

Follas do Cineclub | 22/02/2017
Os salteadores
 (Szegénylegények, Miklós Jancsó,
 Hungría, 1966, 90', VOSG)

04

Texto tirado de Cahiers du Cinéma n.º 212, maio 1969, p. 17-30.

Cahiers: A que responde nos seus filmes esa insistencia a rexeitar completamente as explicacións (principalmente psicolóxicas) e mostrar unicamente actos dos que non sabemos nunca exactamente o porqué nin cara onde se dirixen.

Miklós Jancsó: De onde veño eu, a maioría dos cineastas tentan, con máis ou menos éxito, dicir algo. Repito "con máis ou menos éxito" porque non podemos dicilo coa claridade e a nitidez que nos gustaría. Dito isto, non creo que isto pase só en Hungría e, no noso caso, é un hábito que se remonta a varios séculos atrás. Porque desde sempre os húngaros viviron no medio de continuos cambios e disturbios políticos, sociais, económicos. Desta maneira, queremos dicir algo, pero como non somos quen de abrírnos dabondo, confiamos moito na forma mesma do filme para expresar ese dicir. Desde *O meu camiño a casa* [Igy jöttem] esfórzome en facelo coa meirande simplicidade e sequidade posíbeis. Se cadra é por iso que nos meus filmes o máis importante son as situación e as accións. O que máis me interesa é a forma. E se procuro a meirande simplicidade e sequidade na forma é para tentar aniquilar o romanticismo sentimental do que se abusou na nosa terra para tratar de engaiolar ao público.

Cahiers: Mostrando unicamente as accións das personaxes en bruto, vostede elimina non só o romanticismo e o sentimental, mais sobre todo a psicoloxía, a "interioridade". Como espera validar estruturalmente esas accións despois de ter borrado toda motivación psicolóxica?

Jancsó: Cando un comeza a estudar a complexidade das confrontacións humanas chega de seguido a un conglomeroado tal de datos psicolóxicos, sociais, políticos, que un non ten a forza suficiente para describilos todos. Cando comezamos a ser conscientes dos límites dos nosos medios decidimos que non era posíbel explicalo todo. De aí pode vir esa escolla que fixen de rexeitar as explicacións, o que deixa abertas todas as posibilidades de explicación.

Cahiers: Hai dous enfoques que funcionan á vez nos seus filmes. Dunha parte, a vontade de simplificar a forma, da outra un rexeitamento da explicación que vai no senso dunha certa busca de escuridade. Cando certos espectadores ven os seus filmes saben que teñen un valor metafórico: o que se ve na pantalla representa de maneira abstracta outra realidade que non é mostrada. Mais temos a impresión de que iso vai máis lonxe e que a metáfora e moito máis ampla. Xa que vostede non se serve só de situacións que veñen da Historia de Hungría, utiliza as grandes ideas para facer construcións formais.

Jancsó: Si, penso que é certo. E a diferenza do que pasa n'Os salteadores [Szegénylegények], onde perseguidores

e perseguidos están claramente separados, cada un no seu propio campo, en *Silencio e grito* [Csend és kiáltás] sitúanse no interior dunha mesma familia. O perseguidor e o perseguido atópanse mesturados. Tentei mostrar os diferentes grados de violencia que penetra a familia, así como os diversos medios utilizados por esa familia para sobrevivir.

Cahiers: As cousas están establecidas xa claramente no guión?

Jancsó: O guión non é máis ca unha base coa que nos tomamos todo tipo de liberdades. Para *Silencio e grito* non sabíamos nin sequera como ía comezar o filme. Dúbidamos moito tempo sobre que escena ía ser a primeira. Finalmente collemos a escena na que a moza corre cara o bosque onde aparece a carruaxe, mesmo se esta escena foi rodada con outro uso en mente. Debiamos entón substituíla, sen renunciar ás escenas que tiñamos xa filmado. Iso xustificaba colocalas ao principio. Por outra banda, as relacións entre as dúas rapazas non se mencionaban no guión. Mais como elas eran tan interesantes, sobre todo cando estaban xuntas, tiven a idea de establecer entre elas unha relación homosexual.

Cahiers: Hai dúas maneiras de considerar o voso traballo. Ben ten unha grande cantidade de material e procede por eliminación conforme se vai desenvolvendo a rodaxe para chegar ao que nós vemos na pantalla, ou ben soamente ten a idea de partida ao inicio da rodaxe, e vai enriquecendo pouco a pouco a materia do filme, do que van xurdindo as significacións. Cal é o seu enfoque?

Jancsó: A media que rodamos escollemos sen cesar entre numerosas posibilidades, mais buscando sempre unha liña principal que lle dea sentido ás escenas. Iso achégase ao segundo método que describiron. (...) Na base de cada filme hai unha serie de ideas principais que son a razón de ser do filme. Iso sabémolo ao principio e é a guía que usamos. No plano técnico sabemos poucas cousas: algúns planos, algunhas situacións, é todo. Por exemplo, todas as escenas que teñen lugar na cociña do campesiño en *Silencio e grito* construíronse a partir da cociña, que non tiñamos nin idea de como ía ser. Pareceunos moi curiosa, coas dúas portas, as dúas fiestras e a vista do patio. Había que aproveitar.

Cahiers: Hai dous tipos de improvisación: no primeiro, a idea e o tema son coñecidos e a improvisación consiste en atopar a mellor maneira de expresalas. Na segunda, atópase o que se quere dicir ao tempo que se fai o filme. É o que fai ás veces Godard e é o que fai tamén o cinema directo.

Jancsó: O noso método de traballo achégase máis á segunda opción. Se cadra é por iso polo que me gusta tanto o que fai Godard. Se tivese que respectar un plan preciso non tería a impresión de estar a facer un filme. Para min, a técnica e as circunstancias deben poder aportarnos constantemente un tema novo. (...)

Cahiers: Os seus filmes suscitan a miúdo reaccións en Hungría, o que nos indica que se ven dunha maneira máis rica e violenta que aquí en Francia, onde somos menos conscientes de todas as súas implicacións.

ENTREVISTA CON MIKLÓS JANCÓSÓ

JEAN-LOUIS COMOLLI E MICHEL DELAHAYE

Jancsó: É sempre así cando non situamos as cuestións dunha maneira directa... Mais aló, onde todos entendemos os referentes das situacións e todas as cuestións teñen un aspecto máis vivo é urxente, é certo que os filmes evocan moitas máis cousas. Mais cando se fai un filme hai que contar sempre con este tipo de fenómenos. Na miña opinión, o cinema non foi quen aínda de tratar algúns temas como o fai a literatura, e iso pode sinalarnos o camiño que debe recorrer o cinema para progresar. Dunha banda, cara a expresión directa que tende a borrar as fronteiras entre vida e representación (por exemplo, o cinema-verité), doutra, grazas a un desenvolvemento da construción dramática destinada a equilibrar os límites que comportan a imaxe e a duración. Para volver á pregunta, hai tamén unha cousa que me reprochan en Hungría, é o feito de que me repito.. e iso inquiríame. (...)

Cahiers: Facémonos algunhas preguntas, sobre todo arredor de *Silencio e grito*, sobre as relacións entre o filme e a rodaxe. Dános a impresión de que as ordes que se dan entre elas as personaxes ("vai alí", "senta alí", "camiña", etc.) poderían corresponder ás ordes que vostede lle dá aos actores ou ao seu operador... Non digo isto para facer un chiste, senón porque isto nos permite facer algunhas cuestións sobre o seu método de rodaxe. Ten a posibilidade técnica de facer son directo, ou é que garda ese método de rodaxe que consiste en dirixir os actores durante a filmación?

Jancsó: Nunca utilicei o son directo, pero en *Siroco* [Sirokkó] utilicei micros de gravata para ter son directo nas escenas onde non se escoitan as miñas instrucións. Obtiven resultados interesantes.

Cahiers: Dentro da lóxica mesma do seu método e os seus puntos de partida, temos por veces a impresión de que existe unha contradición entre a forma de filmar e o uso da dobraxe.

Jancsó: Ata aquí fixen filmes de ficción e o público non ten que saber que están fabricados. Evidentemente, o público sabe ben que o filme non é a realidade, mais non debe sentir a presenza da cámara ou do cineasta. Por outra banda, non podo facer eses planos tan longos sen dirixir os actores durante a filmación. De utilizar o son directo tería que atopar unha historia onde puidese intervir con todo o meu equipo, e o público saberá que estamos a rodar o filme. Pero se o chegamos a facer, a xente vaime dicir que o que fago parécese a Brecht, unha relación que xa me teñen sacado. É curioso, porque non me gusta especialmente Brecht.

Cahiers: É curioso que acepte o xogo do azar nos seus filmes e que ao mesmo tempo deixe fóra o xogo libre da voz con todo o seu azar e accidentes diversos. Aí parece haber unha grande contradición.

Jancsó: É certo. É totalmente certo, pero insisto en crer que no tipo de filmes que fago o son directo non é necesario. Por exemplo, na escena final de *Siroco*, cando Michel Delahaye le o texto do sermón e a súa voz vólvese máis ou menos sensible, non me molesta o máis mínimo eliminar esa primeira expresión da voz. O meu filme xoga, no que ten que ver cos diálogos, cunha certa relación dos textos entre eles e parécese que o directo non aportaría nada ao filme. (...) A sincronización a posteriori é moi valiosa porque me permite remodelar no último momento a ficción. É outro tipo de introdución do azar... (...) Volvo aquí á idea que formulei antes: con planos-secuencia tan longos sería necesario que estivésemos tamén dentro do plano, non sería posíbel doutro xeito. (...)

Cahiers: Fálenos un pouco dos decorados dos seus filmes. Teñen tamén un rol moi importante.

Jancsó: Hernadi e máis eu pensamos sempre en paisaxes estraños, mais en Hungría hai moi poucos tipos de paisaxe. Está a gran chaira e as casas que se erguen sobre ela. (...)

Cahiers: Algo que destaca na utilización do espazo nos seus filmes é que mesmo se o que vemos é a planicie ou o horizonte, con perspectivas moi abertas, temos sempre a sensación de estarmos nun espazo reducido, pechado. Isto débese, na miña opinión, non tanto á forma de filmar o espazo como á maneira de crealo. Non é un espazo que exista xa e do que se rexistra a paisaxe, é máis ben un espazo que existe só a partir do momento en que vostede crea o movemento no interior dese espazo, delimitado estritamente polos desprazamentos da cámara. Mesmo se se atopase no medio do deserto, teríamos a impresión de estar pechados na pequena cela dunha prisión.

Jancsó: Para *Siroco* atopamos uns exteriores bastante banais e tiña medo de que non resultasen demasiado interesantes. Pero cando vemos o filme, dámonos de conta en efecto de que non estamos nun espazo dado, senón máis ben nun espazo abstracto, completamente recreado. O espazo só existe na pantalla.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

FEB
2017

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
 ① cineclubedecompostela.blogaliza.org
 facebook.com/cineclubedecompostela
 @cineclubedecompostela@gmail.com

PROYECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

MÉRCORES 1 DE FEBREIRO

Clase de loita
 (Clase de lutte, Grupo Medvedkine de Besançon, Francia, 1969, 40', VOSG)

Sochaux, 11 de xuño de 1968

(Sochaux, 11 juin 1968, Grupo Medvedkine de Sochaux, Francia, 1970, 19', VOSG)

Posto que vos din que é posíbel

(Puisqu'on vous dit que c'est possible, Autoría colectiva, Francia, 1973, 47', VOSG)

MÉRCORES 8 DE FEBREIRO

TRACTORA COOP: TRABALLOS 2014/2016

Gold 20

(Gold 20, Ainara Elgoibar, País Vasco, 2015, 17', VO)

Pasaia bitartean

(Pasaia bitartean, Irati Gorostidi, País Vasco, 2015, 51', VOSE)

Lycisca [work in progress]

(Lycisca, Gerard Ortín, País Vasco, 2016, 43', VO)
 Coa presenza de Ainara Elgoibar, Gerard Ortín, Vicente Vázquez e Usue Arrieta, membros de Tractora Coop.

MÉRCORES 15 DE FEBREIRO

Carruaxe a Viena
 (Kocár do Vídne, Karel Kachyňa, Checoslovaquia, 1966, 78', VOSG)

MÉRCORES 22 DE FEBREIRO

Os saiteadores
 (Szegénylegények, Miklós Jancsó, Hungría, 1966, 90', VOSG)