

Conversa amb Eckart Stein

Mercè Ibarz

Eckart Stein ha dirigit durant vint-i-sis anys el taller internacional d'innovació i creació televisives "Das kleine Fernsehspiel" de la segona cadena pública alemanya (ZDF), entre 1974 i 2000. El programa compleix enguany 40 anys d'existència continuada, ara sota la direcció d'Heike Hempel. No hi ha cap altra emissió no informativa tan duradora a la TV. Durant aquestes quatre dècades, "Das kleine Fernsehspiel" ha deixat una empremta decisiva en la renovació del cine i la televisió independents de gairebé tot Europa, les dues Amèriques, Àfrica i Orient Mitjà. Ha produït els primers films de Teo Angelopoulos, Chantal Akerman, Jim Jarmusch o Atom Egoyan, i ha ajudat Rainer M. Fasssbinder, Agnès Varda o Jean-Luc Godard quan ningú més ho volia fer. Les seves formes de treball van configurar l'estructura dels primers anys del Channel Four britànic i algunes de les seves propostes formen part essencial de la cadena cultural francoalemanya Arte, com les nits temàtiques. Es pot dir que Eckart Stein i els seus equips han revolucionat la idea mateixa de la producció d'imatges, així com la seva programació. En el sentit polític i filosòfic de les imatges, "Das kleine Fernsehspiel" ha assajat i creat fórmules, ha introduït les tecnologies lleugeres a la TV i ha evitat els formats tancats. Des del compromís professional, ha convertit la producció en una estreta cooperació amb autors i socis, i també aquí ha promogut fórmules alternatives de finançament independent que han donat accés a la TV a cultures i actituds excloses dels circuits dominants. El programa té reputació internacional, consolidada per un bon nombre de retrospectives i premis, entre ells, el Premi Galileu del Consell d'Europa de 1988. Gràcies a l'esperit batallador d'Eckart Stein, l'ampla xarxa de col·laboradors del programa i el control federal, no centralista, de la televisió pública alemanya, "Das kleine Fernsehspiel" va sobreviure el 2000 a la jubilació del seu director. Així mateix, Eckart Stein ha format part, des dels inicis, d'altres estructures innovadores, com l'INPUT o la xarxa europea de formació de productors EAVE. Aquesta conversa ha tingut lloc a Barcelona aquest mes d'agost.

Mercè Ibarz és professora associada del Departament de Periodisme i Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra, on imparteix cursos de gèneres documentals i d'art contemporani. En aquesta universitat va organitzar i coordinar el programa acadèmic del primer Màster en Documental de Creació (1998 - 2000). Investiga la mirada documental i la història de la imatge. És periodista i escriptora. Els seus últims llibres són la investigació *Buñuel documental* i els relats *A la ciutat en obres*.

Mercè Ibarz (M.I.). Al cap de 40 anys de presència continuada, "Das kleine Fernsehspiel" és un clàssic sorprenent de la TV: un laboratori internacional, un taller audiovisual compromès a la vegada amb el pluralisme del dret públic i amb la singularitat, i la diversitat, de la creació. Aquí coneixem poc la seva història i els seus films. Fins trobo difícil de traduir-ne el títol, tan precís...

Eckart Stein (E.S.). És precís i obert... Recull la idea primera: fer dramaturgia televisiva, escriptura, en el sentit ample, no teatre televisat o similar. En anglès seria "The little TV Play", és la traducció literal. Les traduccions franceses "La petite Fenetre de la TV" o "La petite Lucarne

de la TV" estan bé perquè contenen la idea que som una finestra o un celobert i així és... Fa temps que l'adjectiu "kleine" [petit] no és adequat, prové dels inicis, quan fèiem emissions de 25 minuts. Ara poden ser de tres hores o més, però "Das kleine Fernsehspiel" és un nom reconegut internacionalment i així ha quedat. Diu vostè que és una història sorprenent, hi afegiria que és paradoxal. Som de sempre els sonats, els bufons de la cort i, també, l'emissió més duradora arreu... I encara som l'únic taller internacional de creació i innovació. Cap altra televisió en té... Ens hauria agradat molt, i continua sent necessari que les televisions en tinguin.

M.I. Parlem-ne, doncs. Vostè n'ha estat el director durant 26 anys, del 1974 al 2000, i en retirar-se ha aconseguit que no desaparegués. Van començar el 1962, en els inicis de la segona cadena, la ZDF, basada a Magúncia. Diguem d'entrada que han estat i són un equip de producció cabdal per al cine jove i independent, d'Alemanya i d'arreu. També per a les capacitats d'expressió televisiva, però parlem de primer del cine.

E.S. Era el principi de la ZDF i vam proposar un programa d'innovació. Un espai lliure per fer una TV alternativa, diferent de la tendència dominant, que pogués aixecar films difícils de fer altrament, sobretot pels joves. És un programa que des del començament no ha tingut un format convencional, la idea ha estat sempre fer produccions noves i originals, amb esperit de contradicció i de provocació. Vam començar per la ficció perquè impulsar el cine era una necessitat prioritària del conjunt de la TV a Alemanya. En acabat la guerra no existia la cultura alemanya, els nazis la van matar, sobretot el cine. Insisteixo, el cine sobretot. "Das kleine Fernsehspiel" va optar per les ficcions dels joves cineastes i per les produccions independents. No hem fet mai sèries, i des del principi estem oberts al món. És un equip d'uns trenta professionals. El primer director va ser Hajo Schedlich i des del 2000 n'és directora una jove col·lega, Heike Hempel.

M.I. Amb quin tipus de ficció van començar?

E.S. Amb una escriptura molt subjectiva, un estil cinematogràfic que després els francesos n'han dit d'autor, amb un caràcter o una psicologia de diari íntim. Hem seguit la gran literatura: Robert Walser, Kafka, Musil. Una ficció molt personal, amb un esperit d'assaig i de poesia. La majoria eren primers films, criteri que hem mantingut. Films d'amics que no formaven part del que se'n diu la cultura alemanya, o sigui estrangers. De primer amb l'Europa de l'est, l'Alemanya també, per més difícil que fos. No ha estat mai fàcil, no hem seguit mai les regles de la diguem-ne complaença mútua.

M.I. Van fer i fan allò que la resta de la ZDF o l'ARD no feien...

E.S. Hem tingut aquest privilegi. N'hem tingut molts, excepte el del pressupost. Però hem pogut treballar amb estrangers, per als alemanys de postguerra era decisiu

saber què passava a la resta del món, nosaltres vivíem en una fantasmagoria... posthistòrica.

M.I. Parli'm de l'equip inicial. Qui eren, què pretenien?

E.S. Érem un grup d'amics. La nostra ambició era tenir un cop per setmana aquest espai lliure, que va ser de 25 minuts a les set de la tarda. Els nostres objectius, polítics i estètics, tenien alguna cosa d'extrema, d'esperit de contradicció. Érem grup multidisciplinar, una dotzena d'homes -després s'hi han afegit cada vegada més dones- que veníem els uns del teatre, els altres de l'escriptura o de la producció, dos intel·lectuals. Érem un grup pre68 fet i fet, sense experiència dels *media*. Jo mateix, venia del teatre. Diria que la dignitat del grup era l'esperit d'utopia, de la necessitat de crear un futur diferent.

M.I. Tots començàveu: la ZDF i vostès. Amb la decisió de fer obres de joves: D'on van sortir els primers autors?

E.S. D'una xarxa d'amics, per això parlo tant de fer xarxa. Amics que ens recomanaven projectes, i en col·laboració molt estreta amb festivals i escoles de cine d'Alemanya, de Lodz (Polònia) i d'altres països. Vam treballar ja d'entrada molt amb dones, no gaire acceptades aleshores, i en general amb joves que ja eren rebels de les seves pròpies cultures, que no trobaven finançament en els seus països.

M.I. També heu comptat amb un pressupost important de la ZDF...

E.S. Quan no hi havia encara les pressions diria que totalitàries del mercat, durant els anys 60, la TV pública era molt mimada, en particular a Alemanya i també arreu. Però no ens enganyem, ja aleshores hi havia aquest esperit de competició de tenir la màxima audiència possible. Molt al principi el pressupost era força ric, però de seguida es va establir la relació entre pressupost alt i màxim nombre d'espectadors. És una matemàtica que no té res a veure amb la matemàtica política o estètica, humanista. Aviat vam tenir el mínim i, avui dia, encara és menor en comparació. Ara és de 5 milions d'euros. Per a una emissió que fa una trentena de produccions noves l'any és poquíssim. O sigui, que cal ser molt modestos en l'ambició de fer alguns films més cars del que fem habitualment. Fem films molt, molt econòmics. Que, de vegades, es venen molt bé per diversos països.

M.I. És el cas dels dos primers films de Jim Jarmush, de *Les rendez-vous d'Anna* i *News from Home* de Chantal Ackerman o de *Calendar* d'Atom Egoyan. I, entre alguns dels vostres films majors, *El venedor de les quatre estacions* de Fassbinder, els dos primers de Teo Angelopoulos, *Sauve qui peut (la vie)* de Godard o els *Daguerrotypes* d'Agnès Varda.

E.S. Normalment fem només el primer film d'un cineasta que, d'aquesta manera, troba major finançament per al segon. En alguns casos hem hagut d'ajudar més, i n'estem molt contents. Últimament estem orgullosos d'haver creat, com qui diu, el jove cine turcoalemany. Ara té molt èxit i no necessita els diners de "Das kleine Fernsehspiel" però sí al principi. A cada època li correspon un cine jove, difícil de crear, de situar en l'escena.

M.I. Angelopoulos, Jarmusch, Ackerman o Egoyan, insisteixo, han estat bones apostes. Potser haurien fet el mateix sense vostès, però ...

E.S. O potser no. Wim Wenders ens va recomanar Jarmusch. Wenders és un amic del programa, com Godard o Angelopoulos. Ja no treballem amb ells però ens avisen a qui cal ajudar. Hi ha més exemples de gent que ha començat amb nosaltres i s'han fet molt famosos, com Bob Wilson i el seu vídeo art.

M.I. O que han recomençat, com Godard, després dels seus anys vídeo.

E.S. Sí, també hem ajudat cineastes que volien renovar el seu llenguatge, que no volien tornar a fer el que ja sabien fer i que es trobaven isolats. No poden comptar amb el finançament habitual o, com en el cas de Godard, han perdut la confiança del mercat. Ho fem excepcionalment, però ho fem.

M.I. Aquí va arribar, sobretot, el "jove cine alemany" dels 60 i 70, en el qual vàreu intervenir relativament poc però sí en algun cas.

E.S. Com li deia, tota la TV alemanya es va implicar en la represa del cine, i en aquesta responsabilitat nosaltres ens hem dedicat a projectes més específics. En un determinat moment, però, ens vam trobar que Fassbinder, que ja era conegut, no trobava diners per a un projecte ultrapassional, ultrapersonal també, i així vam fer amb ell *El venedor de les*

quatre estacions, que avui és un film de referència arreu. Després, Fassbinder ja no ens va necessitar més perquè tothom el va voler ajudar.

M.I. El territori estètic i geogràfic del "kleine Fernsehspiel" és francament d'una gran riquesa.

E.S. M'agrada que ho digui així perquè, al capdavall, el nostre territori, estèticament, geogràficament i políticament, és el món. Després d'una experiència de 40 anys ho podem dir certament així. Als seixanta vam treballar amb cineastes de l'Est, també a Amèrica Llatina en moments molt difícils de les dictadures militars. Un film ara molt famós a Brasil és *Irazema*, de Jorge Bodanzky. Cada any passa a la televisió i és també un film de museu. Doncs va tenir un company insospitat, el cardenal de Belém!, sense l'ajuda del qual no l'hauríem pogut fer. Va ser ell qui va dir: "El film s'ha de fer!" I amb un cardenal pràcticament darrere l'esquena del cineasta, la policia deia: "Bé, això deu estar en ordre..." En el període de l'apartheid vam treballar amb una desena de cineastes negres d'Àfrica del Sud. O de Moçambic, Etiòpia, Senegal, una mica arreu. Sovint amb l'ajut de Jeremy Isaacs, del primer Channel Four.

M.I. Sense fronteres...

E.S. Del tot, sobretot en l'estètica. Un film pot ser d'una lentitud poètica o d'una hilaritat infantil, d'un esperit molt documental o molt absurd, irònic o satíric. La frontera no és només geogràfica sinó entre gèneres. Idealment, la programació hauria de ser un reflex de la voluntat de programació de l'altre.

M.I. També és important allò que no voleu fer.

E.S. Molt. Encara és l'ambició del programa no fer allò que els altres equips de la casa poden fer, als quals adreçem alguns projectes. Per fer les coses difícils de fer, molt sovint cal buscar els diners en d'altres llocs, i de vegades ni així els trobes, però la independència és una de les categories essencials. Un cop, feia un film amb un indi hopi, Victor Masayesva, i els amics de les cadenes americanes em deien: "saps perfectament que només fem films americans" i ho deien tan amples, sense pensar que podia donar-se el cas que Victor fos més americà, per dir-ho així, que ells. Doncs no vam trobar socis, cap ni un. I vam fer el film sols. Per fer els films amb els directors negres, hem hagut de remoure

cel i terra. Hem treballat en el cementiri de Los Angeles! Ens ha calgut buscar els diners arreu. A la Unes-co, a un ministeri del Tercer Món, al primer Channel Four, amb qui es pugui, ara amb els Fons de Cine dels länder alemanys, que ens ajuden molt... El nom de la ZDF, en aquest sentit, s'ha revelat prou fort, ajuda molt a trobar socis i fer aliances.

M.I. Tanmateix, la independència financera és costosa de mantenir.

E.S. Vam aprendre molt dels independents nord-americans, ells ho tenen molt més difícil que nosaltres els europeus, que estem mimats per les subvencions governamentals. Ells són independents de la indústria hollywoodiana, sigui el cine o la TV, i han après a buscar els diners fora d'aquest sistema dominant. Això és el que, cada vegada més, hem de fer arreu del món. Treballar fora de les grans indústries, fora dels Berlusconi si ho volem dir així. És el llegat de Cassavettes, de Wiseman, de Scorsese als seus inicis... Els Estats Units són un país molt impressionant en aquest sentit, d'una banda són el centre del comerç i de l'altra són el Tercer Món per a l'expressió alternativa en cine i TV.

M.I. Amb quins independents americans han treballat més?

E.S. Per dir uns quants noms: Errol Morris, Mark Rappaport, Maxi Cohen, Jarmusch, Bob Wilson, Bill Douglas, Doug Harris, Egoyan, Stephen Dwoskin.

M.I. Vegem ara com ha anat evolucionant "Das kleine Fernsehspiel" en aquests 40 anys. Van estar deu anys a les set de la tarda, fins al 1972.

E.S. La direcció de la ZDF va creure que no podien programar ficcions "difícils" tan d'hora i ens va dir de passar algunes setmanes a les 22 hores i, el 1972, de passar només a les nits, cada vegada més tard... Per a mi això va ser més aviat bo, perquè ens permetia de retirar-nos de la pressió dels 25 minuts, de la formatització, contra la qual he lluitat sempre. Una formatització basada en l'horari dels programes però també en el seu esperit, en la seva durada, en el seu gènere, en com et situes respecte de la tendència dominant. Així és com un cop per setmana continuem tenim un taller lliure.

M.I. I la durada?

E.S. Totalment lliure, del tot. Encara ara és així.

M.I. És prou important. "Som marginals però no elitistes", sol dir vostè.

E.S. Efectivament. Molt sovint, pensem que fem un programa modern, de política sobre la televisió. És a dir, televisió com a fòrum, com a àgora per als ciutadans i no com a mercat per als consumidors.

M.I. Un fòrum sempre experimental?

E.S. ... no, no és necessàriament així, per això dic que no som elitistes. Hem fet molts primers films, però això no vol dir que per força siguin d'un art difícil. De vegades se'ns ha dit difícils, sobretot als inicis, perquè treballàvem amb cineastes de l'est, era difícil perquè eren els comunistes, no per res més. O sigui que: gosar, sí, sempre. Però per raons diferents. Per raons polítiques de vegades, d'altres per raons de format, per raons de gènere i, en particular, per raons de creuament de gèneres.

M.I. Sí, perquè tot i que el programa és conegut com a taller de producció, el seu sentit de la programació no s'ha centrat exclusivament en la ficció.

E.S. Fem de tot. També comprem algunes coses, però, bàsicament produïm. Hem fet documentals, assaigs, debats, vídeo art... També gran cine clàssic de vegades, però un gran cine que no s'hauria fet sense el nostre ajut, per exemple els primers films d'Angelopoulos, que vivia una situació política molt difícil a Grècia. O d'altres cineastes, una mica arreu del món. I hem estat nosaltres, amb socis que hem buscat, qui hem fet possible finançar l'impossible. Hem provat que la TV és un espai on l'art és possible, on el debat és possible, on la comunicació és possible, on l'expressió i el diàleg dels ciutadans són possibles, que a la TV és possible la comprensió europea clàssica dels *media*.

M.I. També han experimentat maneres de fer i programar que després han estat adoptades i consolidades per altres cadenes, com Channel Four i Arte, i fins per emissions més convencionals, públiques o privades. Per exemple, els talkshows o les nits temàtiques.

E.S. Ens ha passat sempre. A través de certes experiències, hem creat formats. Precisament formats, ja ho veu. Formats que després han estat copiats per les programacions dominants. Els exemples més clars han estat una emissió que teníem, molt i molt política, als anys 70, que es

deia "Spielraum" (Espai Lliure) i, més tard, les nits temàtiques d'Arte, que també havíem creat nosaltres. A "Espai Lliure" fèiem un diàleg amb el públic, sobre un tema... Després tot es va omplir de *talkshows*... Però amb nosaltres era un fòrum on els espectadors eren cooperadors, ciutadans que discutien sobre un tema. De fet, així va sortir després la idea de fer nits temàtiques, que nosaltres vam començar i més endavant, quan es va crear, vam impulsar a Arte.

M.I. Apel·lava abans a una concepció clàssica dels *media*, europea. I, efectivament, aquest laboratori que és el programa té alguna cosa de taller alhora artístic i artesà, clàssic però obert a tota mena d'expressions. Torno a dir que em sembla sorprenent la seva resistència.

E.S. Hi ha una frase de Magritte que he descobert tard però que trobo molt bona per al treball en els *media*. Ell parla de la pintura, és clar: "La pintura et fa reconèixer allò que no pots veure en l'original". Així entenc la televisió, tant en estètica com en política: una televisió que ens ajuda a comprendre coses de la realitat que no entenem. Molt sovint és difícil d'entendre què passa, i vés per on un diàleg a la tele ens pot ajudar, o una peça d'art, un monòleg o una pallasada. També n'hem fet moltes, de pallasades, hi crec molt.

M.I. Ah, sí, la seva teoria del bufó i la cort.

E.S. Sí, he contribuït a crear fins i tot una associació, The Professional Fool Association, amb seu a Frankfurt, per ajudar a sobreviure la subversió en la cultura, a la resistència del bufó i del seu paper a la cort dels prínceps. Cal seguir creant espais, sobretot per als rebels de totes les cultures: la política, la teatral, la universitària, a les arts, en el periodisme, arreu. La idea és que l'associació ens ajudi a trobar mecenes-paraula i concepte que prefereixo a *patrocinadors*, que sempre volen ser pagats d'una manera o altra- que ens permetin de crear espais diferents, el que abans se'n deia *undergrounds*. Però ja estic retirat, ara toca dirigir-la als joves professionals.

M.I. A partir de 1972, quan passen a la nit i alhora els donen més temps d'emissió, descobreixen la durada i les seves produccions encara es fan més diverses. Inventen aleshores els *kamerofilm* i introdueixen les càmeres lleugeres en les produccions de televisió.

E.S. Provocar amb la paraula també és important i *Kamerofilm* va ser una expressió provocativa. Era una forma de dir que una producció no és necessàriament un aparell de vint-i-cinc càmeres. Interessava la càmera per ella mateixa, com un llapis de l'autor. Sovint fèiem els contractes no pas amb un productor sinó amb autors de cine que gestionaven ells mateixos el pressupost, amb un amic que s'ocupava del so i un petit equip de treball, assajant així fórmules alternatives també de producció. Les càmeres lleugeres no eren al principi gens acceptades, però sí, les vam introduir. Després vam fer el mateix amb el vídeo o, ara, la càmera digital.

M.I. Un altre pas de les emissions nocturnes de llarga durada va ser la producció de documentals, també des d'un punt de vista especial, que amb el temps serà anomenat *documental de creació*.

E.S. A poc a poc vam veure que el documental era més i més important per a la nostra manera d'entendre la televisió. Vèiem que les imatges de la realitat feia dies que eren imatges deslligades de la realitat, amb una ficció que ja podríem qualificar-la de preberlusconiana, preBill Gates. La nostra implicació en el documental va ser doncs una rebel·lió, volíem tenir una entesa més nerviosa, rica, honesta, més veritable, amb la realitat. Va ser, també, un efecte del 68, una comprensió general que la realitat ha de ser alguna cosa real, no inventada per les finances o pels polítics. Va formar part de la mateixa onada que els *kamerafilms*.

M.I. Sí, les dues concepcions s'assemblen.

E.S. Efectivament. No hem fet mai documentals periodístics, documentació i prou, o reportatges, han estat sempre un diari íntim, el *kamerofilm* de l'autor, amb la seva pròpia visió de la realitat. Si ho volem dir així, la posada en escena de la realitat d'aquest autor. Que ofereix la cultura del discurs -del debat, de la participació- que es pren seriosament l'audiència i no sols com a màrqueting instrumental.

M.I. El 1974 vostè es fa càrrec del programa i juga a fons des d'aleshores amb els límits que ofereix la ZDF que, tanmateix, són prou grans vistos des d'altres contextos, encara que els traslladessin l'emissió a la nit. Van poder fer alguna xarxa, ni que fos petita, en la TV europea, aleshores encara només pública?

E.S. En el conjunt europeu només hem tingut, i durant uns pocs anys, un sol soci, el Channel Four britànic mentre el va comandar Jeremy Isaacs.

M.I. No obstant això, el programa encara es manté.

E.S. A banda de l'illa que va representar per a nosaltres la creació a Londres de Channel Four, una illa única, que va durar massa poc, hem comptat amb la creació de 3sat, una cadena d'ambició cultural de dret públic gestionada per la Suïssa de parla alemanya, Àustria i la primera i la segona cadenes alemanyes. Hi som molt presents. No es pot dir que "Das kleine Fernsehspiel" hagi crescut però sí que té més d'espai. I el mateix ens ha passat amb Arte.

M.I. "Das kleine Fernsehspiel" va ser decisiu per a la creació de Channel Four, de fet vostè va formar part del seu consell assessor els primers anys. També aquesta cadena, en gran part pública, va contribuir decisivament a l'impuls del cine contemporani, i no sols el britànic.

E.S. Jeremy Isaacs admirava la nostra manera de treballar i la va seguir mentre va ser al capdavant de Channel Four. El vam ajudar i ell també ens va ajudar molt. Però ningú més. Hi ha hagut algunes amistats, per exemple entre els finlandesos, que continuen. Però una veritable cooperació, intensa, la vam trobar només en els primers anys de Channel Four i va ser decisiva per al treball amb els cineastes del Tercer Món. Ara també allà hi ha un altre esperit, des que Isaacs la va deixar és una cadena orientada només al mercat. És una llàstima, perquè el Tercer Món es fa més i més gran i les seves possibilitats d'expressió més i més petites en els mitjans més i més berlusconians.

M.I. Sembla un sarcasme que el *networking*, la xarxa de treball en cooperació, sigui tan difícil en televisió.

E.S. Quan unes portes es tanquen, d'altres s'obren. Ho hem vist des que passem molt tard a la nit però tenim tanta durada com volem. Col·laborem amb festivals, amb fundacions culturals, per modestes que siguin, amb el Tercer Món com es pugui... Són socis de cofinançament però també socis que ensenyen els films que fem, això és tan o més important.

M.I. En tant que programa d'emissió setmanal, "Das kleine Fernsehspiel" és seguit per una audiència petita i fidel, de la

qual vostè està orgullós i els directores de la ZDF descontents.

E.S. Miri, ja molt abans de la gran competència amb les cadenes privades es va començar a parlar, ben aviat, d'índexs d'audiència. Fer les coses de manera que tinguessin la mateixa audiència que tal programa de la primera cadena, etc., etc. Per contra, sempre he defensat la tesi que nosaltres teníem el cent per cent dels ciutadans. Que cada emissió -per exemple, una de caràcter feminista que tenia el 3 o el 4%- tenia el cent per cent del públic interessat en aquell debat. Una altra emissió podia ser sobre els joves de 14 a 16 anys, una altra els vells traumatitzats per la guerra... I, així doncs, al llarg de l'any, en diverses emissions, això sí, tocàvem el cent per cent de l'audiència. Mirar de tenir més espectadors és destruir l'audiència específicament interessada.

M.I. És, efectivament, una actitud que fa dies que va.

E.S. Sí, i és molt interessant ser-ne conscients. No és només la tirania de Bill Gates i Berlusconi sinó també l'abandó, el desinterès dels altres. És molt i molt interessant analitzar políticament que, abans de Gates i Berlusconi, ja hi havia un cert esperit de decadència de la independència dels ciutadans.

M.I. Parlem dels formats, contra els quals, en tant que espais tancats i hegemònics, vostè i els seus equips porten anys batallant, contraposant-hi una expressió televisiva rica i diversa.

E.S. És més i més urgent. Vivim temps globals i la globalització no és només la del mercat sinó també la de les imatges. Els ciutadans hem esdevingut, en el sentit de Walter Benjamin, productes ideològics del mercat d'imatges, que són a mans de gent que ens posseeixen. És un fenomen global, contra el qual cal revolucionar el tractament de les imatges. Al meu entendre, només una espècie de revolució pot salvar-nos. Si no, el mercat ens engolirà encara més: les guerres són un mercat, també les cultures -no només la cultura de les imatges sinó també la parlamentària o la teatral o qualsevol altra- són productes ideològics d'uns quants monopolistes. Per això ataco els formats, cal atacar-los. Són marques per posar a les capsas: de 52 minuts, de 25 minuts... La formatització acaba per dictar els continguts! És una forma de màrqueting que no permet canvis d'estil,

de la mateixa manera que nosaltres mateixos esdevenim més i més semblants els uns als altres, cosa que d'altra banda ja va anunciar Andy Warhol. Hem de recordar Aristòtil: No tenim ni el permís ni el dret de ser semblants, perquè els semblants no fan la polis. Per més que de vegades tinc ganes de dir a l'estimat Aristòtil que no, que ja no tenim una polis, tenim un mercat. És trist i cal un esperit de rebel·lió contra tot això.

M.I. Esperava més d'Arte, de la qual vostè va ser un dels fundadors? De fet, havia de ser el primer director de programes però hi va renunciar. Per què?

E.S. Vaig contribuir a la fundació d'Arte perquè ja formava part des del 1986 del comitè de programes de la Sept. La primera emissió d'Arte encara va trigar cinc anys. A la Sept vaig tenir ocasió de crear les nits temàtiques. La primera va passar per France 3. El tema era Berlín i la història dels contactes amb París, una emissió d'unes tres hores. "Das kleine Fernsehspiel" va fer a continuació cinc nits temàtiques a 3sat, la cadena cultural de llengua alemanya, i així vam practicar la idea. Després, en els contactes polítics de la ZDF i la Sept per crear Arte, la ZDF va insistir perquè les nits temàtiques fossin un dels nuclis de la programació de la nova cadena francoalemanya. I tot i que les coses han canviat a Arte, de vegades de forma depriment, hi ha encara força espai per a l'expressió, un espai que potser només existeix allà.

M.I. Aquests canvis depriments, són cosa dels formats? Ho dic perquè també a Arte s'adverteix una mena d'homogeneïtat, de perill de rutina, de fórmula adaptada a allò que és el "producte Arte".

E.S. Els formats són cèl·lules on posar les idees. La majoria dels formats d'avui eliminen la llibertat, la tria, el ritme, ni tant sols necessiten temes. Per això les nits temàtiques són illes, perquè hi pots crear els teus propis formats, sense seguir un model. Però també les nits temàtiques a Arte s'estan fent difícils a causa dels formats. Cada vegada més es demana, per exemple, que de primer es programi un film de ficció. Això va en contra de l'originalitat de la idea. Les nits temàtiques van ser creades no sols per parlar de forma diferent d'un tema sinó també, i de manera molt forta, perquè l'editor de cada nit tingui la independència de crear una certa musicalitat, una seqüència, una composició d'imatges.

Però estan esdevenint més i més formatitzades.

M.I. És interessant entendre que la qüestió dels formats no és només la durada i l'hora d'emissió d'un programa sinó, en el cas d'un programa pluridisciplinar com les nits temàtiques, la composició mateixa. Per a mi és una qüestió que afecta l'argumentació i la interpretació ideològica del tema de cada nit, però trobo que la musicalitat, com li'n diu vostè, afegeix encara més matisos.

E.S. Ho he comprovat, dia a dia, durant quaranta anys, no és una idea extravagant que tens durant uns mesos, no, no, està comprovat. El coratge estètic, el coratge artístic, el coratge de l'expressió i la comunicació és una de les condicions del coratge polític. És més, diria que en la història de l'art modern, siguin les avantguardes com el dada o els surrealistes, o en la filosofia de Benjamin, hi ha hagut sempre aquesta comprensió que la revolta artística és també una revolta filosòfica i política, humana en definitiva, i no una història elitista que et retires al teu taller per crear una obra d'art, no!

M.I. I això, en la programació televisiva, vostè ho concreta en la musicalitat.

E.S. Sí. Crec que és una matèria que s'ha de compondre, que és una qüestió de composició.

M.I. Que implica la paraula, la força del teatre, de la polis, de la pluralitat d'àmbits i d'individus, i també la immediatesa de la música...

E.S. ...l'expressió en definitiva, per això m'agrada la metafòrica de la musicalitat, perquè, com la música, així comuniquem. Amb la música comuniquem amb el passavolant que va al mercat, el mercat clàssic, el mercat com a fòrum de la presència dels altres.

M.I. Sembla que Arte no acaba de funcionar prou bé a Alemanya, tanmateix.

E.S. Ha trobat l'espai, però no l'audiència. I justament perquè no troba l'audiència està jugant a la desesperada amb el seu espai. Juga perdent.

M.I. És a dir?

E.S. Es pot comparar amb la història de "Das kleine Fernsehspiel". No ho hem fet mai, nosaltres. No hem dit mai

'hem de tenir 25.000 espectadors més' i, per tant, deixem estar aquests minuts que resultaran llargs i no interessaran ningú. I trobo que Arte ho fa massa sovint. Especula amb com trobar més i més audiència i, així doncs, esdevé més i més similar a les altres cadenes.

M.I. Tampoc no arriba a ser veritablement europea, resta francoalemanya.

E.S. No es pot dir que hi hagi gaire interès als altres països, que justament veuen que no és un gran èxit segons els criteris d'avui. Per què ho hauria de fer? es pregunta cada país, potser podria crear una cadena cultural autònoma jo mateix, però ni això sembla avui interessant. No la tenen vostès, per exemple...

M.I. Hi ha les segones cadenes públiques, l'autonòmica i l'estatal, que miren de fer una certa programació cultural ...

E.S. Però això és també una manera d'entendre la cultura com un producte. Presento el teatre, la música, la dansa, l'església, a través de reportatges, els dono espais perquè siguin en pantalla, però això no vol dir fer cultura audiovisual, de creació. Si programo una peça de Peter Brooks, és cultural però no és creació audiovisual, només és *screening*.

M.I. Seguim amb la metàfora de la musicalitat i parlem de la propietat d'Arte. És meitat francesa i, l'altra meitat de les televisions públiques alemanyes, un quart de l'ARD i l'altre quart de la ZDF. Hi ha una dissonància curiosa entre un estat i l'altre. L'estat alemany no hi intervé directament, això està bé.

E.S. Ah, sí, això està molt bé. No és com Mitterrand, el "creador" d'Arte, que volia que Kohl també jugués el mateix joc. I Kohl ho va intentar. Però, com va passar en temps d'Adenauer i la creació de la ZDF, els primers ministres dels länders s'hi van negar i van exigir a Kohl de retirar-se. És una de les raons per les quals la fundació d'Arte va necessitar tants anys.

M.I. Encara no m'ha dit per què no va voler ser el primer director de programes d'Arte ...

E.S. M'ho van oferir al mateix temps que "Das kleine Fernsehspiel" passava la crisi més forta, la pitjor. L'oferta d'anar a Estrasburg era brillant però era sobretot una forma

de desfer-se del programa. El meu president a l'època m'ho va reconèixer honestament, li vaig agrair molt la franquesa. També vaig reaccionar. I ara torno als companys, per això en parlo tant, cal fer aliances, tenir aliats. Un aliat en particular ens va ajudar molt, el Film Festival de Rotterdam. Vaig dir al meu president que no sols no aniria a Estrasburg sinó que protestaria contra la idea de la desaparició del programa. I ho va acceptar, va acceptar de nou la meua lluita i el meu paper de bufó de la cort. Ja s'havien fet moltes retrospectives de "Das kleine Fernsehspiel": San Francisco, Tòquio, París, Cannes -on ens havien donat el premi Galileu del Consell d'Europa, el 1988- i aquell mateix any de la crisi, el 1994, Rotterdam va fer una molt gran retrospectiva del nostre treball. Vaig utilitzar el catàleg d'aquesta retrospectiva amb l'ajut d'altres amics de la nostra xarxa, com ara la premsa, que sempre ens ha donat molt de suport. També ens van ajudar alguns membres del consell de control de la ZDF, per exemple el primer ministre de Rin i Nord-Westfalia, el senyor Rau, que avui presideix la República. També ell va escriure una carta al president de la ZDF dient: "el programa ha de continuar".

M.I. Us va salvar la xarxa construïda al llarg dels anys.

E.S. Sí, la cooperació. Un altre exemple, que estimo també molt, és el de Naum Klejman, el director de la Filmoteca de Moscou, que el 1995 va dir (i em va aixecar molt la moral, val a dir-ho): "No es pot celebrar el centenari del cine sense celebrar la contribució de "Das kleine Fernsehspiel". Va passar cinquanta produccions de la història del programa, a Moscou, i va convèncer la Fundació Soros, de la qual Naum és el soci rus, per finançar-ne el passí per les cadenes independents, privades, per tot el territori de l'antiga URSS, tant en els països asiàtics com en els bàltics i la resta. Els amics de la Fundació Soros van organitzar la xarxa, però ens van dir que no podien pagar els drets als cineastes. I va ser molt bonic perquè vaig escriure cinquanta cartes, a cada amic amb qui havíem fet cada film, i vaig rebre cinquanta cartes dient-me que sí, que endavant. Un dia, a Angelopoulos, de qui es va passar dos films, quan li vaig donar les gràcies pel suport, li vaig dir que no deixava de ser una llàstima que no hagués rebut ni un dòlar. I sap què em va dir: "No he cobrat els drets però he tingut dret a sis milions d'espectadors, que fins ara no havia tingut mai. Amb això en tinc prou!". Ningú, ni una carta va dir que no.

M.I. Hi ha alguna cosa en aquest fer xarxa que és més aviat una forma de vida. No s'hi arriba només des dels despatxos de les cadenes de televisió ...

E.S. La xarxa d'amics és essencial perquè si no la tens, aleshores sí que esdevenis elitista o col·laboracionista o qualsevol altra cosa, no fas sinó que esdevenis... Cal aliances estretes. En el nostre cas, els amics han estat la gent amb qui hem fet un film fa vint o trenta anys i hem continuat en contacte, els festivals que t'envien referències de projectes, tanta gent. Ara mateix, al Film Festival de Jerusalem, en el qual he participat aquest juliol com a jurat de la part de televisió i després en un seminari, els amics han pogut saber que "Das kleine Fernsehspiel" fa dècades que treballa amb cineastes israelians però també amb cineastes palestins. I ho han apreciat molt, han valorat molt que el programa sigui una illa de comunicació amb l'altre. Elias Suleiman, àrab d'Israel, que enguany ha tingut un gran èxit a Cannes, va començar amb nosaltres ... També per a mi ha estat important veure una generació jove que comprèn que això és comunicació i expressió, en tenen molta i molta necessitat, necessiten molt tenir un espai semblant en el seu entorn.

M.I. Hi ha un altre component del seu treball, que vostè continua, que l'aproxima al de tants artistes contemporanis: la transmissió, la docència.

E.S. Tot forma part de la xarxa i, en correspondència, he fet sempre seminaris i cursos a les escoles de cine o, ja a final dels 80, he participat molt activament, com a cap d'estudis, en la xarxa europea EAVE de joves productors de cine i televisió. Per això vaig acceptar de grat de participar, quan vostè m'ho va proposar, en el màster de documental de la Universitat Pompeu Fabra, aquí a Barcelona. O a la Sam Spiegel Film School de Jerusalem, on acabo de fer un seminari de dues setmanes. M'agrada perquè permet crear en aquestes institucions pedagògiques un esperit de continuïtat d'una forma de treball. La continuïtat fa molta falta. Cada vegada hi ha menys espectadors i menys creadors, només productes. L'ensenyança, és clar, n'és un reflex. Mana l'esperit individualista de "com puc fer el màrqueting del meu talent per crear imatges per al mercat". En els meus cursos, m'agrada plantejar contradiccions.

M.I. Em fa l'efecte que la formació teatral de vostè ha influït

profundament en la seva concepció de la TV com a escena pública.

E.S. Ho veig ara, amb l'edat. Sí, els vuit anys de teatre, dels disset als vint-i-quatre, que vaig passar a teatres de Londres i París primer i de Munic després ... "History writing by a story telling", sí. És una comprensió teatral grega, molt política, d'estar en un fòrum, en la polis. Torno a Aristòtil, a qui continuo trobant extremament modern: "Són únicament els ciutadans diferents els qui poden crear una polis, els ciutadans semblants no poden crear una polis". O sigui que Aristòtil ens diu que amb els berlusconians no es pot crear un país. No és cert que hagin mort les ideologies sinó que ara només n'hi ha una, la ideologia (una paraula que trobo molt interessant, perquè ho inclou tot: ideo/imatge, lògica/paraula) del capitalisme monopolista. Pensem en la frase genial de Bill Gates: "Who owns images owns heads", això és el que està passant amb Berlusconi! No és només el propietari del consum de les imatges sinó també dels ciutadans, ha comprat els vots al mercat. Ja no estem doncs en una polis democràtica clàssica, d'arrel teatral, que és el lloc de retrobada dels ciutadans. La realitat ha esdevingut un producte, una cosa que pots vendre als *media*, ho vam veure a la CNN durant la Guerra del Golf. El coratge polític, el sentit ciutadà, la responsabilitat són ara molt escassos. Per això de vegades penso en Tomàs d'Aquino -qui ho havia de dir, d'un sant catòlic!-: "la ràbia és la condició del coratge". És molt teatral, exagerat, però és que crec profundament en les virtuts de l'exageració.

M.I. L'exageració? No troba que ja n'hi ha prou, a la televisió?

E.S. Parlem-ne. És cosa, altre cop, dels formats. Donat que el paisatge audiovisual està marcat des de fa una desena d'anys per la formatització, cal exagerar, que en aquest context vol dir insistir sobre el defora dels formats. Fora de la formatització existeix la llibertat, la veritat, l'expressió, la comunicació, la importància. Cal exagerar políticament el dret de parlar que tens en aquesta "escena". Tens el dret de posar en escena la teva ambició estètica, les teves idees i les teves imatges i no només les de Berlusconi. Fixi's que Berlusconi està canviant fins la idea de dret públic, que també passa a ser el seu domini. Les imatges també formen part del dret públic. Cal recordar-ho ara que en tants llocs les imatges de les televisions públiques esdevenen socis de

les imatges del sistema privat, parlen el mateix llenguatge, mostren el mateix. Exagerar és, per a mi, sortir d'escena d'aquesta cohabitació de formats.

M.I. És el que, seguint amb el teatre, fa l'*off* respecte del circuit comercial, el qual s'alimenta de les troballes i innovacions de l'*off*.

E.S. És un altre dels arguments. Els directius de televisió estan més disposats a acceptar el símil: Broadway no pot sobreviure ni cinc anys si no hi ha un *off-Broadway* que no treballa amb les regles del mercat sinó que inventa nous formats, noves idees, noves imatges, i el mateix passa amb els independents respecte de la indústria de Hollywood. Però aquest és l'argument conservador, m'estimo més parlar de la necessitat de l'exageració.

M.I. Per acabar, com veu en perspectiva els inicis de la TV a Alemanya? Li ho pregunto perquè em semblen un moment teatral, com una escenificació nova, una

representació de la postguerra. Aquell teatre europeu de la política de blocs, el primer moment de la mundialització actual ...

E.S. També aquí hi trobem paradoxes. En virtut de l'estat federal, hem estat més privilegiats que els britànics, que durant l'ocupació ens van donar el seu sistema de control públic. És a dir, fins pels anglesos, és Londres la capital, perquè el seu estat no és federal -de moment-, mentre que per a nosaltres ho són les comunitats federals, els *länder*, que primer van tenir el seu sistema de ràdio independent de Berlín i després la televisió. Sí, hem tingut una situació de luxe i llibertat d'una banda i, de l'altra, i molt important per a la meva generació, la possibilitat de redescobrir la llengua, les idees, les imatges, perquè no en sabíem!, no hi havia abans aquesta llibertat d'expressió. I quan dic l'exageració vull dir una mica això: l'expressió d'allò possible, de la independència i de la llibertat d'una generació que ha de crear, que ha de fer coses noves. Com a catalans, com a espanyols, vostès ho poden entendre bé.