

Any 2010. Programa especial. Suplement del núm. 10  
17 – 23 maig 2010

**Filmoteca**  
de Catalunya



Nuri Bilge Ceylan

# Nuri Bilge Ceylan

## El cinema de Nuri Bilge Ceylan

### I.

Molts consideren Nuri Bilge Ceylan, possiblement el director de més renom internacional del nou cinema turc, com un veritable exemple del cinema d'autor contemporani. La seva infantesa va transcórrer durant els anys seixanta en un petit poble prop de Çanakkale, al nord-oest de Turquia. Posteriorment, tot i haver obtingut el títol d'enginyer, va decidir iniciar una carrera artística, primer en el camp de la fotografia i, més tard, com a director. Dos anys després de produir el curtmetratge *EL CAPOLL* (KOZA, 1995), va fer el seu primer llargmetratge, *EL POBLE* (KASABA, 1997), a l'edat de 39 anys. El van seguir *NÚVOLS DE MAIG* (MAYIS SIKINTISI, 1999), *LEJANO* (UZAK, 2002) i *LOS CLIMAS* (IKLIMLER, 2006). Les pel·lícules que ha fet fins a dia d'avui es caracteritzen per una unitat visual i temàtica.

Tot adoptant un sistema de producció a petita escala i artesanal, Ceylan produeix ell mateix les seves pel·lícules i li agrada tenir el control sobre tots els aspectes de la producció. S'estima més els equips de mida reduïda. A *EL POBLE*, per exemple, va treballar amb un equip format per dues persones: ell mateix i un tècnic de llums que s'encarregava dels focus. A *NÚVOLS DE MAIG*, l'equip va augmentar fins a quatre membres, i a *LEJANO* ja n'eren cinc, incloent-hi ell mateix. A *LOS CLIMAS*, un projecte més complicat pel fet que va fer servir la nova tecnologia d'alta definició i que ell mateix hi feia d'actor, va treballar amb un equip de catorze membres. Pel que fa a l'estil de la producció, Ceylan vol que les seves pel·lícules siguin com fotografies i, durant el rodatge, li agrada romandre en solitud tant com li sigui possible.

Amb l'excepció de *LOS CLIMAS*, Ceylan ha produït totes les seves pel·lícules i sempre ha guanyat prou diners amb els drets per a la televisió i els premis com per a poder finançar el seu següent projecte. Evidentment, treballa amb pressupostos reduïts. Fer *EL POBLE* només li va costar uns 50.000 dòlars, i *NÚVOLS DE MAIG*, 100.000. Per tal de retallar el cost de les seves pel·lícules, pren un seguit de mesures; va rodar la seva pel·lícula *LEJANO* al seu apartament d'Istanbul i fent servir el seu cotxe com a part de l'attrezzo. Treballar amb un pressupost reduït no és només una qüestió de necessitat, sinó de preferències, atès que Ceylan percep el «minimalisme» com un acte de resistència per part seva contra la cultura de l'excés i el consum indiscriminat que caracteritza el món contemporani. A les seves pel·lícules, Ceylan hi duu a terme tota mena de tasques, que inclouen escriure el guió, dirigir, rodar, col·laborar en el muntatge i, de vegades, també actuar. Prefereix treballar amb actors aficionats, atès que considera que la seva manera d'actuar és més natural. Sovint empra amics i parents als seus films. Durant el rodatge, no els ensenya el guió als actors, sinó que només els dona detalls de la situació i els explica de què haurien de parlar. Ceylan sosté que, de vegades, els actors aficionats són capaços d'imaginar coses que ell no pot imaginar i, per tant, sovint decideix la composició final de l'escena juntament amb ells. Al repartiment de les seves pel·lícules,



*Tres monos* de Nuri Bilge Ceylan

les, hi trobem repetidament la mateixa gent. Per exemple, la seva mare (Fatma Ceylan) pren part en els seus primers cinc films, des de *EL CAPOLL* fins a *LOS CLIMAS*. Muzafer Özdemir, un altre habitual de les seves pel·lícules, té un dels papers principals tant a *NÚVOLS DE MAIG* com a *LEJANO*. Özdemir també apareix al principi de *EL POBLE*, en què fa el petit paper del babau del poble, un disminuït psíquic a qui els nens del poble prenen el número. Mehmet Emin Toprak, cosí de Ceylan, fa el paper del protagonista a *EL POBLE*, *NÚVOLS DE MAIG* i *LEJANO*. De fet, Muzafer Özdemir i Mehmet Emin Toprak van compartir el premi al millor actor al Festival de Cannes de l'any 2003 pels seus papers a *LEJANO*. Desgraciadament, Mehmet Emin Toprak va morir en un accident de trànsit el dia següent que el jurat seleccionés la pel·lícula per al festival. Finalment, Ebru Ceylan, la dona de Nuri Bilge, va tenir un petit paper a *LEJANO* i va interpretar el paper de la protagonista femenina de *LOS CLIMAS*. A més dels actors aficionats, Nazan Kesal, una actriu professional, va aparèixer en papers secundaris a *LEJANO* i *LOS CLIMAS*.

### II.

El sentiment de pertinença és una preocupació temàtica primordial al cinema de Ceylan. Un cop i un altre, els temes del retorn a la llar, la marxa, l'estabilitat i l'assumpció de compromisos en les relacions apareixen a les se-



*Los climas* de Nuri Bilge Ceylan

ves pel·lícules. Tot inspirant-se en algun aspecte intrínsecament desconcertant de la llar, el cinema de Ceylan sempre localitza la font de l'experiència singular en la normalitat de la vida quotidiana. La llar, amb tota la seva familiaritat i la seva intimitat, pot ser un lloc aclaparador, escenari d'actes d'una crueltat prosaica. La mena de malícia que s'allotja a la llar al cinema de Ceylan no és pas una cosa que es pugui expressar o resoldre, sinó que més aviat s'inscriu en la idea mateixa del sentiment de pertinença. Les seves pel·lícules, tot basant-se en aquest aspecte aclaparador de la llar, il·lustren un sentiment d'ofec espacial amb símbols visuals molt poderosos. A *EL POBLE*, la imatge recurrent d'una tortuga panxa amunt, entrampada en la seva «llar», i, a *LEJANO*, la imatge d'una rata que ha caigut en una trampa, serveixen com a símbols d'un sentiment de pertinença asfixiant.

La màxima expressió del sentiment de pertinença sovint es connecta amb el provincialisme. En aquestes pel·lícules, la província no significa una localitat concreta, sinó un tipus de sentiment. Es basa en el sentiment que la vida succeeix en alguna altra banda. El crític literari Nurdan Gürbilek va suggerir un sentiment particular que es pot descriure com «l'avorriment de la vida provincial», que predomina en certs exemples de la literatura turca. Quan fa referència al fet de ser deixat de banda, a les sensacions d'opressió i confinament, l'avorriment de la vida provincial no es limita necessàriament al poble petit o l'aldea, sinó que també es pot experimentar a la gran ciutat. La província reconeix la seva condició de provincial només quan descobreix l'existència d'una altra manera de viure que l'exclou. En altres paraules, la província té una percepció d'ella mateixa com a provincial (és a dir, carregada de mancances i de desavantatges) només en relació amb un centre que la margina. En aquest sentit, l'horitzó de la província és sempre la gran ciutat, el centre. Tot proveint la província d'un horitzó, la gran ciutat també la confina més enllà d'aquest horitzó i fixa la seva identitat provincial.

Al meu parer, allò que observem a les pel·lícules de Ceylan és un tipus similar d'avorriment de la vida provincial. El centre davant del qual la província reconeix la seva condició es defineix de dues maneres. D'entrada, el po-

blet (un motiu recurrent al cinema de Ceylan) representa la vida de província en comparació amb la cultura cosmopolita i sofisticada d'Istanbul. En segon lloc, el mateix poble esdevé una metàfora del provincialisme que hom percep a Turquia enfront del món («occidental»). «Turquia, al món, és de poble», va declarar Ceylan en una entrevista. «Amb disset anys, vaig començar a viatjar per Europa. Aquells països són tan extraordinàriament diferents.



Koza de Nuri Bilge Ceylan

A més, et fan sentir fins a quin punt ells perceben Turquia com "el poblet". Tot i que aquest segon sentit de la província no sempre està clarament articulad, penso que és un rerefons d'allò més subtil a les pel·lícules de Ceylan. Els seus personatges, especialment aquells que tenen una certa educació i una certa cultura, són profundament conscients del provincialisme de Turquia, i el seu ressentiment es deu en part a aquesta percepció. Sembla com si, vagin allà on vagin, els personatges de Ceylan duguessin un sentit intern de provincialisme amb ells. El poblet, a les seves pel·lícules, no és un lloc que es pugui deixar enrere. Seria més acurat parlar del «provincialisme interior» a la seva obra que no pas de la província com un espai concret. Pot ser que els seus personatges marxin de la província, però mai no poden treure's la província de dins.

Saffet, el personatge que interpreta Mehmet Emin Toprak a EL POBLE I NÚVOLS DE MAIG, ve a ser la personificació d'aquest sentiment d'avoriment de la vida de província. A EL POBLE, se'n presenta Saffet com un home jove i rebel que se sent entrampat al seu poble. Prova desesperadament de fer entendre a la gent que, si no marxa de seguida, aquell lloc donarà forma a tota la seva vida. Tot i que els membres més vells de la seva família volen que trobi una feina i s'estableixi, ell creu que no hi té cap futur, en aquell poble. A NÚVOLS DE MAIG, Saffet és un home jove que, passant per damunt de les objeccions dels seus pares, deixa la seva feina en una fàbrica per ajudar Muzafer a fer la seva pel·lícula. Després d'haver suspès l'examen d'accés a la universitat, Saffet no té cap altra sortida més que agafar una feina de baixa categoria i mal pagada, una idea que no suporta. La motivació principal que el porta a involucrar-se en el projecte de Muzafer és trobar una via que li permeti fugir del poble. El seu somni és anar a Istanbul i gaudir de les oportunitats que, tal com ell ho veu, li són negades per la vida del poble. La bellesa del paisatge del seu poble, tan admirada per Muzafer, no té cap sentit per a Saffet, que al seu voltant només hi veu un entorn immutable. L'única vegada que ha apreciat la bellesa del seu poble, tal com ell mateix explica a EL POBLE, va ser el matí que va marxar a fer el servei militar. Sembla com si només fos capaç d'estimar el seu poblet en el moment d'abandonar-lo.

El personatge que Mehmet Emin Toprak interpreta a LEJANO, Yusuf, és un jove que acaba d'arribar a Istanbul procedent del seu poble natal per tal de començar una nova vida. La pel·lícula comença amb una llarga presa que mostra Yusuf travessant un camp nevad fins arribar a una carretera on emprendre el viatge cap a Istanbul. Al fons, hi veiem el poble que deixa enrere. Yusuf va a Istanbul per trobar feina en un vaixell mercant. Però ben aviat s'adona que la vida a Istanbul no és tan prometedora com ell pensava. A mesura que la seva estada al pis de Mahmut s'allarga, aquest s'encarrega de fer que senti que no el vol allà. Mica en mica, Yusuf va sentint que no és benvingut, no només pel seu amfritrió, sinó per la mateixa ciutat. Istanbul, símbol de llibertat i de mobilitat en un inici, gradualment esdevé un espai constrenyedor, no gaire diferent del poble del qual va fugir. Rere el seu encant, la ciutat és lejano i poc acollidora. Mentre els seus maldrestres intents per comunicar-se amb els altres fracassen, Yusuf se sent cada cop més sol i aïllat.

A LEJANO, el tema del provincialisme s'articula no més relacionant-lo amb Yusuf, sinó també amb Mahmut, un personatge que, suposadament, és més un intel·lectual que un burgès. A primera vista, la trama del film tracta del progressiu deteriorament de la relació entre amfritrió i hoste quan, dia a dia, van descobrint la multitud de petits elements que els separen. Això no obstant, una anàlisi més detallada ens mostra que el fracàs de la relació entre Yusuf i Mahmut sorgeix no tant pels elements que els distancien, sinó per tot allò que els uneix. Per Mahmut, Yusuf, a més de ser un estrany amb maneres

vulgars que envaeix el seu espai privat, també és algú que li recorda coses que li resulten excessivament familiars i íntimes. La identitat provincial de Yusuf posa Mahmut cara a cara amb el seu propi rerefons provincial, el costat reprimit de la seva identitat. Allò que no suporta no és pas la presència forana de Yusuf, sinó l'afinitat que hi ha entre tots dos.

Tot i que el sentiment de pertinença, la llar i el lloc de procedència tenen una forta presència a les pel·lícules primerenques de Ceylan, no apareixen com a preocupacions importants a LOS CLIMAS, sinó que més aviat hi actuen com a rerefons. En aquesta pel·lícula, el sentiment de pertinença apareix com un problema tant de compromís en una relació com d'estabilitat. El temps i, un cop més, la idea d'acceptar el compromís en una relació i assentar el cap es presenta com un panorama amenaçador per als homes. La mare d'Isa, per exemple, el pressiona perquè es casi i tingui canalla, un tipus de conversa que a ell és evident que no li agrada gens. El seu company de la universitat sempre es queixa de la seva promesa i de com li fa la vida impossible. Un dia, declara alegrement que han trencat, que s'ha lliurat d'ella abans d'arribar a l'esclavatge del matrimoni. Tot i això, més endavant tornen a estar junts, atès que la por de perdre'l ha fet que la seva xicota es torni més «dòcil». Quan, a Agri, Isa mira de convèncer Bahar que repreguin la seva relació, assegura que ha canviat. «Sento que estic preparat per a qualsevol cosa», li diu, «per casar-me, tenir fills... No vull res per a mi sol. Sabrà fer-te feliç.» Aquestes frases tan estereotipades revelen que ell considera l'establiment d'una relació formal com un sacrifici, una mena de suplici que cal passar. En tots aquests exemples, prendre un compromís en una relació es presenta com un acte de renúncia per part de l'home, ja que s'assumeix que els homes perden la seva independència, altament preuada, quan ho fan. Tot parlant amb el seu amic sobre els seus plans per a les vacances d'hivern, Isa li diu que té ganes de marxar a un lloc llunyà i càlid. Quan el seu amic li diu que tot sol s'avorriria, li respon que fa anys que somia poder estar sol. Tanmateix, no sembla tampoc que la solitud el faci feliç. Igual que Mahmut a LEJANO, Isa és un personatge ple d'una amargor que no té una raó òbvia.

### III.

Sovint, Ceylan ha esmentat el dramaturg rus Anton Txékhov com l'artista que més l'ha influenciat, especialment a l'hora de barrejar l'humor i la tragèdia a les seves pel·lícules. «Crec que l'humor sempre està agermanat amb la tragèdia o les coses tristes», diu, «i crec que, amb l'humor, la tragèdia esdevé més convenient.» Aquí hem de fer esment del fet que NÚVOLS DE MAIG està dedicada a Txékhov. Entre els cineastes, Ceylan anomena Ingmar Bergman, Andrei Tarkovski, Robert Bresson, Yasujiro Ozu i Abbas Kiarostami com algunes de les seves principals fonts d'inspiració. De fet, el seu cinema es compara sovint amb el de l'iraní Kiarostami a causa del seu estil de finals oberts i proper al documental. Quan esmenta Kiarostami entre els seus directors predilectes, Ceylan diu, «el que em passa amb les pel·lícules de Kiarostami és que quan les veig sento que hi veig el meu país. L'Iran i Turquia s'assemblen molt físicament, almenys pel que fa a la gent i al paisatge del camp.» Igual que en el cas de Kiarostami, l'estil de Ceylan es basa en plans llargs i preses estàtiques. A les seves pel·lícules hi ha molt pocs moviments de càmera. Poques vegades fa servir llum artificial, s'estima més treballar amb la llum natural de què pugui disposar. Una altra cosa que el cinema de Ceylan comparteix amb el de Kiarostami és un tipus d'imatge en particular que recorda la visió del cinema «imatge-temps» de Gilles Deleuze.

En el seu famós raonament, Deleuze parla sobre el canvi, ocorregut al cinema europeu de la postguerra, d'allò que ell anomena un cinema «imatge-moviment» a un cinema «imatge-temps». Diferent del cinema «imatge-moviment», en què els fotogrames se succeeixen d'una manera causal, segons les necessitats de l'acció, el cinema «imatge-temps» es caracteritza per situacions que no es prolonguen necessàriament en una acció. En aquest sentit, el cinema «imatge-temps» allibera el temps de la causalitat. Tot fent referència a les traces del cinema «imatge-temps» a l'obra de Kiarostami, Laura Mulvey escriu:



Lejano de Nuri Bilge Ceylan

«Aquest cinema de registre, observació i retard tendeix a funcionar a base de preses llargues que permeten que la presència del temps aparegui en pantalla.»

Contràriament a allò que succeeix en el cinema «imatge-moviment», on els mateixos personatges reaccionen davant les situacions, al cinema «imatge-temps», tal com escriu Deleuze, «el personatge o l'espectador, i tots dos plegats, esdevenen visionaris. La situació purament òptica i sonora dona lloc a una funció visual que és, alhora, fantasia i registre, crítica i compassió.» Aquest paper del personatge com a visionari esdevé encara més real en el cas dels nens. Quan parla del paper dels nens al neorealisme italià, Deleuze sosté que al món adult el nen està afectat d'una certa indefensió motriu, «que, malgrat tot, el converteix en algú molt més capaç de veure-hi i sentir-hi.» Els personatges de Kiarostami també són visionaris, i la mirada del nen juga un paper crucial al seu cinema. Anàlogament, els personatges de Ceylan són sempre visionaris. A les seves pel·lícules sovint observem l'entorn a través dels personatges. A EL POBLE, la mirada del nen domina tota la pel·lícula, i s'hi emfatitza molt l'agudesa de la visió i de l'oïda dels nens. Els personatges adults de Ceylan també estan més interessats a observar el seu entorn que no pas a actuar-hi. Certament, els interpretats per Muzafer Özdemir i Mehmet Emin Toprak a EL POBLE, NÚVOLS DE MAIG I LEJANO entren en aquesta categoria. «Calia un altre tipus d'actor», escriu Deleuze, «(...) No només els actors aficionats que el neorealisme va recuperar al principi, sinó aquells que podríem anomenar "no-actors professionals" o, encara millor, "actors-mèdiu" capaços de veure i de mostrar en comptes d'actuar, i capaços de romandre muts o bé d'encetar una conversa inacabable en comptes de reproduir o seguir un guió.» Muzafer Özdemir i Mehmet Emin Toprak actuen exactament com a «actors-mèdiu» segons la definició de Deleuze. Els personatges de Ceylan són capaços de veure i de mostrar més que no pas d'actuar. A través de la seva visió, no saltres també esdevenim visionaris. Ara bé, veure l'entorn a través d'un personatge no és el mateix que identificar-s'hi. A les seves pel·lícules, Ceylan bloqueja qualsevol possibilitat d'identificació amb els seus personatges tot fent que siguin manifestament desagradables. És interessant el fet que els seus personatges més desagradables siguin aquells que més s'assemblen al director. El cineasta de NÚVOLS DE MAIG, el fotògraf professional de LEJANO, i l'acadèmic de LOS CLIMAS són personatges que reflecteixen la imatge que Ceylan té d'ell mateix. És més: a LOS CLIMAS, el mateix Nuri Bilge Ceylan és qui interpreta Isa, possiblement el seu personatge més desagradable, cosa que afegeix encara més ambigüitat a la imatge que té d'ell mateix.

El cinema de Ceylan presta molta atenció al pas del temps en pantalla. Com a cineasta que emfatitza el temps, té un gran sentit de les estacions, el temps climàtic i l'hora del dia, cosa que ell mateix explica com una manera de «connectar les coses amb un estat més còsmic». En aquest sentit, EL POBLE és particularment interessant per la manera tan peculiar com utilitza les estacions i l'hora del dia. Tal com ja he exposat abans, la pel·lícula, excloent-ne la seqüència final, consta de tres parts principals. La primera, que mostra els nens a l'escola, passa de matí. La segona part, la del passeig d'Asiye i Ali pel camp, il·lustra les hores de la tarda. Finalment, la tercera part, que mostra la nit que la família passa junta a la granja, cobreix el període que va des de les primeres hores del vespre fins al matí següent. Per la seqüenciació temporal, semblaria que la trama de la pel·lícula es desenvolupa en un període de poc més de vint-i-quatre hores. D'aquesta manera, podria semblar que presenta el cicle temporal d'un dia en un poble petit. Però això no és exactament així, ja que, de fet, les diferents parts estan ambientades en estacions de l'any diferents. La pel·lícula comença a l'hivern, amb les imatges dels nens jugant a la

neu. De la seva banda, la segona part i la tercera se situen a la primavera. Tot juxtaposant el cicle d'un dia amb el cicle de les estacions, EL POBLE transmet, a més dels sentiments de monotonía i d'avorriment intrínsecs de la vida de província, l'esplendor de la natura que dona color a aquesta vida.

Tal com indica el seu títol, LOS CLIMAS també és una pel·lícula fortament lligada als canvis estacionals i a la meteorologia. Els tres segments de què es compona s'emmarquen en una estació diferent: estiu, tardor i hivern. A la pel·lícula, els canvis d'una estació a l'altra semblen reflectir els canvis en la relació de la parella. Les trames de NÚVOLS DE MAIG i LEJANO es desenvolupen en el transcurs d'unes quantes setmanes, i a totes dues s'emfatitzen les estacions durant les quals transcorren: la primavera a NÚVOLS DE MAIG i l'hivern a LEJANO.

L'atenció que Ceylan presta a les estacions, al clima i a l'hora del dia es manifesta d'una forma clara a les preses que mostren el paisatge, les quals ocupen un lloc molt important a les seves pel·lícules. Els paisatges del cinema de Ceylan són d'una bellesa extraordinària en l'expressió planera i tanmateix elegant de la natura. Tot i que els paisatges bonics predominen a les seves pel·lícules, també hi ha un cert sentiment d'immobilitat i estancament a les seves preses paisatgístiques que, de vegades, suscita una sensació d'inquietud. Anthony Vidler sosté que la inquietud és un concepte lligat a l'espai que troba la seva expressió metafòrica en l'arquitectura: «Per començar, a la casa, tant si està encantada com si no, que pretén oferir una seguretat absoluta mentre s'obre a la secreta intrusió del terror; i, després, a la ciutat, on allò que en el passat estava tancat i formava part de la intimitat, la confirmació de la comunitat, (...) ha esdevingut estrany a causa de les incursions de la modernitat.» En tots dos casos, allò que causa «inquietud» no és pas una propietat de l'espai mateix, sinó una representació d'un estat mental de projecció que suprimeix els límits entre allò que és real i allò que no ho és per tal de provocar una ambigüitat perturbadora.

Un bon exemple de tot plegat és el Yusuf de LEJANO, la relació del qual amb Istanbul es basa a veure-la i observar-la de lluny. Yusuf es mira la ciutat des d'una distància espiritual en el sentit que, per molt que ho intenti, no pot penetrar més enllà de la seva superfície. Tot reflectint la percepció subjectiva de Yusuf, LEJANO no mostra les típiques imatges urbanes amb districtes atrafegats i carrers plens de gent, sinó una versió bastant peculiar de la ciutat que accentua la solitud i el buit. Atrapada en el blanc singular d'una tempesta de neu, Istanbul hi apareix erma i abandonada. Com a exemple, en una escena la càmera acompanya Yusuf a través de la neu mentre passeja pels molls i arriba fins a un vaixell rovellat, mig enfonsat i escorçat cap a una banda. En paraules d'un crític, el vaixell és allà com «una reliquia d'una civilització oblidada o com un mamut congelat». Tot suprimint els límits entre allò que és real i allò que no ho és, aquesta imatge certament provoca una perturbadora sensació d'ambigüitat. A la representació de l'espai urbà que trobem a LEJANO hi ha quelcom d'irreductiblement inquietant originat per la sensació d'inactivitat i per l'estancament que transmet. En allò que és una projecció en l'espai de l'estat mental de Yusuf, a la ciutat tot sembla estar abandonat i suspès en el temps.

Les pel·lícules de Ceylan, sobretot EL POBLE i LOS CLIMAS, contenen molts primers plans. Aquestes preses es concentren tant en les cares dels personatges com en animals i objectes. En tots els casos, sembla que els primers plans tenen una existència independent de la narrativa, sense tenir una realitat funcional determinada per les exigències de la situació. Al final de la tercera part de EL POBLE, la que il·lustra la nit que la família passa al bosquet, hi ha una sèrie de primers plans i de primeríssims plans dels personatges. La conversa entre els diferents membres de la família, que en un inici gira al voltant de temes trivials, aviat esdevé un intens debat que toca assumptes delicats per a tothom. En una entrevista, Ceylan va declarar: «Mai no diuen la veritat. Per sota sempre hi ha una altra realitat que no es troba als diàlegs. Per això prefereixo usar gestos i expressions i situacions; dir de què tracta la pel·lícula amb els diàlegs és una cosa que no em convenç». Els primers plans de les cares dels personatges serveixen per transmetre la realitat, una cosa que no es pot obtenir a través dels diàlegs. La càmera de Ceylan se submergeix en les cares

humanes per tal d'expressar visualment allò que no es pot capturar mitjançant la parla.

#### IV.

Una certa noció del «joc» és intrínseca al cinema de Ceylan. Segons Donald W. Winnicott, l'experiència del joc es localitza a l'espai potencial entre l'individu i l'entorn. Winnicott argumenta que hi ha una continuïtat entre els jocs dels nens i les experiències culturals del món dels adults. L'experiència cultural comença amb la vida creativa, que té la seva primera manifestació en el fet del joc. Situat a l'espai indeterminat que hi ha entre els mons exterior i interior (és a dir, entre la realitat subjectiva i el món exterior), el fet de jugar ens ensenya a viure amb l'ambivalència que representen els límits borrosos que separen aquestes dues esferes. En aquest sentit, jugar ens ajuda a desenvolupar la capacitat de reconèixer la paradoxa sense tenir la necessitat de resoldre-la.

Crec que les pel·lícules de Ceylan tracten, per damunt de tot, el reconeixement de les paradoxes que presenta el sentiment de pertinença. En darrera instància, els seus personatges aprenen a viure amb la paradoxa. El fet de jugar s'articula en aquests films en tres nivells: en relació amb els nens i els seus jocs, en relació amb els adults i la seva activitat quotidiana i en relació amb el mateix procés cinematogràfic.

Tal com ja he indicat, els personatges infantils ocupen un lloc important a EL POBLE i NÚVOLS DE MAIG. Totes dues pel·lícules eviten l'ús del vell clíex de la innocència de la infantesa en relació amb els jocs dels nens. Per a ells, el joc conté una dimensió moral, de la mateixa manera que ho fa per als adults. Pot prendre diferents significats, entre els quals podem trobar la subversió, el frau i fins i tot la crueltat. En tots els casos, l'experiència del joc està fortament lligada a la creativitat. Tot jugant, els nens aprenen a posar a prova les fronteres entre el seu món interior i el món que hi ha a fora. A les pel·lícules de Ceylan, jugar és una activitat que no es limita als nens, sinó que comprèn també els adults. Forma part de la manera com els personatges adults organitzen el seu entorn, les seves relacions i la seva vida quotidiana. A NÚVOLS DE MAIG, per exemple, els esforços que fa el pare de Muzaffer per obtenir la propietat legal del bosquet contigu a la seva granja, que ha estat conreant, no es diferencia gaire de la tossudesa d'un nen quan demana una joguina. Tot i que tothom mira de convèncer-lo de la futilitat dels esmentats esforços, ell no deixa de llegir lleis i d'enviar peticions a les autoritats.

També es pot llegir la relació malaltissa entre Mahmut i Yusuf a LEJANO com una versió singular del joc infantil en què una «mama» visita la casa d'una amiga. Hi podem observar la dinàmica del joc del poder, no només pel que fa a les normes d'ús de l'apartament que Mahmut imposa a Yusuf, sinó també en la manera com aquest se les salta cada vegada que pot.

Per últim, el fet de jugar s'articula en l'obra de Ceylan en relació amb la mateixa activitat cinematogràfica. En la seva condició de pel·lícula que tracta de la confecció de l'anterior film de Ceylan, NÚVOLS DE MAIG obviament n'és un exemple interessant. La pel·lícula dirigeix l'atenció, d'una banda, a la idea del joc com a part intrínseca del cinema i, de l'altra, al terreny lliscant que se situa entre la realitat i la ficció. En aquest cas, la dimensió del cinema com a joc es manifesta d'una manera més rellevant en les actuacions dels actors aficionats.

Aparentment, el cinema de Ceylan es pren l'experiència del joc bastant seriosament. A les seves pel·lícules el fet de jugar sempre esdevé una qüestió de moralitat. Potser és aquí on les seves pel·lícules s'assemblen més a les de Kiarostami. Tots dos cineastes utilitzen la idea del joc per tal d'enfrontar-se a qüestions existencials com ara el sentit de la vida, la moralitat o la consciència, i, fent-ho, també es nodreixen de la natura «enjogassada» del cinema en si. Segons Hamid Dabashi (2001), allò que caracteritza el cinema de Kiarostami és la senzillesa, l'elegància i la naturalitat més pragmàtica. El seu cinema mostra «la natura incontrolable de la vida, el fet que viure és bo, que la mort senzillament és allà i que la vida, en la seva accidentalitat estrofolària, té una lògica i una retòrica, una ironia retorçada, que li són pròpies i de ningú més.» Per a Dabashi, dels films de Kiarostami se'n despren «un tipus diferent de moralitat» que, de fet, és una mena de «contramoralitat que està supeditada per complet a la realitat de l'esdeveniment mateix i no pas a imperatius ètics abs-

tractes». És possible concebre el cinema de Ceylan en termes semblants. Podem observar una senzillesa, una elegància i una naturalitat similars a la seva obra, una obra composta per pel·lícules que expliquen la seva història no pas a través de la tensió dramàtica, sinó mitjançant els detalls i els matisos de la vida quotidiana. En aquestes pel·lícules trobem també un tipus similar de «contramoralitat». Ceylan no jutja mai els seus personatges; no predica mai sobre allò que està bé o malament. Malgrat això, és persistent a l'hora d'exposar que fins i tot el moviment més imperceptible té una dimensió moral. Quan revela les conseqüències morals que comporten les petites decisions que els seus personatges han de prendre en el seu dia a dia, el cinema de Ceylan, enjogassadament, posa damunt la taula el fet que la vida, en la seva «accidentalitat estrofolària», té una lògica pròpia.

#### V.

Hi ha quelcom a les pel·lícules de Ceylan que persistentment evoca la idea de «la llar». En elles, un seguit d'imatges diferents constantment ens hi tornen a dur. La manera com la parella d'ancians, interpretats pels mateixos pares del director, miren la televisió asseguts a un sofà l'un al costat de l'altre, l'antiquat pijama de franel·la del pare, la bata de grans dimensions feta a mà de la mare, les seves queixes interminables sobre els seus problemes de salut i les seves insistents indagacions sobre la vida privada del seu fill, la comoditat i la calidesa de la casa quan hom s'hi refugia del fred gelat de l'exterior, el tros de pa amb formatge que hom menja apressadament a la taula de la cuina, el cantó d'una cortina vella i bruta que penja un cop desenganxat de la paret, una finestra que grinyola en el silenci de la nit, una tortuga cap per avall, una rata entrampada... En aquestes pel·lícules, la llar significa confinament i entrampament d'una banda i descans i comoditat de l'altra. És tot allò que desitgem deixar enrere i el lloc que enyorem. És la província que demanem dins i de la qual volem fugir i a la qual, alhora, volem tornar. És, simultàniament, familiar, solitària, afectuosa, avorrida, restrictiva i reclusiva. «Marxar o quedar-se.» va escriure Nurdan Gürbilek, «aquest és el dilema que ens imposa, o potser hauríem de dir atorga, la llar.» Les pel·lícules de Ceylan no pretenen mai deixar enrere la tensió creada per aquest dilema. No miren mai de resoldre la paradoxa creada pel sentiment de pertinença, ans al contrari, la reconeixen enjogassadament. És aquí on, en la meua opinió, rau la càrrega política del seu cinema: ens convida a viure amb la paradoxa.

*Asuman Suner («New Turkish Cinema: Belonging, identity and memory», I.B. Tauris, Londres-Nova York, 2010) ▶*

### Entrevista amb Nuri Bilge Ceylan

Pregunta: Com us va venir la idea del guió de TRES MONOS?

Resposta: sovint ens oblidem de les primeres motivacions que hi ha darrere d'un projecte... penso que la primera imatge que se'm va acudir va ser la d'un fill que pega a la seva mare. Quina raó podria provocar una situació tan im-



*Kasaba* de Nuri Bilge Ceylan



*Tres monos* de Nuri Bilge Ceylan

probable? L'escriptura d'un guió és un procés molt caòtic. En aquesta pel·lícula encara ha estat més complicat que en les anteriors; m'ha calgut l'aportació d'un altre guionista.

P.: Es tracta de l'actor que interpreta el paper del polític?  
R.: Sí, però abans ja hi havia començat a treballar amb la meua dona Ebru. Per a LOS CLIMAS, va ser ella qui va aportar les idees essencials, com per exemple l'accident de moto, però no va voler figurar als crèdits com a guionista. Per a aquesta nova pel·lícula tenia clar que volia tornar a treballar amb ella: em coneix molt bé, no ens calen explicacions! Vam llogar una casa a la muntanya i vam treballar-hi uns quants mesos, però la història s'estava tornant cada cop més complicada, i aleshores vam decidir invitar el nostre amic Erkan Kesal a unir-se a nosaltres. L'Erkan és metge, dirigeix un hospital. Va fer el servei militar a regions molt llunyanes i tenia un gran talent explicant records pintorescos de la seva experiència. Vam estar treballant tres mesos seguits sense parar, amb sessions d'unes quatre hores diàries on parlàvem del guió i dels personatges. Jo els donava «deures» per a l'endemà, sobre escenes específiques. Però he de dir que l'arquitectura del guió és de l'Ebru, és ella qui, una vegada més, me n'ha aportat les idees essencials. Pel que fa a l'Erkan, es tractava de la seva primera experiència d'escriptura. També ha fet política, per això el personatge que encarna és polític.

P.: L'aspecte polític no està gaire tractat a la pel·lícula. No més sabem que es presenta a unes eleccions, que és un home de poder.

R.: L'important era que poguéssim tenir aquesta relació amb la muller de l'home que és a la presó per culpa d'ell. Quan perd les eleccions havia de tenir una violència continguda a causa de la humiliació. Durant el rodatge se celebraven eleccions a Turquia, la qual cosa ens va permetre filmar plans (que finalment vam tallar al muntatge) i gravar sons ambientals interessants. Ens vam inventar un partit polític imaginari per al personatge.

P.: Alguns crítics que us tenien catalogat com a un director «autobiogràfic» han estat molt sorpresos pel caràcter elaborat de la pel·lícula.

R.: Totes les pel·lícules que havia fet fins ara eren ficcions, tot i que jo hi actués! És molt fàcil equivocar-se a l'hora d'interpretar una obra. Per exemple, si hi haguéssim posat un partit polític real la gent hi hauria vist un missatge polític: quan el que m'interessa és la dimensió existencial, més que no pas la política.

P.: En el guió hi ha elements gairebé melodramàtics.

R.: M'agraden molt els temes melodramàtics, són molt típics del cinema popular turc. El públic turc hi té molta tí-



Los climas de Nuri Bilge Ceylan

rada, i jo també. He volgut recórrer a aquests temes i apropiarme'ls utilitzant-los de manera realista. La majoria dels melodrames descriuen situacions que no són versemblants, però que ho esdevenen si es tracten en clau realista. Per mi, l'essència de la vida és melodramàtica. Especialment a Turquia!

P.: Aquesta qüestió del realisme, la tracteu directament al rodatge o ja la teniu present en el moment de l'escriptura?

R.: Ja és present a la fase de l'escriptura. Però de vegades no t'adones que no funciona fins al moment del rodatge, i aleshores has de canviar el guió. Has d'estar molt alerta; per exemple, quan la mare torna a casa i ensenya al seu fill els diners que li ha donat el polític, al guió inicial el fill se'n alegrava. Però quan vam filmar-ho vam veure que no funcionava; finalment, sembla que estigui més aviat contrariat...

P.: Pel fet que sospita la infidelitat de la seva mare?

R.: No és necessàriament per això. Com deia Nietzsche, a la vida hi ha dues tragèdies: no aconseguir el que volem, i (la pitjor de les dues) aconseguir el que volem. La mare i el fill fan una cosa perillosa, sense l'aprovació del pare. La versemblança, durant el rodatge, no la dicta la lògica sinó la intuïció.

P.: Aquesta voluntat de tractar de manera realista codis melodramàtics recorda Fassbinder...

R.: És veritat, i Bergman.

P.: Sembla que el que més us interessa és saber què passa per la ment dels personatges: potser és el que costa més de traduir en el cinema.

R.: Sí, el que m'agrada és explorar l'ànima dels personatges. El cinema no és tan poderós com la literatura per això. Tinc la impressió que en aquesta matèria no ha produït res d'equivalent a una obra de Dostoïevski, tot i que naturalment el cinema encara és un art molt jove. Potser ho aconseguirem algun dia. El que m'interessa és intentar entendre el que passa al més profund de la natura humana. Conèixer la part fosca d'un mateix ens dona l'esperança de millorar.

P.: Com l'heu trobat el títol?

R.: El títol el vaig trobar molt tard! Ve de la filosofia de Confuci on, de fet, els tres micos tenen una significació positiva que representa la saviesa: no escoltar el mal, no mirar-lo i no parlar-ne. A la pel·lícula, el fill fa com si no hagués vist la seva mare cometre un adulteri, el pare fa veure que no sent la veu de l'amo, al telèfon, i la mare els menteix a tots dos. Actualment, la metàfora dels tres micos s'utilitza amb un to pejoratiu, per denunciar la hipocresia de les aparences.

P.: Sembla que us interessen més les conseqüències que l'acció pròpiament. A la pel·lícula hi ha un accident i un assassinat, però no els mostreu a la pantalla.

R.: Vaig rodar l'accident, però a l'hora del muntatge el vaig eliminar. Si ensenyo massa acció, m'arrisco a eclipsar els altres moments de la pel·lícula.

P.: Per què no heu signat la fotografia vós mateix, com ho va fer a LEJANO?

R.: M'agrada molt treballar amb el director de fotografia Gokhan Tiryaki. Ja l'havia contractat quan vaig fer LOS CLIMAS, perquè com jo interpretava el personatge principal no podia encarregar-me de quadrar les imatges. I he continuat treballant amb ell en aquesta pel·lícula. Té idees molt estimulants, m'aporta molt, tot i que jo sóc qui decideixo el lloc on posar la càmera i què es fa amb les llums. Després, ho controlo tot al monitor, la qual cosa resulta més fàcil que enquadrar: em dona una visió global i puc concentrar-me en els actors.

P.: Quines idees precises teníeu sobre la imatge per a aquesta pel·lícula?

R.: Volia que tot estigués concentrat en els tres membres d'aquesta família. Per això em semblava important aïllar-los visualment de tot el que hi ha al seu voltant. Al principi, fins i tot tenia previst no mostrar cap altra cara que les d'aquests tres personatges en tota la pel·lícula! També volia crear al seu voltant un ambient cromàtic particular, la qual cosa vaig obtenir a l'etapa de la postproducció. Volia una imatge menys naturalista que la de les meves pel·lícules anteriors, més estilitzada. Vaig decidir crear el meu propi univers visual, cosa que probablement hauria fet abans si hagués tingut el domini suficient.

Michel Climent i Yann Tobin (Entrevista amb Nuri Bilge Ceylan «Je suis un caméléon», *Positif*, núm. 575, gener de 2009)

Podeu trobar el text íntegre a la web. ►

## BIBLIOGRAFIA: NURI BILGE CEYLAN

### Monografies:

- Ciment, Michel. *Pequeño planeta cinematográfico: 50 realizadores, 40 años de cine, 30 países*. Madrid: Akal, cop. 2007.
- Dönmez-Colin, Gönül. *Turkish cinema: identity, distance and belonging*. London: Reaktion Books, 2008
- Suner, Asuman. *New Turkish cinema: belonging, identity and memory*. London; New York: I.B. Tauris, 2010.

### Articles de revistes:

- Arslan, Savas. *Distant. Climates*. "Cineaste", v. XXXII, n. 3 (Summer 2007), p. 54-55.
- Chauvin, Jean-Sébastien. *L'oeuf d'Ali: Nuages de mai de Nuri Bilge Ceylan*. "Cahiers du cinéma", n. 555 (mars 2001), p. 82.
- Chatrjian, Carlo. *Melodramma a percorso inverso: Le tre scimmie di Nuri Bilge Ceylan*. "Cineforum", v. XLVIII, n. 478 (ott. 2008), p. 29-31.
- Chenet, Françoise. *Une totalité impossible: Les climats, Nuri Bilge Ceylan, 2006*. "Vertigo", n. 31 (2007), p. 26-29.
- Chiesi, Roberto. *Sogni e assenze: Il piacere a l'amore di Nuri Bilge Ceylan*. "Cineforum", v. XLVII, n. 465 (giugno 2007), p. 13-16.
- Ceylan, Nuri Bilge. *Entretien avec Nuri Bilge Ceylan: J'ai quasiment honte du superflue*. "Positif", n. 551 (janv. 2007), p. 23-26.
- Ceylan, Nuri Bilge. *Entretien avec Nuri Bilge Ceylan: Je*

*suis caméléon*. "Positif", n. 575 (janv. 2009), p. 9-12.

- Ceylan, Nuri Bilge. *Entretien Nuri Bilge Ceylan: Les variations sur un thème me plaisent...* "Positif", n. 482 (avril 2001), p. 8-12.
- Ceylan, Nuri Bilge. *Entretien Nuri Bilge Ceylan: Pré-sérier*. "Positif", n. 515 (janv. 2004), p. 16-22.
- Ceylan, Nuri Bilge. *Snow better blues*. "Sight & sound", v. XVII, n. 2 (Feb. 2007), p. 25.
- Ceylan, Nuri Bilge. *The devil within us*. "Sight & sound", v. XIX, n. 3 (Mar. 2009), p. 12.
- Coumoul, Sylvain. *Loin d'intérieur: Uzak de Nuri Bilge Ceylan*. "Cahiers du cinéma", n. 586 (janv. 2004), p. 46-47.
- Garson, Charlotte. *Precipitaciones: Los climas, de Nuri Bilge Ceylan*. "Cahiers du cinéma España", n. 2 (jun. 2007), p. 32-33.
- Iglesias, Eulàlia. *El cielo gris sobre Estambul: Tres monos, de Nuri Bilge Ceylan*. "Cahiers du cinéma España", n. 24 (jun. 2009), p. 33.
- James, Nick. *Under the weather*. "Sight & sound", v. XVII, n. 2 (Feb. 2007), p. 23-25.
- Kermabon, Jacques. *Échos du monde: Uzak de Nuri Bilge Ceylan*. "24 images", n. 116/117 (été 2004), p. 61.
- Lemarié, Yannick. *Nuages de mai: Je vous aime tant*. "Positif", n. 482 (avril 2001), p. 6-7.
- Masson, Alain. *Les climats: La tête dans le tiroir*. "Positif", n. 551 (janv. 2007), p. 21-22.
- Masson, Alain. *Uzak: L'inapproprié*. "Positif", n. 515 (janv. 2004), p. 14-15.

## SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Monterde, José Enrique. *Lejano: cine del conocimiento*. "Dirigido por...", n. 328 (nov. 2003), p. 15.
- Paredes Badía, Israel. *Tres monos: paisajes*. "Dirigido por...", n. 390 (jun. 2009), p. 17.
- Renaud, Nicolas. *Vérité des émotions et artifice des images: Les trois signes de Nuri Bilge Ceylan*. "24 images", n. 142 (juin-juil., 2009), p. 57.
- Rodríguez, Hilario J. *Los climas: Turquia*. "Dirigido por...", n. 368 (jun. 2007), p. 22.
- Romney, Jonathan. *A silky sadness*. "Sight & sound", v. XIV, n. 6 (June 2004), p. 20-23.
- Romney, Jonathan. *Three monkeys*. "Sight & sound", v. XIX, n. 3 (Mar. 2009), p. 77.
- Ruggeri, Francesco. *Arca turca nella corrente: Uzak di Nuri Bilge Ceylan*. "Cineforum", XLIV, n. 437 (ag-sett. 2004), p. 35-37.
- Tassi, Fabrizio. *L'autore, l'attore, lo stronzo*. "Cineforum", v. XLVII, n. 465 (giugno 2007), p. 17-18.
- Valens, Grégory. *Les trois signes: Leçon de mise en scène: le hors champ*. "Positif", n. 575 (janv. 2009), p. 7-8.
- Veronesi, Micaela. *Il piacere e l'amore: (Iklimler)*. "Segnocinema", v. XXVII, n. 146 (luglio-ag. 2007), p. 48-49.

### Pel·lícules:

- *Kasaba* (DVD). Turquia, 1997. **V.O.S. en anglès, francès i alemany.**

