

Diumenge 5 de febrer, 18:00 h

Xcèntric

VARIACIONS DEL REAL

L'assaig cinematogràfic: Dziga Vertov Jean-Luc Godard



L'assaig polític exigeix del cinema la reflexió sobre el propi mitjà, com es veu en el contrapunt entre el diari Kino-Pravda de Dziga Vertov ("era un laboratori únic en el qual va començar a formar-se l'alfabet del cinema, i on es volia dir la veritat amb els mitjans d'expressió cinematogràfica") i Ici et ailleurs, en la qual Godard va partir del material filmat pel Grup Dziga Vertov a Palestina per fer una meditació personal sobre les contradiccions del propi film i aconseguir que les imatges i els sons fessin sensible el pensament.

Els films projectats de Dziga Vertov es conserven als RGAKFD (Russian State Film and Photo Archive at Krasnogorsk, Rússia)
Agraïm la col.laboració de la Conselleria de Cultura de l'Ambaixada Espanyola a Moscou.

Kino-Pravda núm. 14, Dziga Vertov, 1923, 12'
Kino-Pravda núm. 18, Dziga Vertov, 1924, 13'
Kino-Pravda núm. 19, Dziga Vertov, 1924, 16'
Kino-Pravda núm. 20, Dziga Vertov, 1924, 14'

Conversa amb Dziga Vertov

Com s'explica el gran èxit que va tenir el Kinopravda? No era, al cap i a la fi, un simple diari filmat?

Oficialment, sí, però de fet no era un diari filmat ordinari. [...] Aquest diari tenia la particularitat d'estar perpètuament en moviment, de canviar constantment d'un número a un altre. Cada nou Kinopravda canviava respecte a l'anterior. El mètode de narració obtingut pel muntatge canviava cada cop. I també la manera d'abordar el rodatge, així com el caràcter dels rètols i la manera d'utilitzar-los. El Kinopravda s'esforçava per dir la veritat a través dels mitjans d'expressió cinematogràfica. En aquest laboratori únic en el seu gènere, es començava a formar, de manera obstinada i lenta, l'alfabet del llenguatge cinematogràfic. Alguns Kinopravda, que tenien l'ambició de presentar un tema a fons, prenién les proporcions del llargmetratge. Va ser en aquesta època quan van sorgir les discussions, quan van manifestar-se els partidaris i els enemics. Les discussions es succeïen, però la influència del Kinopravda no va parar d'estendre's, sobretot quan més tard es va projectar als cinemes d'Europa i de tota Amèrica. [...] Paral·lelament al desenvolupament del Kinopravda, també es desenvolupava l'equip. Svilova estudiava el nou alfabet. Kaufman havia esdevingut un operador de primera classe. Beliakov s'apassionava per l'expressivitat dels rètols. L'operador Frantsisson donava curs a la seva inclinació per les experiències aconsegudes. Cada dia, s'havia que inventar alguna cosa nova.

No teníem a ningú que ens ensenyés. Avançàvem per un camí verge. Inventàvem i experimentàvem, escrivíem en cine-imatges tant editorials com serials, cine-reportatges o cine-poemes. Ens esforçàvem per justificar per tots els mitjans la confiança que el camarada Lenin tenia en els cine-noticiaris: "La producció de films nous, penetrats de les idees del comunisme i reflectint la realitat soviètica, ha de començar pels noticiaris".

Article pòstum publicat el 1958 a la revista Inskussvo Kino nº6

Kino-Pravda, per Dziga Vertov

Els noticiaris Pathé i Gaumont van ser reemplaçats pels Kinodelia, que no es distingien gaire dels anteriors noticiaris; només els rètols eren soviètics. [...]

Malgrat la seva joventut, el cine imposava ja uns tòpics immutables més enllà dels quals estava prohibit treballar. Els meus primers assaigs daten d'aquella època. Aplegava trossos filmats trobats a l'atzar en grups de muntatge de

consonància més o menys gran [...] Havíem perdut la fe en les possibilitats de la cinematografia artística i estàvem plens de fe en les nostres forces, esbossàvem el projecte preliminar de manifest que després va ocasionar tan soroll i moments desagradables als nostres cine-apòstols. [...] Escarmentat per la meua trista experiència, vaig demostrar una gran prudència en els primers números del Kino-Pravda. Però a mesura que adquiria la convicció de que m'havia guanyat la simpatia de, si no la totalitat, almenys part dels espectadors, forçava cada cop més el material. [...]

Després de l'aparició del número 14, el diagnòstic de "boig" em va omplir de perplexitat. Va ser el moment més crític en la existència del Kino-Pravda.

El Kino-Pravda nº14 es diferenciava singularment en aquell moments dels altres noticiaris, no s'assemblava en res als números anteriors. Els meus amics ja no m'entenien i em reproaven. Els meus enemics feien salts d'alegria. Els operadors van declarar que es negaven a rodar pels Kino-Pravda. Pel que fa a la censura, va rebutjar simplement el Kino-Pravda nº14 (per ser més exactes, el va autoritzar tallant més de la meitat, i per tant el van destrossar). Confesso que em vaig enfonsar. La construcció del film em semblava simple i clara. No havia acabat d'entendre que els meus contemporanis, acostumats a la literatura, no podien prescindir, per la força de la tradició, dels textos de relació entre els temes.

A continuació, el conflicte es va anar resolent. Els joves i els clubs obrers van tributar una acollida excel·lent al film. [...]

El Kino-Pravda es va lliurar a uns intents heroics, perquè volia formar un mur amb el seu cos per protegir al proletariat de la nociva influència dels drames del cinema artístic. Intents dels quals molts es reien. L'ínfima quantitat d'exemplars del Kino-Pravda només podia servir, en el millor dels casos, a alguns milers de persones i no a milions. [...]

En el Kino-Pravda nº18 la càmera parteix de la Torre Eiffel de París, travessa Moscou, i es deté a la llunyana fàbrica de Nadejdinsk. Aquesta carrera cap al cor de la vida revolucionària ha exercit una influència prodigiosa sobre els espectadors sincers. Camarades, no cregueu que m'estic vanagloriant, però algunes persones han considerat útil advertir-me que, a partir del dia en què van veure el Kino-Pravda nº18, la realitat soviètica els ha estat mostrada sota una llum completament nova.

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

No es pot explicar verbalment el tema del *Kino-Pravda* nº19, perquè està fet per ser vist. Els seus múltiples fils visuals lliguen la ciutat al camp, el nord al sud, l'hivern a l'estiu, les camperoles a les obreres, que al final s'apleguen en una sola família, la sorprenent família de Vladimir Ilich Lenin. Es presenta a Lenin viu i Lenin mort. Un cop superada la pena, la consciència del deure obliguen a la dona i la seva germana a prosseguir la seva tasca amb energia redoblada. Les camperoles treballaven, i les obreres, i també la muntadora que selecciona els negatius del *Kinopravda*...

Vertov per Godard

Hi ha una gran diferència entre els films occidentals i els de Vertov: en aquest hi ha molta esperança i joventut, mentre que els films occidentals són d'una tristor i un pessimisme bastant notable. I és aquest últim el cinema que domina. No hi ha, efectivament, cap joventut, no hi ha més que vells, velles històries, velles llegendes. Mentre que el cinema rus, en un moment donat, era bastant infantil; era una altra cosa [...] Vertov buscava realment alguna cosa pel seu país, en un moment precís; això no va durar gaire, no va tenir ocasió... però hi havia alguna cosa diferent. [...] A vegades, sento que m'agradaria poder entusiasmar... ho sento en el cinema de Vertov, es percep que hi ha moments d'entusiasme. M'agradaria molt, però no sé fer-ho molt bé, o m'aturo per por de no saber, un segon després, com continuar.

Jean-Luc Godard. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, Paris, 1980.

Sobre els Kino-Pravda, per Yuri Tsvivan

Al *Kinopravda* nº14 destaca la instal·lació mòbil d'Aleksandr Rodchenko, de la qual no s'ha vist cap semblant en la història del cinema ni encara menys en la història de l'art. El seu objectiu és almenys tan insòlit com el seu aspecte: es van realitzar per suportar intertítols tridimensionals, que es llegeixen mentre es mouen. [...] Pel que fa als números 18 i 19, pertanyen a un gènere de film —només existent en Vertov— que el cineasta definia com *probegi kinoapparata* —la cursa de l'aparell de presa a través de llocs allunyats entre ells. Allò excitant és que es tracta d'un viatge impossible, un recorregut visionari, un imaginarari panoràmic panplanetari. *Kino-Pravda N. 18* porta a l'espectador de l'Occident a l'Orient, *Kino-Pravda N. 19* del Nord al Sud. [...] Creat a partir de material no muntat al *Cine-ull*, *Kino-Pravda nº20* hauria de considerar-se una petita seqüèla, una mena de *Cine-ull II*. D'altra banda, comparada amb el *Cine-ull*, aquest *Kino-Pravda* és menys rellevant des del punt de vista ideològic, més relaxada, plaentment frívola.

Ici et ailleurs, Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville, 1974, 60', 16mm

El Grup “Dziga Vertov”

Com i quan s'ha constituït el Grup Dziga Vertov? Després del Maig vaig trobar un noi, militant dels JCML, Jean-Pierre Gorin: va ser la trobada entre dues persones, una que prové del cinema normal, l'altre un militant que havia decidit que fer cinema era una de les seves tasques polítiques, per teoritzar sobre el Maig i a la vegada per passar de nou a la pràctica, mentre que jo em volia lligar a algú que no vingués del cinema. Un desitjàva fer cinema, l'altre deixar-lo. Es tractava d'assajar construir una nova unitat feta de dos contraris, segons el concepte marxista, i llavors provar de constituir una nova cèl·lula que no fes cinema polític però que tractés de fer políticament un cinema polític, cosa que era bastant diferent al que feien els altres cineastes militants.

Havíem seguit els Estats generals després de l'esclat del Maig, i llavors ens en vam anar. Vam agafar el nom de Dziga Vertov no per aplicar el seu programa sinó per prendre'l com abanderat en relació a Eisenstein que, analitzat, era ja un cineasta revisionista mentre que Vertov, als inicis del cinema bolxevic, tenia altres teories, consistentes simplement en obrir els ulls i mostrar el món en nom de la dictadura del proletariat. En aquella època, el terme “Kino-Pravda” no tenia res a veure amb el reportatge o la càmera “oculta”, amb els quals s'ha assimilat avui dia a Vertov de manera abusiva, sota el concepte de “cinema vérité”: allò volia dir cinema polític.

Marcel Martin, *Cinéma 70* nº151, desembre 1970

Godard amb els Fedayin

Com us va venir la idea de rodar a Amman?

El film me'l va demanar el Comitè central de la revolució palestina. És un film àrab, finançat pels àrabs. La idea de fer-lo em va venir després d'un seguit de contactes amb palestins i francesos. *De quina forma heu concebut el film?*

En tant que francès, com un film sobre els àrabs que mai es mai va realitzar durant la guerra d'Algèria. Un film sobre el món àrab colonitzat des de fa molt temps pels francesos, i que encara ho és, ja que a França una gran part de la mà d'obra està constituïda per àrabs i africans. Venir a rodar aquí no és donar lliçons, sinó estar amb gent que està més avançada que nosaltres. Provo d'utilitzar els meus coneixements tècnics per expressar les idees de la revolució palestina.

Quin serà el títol del film?

Els mètodes de pensament i de treball de la revolució palestina. Serà un film polític, o més exactament un informe polític parlat en àrab i doblat segons les necessitats de la difusió.

Com és un film polític?

No busquem imatges sensacionalistes. Totes les imatges sensacionalistes han estat filmades per la cadena de televisió americana CBS i l'ORTF. Provem de fer un anàlisi polític de la revolució palestina. Mai hem estat educats per presentar imatges polítiques. Estem tot just al principi. Aquest film es proposa un doble objectiu: 1) ajudar la gent que lluita d'una manera o altre contra l'imperialisme; 2) presentar un nou gènere de film. Una mena de fulletó polític.

Podeu precisar aquest terme de “fulletó polític”?

No busquem mostrar imatges, sinó relacions entre les imatges. En aquest moment, el film esdevé polític, ja que aquestes relacions van en el sentit de la línia política del comandament unificat de la revolució palestina. Per realitzar-lo, cal temps. Els palestins estan en un estat de guerra popular prolongat. No hi ha raons perquè fer aquest film no ens porti també temps.

Amb quines dificultats us trebeu?

La dificultat ve del fet que no és un film rodat per simpatia política, sinó el resultat de discussions polítiques. Els membres de la resistència política participen en la seva realització. És un dels aspectes de la seva tasca. El film és regularment discutit.

Entrevista realitzada per Michel Garin, *L'Express*, 27 juliol 1970.

Jean-Luc ex-Godard

Febrer de 1970: el Grup Vertov, que ara es redueix a tres persones, es disposa a iniciar a Palestina *Jusqu'à la victoire*, per compte d'Al Fatah. La pel·lícula s'està realitzant. Es tracta d'una temptativa que Godard i els seus companys duen a terme per obrar com “prestamistes de serveis” i posar el cinema en disposició aliena. Arriben a Palestina i no es limiten a sol·licitar camions o la presència dels combatents d'Al Fatah. Demanen a més que aquests siguin cineastes sense deixar de ser combatents. Els hi demanen que aprofitin el cinema per exposar les seves motivacions, els seus

actes, la seva teoria, els seus projectes. En aquest cas ja no es tracta de manipular les imatges igual que el nen que pel fet de veure com queda. Es comprovarà com el visor recull determinats segments audiovisuals tallats i enganxats d'una determinada manera. El Grup Vertov torna a París per revelar la pel·lícula i ja executa els primers models. Torna després a Palestina, on els combatents d'Al Fatah s'encarreguen un altre cop del material, el retallen, creen les parts que manquen a la pel·lícula i així successivament. El propi Al Fatah fa la seva pel·lícula, tot i que, sense el Grup Vertov, no l'hagués fet.

Michel Cournot, *Le Nouvel Observateur*, nº292, 15 de juny de 1970

El terroritzat (pedagogia godardiana), per Serge Daney [...] *A Ici et ailleurs*, per exemple, “film” sobre imatges portades del Orient Mitjà (1970-1975), està clar que la interrogació del film sobre si mateix, aquesta mena de disjunció que opera en totes parts (entre l'aquí [*ici*] i l'altre part [*ailleurs*]; les imatges i els sons; 1970 i 1975) només és possible i intel·ligible perquè en un primer moment el sintagma “revolució palestina” funciona com un axioma, com una cosa que va per la seva banda (allò-ja-dit-per-altre, en aquest cas Fatah), en relació a la qual Godard no s'ha de definir personalment (dir que abraça la causa) ni ha de justificar la seva posició o fer-la convincent per provocar-hi adhesions. Sempre la lògica de l'escola: el programa s'imposa. [...]

Per Godard, retenir les imatges i el públic, fixar-lo (com es fa —cruelment— amb les papallones) és una activitat desesperant i potser sense esperança. La seva pedagogia no li fa guanyar sinó temps. A l'obscuritat d'aparèixer com Autor, ha preferit l'obscuritat de posar-se en escena en el acte mateix de la retenció. La impossibilitat de concretar un contracte filmic d'un nou tipus l'ha dut llavors a tenir cura de les imatges i els sons, esperant trobar a algú a qui tornar-los, restituir-los. El cinema de Godard és una dolorosa meditació sobre el tema de la restitució, o millor, de la *reparació*. Reparar és tornar les imatges i els sons a aquells dels quals s'han pres. Un indestructible fantasma. També és comprometre'ls a produir les seves pròpies imatges i sons. Un compromís amb tot el que hi ha de polític.

Hi ha un film on aquesta restitució-reparació té lloc, almenys idealment: *Ici et ailleurs*. Aquestes imatges de palestins i palestines que Godard i Gorin, convidats per la OLP, porten d'Orient Mitjà, aquestes imatges en la seva possessió al llarg de cinc anys, ¿a qui tornar-les?

¿Al gran públic àvid de sensacions? (Godard + Palestina = *scoop*). ¿Al gran públic polititzat, àvid de ser confirmat en les seves certeses? (Godard + Palestina = bona causa + art). ¿A l'OLP que ha convidat, ha permès filmar i atorgar confiança? (Godard + Palestina = bona propaganda). A ningú. ¿I llavors?

Un dia, entre 1970 i 1975, Godard “descobreix” que la banda de so no ha estat íntegrament traduïda, que el que diuen els fedayins no s'ha traduït de l'àrab. I que, en el fons, tothom s'ho va arreglar bé. Llavors, afegeix Godard, aquests fedayins la paraula dels quals ha estat lletra morta, són morts en suspens, morts vius. Ells —o d'altres com ells— han mort el 1970, exterminats per les tropes de Hussein. Fer el film (“sempre és necessari acabar el que s'ha començat”) és llavors, simplement, traduir la banda de so, fer que s'entengui el que es deia, que s'escolti. Allò que ha estat retingut, pot ser llavors alliberat, restituit, fins i tot si és massa tard. Aquesta és l'astúcia suprema: es tornen les imatges i els sons com es rendeixen els honors: als morts.

Serge Daney, *Le therrorisé (Pédagogie godardienne)*, dins: *La rampe. Cahier critique 1970-1982*. Cahiers du cinéma, Paris, 1996.