25.
- Whitehouse, Charles. *Damnation*. "Sight and sound", no. 4 (apr. 2001), vol. 11, p. 42-44.

### Pel·lícules:

- *Werckmeister harmóniák (Armonías de Werckmeister) (DVD)*. Hongria, 2000. **V.O.S.E.**
- *Kárhozat (La Condena) (DVD)*. Hongria, 1987. **V.O.S.E.**
- *Családi tűzfészek (Nido familiar) (DVD)*. Hongria, 1977. **V.O.S.E.**

**V.O.S.E.**- Versió original subtítulada en castellà