

Núm. 77
Noviembre
2001



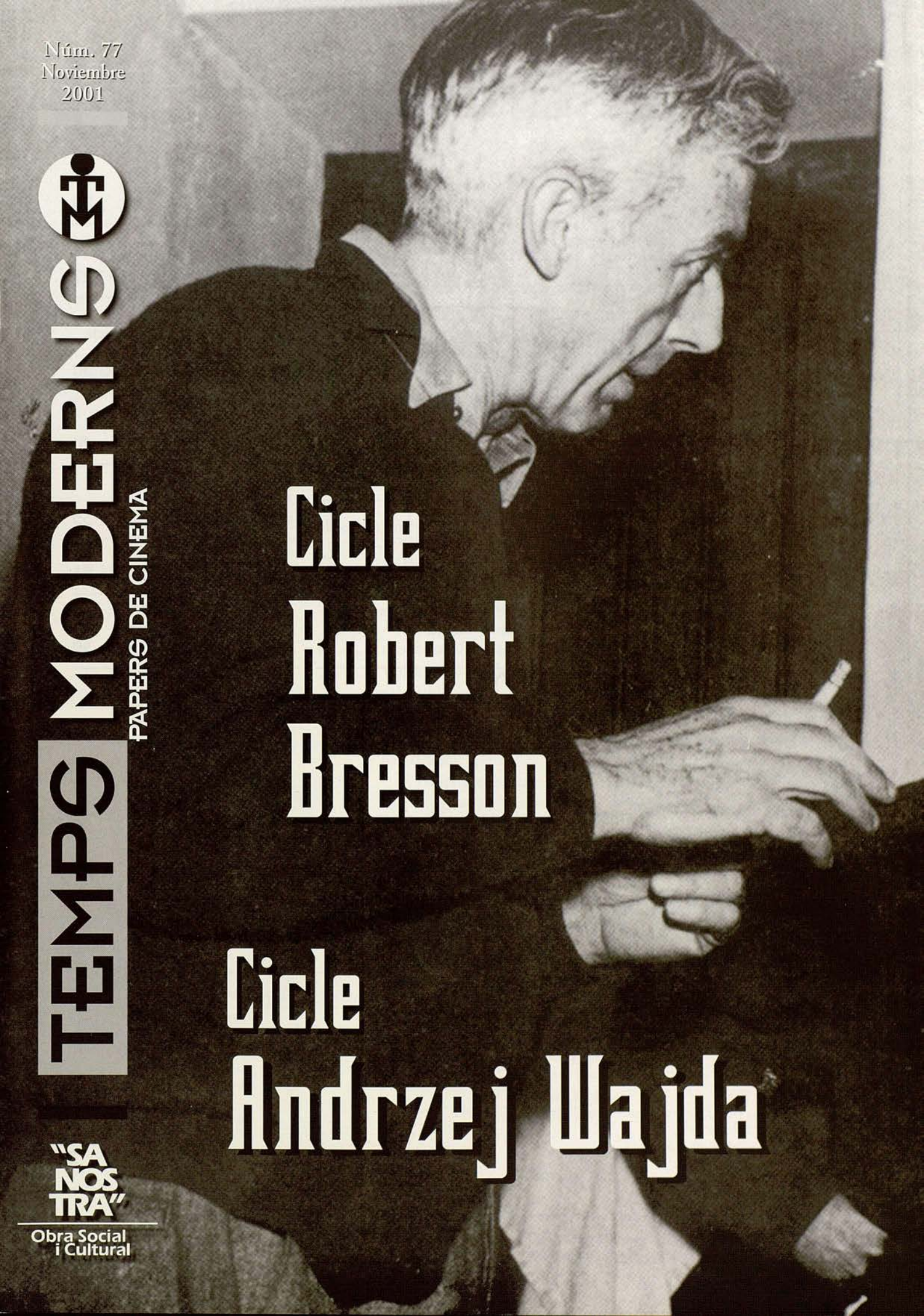
MODERNS

PAPERS DE CINEMA

TEMPS

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



**Cicle
Robert
Bresson**

**Cicle
Andrzej Ważda**



Sumari

Editorial	3	L'escenari de Ilauna, per Francesc M. Rotger	14	Andrzej Wadja, per Ramon Freixas	25
<i>La síndrome d'Ethan Edwards (II), per Martí Martorell</i>	4 i 5	Emocions, records, vivències... (IV), per Toni Roca	15	Biografia d'Andrzej Wadja.	26 i 27
Llibres de cine (II) <i>Armas, mujeres y relojes suizos</i> d' Eduardo Torres-Dulce, per Antoni Figuera	6 i 7	El tresor del pirata (i II), per G. Genovart	16 a 20	Andrzej Wadja: La influència de les noves formes, per J. Tirado Muñoz	28 a 30
El cinema a les Balears des de 1896, per Magdalena Brotons	8	A.I. (Inteligència Artificial), per Miquel Verd	21	Robert Bresson, per Xavier Flores	31
Cinemacampus	9	Programació de novembre del Cinema Club Recercapruaga	22	Apunts a contrallum, per J. C. Romaguera	32 a 35
Bandes de so, per Hazael González	10 i 11	II Festival de Curtmetratges de les Illes Balears, per Margalida Vidal	23	Mostra de cinema de l'Àfrica	36
Johnny agafà el seu fusell... El tornarà a agafar, per Joan Obrador	12 i 13	El cinema dels dissidents: Andrzej Wajda, per Iñaki Revesado	24	Cinema a "SA NOSTRA"	38 a 39

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Noviembre 2001. Núm. 77

Edita

Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 971 72 52 10
Fax 971 71 37 57
vidal.cultura.palma@osic.sanostra.es

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic

Jeroni Salom

Traduccions

Manel-Claudi Santos

Assessors

Francisca Niell,
Antoni Figuera,
Andreu Ramis,
Josep Carles Romaguera.

Fotos

Arxiu Centre de Cultura

Imprimeix

Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

"Temps moderns" no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Poden trobar "Temps Moderns" al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



TEMPS DE SILENCI

*Més profund que la paraula
mateixa, és el silenci*

Jünger

El mes de novembre marca fites. El Centre de Cultura, seu de la revista i dels cicles cinematogràfics programats per Temps Moderns, haurà estat obert al públic durant tres dies-el pont de *Tots Sants*- de les 19 fins a les 22 hores. Divendres, dissabte i diumenge, jornades de portes obertes amb motiu de la Mostra de Cinema de l'Àfrica.

Durant aquest mes, dos cicles ben diferents però que reuneixen dos directors amb personalitat. **Andrzej Wajda** i **Robert Bresson**, una tanda polonesa i una altra francesa, dues formes diferents de fer i d'entendre el cinema, però amb un denominador comú: la qualitat i el cinema d'autor.

Si Wajda no es cansa de referir-se a les tradicions i la identitat del poble polonès, Bresson s'allunyà premeditadament de la comercialitat i ens deixà tretze pel·lícules en quaranta anys de treball. Wajda va tenir sempre present la literatura polonesa, mentre que Bresson entengué que els grans creadors eren la millor font d'inspiració possible: **Jean Cocteau**, **George Bernanos**, **Dostoievski** o **Tolstoi** -combinat amb un esguard a les pàgines de la història- nodriren de contingut la seva filmografia.

Seria injust no fer una referència a la figura d'**Albert Ribas**, fins al mes

passat director del Centre de Cultura. És obligat el reconeixement al seu suport, tant pel que fa a la publicació de la revista des dels inicis com a l'activitat cinematogràfica desenvolupada. Donam la benvinguda també a **Francisca Niell**, relleu de Ribas a la direcció del centre i persona igualment vinculada a Temps Moderns.

La cartellera cinematogràfica anuncia clarament l'inici de la temporada. Nous i bons títols fan de reclam per tot arreu. **Nicole Kidman** encapçala amb dues pel·lícules la classificació que marca la taquilla, amb avantatge per a *Los otros*, darrer lliurament d'**Alejandro Amenábar**.

Un nou producte d'un director també caracteritzat per un cinema amb molta personalitat i que, en aquest cas, ha incorporat molts més mitjans i, si cal, molta més ambició a més de feina -la banda musical és novament original seva-. L'enigma i la sorpresa esdevenen al final d'una originalitat que ha d'agrair-se. El to de la pel·lícula és en tot moment alt quant a tensió per a l'espectador. Recordem només, ja que hem d'acabar la redacció d'aquesta columna, un dels moments que esdevenen premonitoris, els primers dies de convivència de la protagonista -Kidman- amb els nous servents: *el silenci és una cosa molt valorada en aquesta casa*.



La síndrome d'Ethan Edwards (II)

Marti Martorell

Al'article anterior es deia que, en relació amb la figura de l'autòmat, es podia fer una classificació en tres grups segons la manera com era tractat el personatge que hi actua: 1) protagonistes moguts pel desig de revenja; 2) personatges subjectes per les normes, les convencions socials, les promeses fetes a algú o les circumstàncies que els han tocat viure i 3) protagonistes incapaços de demostrar els seus sentiments per qüestions professionals.

La pel·lícula que millor representa la idea d'una persona que cerca només venjança és *The Searchers* (*Centaures del desert*, 1956) de John Ford. Tan bé presenta la figura de l'autòmat que, de fet, s'ha agafat el nom del personatge principal per donar títol a aquesta sèrie d'articles. Una altra pel·lícula que en gran part homenatja la de John Ford i que hi comparteix molts de punts en comú és *Unforgiven* (*Sense perdó*, Clint Eastwood, 1992), sobretot perquè el personatge de William Munny (Clint Eastwood) és també un autòmat com el personatge interpretat per John Wayne, per aquest motiu, *Unforgiven* serà objecte d'estudi el proper article.

El guió de *The Searchers*, escrit per Frank S. Nugent, es basa en una no-

vel·la d'Alan Le May, autor també de la novel·la en què es basarà un altre western memorable, *The Unforgiven* (*Els que no perdonen*, John Huston, 1960).

En començar la pel·lícula se sent la cançó *What Makes a Man to Wander?*, de Stan Jones: «Un home cerca l'ànima i el cor / Els cerca pertot arreu / Sap que trobarà la pau d'esperit / Però on, Déu meu? / On, Déu meu? / Cavalca.» Texas, 1868. Tres anys després d'acabar la Guerra de Secessió, una dona, Martha (Dorothy Jordan), mira l'horitzó i veu que apareix a la llunyania Ethan Edwards (John Wayne), exsoldat confederat, que torna a casa del germà Aaron (Walter Coy), casat amb Martha i amb tres fills, més un d'adoptat, mestís (Martin Pawley, interpretat per Jeffrey Hunter). Sense a penes tenir temps per contar-se què ha passat durant aquests tres anys d'absència, arriba a la granja el reverend capità Samuel Johnson Clayton (una interpretació superbada de Ward Bond). Cerca gent per anar darrere uns lladres que han robat diferents animals de les granges veïnes. Hi parteixen Ethan i Martin i a la granja romanen Aaron, Martha i els tres fills.

Els dos protagonistes, juntament amb el capità Clayton i quatre o cinc

persones més, segueixen les pistes prou clares que han deixat els lladres. Però resulta que el robatori era tan sols un engany dels indis comanxes, amb Scar (Henry Brandon) com a cap, per allunyar els homes de les granges i poder-les saquejar sense gaire dificultats. En tornar a la granja, Ethan i Martin descobren els cossos sense vida dels dos esposos i del fill mascle: les dues filles han estat segrestades pels indis. Ben prest descobren que Lucy (Pippa Scott), la filla gran, ha estat violada i assassinada, ja tan sols hi ha l'esperança de trobar viva la petita Debbie (Natalie Wood). Comença ara una recerca que s'allargarà molt de temps: cinc anys.

Durant aquest lustre, el caràcter d'Ethan Edwards, ja endurit per la guerra, s'anirà transformant més i més i l'odi envers els indis creixerà, fins al punt que Martin, a mesura que passa el temps, tem que finalment Ethan, en comptes de recuperar Debbie, la vulgui matar perquè li ha comentat que un blanc quan duu molt de temps amb indis arriba a fer-s'hi; per tant, la preocupació de Martin no és tan sols trobar Debbie, sinó també evitar que Ethan opti per matar-la.

D'altra banda, la relació entre Martin i Ethan també és tensa per un al-



tre motiu, perquè, com ja s'ha dit abans, Martin és mestís. Va ser Ethan que el va trobar de ben petit com a únic supervivent d'una caravana tot just acabada d'atacar. El deixa a càrrec de Martha i de son germà, família que l'accepta com a fill, relació, però, que sempre nega Ethan, perquè li prohibeix que li digui oncle i, a més, contínuament —i com més va més— li retreu que ell dugui sang índia.

No obstant això, tota aquesta part de la pel·lícula no deixa de ser també una mostra del mestratge de Ford per entrellçar la reflexió més pregona sobre la condició humana amb les històries secundàries —però sempre molt importants en totes les obres de Ford— carregades de bon humor, perquè és amb bon humor que Ford conta el festeig etern de Martin amb Laurie Jorgensen (Vera Miles), que és a punt d'acabar malament, o el malentès del mateix Martin quan es pensava comprar una simple manta i realment comprava una esposa comanxe. I també hi ha la gairebé sempre present escena del ball, una constant d'aquest director que tan bé mostra que «l'interès de Ford se centra gairebé exclusivament en uns Estats Units molt concrets: l'Amèrica del Nord de la gent senzilla, dels pioners, militars foscos, grangers. 'Jo sóc un pagès i estic molt orgullós de ser-ho', va dir en una ocasió. Una frase que explica en part un autor que va saber filmar la terra i les estacions que hi viuen millor que cap altre. Cal veure l'amor que desprèn per les persones que la llauren, per les persones que construeixen junts una casa, un poble, un país: per Ford, la noció de llar és fonamental.»¹

En tots aquests anys d'anar darre els indis que atacaren la granja, tan sols hi ha hagut una oportunitat de poder endur-se'n Debbie amb la seva família; una ocasió, però, que se n'ha anat en orris perquè tanmateix la idea final d'Ethan era matar-la perquè ja la considera més índia que blanca.

En un moment que han d'aturar la recerca perquè Ethan ha estat ferit, és l'atzar, però, que finalment provoca que es pugui localitzar el grup de Scar molt a prop del lloc on varen atacar la granja dels Edwards. Decideixen assaltar el campament comanxe.

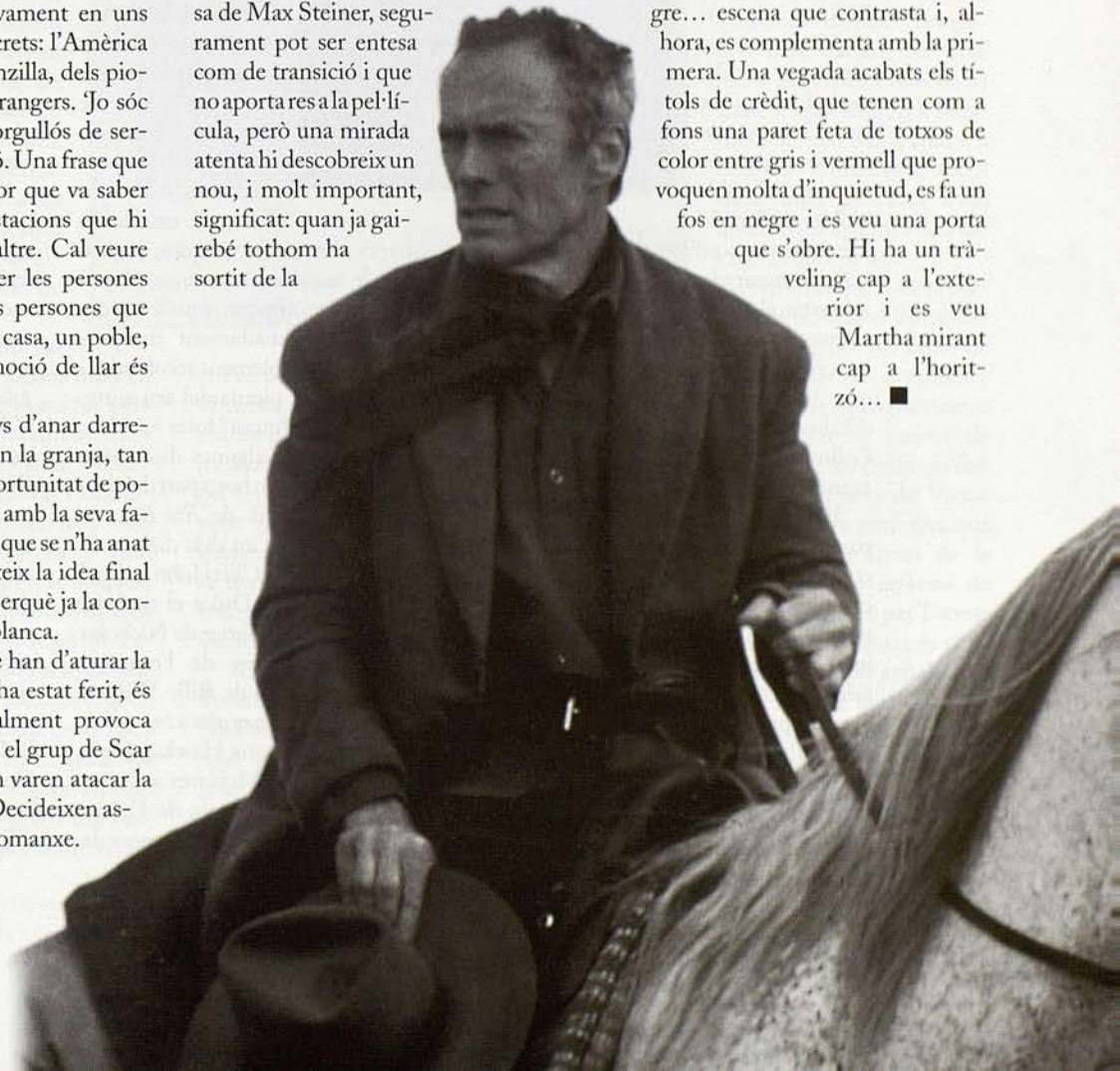
Abans, Martin entra al campament per endur-se'n Debbie: la troba, però, tot just quan comença l'atac, la perd de vista i ara és perseguida per Ethan, que té la intenció de matar-la. Martin no hi pot fer res per aturar-lo i Debbie corre cap a una cova on cau i Ethan la pot agafar... Tan sols un moment de dubte i li perdona la vida. Què ha passat? L'explicació potser es pot trobar en la cançó de Stan Jones ja esmentada: no era matar una neboda ja més índia que blanca l'objectiu de la recerca, sinó que era trobar la pau d'esperit. La cerca en si ha estat el mitjà per aconseguir-la i, per tant, no tenia cap sentit assassinar la neboda. Ha estat un camí llarg i amb moltes d'experiències doloroses, però finalment un home que cercava l'ànima i el cor els ha trobat.

El darrer punt que s'ha de comentar és la inclusió de tres escenes que encara fan més grandiosa aquesta pel·lícula: una que tan sols dura quaranta segons i les escenes que obren i tanquen la pel·lícula.

Aquesta escena de quaranta segons, amb la música meravellosa de Max Steiner, segurament pot ser entesa com de transició i que no aporta res a la pel·lícula, però una mirada atenta hi descobreix un nou, i molt important, significat: quan ja gairebé tothom ha sortit de la

casa, el capità Clayton pren cafè i Martha entra a l'habitació per agafar l'abric del seu cunyat, però, en comptes de tornar a sortir immediatament, comença a acariciar la peça de vestir suau i amorosament. Clayton ho ha vist tot i molt discretament desvia la mirada i ja fins que acaba l'escena romandrà absent de tot el que passa. Martha torna a la sala i Ethan surt de l'habitació. És l'hora de dir-se adéu. Hi ha un encreuament de mirades entre ells dos i el dubte a l'hora de besar-se que acaba, finalment, amb tan sols una besada fugaç que fa Ethan al front de Martha. Ethan surt i ella corre cap a la porta, on s'atura. Aquesta serà la darrera vegada que Ethan vegi Martha viva...

Les escenes que tanquen i obren la pel·lícula han passat amb tota justícia a la història del cinema i, de fet, han estat reproduïdes a moltes altres pel·lícules. Quan Ethan arriba amb Debbie i Martin a la casa dels pares de Laurie Jorgensen, tothom entra excepte ell, que roman davant la porta. Fa mitja volta i se'n va, desdibuixant-se dins l'horitzó. La porta es tanca i fos en negre... escena que contrasta i, alhora, es complementa amb la primera. Una vegada acabats els títols de crèdit, que tenen com a fons una paret feta de totxos de color entre gris i vermell que provoquen molta d'inquietud, es fa un fos en negre i es veu una porta que s'obre. Hi ha un tràveling cap a l'exterior i es veu Martha mirant cap a l'horitzó... ■





Llibres de cine (II) *Armas, mujeres y relojes suizos* d' Eduardo Torres-Dulce

Antoni Figuera

Existeixen llibres que exigeixen que es lleixin amb tota calma, comoditat i esperit de concentració del món, com si deguessim un exquisit brandy (i amb els cigarrets a l'abast, com el lector-protagonista de "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar, tot i que no amb la seva passivitat, per descomptat). Així va ser com vaig llegir el magnífic llibre de Jordi Balló *Imatges del silenci*, comentat en aquestes mateixes pàgines de Temps Moderns el mes passat.

D'altres, en canvi, sense menystenir la seva qualitat, es poden llegir tranquil·lament mentre es viatja en taxi o en autobús, o assegut en una discreta cafeteria (que m'imagín, no sé per què, parisenca, com les que amb tanta freqüència apareixen en alguns films d'Erich Rohmer o de Claude Sautet) per combatre amb la lectura la impaciència per una cita que arriba tard. Llibres que com *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de l'inoblidable Oliverio

Girondo ens confirmen, per si no era suficientment clar, que no fa cap falta impostar el gest ni la veu quan arriba el moment d'escriure o de gaudir de la lectura d'un bon llibre. A aquesta segona categoria pertany el llibre d'Eduardo Torres-Dulce, editat per l'editorial Níquelodeon, que avui comentam aquí.

Per als qui —com és el meu cas— a partir d'una certa edat molt poques coses ens resulten noblement gratificants (només algunes pel·lícules, determinats llibres, una tertúlia intel·ligent i sorneguera amb els pocs i fidels amics que encara queden, davant diversos parells de cerveses ben gelades; o el perfum que desprenen certs coscos de dona que ens recorden que encara som capaços de percebre a contraoblit un dolç calfred ascendent per

l'espina dorsal fins a escalfar-nos el cor de la memòria), aquest llibre de Torres-Dulce constitueix un formidable objecte, un magnífic do sorgit del miracle de les linotípies (d'aquelles entranyables linotípies que sempre feien olor de tinta fresca, a les quals tants d'homenatges va tributar en la seva filmografia François Truffaut, precisament un dels realitzadors més estimats per Torres-Dulce).

El primer que s'ha de dir del llibre —i per a mi això és una virtut i no un inconvenient— és que no es tracta d'un llibre de crítica cinematogràfica, sinó, com encertadament el defineix el seu autor, un "quadern d'imatges perdudes". D'entrada, ¿com no ens enganxarà Torres-Dulce si, parafrasejant el poema de Robert Louis Stevenson col·locat al començament *L'illa del tresor* (qui parafraseja sóc jo i no l'autor) ens demana que li deixem compartir amb tots els cinèfils —a la seva manera també pirates cercadors de tresors— "la tomba on són amb les seves quimeres".

I aquell retaule de quimeres cinematogràfiques, aquell mosaic de seqüències, escenes, plans i diàlegs que configuren aquell quadre d'imatges afortunadament no perdudes sinó indeleblement recobrades i segellades per la ploma del seu autor, són les mateixes "quasi" totes —sempre és bo que guaitin algunes discrepàncies— que conformen bona part del meu imaginari de cinèfil: de *Río Rojo* de Howard Hawks (d'un dels diàlegs de la qual entre Monty Clift i John Ireland pren prestat Torres-Dulce el títol del seu llibre) a *Johnny Gutiar* de Nicholas Ray; de *Jules et Jim* de François Truffaut a *Perdició* de Billy Wilder; de *Sólo los ángeles tienen alas* a *In a Lonely Place* (de nou mà a mà Hawks i Ray); de *Tú y yo* de Leo McCarey a *Grupo salvaje* de Sam Peckinpah; de *Vértigo* d'Alfred Hitchcock a *Blade Runner* de

Ridley Scott; de *Matar a un ruiseñor* de Robert Mulligan a *El último burro* de John Ford; d'*El hombre tranquilo* del mateix Ford a *El tercer hombre* de Carol Reed; d'*El mundo en sus manos* de Raoul Walsh a *El gatopardo* de Luchino Visconti... I moltes més.

Evidentment, no hi cap, en les dimensions d'un llibre d'aquest estil, més que una petitíssima mostra de les imatges que el cinèfil empedreït que és Torres-Dulce ha volgut novament assaborir i compartir amb nosaltres. Cap cinèfil podria abraçar-les totes si no recorrem a una metonímia fílmica d'aquell "aleph" literari magistralment recreat per Jorge Luis Borges. Podem dissentir d'alguns títols integrats en la nòmina. El mateix Guillermo Cabrera-Infante, prologuista del llibre i que no dubta a qualificar el seu autor com a "Homer crític", li retreu la inclusió de la pel·lícula *Habana* de Sidney Pollack. A nosaltres potser ens sobren alguns títols: *La milla verde*, *Campo de sueños*, *Canción de cuna*... Però tant fa davant l'allau de coincidències que qui subscriu aquestes línies comparteix amb Torres-Dulce.

Encara millor: vull creure que són aquestes discrepàncies que individualitzen cada cinèfil les que millor ens agermanen i solidaritzen els uns amb els altres, esquivant el perill de qualsevol gregarisme.

I arribats a aquest punt, permeteu-me un incís: també a alguns amics meus els costa entendre que les dues úniques pel·lícules que en els darrers mesos m'hagin tengut incondicionalment fermat a les seves imatges puguin haver estat *American Beauty*, *l'òpera prima* de Sam Mendes i *Los otros* d'Alejandro Amenábar. La primera, perquè en el personatge de Lester Burham, magistralment interpretat per Kevin Spacey, m'ha semblat entrellucar una de les poques icones cinematogràfiques actuals que millor han definit el comportament social i humà —a mig camí entre la lucidesa i el patetisme— de l'urbanita de finals del segle XX (equiparable com a paradigma al que va representar el Jean-Paul Belmondo d'*A bout de souffle* de Godard per a la dècada dels cinquanta; o el Kirk Douglas d'*El compromiso* d'Elia Kazan per al cinema dels seix-



Eduardo Torres-Dulce



Encara que puguem no compartir la inclusió d'alguns títols en el llibre no podem evitar viatjar –cavalcar i navegar– al seu costat i deixar-nos dur pel flux i reflux dels seus records cinèfils

anta; o el Marlon Brando d'*El último tango en París* per al dels anys 70).

La segona, la d'Amenábar, perquè rere el fiasco que per a mi va suposar la pedantíssima i immenjable *Abre los ojos*, ha recuperat per als meus tot el crèdit que abans li havia retirat. Transportat de la mà d'una prodigiosa Nicole Kidman, en la mirada abismalment blava de la qual s'enfonsen tots els terrors de qui està ja –sense saber-ho– de tornada de l'altre costat, il·luminada (a la George La Tour) per la tènue resplendor –sagrada com la foscor– d'un canelobre, l'espectador és fascinantment transportat a aquell “regne de les ombres” on els ectoplasmes són “els altres”, els vius que vénen a interferir l'errància dels morts, el seu insondable vagabundeig pels paràmetres de l'oblit. ¿Com no recordar, veient *Los otros*, la Debora Kerr de *Suspense* (*The Innocents*) de Jack Clayton, justament la contrafigura protagonica de la Kidman –situades justament una i altra ençà i enllà del mirall–; o aquell inoblidable poema d'Octavio Paz que comença: *Hoy recuerdo (convoco) a los muertos de mi casa?* Fins aquí l'incís (perdonau-me la digressió) i tornem al text de Torres-Dulce.

Encara que puguem no compartir la inclusió d'alguns títols en el llibre (també els meus gustos personals irriren profundament més d'un), no podem evitar viatjar –cavalcar i navegar– al seu costat i deixar-nos dur pel flux i reflux dels seus records cinèfils. Amb ell i amb Howard Hawks sabem que a aquest costat del paradís les armes es disparen (sura encara en l'aire el ressò de l'estampida dels revòlvers i l'acre olor de la pólvora), els rellotges suïssos juguen amb el temps (molt abans que Harry Lime ironitzàs sobre ells en qualsevol Viena arrasada de la postguerra), però les dones travessen a sang i foc l'existència dels homes, per molt errant

que sigui el seu vagabundeig.

Amb Torres-Dulce i amb Nicholas Ray recordarem algunes de les més belles paraules d'amor que mai s'han dit en el cine: “Menteix-me. Digues que m'has esperat tots aquests anys” (*Johnny Guitar*). “Vaig néixer quan ella

amb *Los profesionales* de Richard Brooks.

Així d'una pel·lícula a una altra, d'un capítol a un altre Torres-Dulce ens traslladarà al San Francisco en què el detectiu Scottie (*Vértigo*) s'enfonsarà progressivament en la bogeria tractant de modelar una dona que no va existir mai. I d'aquí pasarem al Los Angeles de l'any 2017 (*Blade Runner*) en què humans i replicants –tots dos cara i creu d'una mateixa moneda, anvers i revers d'una mateixa fulla– ens perdrem en el temps com “llàgrimes en la pluja”. I mentre taral·lejam la cançó del pirata d'Espronceda –*Con diez cañones por banda*– navegarem de nou des de Boston fins a Alaska a bord de “La Peregrina” o de “La Santa Isabel” (*El mundo en sus manos* de Raoul Walsh). I viatjarem fins a Innisfree de la mà de John Ford (*El hombre tranquilo*) cercant, qui sap, si el violinista de Dooney; i de genollons damunt l'empedrat d'un carreró pel qual passa un capellà que du el viàtic a un moribund, assistirem al final d'una època, a l'extinció d'una classe social substituïda per una altra, quan arriba el temps dels xacals (*El gatopardo*).

I la veritat és que moltes perles més trobarà el lector entre les pàgines del llibre de

Torres-Dulce: des de *Tú y yo* fins a *Perdición*; des de *Sólo los ángeles tienen alas* fins a *Centauros del desierto* de Ford; des de *El vergado* de Berlanga fins a *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice... Per acabar se'm permetrà que parafrasegi unes línies tretes de la *Historia universal de la infamia* de Borges, esmentades també per Torres-Dulce a la seva obra: “Aquest és el final de la història d'aquest article com a homenatge a l'home lleial que l'ha escrit, llevat que no té final, perquè qui com jo que potser no sigui lleial, però que mai perdre del tot l'esperança de ser-ho, continuaré honorant-lo amb paraules.” ■



em va besar. Vaig morir quan ella em va deixar. Vaig viure unes quantes setmanes mentre ella em va estimar” (*In a Lonely Place*). Estic segur que només pel simple fet d'haver tengut l'oportunitat de repetir-les alguna vegada o només pel plaer d'haver-les escoltat en la ficció d'una pantalla Torres-Dulce compartirà amb mi la profunda convicció que val la pena haver viscut.

Amb Torres-Dulce i amb Sam Peckinpah (*Grupo salvaje*) assistirem al final de la frontera, dels territoris lliures, de les revolucions netes –si mai n'hi va haver–, com passa amb *La pradera sin ley* de King Vidor, amb *Los valientes andan solos* de David Miller o



El Cinema a les Balears des de 1896

Cristòfol-Miquel Sbert

Magdalena Brotons

Record que quan era nina m'agradava anar a comprar a la farmàcia del meu barri. Mentre esperava el meu torn, escoltava els nocturns de Chopin, una sonata de Mozart, un vals d'Strauss... o les notes de *La Violetera*, acompanyades d'una veu trencada. El so, que semblava inundar la petita estança de la farmàcia, provenia de la casa del cos-

interpretava a totes hores. I és que un concert sense públic, no és el mateix. El que jo no sabia llavors era que Margalida estava avesada a tocar per a molta gent, gent que no anava a escoltar-la a ella, però que gaudien de la música que proporcionava un ritme vertiginós quan calia, melangia i tendresa quan era necessari, a les pel·lícules mudes que es projectaven als cines *Modern* i *Oriente*, on ella feia

feina. Margalida va morir ara fa un parell anys, i amb ella se'n va anar una part de la nostra història, reconstruïda tantes vegades a partir dels records dels qui varen viure, en primera persona, una època de vegades no tan llunyana. Llavors, per tal que aquest passat no desaparegui és imprescindible la tasca d'investigadors que, com Cristòfol-Miquel Sbert, es dediquen a recuperar una valuósíssima part del nostre passat, recordada per uns pocs afeccionats al tema. Això és, precisament, *El Cinema a les Balears des de 1896*, un extens i minuciós treball, que proposa un repàs per la història del cinema a les Illes, des de la primera projecció fins a l'actualitat. El llibre, estructurat en diversos apartats segons un ordre cronològic que segueix els esdeveniments històrico-polítics soferts a l'Estat espanyol, i en concret a les Balears, abarca un ampli ventall de temes, des de la primera projecció, la

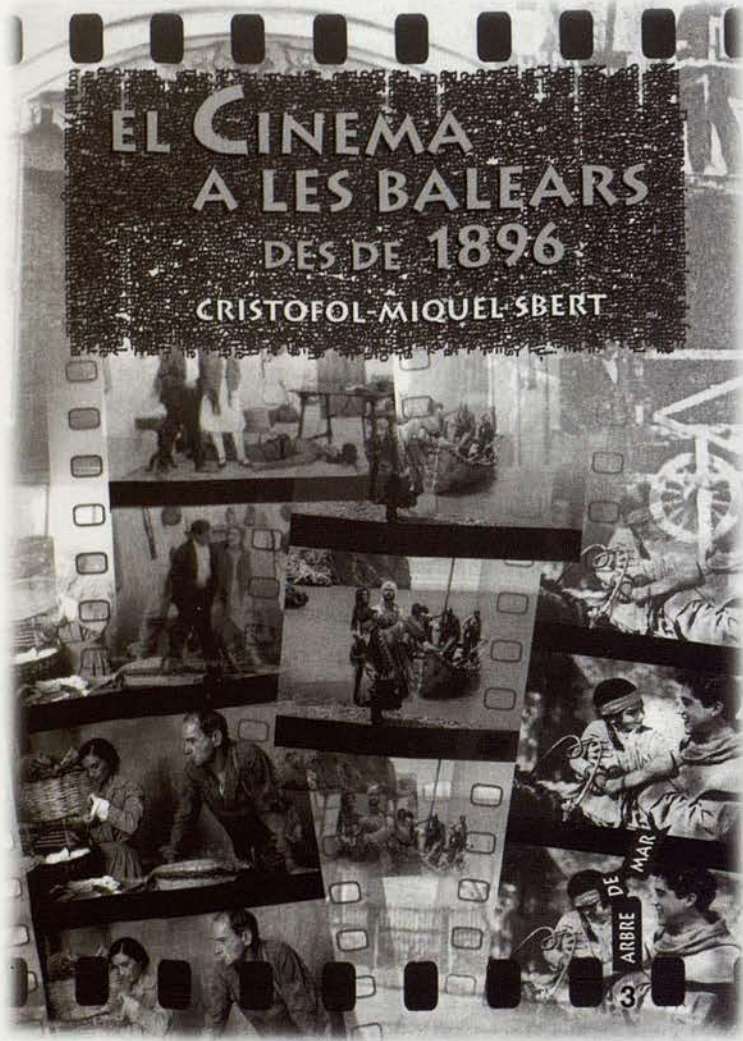
creació de les sales de cine i la seva posterior desaparició i transformació, el paper dels empresaris, les pel·lícules filmades a l'illa, directors i actors illencs, etc., així com altres aspectes íntimament lligats a la història cinematogràfica com són la resposta del públic en les diferents èpoques, l'impacte que aquest espectacle produeix en la societat, i les dificultats que el

cinema ha hagut de sofrir en determinats moments. L'objectiu és molt ambiciós: recopilar en un llibre més de cent anys d'història no és tasca fàcil, i aquest propòsit el compleix Sbert amb la realització d'un complet i detallat treball, molt ben documentat en cada un dels aspectes que tracta. Les cites de tot tipus, des d'articles i crítiques de diaris i revistes de totes les èpoques, documents d'arxiu, etc., apareixen inserides al text, de manera que podem llegir de la mà dels crítics del moment la notícia de la inauguració d'una sala, l'acollida d'una pel·lícula, la censura soferta, etc. Al final, un apartat a mode d'apèndix inclou uns gràfics on s'analitzen aspectes tals com les primeres representacions cinematogràfiques (amb informació detallada que inclou la data de projecció, la població, el local, nom de l'empresari i el tipus de cine), una relació de cinemes a les Balears i inauguracions de sales, a diferents èpoques, així com estadístiques de nombres d'espectadors, evolució dels preus de les localitats, etc. Podem dir que aquest llibre suposa una excel·lent eina de treball per a tots els estudiosos del tema, però que, tal vegada resulti mancat d'un aspecte, la reflexió i interpretació dels fets per part de l'autor, sobretot en determinats capítols, la qual cosa dóna com a resultat un llibre de lectura fatigosa per al lector no especialitzat.

També hem d'assenyalar que els capítols inicials del llibre estan més ben documentats que la resta, ja que, a mida que es tracten les pel·lícules més properes en el temps, la referència que es fa a cada una d'elles és més be escassa. Naturalment això es pot explicar per l'eclosió de títols que paulatinament van apareixent, i el seu tractament acurat donaria com a resultat un llibre tal vegada massa extens. Finalment, voldria destacar la documentació fotogràfica que il·lustra el llibre, abundant per a cada capítol, on se'n mostren des de imatges dels pioners del cinema balear, programes de mà de diverses èpoques, els primers edificis, o diversos fotogrames de les pel·lícules filmades a les Illes, a manera d'una història contada en imatges... igual que al cine. ■

tat, on vivia Margalida Miró, pianista i acordeonista, aleshores professora de música. "Toca massa fort!" pensava el farmacèutic moltes vegades, però ella era feliç quan els clients de la farmàcia li deien que la sentien. A Margalida li agradava que la gent que passava pel carrer la saludàs i s'aturàs una estoneta al portal de casa seva, sempre obert, a escoltar la música que

creació de les sales de cine i la seva posterior desaparició i transformació, el paper dels empresaris, les pel·lícules filmades a l'illa, directors i actors illencs, etc., així com altres aspectes íntimament lligats a la història cinematogràfica com són la resposta del públic en les diferents èpoques, l'impacte que aquest espectacle produeix en la societat, i les dificultats que el





Cinemacampus

Aquest curs 2001-2002, el Servei d'Activitats Culturals de la Universitat de les Illes Balears organitza, amb la col·laboració de l'Obra Social i Cultural de «Sa Nostra», la tercera edició del Cinemacampus.

Enguany, el Cinemacampus inclou tres cicles diferents: «L'home màquina»; «Cinema japonès dels anys cinquanta i seixanta» i «Clint Eastwood».

El cicle «L'home màquina» és una mostra de pel·lícules que tenen com a punt comú reflectir comportaments humans mecanitzats. S'hi podran veure les pel·lícules: *The Age of Innocence* (*La edad de la inocencia*, 1993), de Martin Scorsese (projecció: 6 de novembre); *The Remains of the Day* (*Lo que queda del dia*, 1993), de James Ivory (projecció: 13 de novembre); *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (*Ghost Dog: El camino del samurai*, 1999), de Jim Jarmusch (projecció: 20 de novembre); *La Maladie de Sachs* (*Las confesiones del doctor Sachs*), de Michel Deville, 1999 (projecció: 27 de novembre); *Gladiator* (2000), de Ridley Scott (projecció: 4 de desembre); *La Veuve de Saint-Pierre* (*La viuda de Saint-Pierre*, 2000), de Patrice Leconte (projecció: 11 de desembre); *The Cider House Rules* (*Las normas de la casa de la sidra*), de Lasse Hallström (projecció: 18 de desembre).

El segon cicle, «Cinema japonès dels anys cinquanta i seixanta», ofereix, evidentment, les principals pel·lícules d'Akira Kurosawa, però també s'ha cercat descobrir uns altres autors no tan coneguts, però no per això menys apassionants. S'hi projectaran: *Ikiru* (*Vivir*, 1952); *Shichinin no samurai* (*Los siete samurais*, 1954); *Kumonosu jo* (*Trono de sangre*, 1957); *Yojimbo* (1961), totes quatre d'Akira Kurosawa; *Munekata kyodai* (*Las hermanas Munekata*, 1950), de Yasujiro Ozu; *Saikaku ichidai onna* (*La vida de Oharu*, 1952), de Kenji Mi-

CINEMACAMPUS

Programa:

D'octubre a desembre

(cicle temàtic): L'home màquina

De gener a març

(cicle històric): Cinema japonès dels anys cinquanta i seixanta

D'abril a maig

(cicle monogràfic):

Clint Eastwood



Universitat de les Illes Balears

Vicerectorat d'Extensió Universitària i Activitats Culturals

Servei d'Activitats Culturals

Lloc: sala d'actes de l'edifici Anselm Turmeda.
Cra. de Valldemossa, km 7.5. 07071 Palma.

Horari: a les 18 hores.

Dates: cada dimarts, a partir del 16 d'octubre de 2001.

zoguchi; *Onibaba* (1964), de Kaneito Shindō; *Kaidan* (*El más allá*, 1964), de Masaki Kobayashi.

Finalment, el cicle «Clint Eastwood» reuneix deu pel·lícules dirigides per aquest autor, encara per molt mal conegut. La selecció feta és una mostra de l'evolució cinematogràfica d'aquest director, un dels més in-

teressants del panorama nord-americà actual.

Les projeccions es faran cada dimarts a les sis de l'horabaixa a la sala d'actes de l'edifici Anselm Turmeda. Abans de la projecció de la pel·lícula, se'n farà una presentació i, després d'haver-la visionat, se'n discutiran els punts principals. ■

Hazel González

Ha arribat, ha esclatat davant dels nostres ulls amb gran pompa, plena de lluentons, de diamants, de sonets, de poesia i de màgia. Si el cine és somni, *Moulin Rouge* és el seu teatre... i no, no, no em puc resistir, així que compré una llança a queixalades a favor d'aquest magnífic film, accelerat i accelerant que, a ritme de muntanya russa, ens du per un París irreal, Montmartre barri de pescadors i de luxúria i de festa, imatges frenètiques i orquestrades per un element absolutament omnipresent: senyores i senyors, que soni la música...

Poques vegades en els darrers temps tenim l'ocasió de contemplar un musical en els cines, un gènere que, amb el risc de caure en el més

absolut embafament, pot regalar-nos de vegades moments de veritable delit per la seva autèntica aproximació al somni, el somni que representa el cine. Ras i curt: el cine NO és la realitat, NO té per què representar la realitat; és més, NO hi ha cap forma que ho faci: tots aquests dogmàtics del corrent Dogma es passen la vida parlant de la veritat en el cine i menyspreen, segons ells, tot el que és artificial (il·luminació, banda sonora, decorats...), però sense prescindir d'altres elements com el muntatge. Ah, però després resulta que la realitat no es troba feta de fragments inconnexos, sinó d'un continu flux de temps i espai que no s'interromp, i a més, nosaltres som alguna cosa més que no una càmera, veim d'u-

na manera que el cine encara no ha après a reproduir... així que, on ens du la recerca de la veritat en el cine? Directament, A PORGAR FUM: com deia el mateix Orson Welles, "la veritat és fer-se netes les dents cada matí, i a mi això no m'interessa." Així que, superat aquest punt, ens centrarem en la contínua festa onírica que representa el film de Baz Luhrmann, qui reinventa la història per si mateix i converteix el Montmartre de 1900 en un camp de jocs on improvisar tot el que se li passa pel cap, la qual cosa inclou una selecció musical ben curiosa. Proper en molts aspectes al genial *Todos dicen "I Love You"* (*Everyone says I Love You*, Woody Allen, 1997, un altre musical per gaudir), a *Moulin Rouge* es fila més prim i es tras-



Voleu passar una estona vertaderament agradable i entretinguda? Passin senyores i senyors al Moulin Rouge, vegeu les al·lotes ballant el can-can i sobretot la meravellosa Sabine posant veu allà on Marilyn Monroe ja va triomfar abans, ...

llada a començaments de segle cançons de gent tan inversemblant com Nirvana (*Smell Like Teen Spirit*), Madonna (*Like a Virgin*), *Material Girl*), David Bowie (*Heroes*, en una versió cantada a duo per Nicole Kidman i Ewan McGregor absolutament inoblidable), Queen (inenarrable *The Snow Must Go On*), The Police (ni més ni manco que *Roxanne* convertida en un tango), Fatboy Slim, Elton John... i totes fetes amb uns arranjaments i un treball exquisits, arranjat i compost per dos sastres majors del regne: Mr. Craig Armstrong (encarregat de compondre l'*score*) i Mr. Marius DeVries (el director musical), que retallen, aferren, componen i arregen un vestit enlluernador en què brillen botons diamantins com Kid-

man i McGregor, John Leguizamo (divertit i irreverent Toulouse-Lautrec, que obre i tanca el film amb un magnífica consigna: "La cosa més gran que et pot passar és estimar i ser correspost"), o el mateix Plácido Domingo, que posa veu, ni més ni manco, que a la lluna. El que se'n diu un autèntic vestit de festa...

Així que ja està, això és tot, siau benvinguts a una festa plena de llum i de color, de música brillant i plena de màgia, a una història que tracta de la veritat, la bellesa i la llibertat, però sobretot de l'amor.

Voleu passar una estona vertaderament agradable i entretinguda? Passin senyores i senyors al Moulin Rouge, vegeu les al·lotes ballant el can-can i sobretot la me-

ravellosa Sabine posant veu allà on Marilyn Monroe ja va triomfar abans, admirau l'obra en què el dolent perd estrepitosament, però que tampoc té final feliç, uniu-vos al club del bohemis i veniu a veure amb nosaltres la fada verda de l'absenta, cantau, ballau, rieu i plorau... i si tot això no us agrada, si sou d'aquells avorrits que només van al cine a veure el que no se'n surti ni un pèl dels cànons que heu establert vós mateix, si l'únic que us importa és aquella cosa que se'n diu "versemblança" i ni tan sols sabeu què és, anau-vos-en a filar estopa i a ficar la cara en el fang. Nosaltres, per la nostra banda, continuam la festa i la música al Moulin Rouge... Què hi haurà més: detractors o defensors? S'admeten apostes. ■





Juan Obrador

Johnny agafà el seu fusell... El tornarà a agafar?

Aquest humil escriptor no volia pas escriure de cinema, no... Ja sé que em dec a vosaltres, degustadors de bon cinema i artífexs de Temps Moderns; però qui subscriu està ara mateix –suposo que com la majoria– comogut. I no només pels brutals atemptats que han patit els ciutadans de Nova York i Washington; a les destrosses transformades en espectacles televisius i a la sang ja vessada, però furtada a la mirada, s'hi afegeixen les reaccions de la majoria dels governants del món cristià i del musulmà. Tot indica que ens dirigim novament a la guerra... una estranya guerra: entre la major potència militar mai vista i un enemic que no té pàtria política i que s'amaga entre els més depauperats dels depauperats.

Just quan més astorat em trobava vaig topar-me amb el film *Johnny agafà el seu fusell* (1971) de Dalton Trumbo. Aquest pel·lícula no ens parla de terrorisme i, molt manco, del nou enfrontament entre el món cristiano-capitalista, insultantment ric, i el món islàmic *fanatitzat* i empobrit, a pesar de les immenses bosses de petroli que amaga en determinats territoris. Trumbo, afectat per les atrocitats de la Guerra del Vietnam, parla de la perversió suprema de la guerra moderna: la destrucció de la vida més enllà de les potencialitats divines. És curiós que les ferides que pateix Johnny no es produeixen ni a causa de la radioactivitat ni com a conseqüència d'un atac químic-bacteriològic, suposo que Trumbo va creure que els homes crearen el mal radical el dia en què varen decidir aplicar tots els seus coneixements tecnicoindustrials en l'art de matar de manera massificada; en aquest sentit, la guerra paradigmàtica fou la Primera Guerra Mundial. Per això, Johnny, un jove idealista nord-americà que encara creia que valia la pena posar en joc la seva pròpia vida per defensar la seva pàtria i el seu sistema de vida, cau ferit a les trinxeres de la primera *gran guerra*. Però les seves ferides no són les ferides normals dels

soldats que lluitaren cos a cos en aquella primer enfrontament industrialitzat, tant de bo aquella maleïda bomba hagués acabat amb la seva vida...

¿En què es converteix un cos humà si perd les cames, els braços, la vista, l'oïda i qualsevol possibilitat de comunicació amb l'exterior? Per respondre aquest interrogant el director emprà reiteradament la estructura argumental del *flash back*: aquest film no podia tenir una estructura narrativa lineal, perquè, en transformar-se Johnny en un ésser vegetatiu, s'esvaeix el sentit per l'espectador. Quina part de Johnny queda intacta, una vegada que ell sap que s'han tallat tots els seus lligams amb el món exterior? Només resta el seu món interior: els records, els somnis i la desfigurada percepció que pot rebre a través de la seva pell. D'aquesta manera, el film de Trumbo assoleix un tarannà cartesià: com puc diferenciar amb claredat quan em trobo davant d'un mal són o davant d'una realitat externa a mi? –ni el fill de Déu podrà donar al pobre Johnny un criteri per distingir una rata que li rosega el coll d'un catèter-. De fet, el que són *flash bak* argumentals per a l'espectador, es corresponen amb la vida mental present d'aquell cos animat però tancat sobre ell mateix. És possible que la vida pugui assolir tal nivell de dolor o, tot plegat, no és més que un son?. Qui és el responsable últim del mal radical?. Sembla que la divinitat no pot ser, atès que davant del seu patiment infinit es veu clarament impotent. Inclòs, el darrer capellà que l'assisteix al seu llit, d'un blanc atroç, es veu incapaç de donar-li cohort recordant-li que existeix un Déu que tot ho vol i que estima més a qui més pateix.

Uns altres temes que aflorescen en un primer moment davant d'aquest film excepcional serien la relació individu-estat o l'origen del sentir del deure castrense. ¿És legítim que l'Estat ens demani el sacrifici de tots els valors de la nostra vida quotidiana –l'amor, la família, la festa, la feina senzilla...– a canvi

de defensar unes estructures estatals que, per molt democràtiques que siguin, més tard o més pres aniquilen la individualitat? En un principi, sembla que el deure militar dimana directament de la divinitat: una de les primeres escenes de la pel·lícula és la d'un fervent pastor que prega Déu per la victòria dels joves soldats americans perquè defensin la justícia i la veritat davant dels enemics sempre malvats. Però, en el moment que la infermera, que ha comprès el seu infinit dolor, intenta matar-lo per caritat cristiana l'oficial encarregat de la seva custòdia l'atura acomplint un deure que es recolza en el buit. “Per quina raó no l'han deixat fer a la meua estimada infermera? –es demana desesperat– Ells m'han creat i em volem allargar el meu patiment infinit... Per què?”. “Tal vegada, –arriba a sospitar aquell cervell aparentment incapaç de tota reflexió i de tota sensació–, es proposen experimentar amb mi per construir soldats indestructibles”. De tot plegat es dedueix una visió extremadament pessimista de la natura humana: dins l'espècie humana hi ha una llavor insaciable que no s'aturarà de créixer fins a provocar la nostra autodestrucció.

Emperò, *Johnny agafà el seu fusell* també té una lectura positiva: en primer lloc, Trumbo fa palès el fet que la guerra mai pot ser solució, atès que és la responsable directa dels majors patiments humans. En segon lloc, quan tot s'ha ensorrat, quan sembla inversemblant que Johnny pugui recuperar la comunicació amb el món, el record de son pare li diu una i altra vegada que pensi, que empri el cap... i aconsegueix emetre paraules emprant l'alfabet Morse. Sempre hi ha una esperança i, això, a pesar que les seves demandes tampoc seran escoltades.

Se m'acudeix que aquesta pel·lícula constitueix una metàfora preciosa de la relació que manté l'espècie humana amb la guerra. Darrera de tota guerra sempre trobareu les pàtries –les banderes i els himnes– o la divinitat –les esglésies i

De tot plegat es dedueix una visió extremadament pessimista de la natura humana: dins l'espècie humana hi ha una llavor insaciable que no s'aturarà de créixer fins a provocar la nostra autodestrucció.

ALFAFILMS presenta


Una de las más importantes películas de todos los tiempos


FESTIVAL DE AVIGNON-LE-VAL
 FESTIVAL DE CANNES
 FESTIVAL DE BUCHAREST-BUCURESTI

Ferix de oro a la mejor película del festival
 Gran premio especial del jurado
 Gran premio de la crítica internacional
 Mejor película del festival de festivales

TIMOTHY BOTTOMS
KATHY FIELDS
MARSHA HUNT
JASON ROBARDS
DONALD SUTHERLAND
DIANE VARSİ

un film de **DALTON TRUMBO**



Johnny cogió su fusil
 UN BEST SELLER CON DOS MILLONES DE TIRADA  una producción: de **BRUCE CAMPBELL**

els capellans resant pels joves que moriran-. La guerra, tothom ho sap, constitueix una font inabastable de patiments físics per als soldats que, si no existís la guerra, sempre podrien ser amics. Sembla

que avui dia tots som Johnny: sabem que el mal essencial és la guerra; però o no som capaços de dir-ho o l'altre, simplement, no ens escolta.

Qüestions onto-teològiques Si

Johnny hagués estat un creient fervent, la seva divinitat hagués estat capaç de solucionar-li els seus interrogants existencials? Hagués estat capaç d'alleujar-li el seu patiment físic? ■

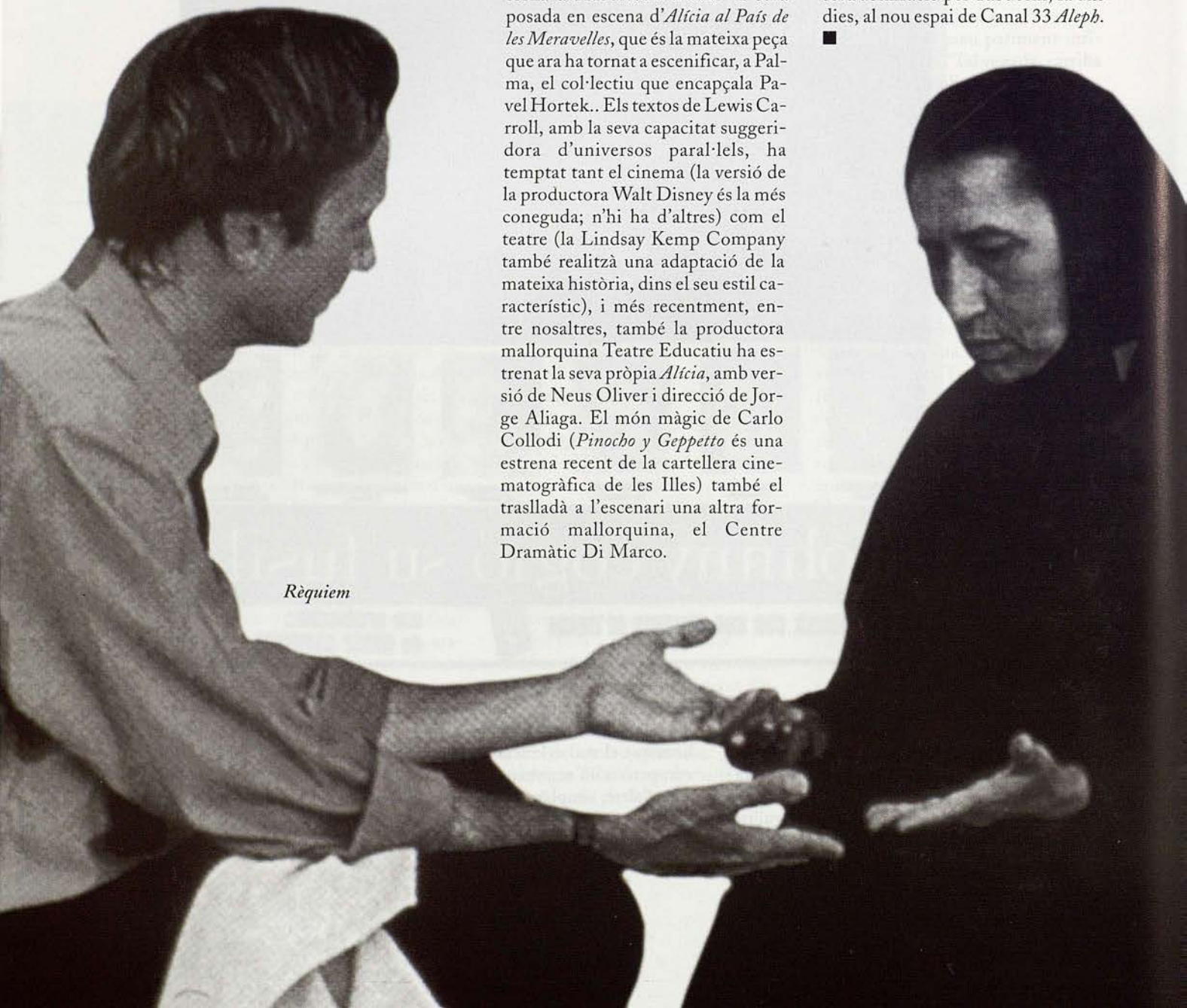
Francesc M. Rotger

Ja hem parlat en prou ocasions de les diferències que hi ha entre teatre i cinema. En canvi, què és el que tenen en comú? Moltes coses. Una de les més evidents és la capacitat d'aquestes dues arts (o la capacitat que haurien de tenir) per fer possible un ambient de màgia que envolti l'espectador, que el transporti a altres mons que són en aquest, com digué Paul Eluard. De fet, al teatre i al cinema s'apaguen els llums quan la funció ha de començar i, en canvi, és poc probable que et deixin a les fosques a un museu, posant per cas, i només il·luminin els quadres (encara que pugui ser un procediment curiós per

presentar una exposició; i, de fet, hi ha instal·lacions o sales específiques que sí que juguen amb les llums i les ombres).

Ja que parlem d'altres mons, fa poc que ens ha tornat a visitar una companyia molt destacada del panorama escènic europeu, el Teatre Negre de Praga, que precisament fa de la llum i de les fosques la seva eina essencial de feina (tot i que la llum sia un element fonamental a qualsevol espectacle escènic; i, és clar, a qualsevol pel·lícula). El Teatre Negre de Praga presentà a Palma ja fa anys, dins el desaparegut Festival Internacional de Teatre, un muntatge que es titulava, justament, *El temps / El mag savi*. Més tard tornà a l'Auditorium amb la seva posada en escena d'*Alicia al País de les Meravelles*, que és la mateixa peça que ara ha tornat a escenificar, a Palma, el col·lectiu que encapçala Pavel Horteck. Els textos de Lewis Carroll, amb la seva capacitat suggeridora d'universos paral·lels, ha temptat tant el cinema (la versió de la productora Walt Disney és la més coneguda; n'hi ha d'altres) com el teatre (la Lindsay Kemp Company també realitzà una adaptació de la mateixa història, dins el seu estil característic), i més recentment, entre nosaltres, també la productora mallorquina Teatre Educatiu ha estrenat la seva pròpia *Alicia*, amb versió de Neus Oliver i direcció de Jorge Aliaga. El món màgic de Carlo Collodi (*Pinocho y Geppetto* és una estrena recent de la cartellera cinematogràfica de les Illes) també el traslladà a l'escenari una altra formació mallorquina, el Centre Dramàtic Di Marco.

Però encara hi ha d'altres mons que són en aquest. Com els que crea l'escriptor italià Antonio Tabucchi; almenys dues de les seves novel·les han conegut dues excel·lents versions cinematogràfiques, *Rèquiem i Sostiene Pereira* (prodigiós Marcello Mastroianni), totes dues ambientades a Lisboa, la ciutat que Tabucchi estima amb passió. El mallorquí Pep Tosar, que ja protagonitzà una adaptació de *Rèquiem* a l'escenari, ara ha tornat a inspirar-se en els textos de Tabucchi per posar en escena *Revès*, que protagonitza en companyia de Joan Bibiloni i que és un dels espectacles autòctons més bells i encisadors d'aquesta temporada. El mateix Tosar expressava la seva admiració per Tabucchi, fa uns dies, al nou espai de Canal 33 *Aleph*. ■

Rèquiem

Toni Roca

A ntiguitat de temps i de silencis, vells paisatges i carrerons estrets (de vegades plovia i la tardor portava el lògic temps de magranes), gent popular i de tota la vida amunt i avall, amunt i avall per l'avinguda central i pletòrica de clima comercial i aleshores també domèstic i civil. Al cim, a l'encreuament de carrers amb tranvies (el 66 i el 67) la pastisseria Foix amb el poeta clàssic (on he deixat les claus?) encara viu i creador. Rosire de vell professor, cara de ciutadà burgès, amable i senzill escriptor de poemes d'una admirable depuració d'imatges i de llenguatge. Era (ara també, però menys) la viva estampa, l'estructura oberta, el perfil serè i harmònic de l'antic municipi independent de Sarrià, ara fermat i lligat a l'anomenada gran Barcelona. Vull situar, i fins i tot resituar el paisatge, la gent (l'emoció de la gent), el clima i l'atmosfera exacta i precisa que m'envoltava quan vaig veure per primera vegada a la meua vida (la darrera a l'illa d'Eivissa, a un cinema, a l'aire lliure com lliure i feliç eren les persones que a l'estiu, de sobte el darrer estiu, m'acompanyaven a la projecció màgica i dolça) una de les pel·lícules més mítiques de la biografia universal del cinema, *Casablanca* (l'altre, sense dubta és *Lo que el viento se llevó* i algun dia hauré de parlar de la història d'amor/desamor entre Red Butler i Scarlett O'Hara.)

Casablanca, tantes vegades vista, analitzada i estudiada fins més enllà de més enllà és un dels films més visionats tant entre la classe cinèfila (una classe divertida, curiosa, exòtica, neuròtica i una mica molt paranoica i no voldria, o si?, ofendre a ningú) com entre la resta de la gent que de forma més o menys regular acut periòdicament a l'encontre amb el cinema. Dins d'aquesta mena personal de qualificació de cintes mítiques, la tercera en discòrdia, juntament amb la citada *Lo que el viento se llevó*, seria *Cantando bajo la lluvia*, un altre memorable espectacle de la Metro que amb el temps que passa guanya, guanya, guanya...

La meua primera (adéu, virgi-

nitat, adéu) visió/impressió de la cinta dirigida per Michael Curtiz fou al cine Bretón (ara és una acadèmia de judo o qualsevol cosa pitjor) al vell cor neuràlgic de Sarrià. El Bretón, ja ho tinc escrit en anteriors ocasions, era un casalot si no de fusta, quasi, quasi. Intensament freda l'hivern, la calor, espantosa (un horror), humida que s'aferrava a la pell dels ossos en plena canícula (un mes d'agost inoblidable vaig veure un esdeveniment, *Jules et Jim*, una de les grans obres mestres de François Truffaut). El cine en qüestió no deixava de ser una mena d'improvisada sauna. Però teníem 15 anys (o 16), pocs diners per poder mouren's per la gran ciutat a la recerca i captura d'un local més elegant i confortable. El que més podíem fer (i ho fèiem) era pujar una mica més la muntanya i accedir al cine Spring, ja comentat (crec) i escrit en aquestes mateixes pàgines. El Bretón era petit, incòmode, calorós o fred, depèn de l'estació. Però el teníem tot just a l'abast, a prop de casa i el preu (preu únic) 6,50, que aquesta fou la quantitat que vaig pagar per la projecció, gloriosa, de *Casablanca*. L'impacte, aquell impacte va ser posteriorment irrepetible. La història, la seva forma de contar-la, la perfecta estructuració d'un guió admirable escrit per un equip integrat per Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch, inspirat en una obra

teatral de Murday Burnet i Joan Allison, la graduació d'una atmosfera plenament aconseguida en què el *glamour*, gràcies a una impecable fotografia i un secret privilegiat de la il·luminació que recrea i perfila totes i cada una de les seqüències, l'emotivitat d'un rosari d'escenes que, molt fragmentades i repartides al llarg de 90 minuts, han passat a la història del cinema. Del cinema i de la cultura popular del segle XX. Improvisada de rodatge i de guió, de canvis diaris, la filmació (i això és ja tota una llegenda entre la gent de cinema) fou caòtica. Però de resultats insuperables. José Luis Guerner, sempre inoblidable, per tants de conceptes, va escriure que *Casablanca* "es uno de los melodramas más entretenidos e impecables de la historia del cine, una de esas películas privilegiadas, rarísimas, que, sin fatiga, pueden verse una y otra vez, que cualquier espectador de toda edad y condición vuelve a ver repitiendo, al mismo tiempo que los personajes, un diálogo que sabe ya de memoria. Un inamovible monumento de nuestro cultura popular..."

Estrenada a Nova York, el dia d'Acció de Gràcies de 1942, a Espanya arribà quatre anys després, el 1946. Des de llavors ençà, la seva reposició ha estat incesant, també per la televisió. Un film incomparable sotmès sempre a l'impacte de l'emoció. ■



Gabriel Genovart

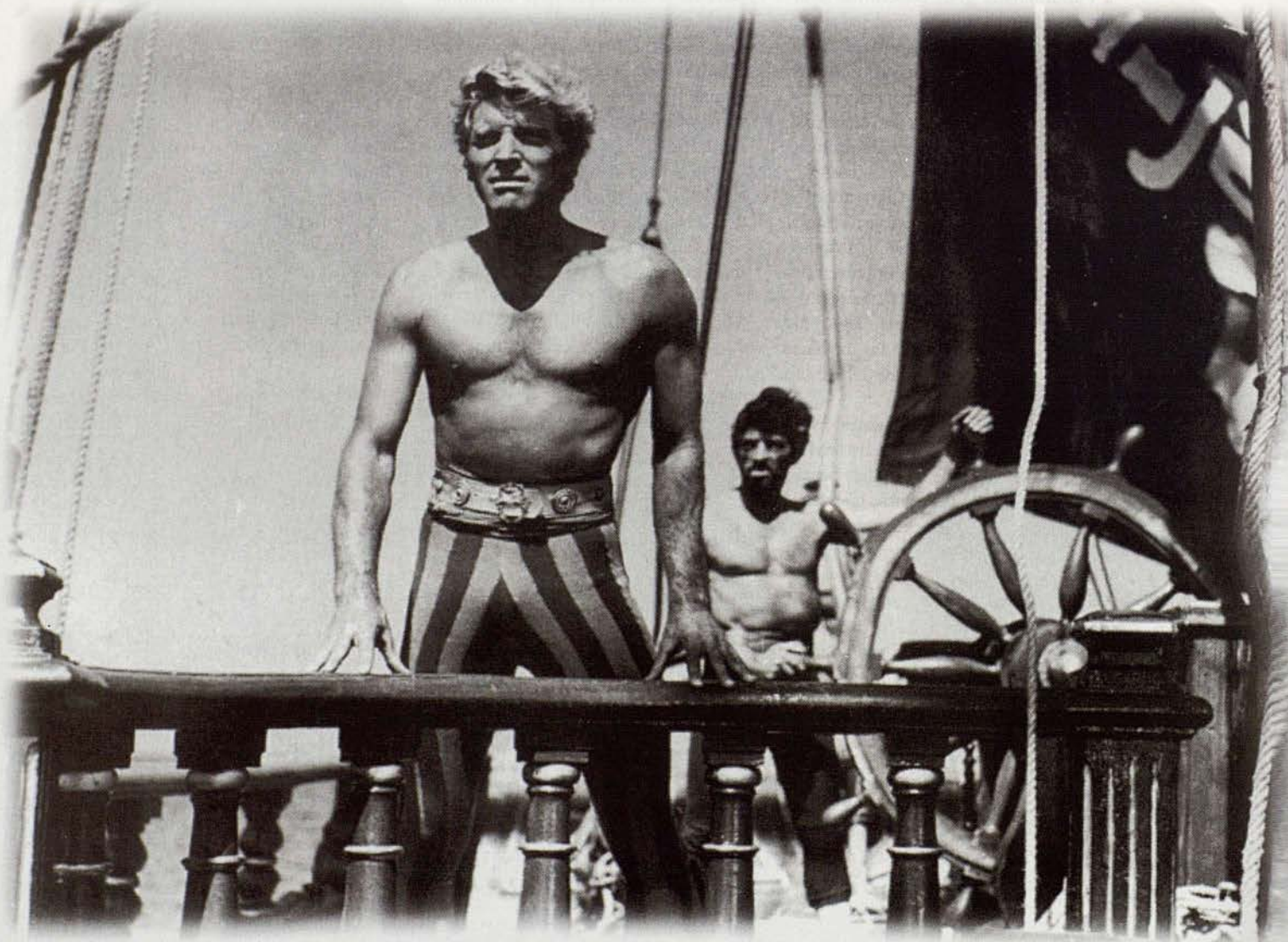
La primera meitat dels anys cinquanta fou un lustre daurat per a les pel·lícules de pirates, uns anys en què arribaren a Espanya, no necessàriament en l'ordre cronològic en què s'havien produït, films com els següents: *El capitán pirata*, de Frederick de Cordova (1950), amb Yvonne de Carlo i Philip Friend; la ja esmentada *La mujer pirata*, excepcional realització de Jacques Tourneur (1951), amb Jean Peters, Louis Jourdan i Debra Paget; *La isla de los corsarios*, de George Sherman (1952), amb Maureen O'Hara i Errol Flynn; *El pirata Barbanegra*, de Raoul Walsh (1952), amb Robert Newton i Linda Darnell; i altres films menors, de sèrie B, com *Bandera negra*, de Ralph

Murphy (1952), amb Louis Hayward i Patricia Medina; *El secreto del pirata*, d'Edward Ludwig (1952), amb John Payne i Arlhene Dahl, i *El pirata de los siete mares*, de Sidney Salkow (1953), amb John Payne, altre cop, de protagonista i Donna Reed de *partenaire*.

De la mateixa època és la versió de *La isla del tesoro* de Byron Haskin per a la Disney/RKO (1950), amb Robert Newton i Bobby Driscoll de duet protagonista, considerada avui per la crítica com a la millor adaptació per a la pantalla de la novel·la de Stevenson; la seva seqüela: *Aventuras de John Silver* (del mateix Haskin, 1953, amb Robert Newton repetint personatge); dues notables pel·lícules italianes en blanc i negre de Mario Soldati, sobre

la base literària de narracions d'Emilio Salgari: *Los tres corsarios* i *Yolanda, la hija del Corsario Negro* (ambdues també de 1952) i, del mateix any (que, com es pot veure, fou un any excepcional de collita bucanera), l'apoteosi d'*El temible burlón*, de Robert Siodmak, amb Burt Lancaster, Nick Cravat i Eva Bartok en els papers principals.

Un rere altre, tots aquests films anaren arribant a les pantalles espanyoles i als cines del meu poble; i gairebé tots els programes corresponents anaren a parar també, poc a poc, al tresor de la meua capsa de cartró per enriquir-ne el contingut, en uns anys en què, en aquest país, dins el món dels còmics, triomfava la cèlebre col·lecció d'*El Cachorro*, dibuixada per



El temible burlón

Es pot discutir quina és la millor pel·lícula de pirates de la història del cinema o quina és la més bella de totes; però, si ens plantejàssim quina és la més divertida, segurament hauríem d'atribuir aquest honor, sense discussió possible, a El temible burlón, ...

Iranzo i publicada per l'Editorial Bru-guera, que recreava quinzenalment les aventures piraterils del jovenet Miguel Díaz de Olmedo, l'heroi d'aquella sèrie tebeística que, com tantes altres d'aquella època, tan bé complementaven, per llegir entre setmana, les pel·lícules dels capvespres dominicals.

Es pot discutir quina és la millor pel·lícula de pirates de la història del cinema o quina és la més bella de totes; però, si ens plantejàssim quina és la més divertida, segurament hauríem d'atribuir aquest honor, sense discussió possible, a *El temible burlón*, el magnífic film de Robert Siodmak, del gloriós any de gràcia filibustera de 1952. Poques pel·lícules record fruïdes més intensament per un públic infantil que omplia de gom en gom una sala de cinema, la més modesta de les dues que hi havia, aleshores, en

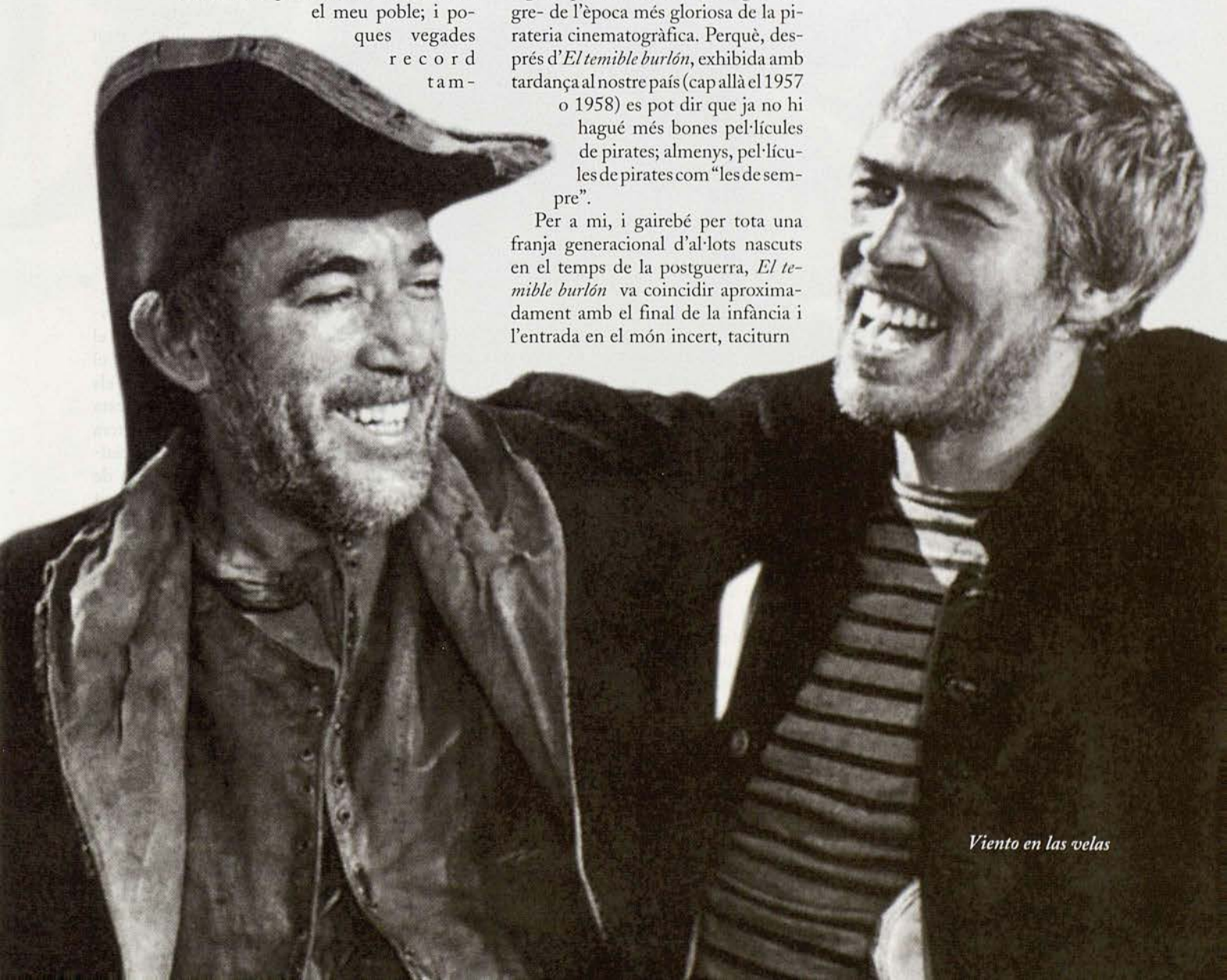
el meu poble; i poques vegades
r e c o r d
t a m -

bé uns espectadors juvenils entregats amb més entusiasme i excitació, des de la primera fins a la darrera seqüència, a una acció sense treva com la del film de Siodmak, interpretat per aquell increïble duet acrobàtic que formaven dos antics artistes de circ, Burt Lancaster i Nick Cravat, que ja havien fet les delícies de tots els públics, pocs anys enrere, a *El balcón y la flecha* (Jacques Touneur, 1950), un dels grans clàssics del millor cinema d'aventures de totes les èpoques.

Entre la clàssica pel·lícula de pirates i la paròdia del gènere, entre el típic relat d'aventures i la comèdia (o, fins i tot, el vodevil), el vitalista, desenfadat i trepidant film de Robert Siodmak, una de les obres més plenes de *gags* hilarants i inventius i amb més ritme i dinamicitat de la història del cinema, fou també com el cant del cigne —potser el cant d'un cigne negre— de l'època més gloriosa de la pirateria cinematogràfica. Perquè, després d'*El temible burlón*, exhibida amb tardança al nostre país (cap allà el 1957 o 1958) es pot dir que ja no hi hagué més bones pel·lícules de pirates; almenys, pel·lícules de pirates com “les de sempre”.

Per a mi, i gairebé per tota una franja generacional d'al·lots nascuts en el temps de la postguerra, *El temible burlón* va coincidir aproximadament amb el final de la infància i l'entrada en el món incert, taciturn

i solitari de la vida adolescent; l'allunyament d'aquest país del No Mai Més on els infants i els filibusters (com mostra perfectament la fantasia de *Peter Pan* de J. M. Barrie, traslladada a la pantalla, en dibuixos animats, pel geni i la gràcia incomparables de Walt Disney en el seva memorable realització de 1953), hi floquen tan a l'ample, s'hi troben tan a gust i confraternitzen tan festivolament. I és dur abandonar el país del No Mai Més per fer-se majors, dir-los adéu als vells amics pirates de tantes pel·lícules i tants de tebeos que ompliren de goig els primers anys de la nostra vida. Perquè el pirata —molt especialment el pirata—, amb tota la seva alegria de viure i amb tota la seva mescla d'innocència i crueltat, d'ingenuïtat i perversió, ve a ser com una representació de la infantesa, un del arquetipus



Hi ha possiblement en el cor de cada infant una stevensoniana temptació a la pirateria tan intensa i primitiva com aquella crida de la selva de Jack London. Una crida als espais infinits de l'aventura, una Cançó del pirata com la del poeta romàntic.

més insubstituïbles de la imatgeria infantil.

Ens és fàcil de trobar tot un món de correspondències subtils, de simpaties clares, d'afinitats manifestes entre els pirates i els nins. Sobre la base d'aquesta mútua relació empàtica entre un nin i un filibuster, Robert Louis Stevenson escrigué una de les narracions més belles de la història de la literatura: aquella *Illa del Tresor* que,

pare substitut. I he de dir que a mi, personalment, tant o més que el bell final de la novel·la de Stevenson, m'agraden els de les seves adaptacions cinematogràfiques: el silenci còmplice i culpable de Bobby Driscoll, en la versió de 1950, mentre contempla amb complaença, davant l'escàndol de les "persones d'ordre" (el capità Smollet, el doctor Livesey, etc.), com el vell John Silver fuig, amb part del

"No t'entristeixis, Jim—el consola el pirata—. Segur que qualche dia es tornen a creuar els nostres rumbos. Escolta, Jim, escolta: Encara hi deixareu a l'illa tots els lingots de plata, no és així? Bé..., qui sap? Qualche dia segur que tens un vaixell més gran i millor que aqueix i voldràs tornar-hi per cercar la resta del tresor. I potser necessitaràs llavors un company, un capità. I qui et creus que apareixerà, aleshores, coixeu-coixeu, per anar amb tu, sinó Long John Silver? Ah, però, llavors, seré l'honorable John Silver. I podrem anar junts a l'illa a cercar el que encara hi roman del tresor. I després solcarem junts els set mars cercant-ne més, de tresors. I caçarem cabres i lluitarem contra els caníbals. Així serà, joveinet. Segur que serà així".

Hi ha possiblement en el cor de cada infant una stevensoniana temptació a la pirateria tan intensa i primitiva com aquella crida de la selva de Jack London. Una crida als espais infinits de l'aventura, una *Cançó del pirata* com la del poeta romàntic. Al capdavall, és aquest primitivisme salvatge el que agermana, en el fons, els pirates i els infants. I aquesta temptació filibustera pot sentir-se especialment, com és el cas de Jim Hawkins, just abans d'abandonar



Viento en las velas

a molts, ens arribà primer com a pel·lícula (o fins i tot, en el meu cas, com a petit programa de mà) abans de tenir l'oportunitat de gaudir la lectura de la novel·la. Una narració que comença amb la mort del pare de l'heroi (del joveinet Jim Hawkins) i prossegueix amb la seva iniciació filibustera a càrrec del vell bucaner d'"una sola cama"—el polissardo, belitrós, astut i simpàtic Long John Silver— que exerceix, alhora, com ogre temible i

botí, cap a una llibertat que el mateix nin li ha fet possible; o les paraules d'acomiadament de Wallace Beery a Jackie Cooper, en la versió de 1934, just abans que el filibuster, als remos d'un petit bot, es faci escàpol del presidi i de la força perdent-se mar endins amb les butxaques plenes de peces d'or, gràcies igualment a l'acció alliberadora del petit amic, que veu afligit, des de la borda de la *Hispaniola*, com parteix el seu camarada:

definitivament els objectes i els afectes de la infantesa, com la crida a una llibertat que és a punt de ser perduda i que hauria de ser sempre irrenunciable. Molts de nins han somniat en més d'una ocasió de ser pirates; i els pirates, sobretot, els de les velles pel·lícules, ¿quina altra cosa són més que nins grans? Una espècie de nins que continuen jugant a ser pirates, ximplers i innocentots? Nins grans que riuen, canten i beuen rom;

El darrer gran film de pirates, després d'El temible burlón, fou Viento en las velas (Alexander Mackendrick, 1965), però va ser un film trist i melancòlic ...



El temible burlón

i mai no van a l'escola. És ver que, de tant en tant, fan qualche capbuidada, com, per exemple, enfonsar altres vaixells, o abordar-los i saquejar-los, alçar els faldons a les senyores i llançar als taurons qualche ridícul i emperrucat cavaller anglès que, per altra banda, no hi tenia cap feina per allà enmig. Però ho fan sense cap mala intenció, tot això. Què voldríeu que fessin, si són pirates? I és que les pel·lícules de pirates escenifiquen generalment, d'una manera lúdica i jocosa, l'enfrontament entre el primitivisme i la civilització, entre la naturalesa i la cultura i entre l'anarquia i l'ordre (o entre l'*id* i el *superjé*, que diria el senyor Freud). Raons de sobra per captivar els infants; o els adults que no han perdut del tot la

seva infantesa sota la càrrega feixuga dels anys.

El darrer gran film de pirates, després d'*El temible burlón*, fou *Viento en las velas* (Alexander Mackendrick, 1965), però va ser un film trist i melancòlic; una història de pirates diferent; un film amarg, intimista i... *crepuscular*. (Ah, els films "crepusculars": els westerns crepusculars, les aventures crepusculars, els musicals crepusculars..., que anunciaren el fi d'una manera de fer cine i de tota una època daurada, la més bella sense cap dubte, de la història del setè art).

Viento en las velas està ambientat a l'ocàs mateix de la pirateria marítima, ja ben entrat el segle XIX, quan solcaven els mars els darrers vaixells de vela (que prest es veurien substituïts

per altres, més moderns, de vapor) i encara campaven pels oceans els últims pirates, pròpiament dits, de la història. Sobre la base d'una novel·la de Richard Hughes (1929), el film d'Alexander Mackendrick, interpretat per Anthony Quinn i James Coburn, narra una història de pirates i de nins. Pirates i nins que es troben forçats a conviure dins una nau bucanera, perquè els primers han abordat el navili en el qual transitaven els segons, i ara es veuen obligats a aguantar tota aquella canalla díscola i indisciplinada: aquells cinc germans, fills d'una honorable família anglesa, que tot els ho revolucionen i capgiren, mentre "juguen a pirates" i despleguen dintre la nau raptora, sense cap mirament ni inhibició, tota la seva polimorfia perversitat.

El film de Mackendrick, ple de tocs ombrius i d'un humor negre i corrosiu, deixa ben clar, per si algú no ho sabia, que, a la pura realitat, els infants són habitualment més anàrquics, més cruels, més salvatges i insensibles que els mateixos pirates; o que els pirates són més innocents que els infants. I que el terror que poden arribar a sentir els nins pels pirates no és res comparat amb el que aquests poden arribar a experimentar davant aquells. Perquè és possible, al capdavant, que una de les coses més innocents d'un infant sigui aquest vell pirata -Long John Silver, per exemple- que habita la seva fantasia i alimenta el seus somnis d'aventura. El paisatge de fons, el paisatge *interior*, del film de Mackendrick és també aquest moment d'ocàs -aquest instant *crepuscu-*

lar de la infantesa, aquest punt d'inflexió...- en què es rompen les relacions d'harmonia amb el pirata que portam dintre. En què s'allunya, o mor, el filibuster de la nostra ànima.

Viento en las velas conta també la història d'una atracció recíproca, amb tocs subtils d'un insinuat erotisme, entre el pirata Juan Chávez (Anthony Quinn), capità de la nau bucanera, i una de les seves ostatsges infantils: la petita Emily (una preadolescent, gairebé). Aquell capità d'una colla de pirates decadents, porucs i supersticiosos arribarà a creure, ingènuament, que recupera en aquells infants -i particularment en l'atracció que sent cap a Emily (Deborah Baxter)- la seva innocència perduda, emportat per aquesta falsa idea que els adults solen tenir de la puresa infantil. I aquest sentiment el farà dèbil i acabarà per perdre'l i portar-lo al patibul amb tota la seva tripulació.

El final de *Viento en las velas* és d'aquells que no s'obliden. La notícia de l'execució de la tripulació bucanera la comunica el pare dels nins a la seva dona, mentre Emily es troba jugant a la vora d'un petit llac, en un parc londinenc, no gaire enfora d'on es troben els seus progenitors. Sobre la superfície de l'estany flota un petit vaixell veler, de juguina. La càmera el recull en un primer pla, tot igualant-lo a una nau de grandària natural, com la del capità Chávez que acaba de ser enforcat.

Emily, que segurament no ignora que els proscrius havien de ser ajusticiats aquell mateix dia, contempla amb una mirada abstreta el petit veler... I què sent, en aquell instant, Emily? Potser el remordiment per l'execució d'un capità pirata que ha estat més noble i generós amb ella i els seus germans que no pas viceversa? Potser la tristesa pel final tràgic d'una aventura excitant i irrepètible, plena d'experiències torbadores i de vagues iniciacions pressentides? Potser el dolor per la mort d'aquest pirata que habita els paisatges més nets de l'ànima de la infantesa i que ella, a diferència de Jim Hawkins amb John Silver, no ha volgut, no ha pogut o no ha sabut salvar?

Quan vaig veure per primera vegada *Viento en las velas*, feia temps que havia passat la meua infància i havien transcorregut també, ja, els anys de l'adolescència. En els darrers plans del film, vaig acompanyar la mirada d'Emily, dirigida al petit vaixell de jugueta, amb la meua pròpia nostàlgia d'una infantesa llunyana i perduda. Vaig recordar aquella nau bucanera que portava per nom *El Cisne Negro*

i donava títol a una pel·lícula inoblidable. I els meus records, carregats de sentiments, anaren igualment cap a John Silver, cap a Jim Hawkins i a la goleta la *Hispaniola* d'aquell film de 1950, o d'aquell petit programa de mà de 1934, o de la novel·la llegida en els anys adolescents. I cap a totes les pel·lícules de filibusters, els tebeos d'*El Cachorro* i la meua col·lecció de pasquins.

I vaig recordar un infant de sis o set anys que, quan arribaren els "darrers dies" (així es deien a Mallorca, aleshores, els dies de Carnaval), es volgué disfressar de pirata, engegat pel record d'una pel·lícula que feia poc havia vist. Disfressar-se de pirata, o del que fos, no era, llavors, com ara, que vas a uns grans magatzems o a una tenda especialitzada i et compres un vestit de guarda-roba de qualsevol cosa. Tot era, aleshores, a base d'imaginació i enginy: un mocador de bolic pel cap, quatre pedaços vells trets d'una caixa de roba usada, unes *katiuskas*, una espasa de fusta... i ja teníem un pirata. Era un pirata menut, magre i escafit, aquella fressa. Mai n'hauríeu vist altre més pelleringós ni espellissat. No feia deu unces ni l'alçada d'un ca assegut, però se sentia en Tyrone Power.

Perquè tenia un tresor de fantasia dins el cap. I dintre una capsula de cartró. ■



Miquel Verd

Fa uns mesos vaig veure un tràiler estrany, suggerent, misteriós, en la línia de la ciència-ficció més inquietant. Era el de A.I. (Inteligencia Artificial), un film que prometia molt però que m'ha decebut en el seu darrer terç de metratge, precisament per fer un canvi desconcertant de gènere, passant de la ciència-ficció (molt ben treballada a nivell de guió i de posada en escena en els dos primers terços de film) a un gènere més propi d'E.T. i que jo qualificaria de fantasies (encara que A.I. es mou per terrenys molt més anginosos que no pas l'amic extraterrestre dels nens).

La ciència-ficció és un gènere difícil. El seu objectiu primordial és el de crear mons possibles, mons futuribles, a partir d'uns coneixements (generalment científics) que poden suggerir determinades formes de vida o de relació entre éssers de la mateixa o diferent procedència. La seva força es basa en la credibilitat dels fets exposats, però sobretot en la capacitat que aquests fets s'allunyin al màxim de la realitat sense trencar el cordó umbilical que els uneix amb ella. És a dir, una pel·lícula de ciència ficció per adults ha de ser creïble, ens ha de fer volar partint des del terra i, sobretot, no ens ha de deixar caure a mig vol.

Tot i que no entrarem en detalls de guió per no disgustar als qui no han vist la pel·lícula, sí que senyalarem, a fi de concretar, que el punt d'inflexió del que parlem el marca l'abandó de David (Haley Joel Osment), un nen-robot de darrera generació capacitat per estimar, per part de la seva "mare adoptiva" arran d'una sèrie de malentesos. A partir d'aquest moment tota la capacitat suggestiva del film comença a desfer-se lentament. Alguns han escrit, en defensa del director, que aquesta és la part on Spielberg reflexiona sobre la seva dilatada carrera, tot fent una sèrie de referències audiovisuals al seu cinema passat. Personalment diré que el tema del metallenguatge em sembla molt interessant sempre i quan la pel·lícula que estem veient no ens provoqui un tall de digestió.

Preguntar-se què hagués passat amb aquest projecte si l'hagués duit a terme Kubrick, tal i com havia de fer just des-

prés d'acabar *Eyes Wide Shut*, la que ha resultat ser la seva pel·lícula pòstuma, potser no té massa sentit. Realment mai ho sabrem, tot i que podem intuir que el film, més enllà del seu èxit o fracàs, ens hagués deixat més intrigats que no pas el d'Spielberg. De fet, per ser justos, i deixant de banda els estils narratius de cada director, hem de dir que els dos primers terços de pel·lícula d'Spielberg podrien ser signats perfectament per Kubrick, però que, de ben segur, en el final no s'haguessin posat d'acord.

El famós darrer terç de film és el que se sustenta sobre el conte de Pinotxo. El problema d'aquesta part, però, no crec que recaigui en l'aprofitament argumental de l'obra de Col·lodi (ja treballada per Kubrick), sinó en com es desenvolupa. La idea d'un ésser cibernètic que vol esdevenir humà és molt atractiva, però sembla que Spielberg no vulgui o no sigui capaç de manejar-la amb les mateixes coordenades que ha construït en els minuts precedents. Per si hi mancava res, quan tots creiem que la pel·lícula acaba, en un moment ple de bellesa i de contradicció, el director ens obsequia amb un epíleg mal de païr. ¿Què hagués passat si, entre l'abandó de David i el possible final a què ens referim i que tothom detectarà, Spielberg hagués contingut els seus desitjos de fantasia i s'hagués centrat en la ciència-ficció? Des del meu punt de vista s'hagués culminat una gran pel·lícula.

A.I. (Inteligencia Artificial) és un film cuidat, de molt bona factura, en la línia de totes les propostes d'Spielberg. S'hi entreu un treball important de documentació i de recerca i, fins i tot, unes bones dosis de risc per part del director. El jove actor principal, Haley Joel Osment, que en el seu moment ja ens va sorprendre a *El Sexto Sentido*, està impecable, de la mateixa manera que ho està Jude Law interpretant un gigolò cibernètic. Les atmosferes que recrea la pel·lícula són, en la majoria dels casos, sorprenents. Però no estem davant d'una obra rodona. La qualitat dels

detalls, malauradament, no garanteix un bon conjunt.

Com a trista anècdota, cal destacar la presència de les Torres Bessones en dos plans de la pel·lícula, on es mostra un Manhattan inundat a causa del desgel dels casquets polars. Es fa incòmode pensar com n'és d'imprevisible el futur i alhora com n'és de difícil la ciència-ficció. Per això, no voldria acabar sense recomanar el visionat d'*A.I. (Inteligencia Artificial)*, ja que, tot i els meus retrets, es tracta d'una pel·lícula arriscada en els seus plantejaments i que no deixa indiferent, cosa no gaire freqüent en el cinema comercial. Al cap i a la fi la meua no és més que una simple opinió.

Dades tècniques de la pel·lícula:

Títol original: *A.I. Artificial Intelligence*
Any: 2001

Nacionalitat: EEUU

Durada: 145 minuts.

Producció: Amblin Entertainment, Stanley Kubrick Productions, Dreamworks Pictures per a Warner Bros.

Director: Steven Spielberg

Fotografia: Janusz Kaminski

Música: John Williams

Intèrprets: Haley Joel Osment (David), Jude Law (Gigolo Joe), Frances O'Connor (Monica Swinton), Brendan Gleeson (Lord Johnson-Johnson), Sam Robards (Henry Swinton), William Hurt (Professor Hobby). ■



El passat 11 d'octubre s'encetà al Teatre d'Artà la X temporada de projeccions del Cinema Club RecercaPruaga. Però encara ens queden molts de títols per a aquest primer trimestre i aquest mes de novembre ve particularment carregat.

Per una banda continuen les projeccions regulars, dijous si i dijous no a les 21.30 h al Teatre d'Artà. Tot-hom qui vengi podrà fruit de *Doctor Akagi* (8 de novembre) i *El amor es el demonio* (22 de novembre).

La primera parada és Japó, per oferir-vos la darrera obra estrenada a Espanya, però no a Mallorca, de Shohei Imamura, *Doctor Akagi* (el director ja en té una altra de nova que es pogué veure al festival de Cannes d'enguany). Un director, Imamura, que ja compta amb setanta-cinc anys i que filma amb una insospitada llibertat i vitalitat que ja voldrien molts dels directors "joves" que interessa promocionar.

El viatge cinematogràfic segueix amb al nostre continent per a la producció britànica *El amor es el demonio*. Centrada en la vida del pintor histèric, drogaaddicte i anafilàctic, Francis Bacon. Arriscada direcció John Maybury, ja que es topà amb la negativa de la Galeria Marlborough, propietària de gran part de l'obra d'en Bacon de que es filmes-

sin obres del pintor, així que decidí que la seva particular manera de pintar amaràs les imatges de la pel·lícula.

Per altra banda, continua el cicle "Buster Keaton sonoritzat en viu" amb tres nous títols. En aquest cas les projeccions seran al Teatre de Manacor, els dimarts a les 21.30 h. La particularitat d'aquest cicle és que està sonoritzat en viu per músics de comarca del Llevant de Mallorca, qui també han compost la música especialment per a l'ocasió. Una selecció de temes s'ha enregistrarat en un disc compacte, que si bé no es troba a les botigues del ram, si es pot adquirir al cicle o contactant amb nosaltres (recerca@recerca.org o ap. de correus 276 - 07500 Manacor - Mallorca).

El cicle comença el 30 d'octubre, amb "El moderno Sherlock Holmes" (Sherlock Jr., Buster Keaton, 1924), sonoritzada per Gaspar Reixach Amores i Tomeu Sansó Pociví. La resta de projeccions segueix de la següent manera:

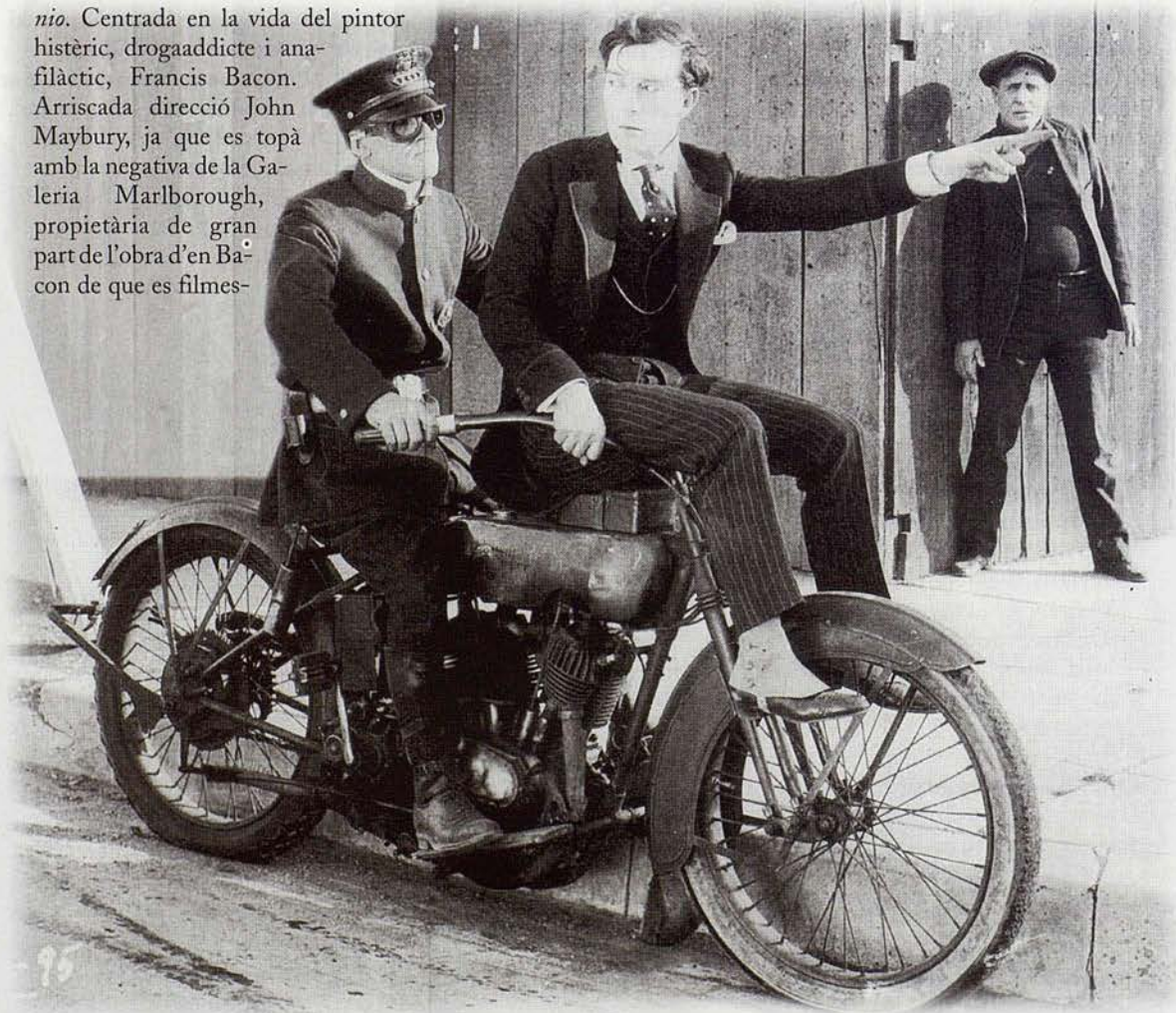
6 de novembre: *Las siete ocasiones* (Seven chances, Buster Keaton, 1925), sonoritzada per la part musical de RecercaPruaga.

13 de novembre: *El rey de los cowboys* (Go West, Buster Keaton, 1925), sonoritzada per Miquel Àngel Barceló Galmés.

20 de novembre: *El héroe del río* (Steamboat Bill Jr., Charles F. Reisner), sonoritzada per Xisco Forteza Martí.

Insistir una vegada més que tota aquesta feinada desinteressada i no remunerada, no té gaire sentit si els cinèfils de l'illa no vos espolsau la peresa i veniu a fruit d'aquestes activitats amb nosaltres. I no vos confieu pel fet que ja portem deu anys ininterromputs: som caparruts i aplicam política de supervivència però ni així podem assegurar que el projecte no se'n vagi a fer putes un dia d'aquests.

Cordialment,
Les ments gratades de RecercaPruaga. ■



Margalida Vidal

L'any 1999 *Fona Artists i Curt Ficcions* varen organitzar una mostra de curtmetratges que va recórrer diverses poblacions de Mallorca. En aquesta mostra s'hi projectaren els curtmetratges de *Quins Curts els de l'ESCAC* i de *Curt Ficcions*, els millors curts de producció recent i tots els curts nominats al premi Goya d'aquell any. A totes les localitats a on es varen projectar els curts hi va haver una bon acolliment i com a conclusió final es parlava d'una exitosa i agradable experiència. I d'aquí va sortir la idea: per què no organitzar un esdeveniment de més dimensions i en el qual hi pogués haver una secció competitiva? Es tractava d'una idea arriscada i ambiciosa però que podia ser més que satisfactòria si tot anava bé. Els objectius eren clars: impulsar i ajudar els joves realitzadors, oferir-los la possibilitat d'ampliar estudis en una prestigiosa escola de cinema i donar als realitzadors de les Illes un espai a on poder ensenyar les seves creacions.

Fona Artists, amb una gran dosi d'optimisme i amb molta il·lusió per enmig, va assumir aquest repte i va crear el *I Festival de Curtmetratges de les Illes Balears*, una proposta feta realitat i que obtingué uns favorables resultats: recolzament i suport d'institucions públiques i privades, gran nombre de participació (uns 200 curts rebuts de totes parts de l'Estat) i més de 900 espectadors. Tot un èxit per a una edició primerenca. Aquesta primera edició va presentar dues categories a concurs: una dedicada als curts procedents de tot l'Estat espanyol i una altra dedicada íntegrament als curts procedents de les Illes Balears. A més hi va haver un premi del públic, en les dues categories esmentades abans, i un premi a la millor banda sonora. Un jurat integrat pel director mallorquí Toni Aloi, l'actor pobler Simó Andreu, l'exhibidor cinematogràfic, responsable dels cines Chaplin, Joan Olives, el sotsdirector de l'Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya, Sergi Casa-

mitjana i el director d'*El mar*, Agustí Villaronga, va decidir quin era el curtmetratge millor de les Illes Balears. Per altra banda, la productora Concha Díaz, l'actriu Xus Estruch, la realitzadora Rosa Vergés, Santiago Tabernero, director del programa televisiu *Versión Española* i Alfonso Santiago, director de la revista musical *Mondosonoro*, foren els encarregats d'elegir el millor curt de l'Estat espanyol. Durant les projeccions, els espectadors varen poder gaudir d'unes petites històries que contaven coses: històries d'amor, de suspens, trames detectivesques, comèdies... El compendi de guardonats va quedar així: 7337, de Sergio G. González, i *Bailongas*, de Chiqui Carabante, premi del jurat *ex aequo* al millor curt de l'Estat espanyol; *Sólo por un tango*, de Toni Bestard i Adán Martín, premi del jurat i premi del públic al millor curt de les Illes Balears; *Hongos*, de Ramón Salazar, premi del públic al millor curt de l'Estat espanyol; i *Mujeres en un tren*, de Jorge Torregrossa, premi a la millor banda sonora. A més el jurat de les Illes Balears va concedir a Gabriel Fornés, director de *Missatges* un premi beca d'estudi a l'ESCAC Com a punt final d'aquest esdeveniment es va retre un homenatge a Rafel Bordoy, cineasta amateur nascut a Alcúdia i pioner dins el món del curtmetratge a les Illes. Aquesta gran aventura que va ser el festival, va demostrar que hi ha un important interès a les Illes cap a aquest petit però gran format que és el curtmetratge.

Ara ha arribat el torn de presentar la segona edició del festival, una edició encara plena de riscos però que de nou suposa un gran repte a complir. Enguany s'amplien els horitzons i s'oferirà als directors la oportunitat d'augmentar coneixements a una reputada escola de cinema. Per aquest motiu dos dels premis seran un curs a la *Escuela Internacional de Cine y Televisión* de San Antonio de los Baños, a Cuba. A més, s'hi afegirà un premi a la millor interpretació i com a novetat significativa, s'hi incorpora una categoria nova que és la del videoclip mu-

sical. Els creadors de videoclips podran presentar a concurs les seves creacions, ja que aquest format és també una via perquè els directors demostrin el seu talent i enginy a l'hora de dirigir. Pel que fa al jurat, es pot dir que l'organització ha aconseguit reunir personatges de renom dins del panorama cinematogràfic de les Illes i de l'Estat en general. L'actriu Lola Dueñas (*Las razones de mis amigos, Marta y alrededores*), el director Antoni Aloi (*El Zelo*) el director Miguel Bardem (*La mujer más fea del mundo, Soberano, el rey canalla*), Jesús Díaz, distribuïdor de *Diorama* y Mario Torrecillas, periodista d'*El Periódico de Catalunya*, seran els membres del jurat que votaran el millor curtmetratge de l'estat espanyol. Per altra banda Antoni Kirchner, director de *Catalan Films*, Jaume Vidal, director de recursos audiovisuals de *Sa Nostra, Obra Social i Cultural*, J. Mendiola, crític cinematogràfic del *Diario de Mallorca*, i, per segon any consecutiu, Joan Olives i Sergi Casamitjana seran els encarregats de triar el millor curt procedent de les Illes Balears. I finalment hi haurà un jurat que elegirà el millor videoclip musical. A hores d'ara falta un component per confirmar però Juan Ibañez, director de *MTV España* i Sergio Marqués, coordinador general de la revista musical *Mondosonoro* ja han confirmat la seva presència al festival.

El punt final d'enguany el marcarà l'homenatge a Agustí Villaronga. Villaronga és potser un dels directors mallorquins més coneguts dins del panorama cinematogràfic nacional i que també té carrera com a director de curtmetratges. Agustí Villaronga és un director que, per damunt de tot, defensa la seva particular forma de veure el cinema i que reivindica el suport als joves realitzadors.

L'organització espera que el *II Festival de Curtmetratges de les Illes Balears* sigui de nou una festa amb gran èxit de participació i de públic, i que pugui ser per molts d'anys!

Per a més informació:

www.fonart.com

El cinema dels dissidents: Andrzej Wajda

Enaki Revesado

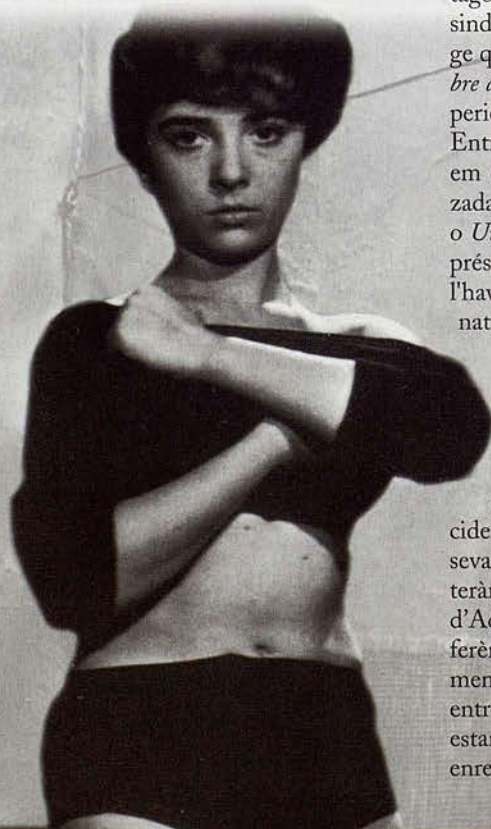
El rigor i la mà dura que aplicà Stalin als diferents aspectes de la vida, tant en territori soviètic com en els països del seu entorn, també deixà la seva empremta pel que fa al món artístic i cinematogràfic. Mort el dictador, es començaren a denunciar els excessos del règim estalinista, que havia duit a la presó i, en molts casos, a la mort aquelles persones que discrepaven de les idees difoses i dels mètodes aplicats des del govern de Moscou. També els cineastes de l'Europa de l'Est van veure oberta una porta que els possibilitava ser crítics amb el totalitarisme imposat, cosa que va donar lloc a l'aparició d'una sèrie d'autors que no dubtaren a aprofitar la mínima esclatxa en la ferria censura existent: Grigori Chukhrai, Andrei Tarkovsky o Andrei Konchalovsky a Rússia; Sergei Paradzhanov a Armènia; Miklós Jancsó a Hongria o Milos Forman a Txecoslovàquia. Tanmateix, en la majoria dels casos aquests autors, sotmesos a un control estricte en la realització de la seva tasca, acabaren per refugiar-se en adaptacions d'obres d'autors de la literatura clàssica -sempre menys problemàtiques- o pel dur camí de l'exili.

La situació a Polònia no va ser diferent a la de la resta de països. Amb el suport de l'empresa cinematogràfica estatal *Film Polski*, al cap de la qual figurava el veterà realitzador Alexander Ford, sorgiren una sèrie de creadors que impulsaren de forma clara el cinema polonès. Ja el 1948 la directora Wanda Jafubowska presentà *Ostani etap* (*La última etapa*) en què narrava les dures condicions dels camps de concentració nazis. Més en avant destacaren tres nous directors pel compromís de les seves obres: Jerzy Kawalerowicz que en *Matka Joanna od Anniolorow* (*Madre Juana de los Angeles*, 1960) fa una exaltació de la vida religiosa; Roman Polanski que en 1962 realitzà *Noz w wodzie* (*El cuchillo en el agua*) sobre un triangle amorós en què es plantegen una sèrie de conflictes generacionals i que serví com a passaport per realitzar ja a l'estranger *Repulsión* (1965); i Andrej Wajda que en *Niewinni Czarodzieje*

(*Los brujos inocentes*, 1960) retrata els problemes d'una joventut mancada d'objectius i d'il·lusions.

Wajda (Suwalki-Polònia-1926) es formà a l'Escola de Cinema de Lodz i es donà a conèixer amb una trilogia sobre la resistència polonesa, formada per *Pokolonie* (1954), *Kanal* (*La patrulla de la muerte*, 1957) i *Popiol i diament* (*Cenizas y diamantes*, 1958). L'acció de *Kanal* (que guanyà a Cannes el Premi Especial del Jurat) se situa en els claveguerams de Varsòvia on s'organitza la resistència, mentre que a *Cenizas i diamantes* ens trobam amb un antiheroi en els darrers dies de la guerra d'alliberació. El seu gust pels temes i personatges romàntics té continuïtat en els seus treballs posteriors: *Lotna* (*Lotna, la alada*, 1959), *Samson* (*Sansón*, 1961) i *Sibirska Lady Makbet* (*Lady Macbeth en Siberia*, 1962). Amb Polanski lluny de Polònia, Wajda es convertirà durant uns anys en la figura més destacada del cinema polonès, fins l'arribada d'altres autors que a finals dels anys 60 començaren a fer-se notar amb les seves primeres obres, com és el cas de Krystor Zanussi o An-

drej Zulawski. En aquest període realitzà entre d'altres *Wszystko na Sprzedaz* (*Todo está en venta*, 1968), *Polowanie na Muchy* (*Caza de moscas*, 1969), *Krajobraz po Bitwie* (*Paisaje después de la batalla*, 1970) i *Brzezina* (*El bosque de abedules*, 1970). El gust pels temes romàntics i la comoditat que suposava, donades les circumstàncies, l'adaptació de textos clàssics, el dugué a adaptar una obra del romanticisme polonès de Wyspianski, titulada *Wesele* (*La boda*, 1973). El 1974 el text triat va ser una novel·la de Wladyslaw Reymont: sota el títol de *Ziemia obiecana* (*La tierra de la gran promesa*) ens presenta un retrat de la burgesia industrial de finals del segle XIX. L'impuls més important de la seva carrera arribà de la mà de *Czlowiek z marmuru* (*El hombre de mármol*, 1977), film extremadament crític amb el comunisme (sobretot amb l'estalinisme) en què una periodista intenta trobar un antiheroi socialista. Amb *Dyrygent* (*El director de orquesta*, 1980) i sobretot amb *Czlowiek z zelaza* (*El hombre de hierro*, 1981) que també obtingué premi a Cannes, Wajda es manifesta clarament com un dissident polític. El protagonista d'*El hombre de hierro* és un sindicalista que és el fill del personatge que centrava la recerca en *El hombre de mármol* i que està casat amb la periodista protagonista d'aquest film. Entre els seus darrers treballs hauríem de citar alguna producció realitzada a França, com ara *Danton* (1982) o *Un amor en Alemania* (1983). Després d'uns anys en què semblava que l'haviem perdut la pista, Wajda ha tornat a la primera plana de la cinematografia actual amb la concessió fa un parell d'anys d'un Oscar honorífic i amb l'estrena de la seva darrera obra en circuits comercials poc abans d'aquest estiu *Pan Tadeusz*, en la qual reincedeix en qüestions ja constants en la seva obra: adaptació d'una obra literària (en aquest cas d'un poema èpic d'Adam Mickiewicz) i clara preferència pels temes romàntics (l'argument es centra en la història d'amor entre dos joves, les famílies dels quals estan enfrontades des de generacions enrere). ■



Los brujos son inocentes

Ramon Freixas

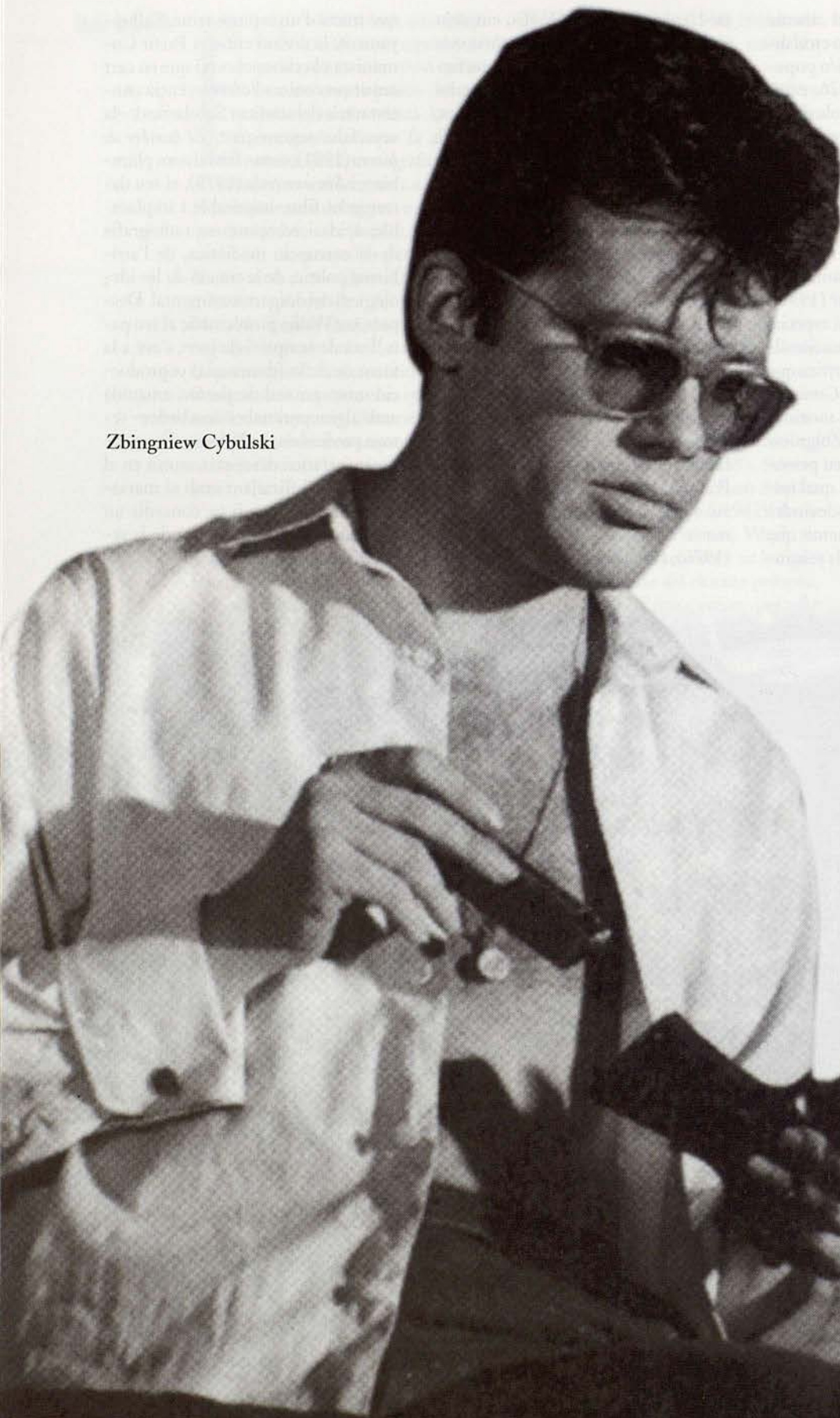
La màxima figura del cinema polonès? Deixem-ho en el director més conegut i/o popular. Nascut l'any 1926, estudiant a la mítica escola de cine de Lodz, Andrzej Wajda va ser, juntament amb Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz, Wojciech J. Has, exponent d'una inqüestionable renovació cinematogràfica i un dels primers espases del nou/jove cine polonès. Descobert a Cannes 57, on el seu segon film, *Kanal* (1956), va aconseguir el segon premi especial del jurat, i reconegut internacionalment gràcies al premi de la crítica que va obtenir a Venècia 59 per *Cenizas y diamantes* (1958), un clàssic inoxidable, que va fer del malaurat Zbigniew Cybulski un ídol local. El seu personatge, el desconcert vital del qual implica tota una generació, esdevindrà el bessó d'una legió d'(anti)herois que florirà en el cine polonès dels seixan-

ta. L'enlairament de Wajda, emparat en la reinterpretació de la història més recent, en l'aposta per un realisme farcit, però, de simbolisme i barroquisme, sense menysprear les al·legories, es veu curtcircuitat a la dècada dels seixanta, un període de temptejos i retractes i sembrat de polèmiques (cfr. *Papioly*, 1965), en no trobar el seu lloc cinematogràfic. En el decenni següent se substancia una refundació de la seva obra, marcada per un ferotge individualisme i una ferma contestació de la política oficialista. Són diverses les fites d'aquesta etapa d'obertura: *Paisaje después de la batalla* (1970), dolorosa visió de Polònia després de la Segona Guerra Mundial; *La tierra de la gran promesa* (1974), famós, revisionista fresc històric de la Polònia del segle XIX i aguda reflexió sobre el naixement del capitalisme a Lodz; *El hombre de mármol* (1976), film clau –i d'èxit– a Polònia

que tracta d'un espinós tema (l'allunyament, la divisió entre el Partit Comunista i la classe obrera) que en cert sentit preconitza l'efervescència contestatària del sindicat Solidarnosc –la seva falsa segona part, *El hombre de hierro* (1981), és tan trivial com plúmbia–; i *Sin anestesia* (1978), el seu darrer gran film, impecable i implacable, àcida i compromesa radiografia de la corrupció mediàtica, de l'arribisme polític, de la traïció de les ideologies i del desgast sentimental. Després, un Wajda problemàtic al seu país, fora de temps –i de joc–, s'avé a la fórmula de la (desossada) coproducció internacional de *qualité*, amanida amb algun puntual –i decebedor– retorn professional a Polònia. És un cineasta erràtic i desnortat, sumit en el desconcert i flirtejant amb el marasme. L'any 2000 se li va concedir un Oscar honorífic pel conjunt de la seva carrera. *Alea tacta est.* ■



Cenizas y diamantes



Zbigniew Cybulski

Considerat el director polonès més seminal, responsable de liderar l'"escola polonesa" de direcció, reconegut després del desgel polític de 1956. BIOGRAFIA DE L'ENCICLOPÈDIA DEL CINEMA DE LEONARD MALTIN.

Un dels directors més importants de l'Europa de l'Est i del món, Wajda ha narrat els canvis polítics i socials de la seva Polònia natal amb sensibilitat i passió.

Wajda es va unir a la resistència polonesa quan era només un adolescent durant la Segona Guerra Mundial, després va estudiar pintura i, eventualment, va assistir a l'Escola Estatal de Cinema de Lodz. Va fer d'assistent del veterà director polonès Aleksander Ford abans de rodar la seva primera pel·lícula, *A generation* (1954), sobre la resistència polonesa. A aquesta, va seguir *Kanal* (1956) i *Ashes and diamonds* (1958), que conformen una remarcable trilogia sobre els efectes de la Segona Guerra Mundial a Polònia, i que li donaren reconeixement internacional. També varen convertir en estrella l'actor Zbigniew Cybulski, el James Dean polonès, que va morir el 1967 i va esdevenir focus de la posterior pel·lícula de Wajda, *Everything for sale* (1968). *Ashes and diamonds* també li va proporcionar el seu primer xoc amb el go-

Man of iron va guanyar la Palma d'Or a Cannes i va ser nominada als Oscar a la millor pel·lícula en llengua no anglesa, però per culpa de la caiguda del govern polonès, Wajda va haver d'anar a França a rodar la seva següent obra, *Danton* (1982),

vern polonès, que va retardar l'exhibició del film per descriure l'assassinat d'un secretari comarcal comunista.

Wajda va continuar girant una mirada crítica sobre la futilitat de la guerra a *Lotna* (1959), i sobre la joventut contemporània a *The innocent sorcerers* (1960), també retardada per les autoritats governamentals i amb llicència d'exhibició limitada.

Després de l'adaptació de la novel·la russa *Siberian Lady Macbeth* (1962), Wajda va examinar la inutilitat de la batalla a films històrics com *Asbes* (1965), *Gates of paradise* (1967), i *Landscape after battle* (1970).

També va dirigir molts telefilms i obres de teatre – sobretot d'autors estrangers – durant els anys 60 i 70, incloent-hi la internacionalment lloada *The possessed*, que va representar a Yale el 1974.

Durant els anys 70, Wajda va portar un número notable d'obres literàries a la pantalla, com *The birch wood* (1970), *The wedding* (1972), *Land of promise* (1975) i *The young ladies of Wilko* (1979). També va dirigir l'inimitable John Gielgud a *The orchestra conductor* (1980).

Va guanyar la seva gran fama amb les pel·lícules *Man of marble* (1976) i *Man of iron* (1981), un examen èpic del xoc entre l'individu i l'estat a la Polònia de la postguerra, que Wajda havia volgut dirigir durant anys. *Man of marble* tracta dels esforços d'una jove directora per treure l'entrellat de la vida d'un heroi treballador caigut en desgràcia els anys 50. *Man of iron* ens descobreix la directora casada amb el fill del treballador esmentat i segueix el naixement del moviment polonès Solidaritat. *Man of iron* va guanyar la Palma d'Or a Cannes i va ser nominada als Oscar a la millor pel·lícula en llengua no anglesa, però per culpa de la caiguda del govern polonès, Wajda va haver d'anar a França a rodar la seva següent obra, *Danton* (1982), que va protagonitzar Gerard Depardieu i que fa un pa-

ralelisme amb la situació política de la seva terra natal.

Durant els anys posteriors, Wajda va haver d'enfrontar-se a les mesures restrictives del govern, fins i tot a la dissolució del seu propi grup de cinema, **STUDIO X**, l'any 1983, i va continuar fent pel·lícules com *A love in Germany* (1984) i *The possessed* (1987) abans dels darrers canvis polítics dels països del Bloc de l'Est. El 1989, Wajda fou elegit candidat per Solidaritat al Parlament Polonès.

Director-filmografia

Wyrok na Franciszka Klosa (2000) (TV)
 Pan Tadeusz (1999)
 Panna Nikt (1996)
 Wielki tydzień (1995)
 Nastasja (1994)
 Pierscionek z orlem w koronie (1993)
 Korczak (1990)
 Français vus par..., Les (1988) (TV)
 Possédés, Les (1988)
 Kronika wypadków miłosnych (1986)
 Liebe in Deutschland, Eine (1983)
 Danton (1982)
 Człowiek z zelaza (1981)
 "Z biegiem lat, z biegiem dni..." (1980) TV Series
 'Pogoda domu niechaj będzie z Toba...' (1979)
 Bez znieczulenia (1979)
 Dyrygent (1979)
 Panny z Wilka (1979)
 Zaproszenie do wnętrza (1978)
 Człowiek z marmuru (1977)
 Umarla klasa (1977) (TV)
 Smuga cienia (1976)
 Ziemia obiecana (1974)
 Pilatus und andere - ein Film für Karfreitag (1972) (TV)
 Wesele (1972)
 Brzezina (1970)
 Krajobraz po bitwie (1970)
 Polowanie na muchy (1969)
 Wszystko na sprzedaż (1969)
 Przekładaniec (1968) (TV)
 Wrata raja (1967)
 Popioły (1966)
 Amour à vingt ans, L' (1962)

(episodi "Miłosc dwudziestolatków")

Samson (1961/I)
 Sibirska Ledi Magbet (1961)
 Niewinni czarodzieje (1960)
 Lotna (1959)
 Popiół i diament (1958)
 Kanal (1957)
 Ide do słonca (1955)
 Pokolenie (1955)
 Kiedy ty spisz (1952)
 Ceramika ilzecka (1951)
 Zły Chłopie (1950)

Filmografia com a escriptor

Wyrok na Franciszka klosa (2000) TV
 Pan Tadeusz (1999)
 Wielki tydzień (1995)
 Nastasja (1994)
 Pierscionek z orlem w koronie (1993)
 Possédés, Les (1988)
 Kronika wypadków miłosnych (1986)
 Liebe in Deutschland, Eine (1983)
 Danton (1982)
 Bez znieczulenia (1979)
 Zaproszenie do wnętrza (1978)
 Smuga cienia (1976)
 Ziemia obiecana (1974)
 Brzezina (1970)
 Krajobraz po bitwie (1970)
 Wszystko na sprzedaż (1969)
 Wrata raja (1967)
 Samson (1961/I)
 Lotna (1959)
 Popiół i diament (1958)
 Trzy opowiesci (1953)
 Zły chłopiec (1950)

Actor - filmografia

In the Shadow of Hollywood (2000) ell mateix
 Bez znieczulenia (1979)

Assistent Director

Piatka zulicy Barskiej (1954) ■

José Tirado Muñoz

La condició precursora de l'obra d'Andrzej Wajda, emparada dins l'ampli panorama del Nou Cinema Europeu, és equiparable a la d'autors com Godard, Richardson o Jancso. Tot i així són moltes les crítiques que pretenen aïllar-lo del context cinematogràfic apel·lant al seu caràcter històric i literari, a cavall entre el realisme i la fantasia. Al marge d'aquesta individualitat tan idiosincràtica com òbvia pel que fa a estil, problemàtica i filosofia pròpia, en conjunt, els joves cineastes esdevenen una tendència decisiva per l'evolució de l'art filmic.

Per comprendre els mecanismes catalitzadors dels Nous Cinemes, cal analitzar els esdeveniments traçats entre el 1954 i la dècada dels setanta, data de presentació de l'òpera prima de Wajda (*Generación*) i dels últims èxits del Jove Cinema Suís, respectivament.

Com a preàmbul de l'impuls de la indústria cinematogràfica es prengueren una sèrie de mesures econòmiques que, amb el suport de l'estat i de les empreses productores, van permetre superar la crisi del mitjà. Gràcies a aquesta interacció financera, el ressorgiment del cinema va esdevenir una realitat immediata a mans d'una fèrtil generació formada en les files dramàtiques (és el cas dels integrants del Free Cinema, vinculats al grup Angry Young Men), literàries (poetes com Pasolini, Bertolucci, Moor-se) i cinematogràfiques (Skolimowski i Polanski col·laboren en diverses obres de Wajda). Precisament aquesta última inclou experiències com la crítica (revistes com *Sight and Sound* o *Cahiers du Cinéma*, on teoritzen els joves del Free Cinema i la Nouvelle Vague), i l'escola cinematogràfica; aquesta institució, més arrelada a l'est d'Europa que a la resta del continent, té un dels seus màxims exponents en la cèlebre Escola de Lodz, bressol d'artistes com Wajda, Polanski, Skolimowski o Zanussi.

Des dels seus inicis l'Escola Nacional d'Art Teatral i Cinematogràfic de Lodz, fundada l'any 1946, es va veure sotmesa a les mateixes restriccions estalinistes que les homòlo-

gues hongareses i txecoslovaques. Aquest ambient de censura va generar un esperit d'oposició que esclatà el 1954, en motiu de la celebració del Congrés de l'Associació Polonesa d'Artistes de Teatre i Cinema, on es criticaren durament les mesures repressores adoptades pel govern. Tan sols dos anys més tard, amb l'arribada al poder de Wladislaw Gomulka,

s'adoptaren noves mesures de liberalització cultural (*Poprostu i Nowa Kultura*) que aconseguïen contagiar l'experiència cinematogràfica.

Entre les prevencions reformistes destaquen la dissolució de l'oficina fiscalitzadora del Film Polski i la creació de l'Empresa Nacional d'Equips Unificats de Producció, sobre la qual recau, encara avui en dia, l'íntegra res-



ponsabilitat dels productes. Gràcies a aquestes respostes s'accelerà el transcurs de recuperació del cinema polonès que aviat va gaudir del reconeixement internacional a festivals com Cannes, on es premià *kanal* (Wajda, 1957), Venècia, que guardonà *Cenizas y diamantes* (Wajda, 1958) i *Tren nocturno* (Kawalerowicz, 1959) o Mar de Plata, que féu el mateix amb

Heroica (Munk, 1957)...

A inicis dels seixanta, el cinema de Polònia podia tractar de tu al distingit francès i a l'infatigable experimentador britànic, gràcies a la bona acollida internacional, determinada en certa mesura per la sensibilització pública vers la causa de l'Est. La putrefacció burocràtica del règim socialista va erigir-se, doncs, com un dels

elements estructurals de l'Europa de la postguerra que, juntament amb moviments com la *contracultura*, el maoisme, la descolonització d'Àfrica, l'alliberació sexual o la igualtat de la dona contribuïren amb la incubació d'una nova societat lligada a l'actitud reaccionària. Aquest fenomen influenciarà la fornada de nous cineastes fins al punt de convertir el compromís social en un dels principals eixos temàtics, interposant-lo a qüestions tan conflictives com la guerra d'Algèria, Vietnam, el franquisme, la invasió soviètica d'Hongria o el Castisme a Cuba. Però l'efecte no es va instal·lar definitivament en el cinema de denúncia sinó que va afectar fins i tot esquemes que *a priori* poden semblar allunyats de la crítica social. Aquest és el cas del multiexplorat relat d'adolescent marcat per l'educació repressiva i enfrontat a un món negat a l'idealisme. La sensació de desencany i frustració, revisada constantment per cineastes alemanys com Kluge i Schlöndorff, connecta de forma directa amb les teories edípiques, amb l'oposició al nucli familiar tradicional i amb el *shock* derivat de la Segona Guerra Mundial.

L'evolució traçada per l'adolescent desencantat ens transportà cap al personatge errant tan típic dels seixanta, que dilatarà la seva presència fins a la postmodernitat cinematogràfica europea. Aquesta icona paradigmàtica, deutora dels protagonistes d'Antonioni, apareix per primera vegada a *Cenizas y Diamantes* (Wajda), on Zbigniew Cybulski encarna el desencant de la "generació perduda" que, assetjada pel fantasma de la guerra, intueix ben aviat l'estigma de la mort. La pròpia decrepitud del protagonista de *Cenizas y Diamantes* semblava augurar la culminació de l'*octubre polonès*. El moviment políticoidiològic liderat per Wajda, Kawalerowicz, Has i Munk, que havia garantit durant cinc anys l'esperança de renovació cinematogràfica, es va veure frenat per les limitacions que establí el govern de Gomulka. Aquesta dicotomia entre l'autorització i l'autoritat dibuixarà el relleu generacional del cinema polonès en condicionar la seva doble dinàmica. El caràcter col·lectiu de la

Segona Generació: Wajda, Kawalerowicz, etc. contrasta amb les experiències individuals i aïllades dels joves Polanski, Skolimowski i Zanussi, definint el model polonès com un dels més peculiars d'Europa.

Durant el període de transició, l'exhibició de dues cintes subversives i reaccionàries (*Los brujos inocentes*, de Wajda, i *Cuchillo en el agua*, de Polanski) van provocar que l'estat considerés inadequada i perillosa la línia adoptada pel cinema nacional. Per aquest motiu, es limità una vegada més la llibertat dels cineastes i es fomentaren únicament les superproduccions de caràcter històric: *La pasajera* (últim projecte de Munk, 1963), *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (Has, 1964), *Faraón* (Kawalerowicz, 1964)...

Durant tots aquests anys, però,

Wajda ja havia demostrat la seva aptitud per reproduir cròniques clàssiques, sempre sota un to contemporani que obeeix a la intenció d'incloure sentiments actuals dins la trama històrica. En contemplar aquesta aspiració personal sobre les formes d'expressió, Wajda enllaça directament amb la subjectivitat dels directors dels Nous Cinesmes. I és que, molts dels recursos formals utilitzats pels joves autors demostren l'interès d'evidenciar el punt de vista únic: el del propi realitzador. La gramàtica utilitzada per ressaltar aquest concepte serà l'exaltació de la càmera dins l'escena que, mitjançant efectes com els barroquitzants picats i contrapicats de *Juegos de Noche* (Wajda, 1966), els peculiars primers plans de *Repulsión* (Polanski, 1965) o els falsos raccords d'*Al final de la escapada* (Go-

dard, 1959)... aconsegueixen dotar d'autonomia semàntica el pla i, al mateix temps, trencar amb la narrativa transparent del cinema academicista.

Al llarg de la seva carrera, Wajda demostra aproximar-se a molts dels elements estètics i argumentals adoptats per la resta de cineastes europeus, però caldria afegir, a la llista de troballes, els assoliments narratius de *Los brujos inocentes*. La seva organització, al voltant d'una llarga escena en temps suspès, elimina la transparència clàssica sota el lema de la *le durée*, prenent com a base l'estètica de l'avorriment d'Antonioni i lliurant la cinta al buit anecdòtic.

Aquest concepte, que esdevindrà un emblema pels nous cinemes, apareix sota la influència de disciplines com la semiologia (Adorno, Roland Barthes) i la fenomenologia, gràcies a les quals se suspendrà la dramaturgia psicològica del cinema. És a dir, l'art cinematogràfic renuncia als models psicològics extrets de la literatura per descriure històries mitjançant l'actitud, la reacció i el comportament. Aquesta determinació de desorganitzar la narrativa mitjançant la fragmentació de l'eix i la deformació temporal, rebrà el suport plàstic del futurisme per generar uns avenços estètico-simbòlics com els de *Crònica de Ana Magdalena Bach* (Jean-Marie Straub, 1967), *La pasajera* (Munk) i, és clar, els collages càotics de Jean-Luc Godard.

A les portes del Maig del 68, l'entusiasme dels pioners de la postguerra, va rebre un gir inesperat i restauracionista que el conduiria fins al sistema de superproducció. Així, el desintegrament dels nous cinemes avança paral·lelament per tota Europa (a excepció del Cinema Alemany i del Jove Cinema Suís), fins arribar a les fronteres poloneses, on la crisi continental coincideix amb el fracàs de la *Primavera Txecoslovaca* (l'Agost del 1968), i el cinema torna a sotmetre's a la censura i la repressió.

Així s'arriba al desenllaç definitiu d'una de les tendències més influents en la història del cinema i sense la qual no podríem comprendre les obres actuals. ■



Havier Flores

La coherència que s'observa revisant la filmografia (l'obra) de Bresson no va ser mai suficient per desmarcar-lo de l'etiqueta de director difícil i discutit. Com es diu d'alguns altres directors –sense raó–, l'obra de Bresson poques vegades deixa indiferent i les seves pel·lícules aixequen un nigul de contradiccions i anàlisis contraposades que, de vegades, fan dubtar a molts que s'estigui parlant del mateix autor.

Bresson, però, roman aliè a la polseguera que aixeca la seva trajectòria i avança assossegadament superant la seva pròpia evolució sense estridències. El seu estil, de cada vegada més depurat, s'enfronta a les seves creences sense deutes històrics per pagar. De vegades s'oblida que Bresson venia del camp pictòric i que aquesta faceta –present de forma natural a molts dels seus films– l'ajudarà a desprendre's d'elements que per a uns altres són primordials en el camp cinematogràfic. La progressiva renúncia a la dramatització, l'anul·lació de l'expressivitat dels actors i una estètica senzilla i austera, pròxima de vegades a l'ascetisme, determinaran una de les trajectòries més suggeridores, rigoroses i finalment influents del cine europeu.

L'atzar és el tema omnipresent en l'obra de Bresson. L'atzar i les circumstàncies que ens duen a la cruïlla en què la nostra existència canvia de rumb inflexiblement. Això, compaginat amb el plaer de reproduir la realitat i la seves circumstàncies, allunyant-se de plantejaments dramàtics que la converteixin en un espectacle més digeri-

ble per a espectadors més consumistes. Bresson, al contrari, es pren tot el temps que sigui necessari per a l'"exposició", tant que de vegades sembla ocupar-li tota la pel·lícula.

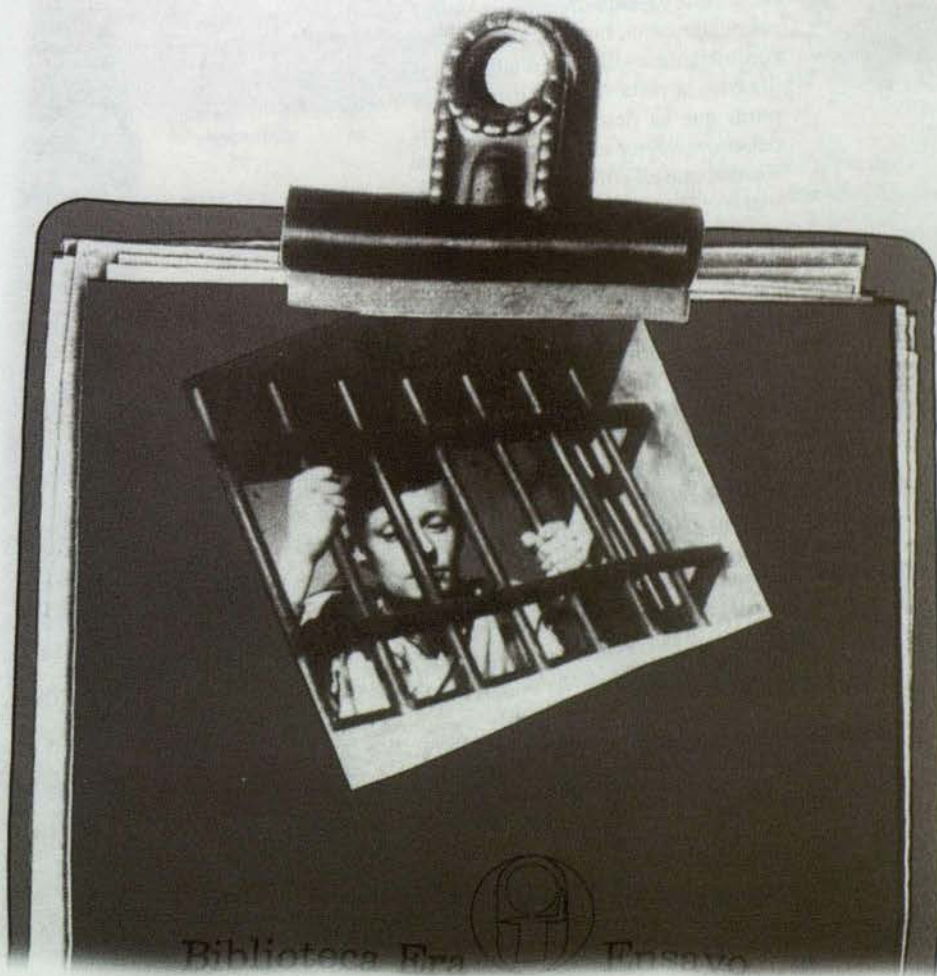
Víctor Erice (1) comenta que Bresson es cartejava amb un jesuïta espanyol –Félix Landaburu– que li donava suport d'alguna manera en el seu projecte de realitzar un film sobre Ignasi de Lo-

yola. Aquest projecte no es va realitzar mai. De la vida d'Ignasi de Loyola, a Bresson li atreia tot el que fos producte de l'atzar, dels encontres amb les circumstàncies i de les cruïlles que propicia l'atzar.

*Robert Bresson: *Notas sobre el cinematógrafo*. Biblioteca Era. Mèxic, 1979.

(1) "El cultural", 22/01/2000. ■

Robert Bresson NOTAS SOBRE EL CINEMATÓGRAFO



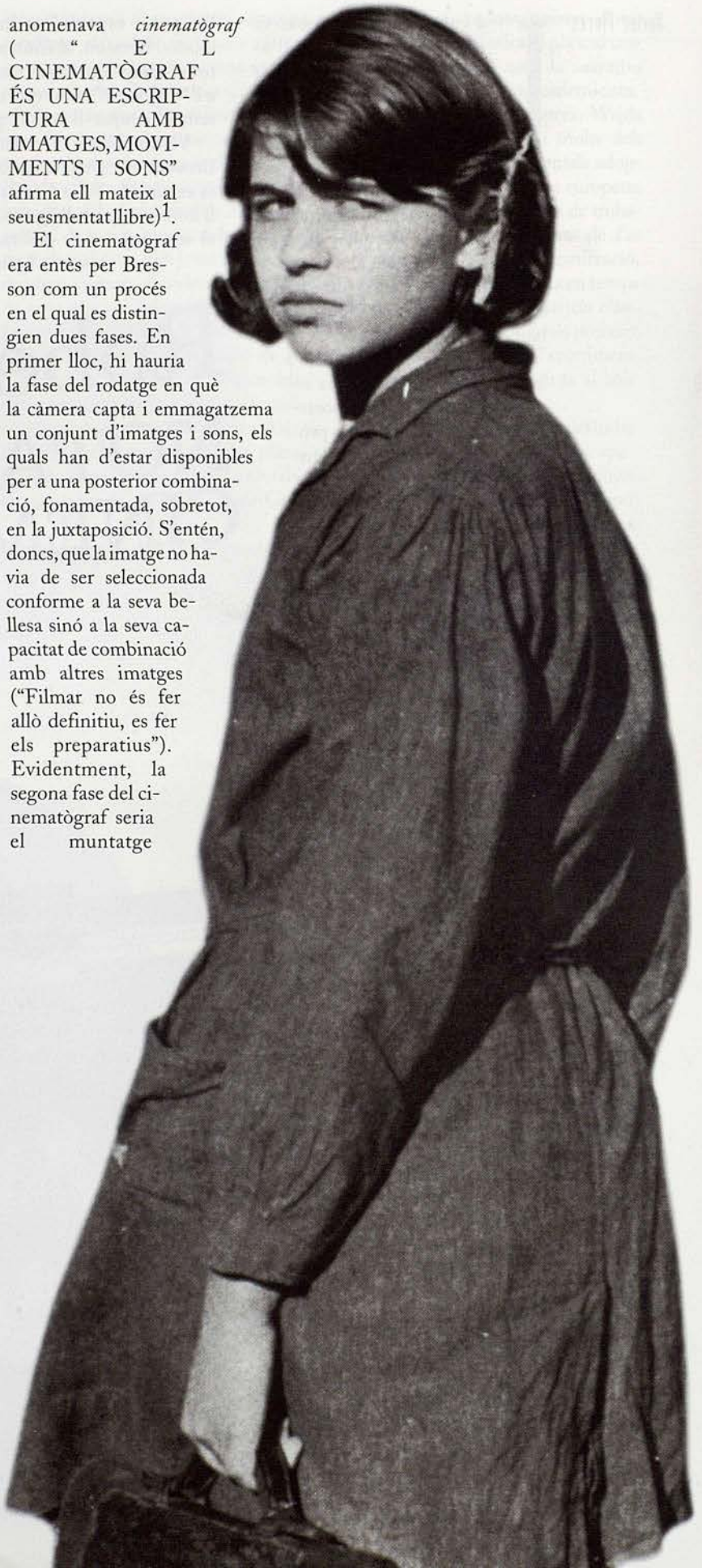
Joan Carles Romaguera

La trajectòria artística de Robert Bresson (1901-1999) esdevé una de les propostes estètiques més radicals, misterioses, estimulants i revolucionàries de totes les que s'han produït al llarg de la història del cine. De manera que resulta un autèntic suïcidi tractar d'exposar al lector la personalitat, i les característiques bàsiques de la seva activitat, d'un home que va anar més enllà de qualsevol convencionalisme, que va rompre, de manera insòlita, com mai no s'havia vist, amb el models sobre els quals s'erigia un art com el cinema. Parlar de Robert Bresson i de les seves pel·lícules no resulta impossible però sí és un banal i insuficient intent, de la mateixa manera que un tampoc pot tractar d'explicar, en tota la seva complexitat, pel·lícules com *Persona* d'Ingmar Bergman, *Playtime* de Jacques Tati, *El sol del membrillo* de Víctor Erice o *Tren de sombras* de José Luis Guerín. El director mateix era conscient d'aquesta situació, ja que ell mateix afirmava a la seva obra *Notes sobre el cinematògraf*, llibre que recull una sèrie d'aforismes que expliquen l'estètica personal del cineasta, que la seva tasca era completament diferent a la que realitzaven la resta de directors, fins el punt, que va desenvolupar la teoria del *cinematògraf* en clara oposició al cinema, que ell considerava teatre filmat.

Bresson, llavors, rebutjava participar en allò que s'anomena *cinema* i exigia que les seves obres fossin qualificades com a *no-cinema*, ja que la seva principal voluntat era allunyar-se d'aquell tipus d'art que, segons ell, posava en pràctica els recursos propis del teatre i es limitava a reproduir allò que succeïa davant la càmera. Per contra, Robert Bresson executava un mètode de treball rigorós i depurat, a partir de la pràctica d'allò que, com he dit abans,

anomenava *cinematògraf* (“EL CINEMATÒGRAF ÉS UNA ESCRITURA AMB IMATGES, MOVIMENTS I SONS” afirma ell mateix al seu esmentat llibre)¹.

El cinematògraf era entès per Bresson com un procés en el qual es distingeixen dues fases. En primer lloc, hi hauria la fase del rodatge en què la càmera capta i emmagatzema un conjunt d'imatges i sons, els quals han d'estar disponibles per a una posterior combinació, fonamentada, sobretot, en la juxtaposició. S'entén, doncs, que la imatge no havia de ser seleccionada conforme a la seva bellesa sinó a la seva capacitat de combinació amb altres imatges (“Filmar no és fer allò definitiu, es fer els preparatius”). Evidentment, la segona fase del cinematògraf seria el muntatge



¹ A partir d'ara totes les citacions de Robert Bresson que seran reproduïdes en aquest article pertanyen al seu llibre *Notes sobre el cinematògraf*, editat en castellà per Ardora Ediciones, Madrid, 1997. L'edició en francès es pot trobar a Éditions Gallimard.

... al llarg de la seva trajectòria com a cineasta, tan sols va fer ús d'un sol objectiu, el de 50 mm de la mateixa manera que ho feren Yasujiro Ozu o John Ford
 ("Canviar a cada punt d'objectiu fotogràfic és com canviar a cada punt de binocles")



Robert Bresson

("Muntatge. Pas d'imatges mortes a imatges vives. Tot torna a florir."), mitjançant el qual les imatges inicialment captades es transformaven en imatges diferents, però que en cap cas, com molt bé podria pensar algú, ens traslladen de la realitat a la veritat, ja que aquesta no es troba en les pròpies imatges, sinó que sorgeix dels espais que hi ha entre elles ("La bellesa de la teva pel·lícula no residirà en les imatges (tarjetapostalisme) sinó en allò inefable que elles posen de manifest"). Per altra banda, els intercanvis entre unes imatges i altres, entre uns sons i altres i, definitivament, entre imatges i sons, eren el punt de partida per trobar solució al principal problema, segons Bresson, del cinematògraf: "Problema. Fer veure allò que veus, per mitjà d'una màquina que no ho veu com tu ho veus".

Un dels trets que caracteritzaven el treball meticulós i exhaustiu del director de *Mouchette* era la seva depuració formal, que va arribar fins a l'extrem que, al llarg de la seva trajectòria com a cineasta, tan sols va fer ús d'un sol objectiu, el de 50 mm de la mateixa manera que ho feren Yasujiro Ozu o John Ford ("Canviar a cada punt d'objectiu fotogràfic és com canviar a cada punt de binocles"). La finalitat de Bresson era la d'assolir una neutralitat en la imatge, que derivava, en conseqüència, cap una abstracció radical i cap un rebuig total, tant de la jerarquia que estableix entre els plans la narrativa clàssica com de la funcionalitat que li atorga a cada un.

A més, el director de *Journal d'un curé de campagne* establia, com observava Jacques Rivette, la comunicació

més directa possible amb l'espectador, quant a relació d'igualtat i no de submissió, en què Hitchcock seria el mestre. I ho aconseguia en alliberar la càmera de qualsevol funció retòrica i propugnand un estil fonamentat en l'austeritat i el minimalisme ("La facultat d'aprofitar bé els meus recursos disminueix quan el seu nombre augmenta"). Així doncs, en l'obra bressoniana els moviments de càmera resulten atípics, els angles en la planificació són extremadament limitats i la uniformitat de la posada en escena és una constant. Per al director de *Pickpocket* resulta molt important "assegurar-se d'haver esgotat tot allò que es comunica per mitjà de la immobilitat i el silenci" abans d'utilitzar algun altre recurs propi del llenguatge cinematogràfic.

Sens dubte, però, un dels fets que



Les dames du bois de boulogne

més crida l'atenció de qualsevol espectador que s'endinsa dins l'univers d'aquest cineasta insòlit és la interpretació dels actors. Bresson, en aquest aspecte, es mostrava també radical i doblement exigent. En primer lloc, sempre treballava amb actors amateurs, als quals anomenava models, per encarnar els personatges dels seus films, ja que pretenia evitar la contaminació del cine —el director identificava al model en SER i l'actor en SEMBLAR—. La seva darrera experiència amb actors professionals es produí a la seva segona pel·lícula, *Les dames du bois de Boulogne*. En segon lloc, hi havia una negativa a recórrer a un model ja utilitzat abans, encara que aquesta norma va ser incomplida per Bresson quan va elegir al mateix model per encarnar a Arnold a *Au hasard Balthazar* i després a Arsène a *Mouchette*. Aquesta doble proposta queda perfectament anunciada en un dels aforismes de *Notes sobre el cinematògraf*: “Admetre que X sigui a vegades Atila, Mahoma, un empleat de banca, un llenyataire, és admetre que X actua. Admetre que X actua és admetre que les pel·lícules en què actua s'emparenten amb el teatre. No admetre que X actua és admetre que Atila= Mahoma =un empleat de banca = un llenyataire, i és absurd”.

També cal esmentar un altre dels elements fonamentals en la concepció del cinematògraf: la fragmentació. Per a Bresson aquesta “és indispensable si no es vol caure en la representació. Veure les coses i els éssers en les seves parts separables. Aïllar aquestes parts.



Pickpocket

Tornar-les independents per imposar-los una nova dependència". Fragmentació, en aquest cas, s'oposava diametralment a representació, característica bàsica d'allò que el director francès rebutjava, el cinema. Tant en la posada en escena, i més concretament a la concepció de l'espai, com en l'estructuració del relat, que desenvolupa un argument, Bresson introduïa la fragmentació per tal de distanciar-se, encara més de la narrativa tradicional, sempre contaminada per la dramàtica de l'escena i la psicologia que configura històries i personatges.

A partir del concepte de fragmentació, també caldria esmentar una sèrie de figures estilístiques cabdals en les pel·lícules del cineasta francès, com són la repetició i l'el·lipsi. Tampoc no s'ha d'oblidar la importància del sons naturals i la seva

combinació amb la música dins la banda sonora ni l'ús magistral, indispensable, del fora de camp. Resulta, emperò, impossible tractar de resumir l'art de Robert Bresson en un espai tan limitat com el d'aquest article, a causa de la seva misteriosa i suggerent complexitat. Davant les mancances d'aquest text i la insuficiència de les meves paraules no dubtin que el més convenient és anar a veure les pel·lícules que projecta el Centre de Cultura Sa Nostra aquest mes de novembre. Vegin les obres de Bresson per descobrir-lo, vegin-les per gaudir-lo i vegin-les per aprendre cinema, perdó, cinematògraf.

Filmografia:

Robert Bresson (1907-1999)

Llargmetratges com a director

- 1943 *Los ángeles del pecado* (Les anges du peche)
- 1945 *Las damas del bosque de Bolonia* (Les dames du bois de Boulogne)
- Guió: Robert Bresson
- 1951 *El diario de un cura rural* (Le journal d'un curé de campagne)
- Guió: Robert Bresson
- 1956 *Un condenado a muerte se ha escapado* (Un condamné á mort s'est échappé)
- Guió: Robert Bresson
- 1959 *Pickpocket*
- Guió: Robert Bresson
- 1965 *El proceso a Juana de Arco* (Le procès de Jeanne D'Arc)
- 1966 *Al azar Baltasar* (Au Hazard Baltasar)
- Guió: Robert Bresson
- 1967 *Mouchette* (Mouchette)
- Guió: Robert Bresson

1968 *Una mujer dulce* (Une femme douce)

Guió: Robert Bresson

1972 *Cuatro noches de un soñador*

(Quatre nuits d'un rêveur)

Guió: Robert Bresson

1974 *Lancelot du Lac* (Lancelot du Lac)

Guió: Robert Bresson

1977 *Le diable probablement*

1983 *El dinero* (L'argent)

Guió: Robert Bresson

Com a guionista

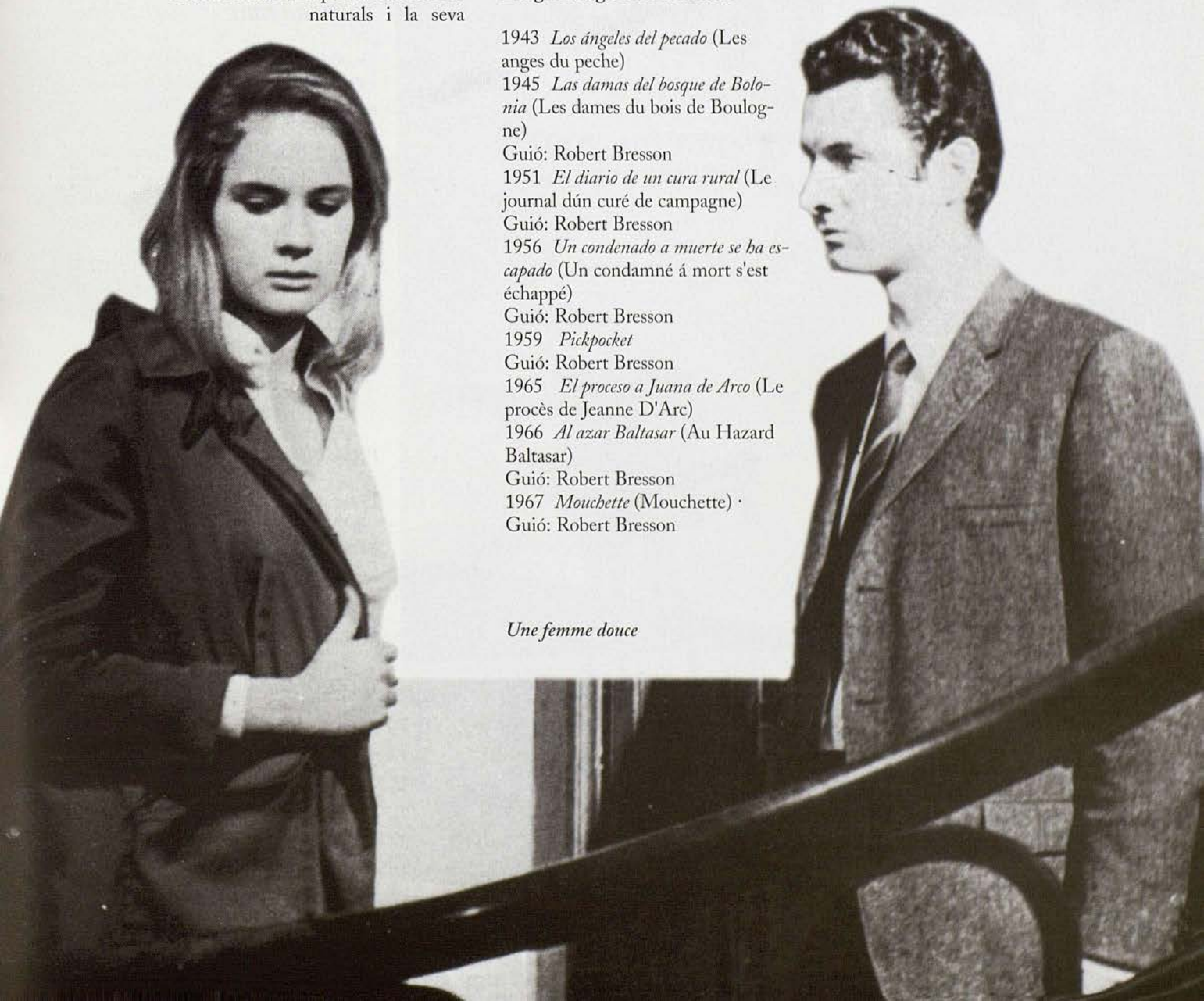
1934 *C'était un misicien*

1936 *Les jumeux de Brighton*

1937 *Courier Sud*

Curtmetratges

1934 *Les affaires publiques* ■



Une femme douce



MOSTRA de CINEMA DE L'ÀFRICA

2, 3 i 4 de NOVEMBRE de 2001
CENTRE DE CULTURA "SA NOSTRA" a les 19h.



radioGrafic.com

1r. PROGRAMA
Divendres, 2 de novembre

PRIMERA PART

19.00 HORES

- *La Colombe*, de Djamel Azizi (Algèria) 14' VOSC
- *Le Franc*, de Djibril Diop Mambéty (Senegal) 40' VOSC
- *La petite Vendeuse de soleil*, de Djibril Diop Mambéty (Senegal) 45' VOSE

SEGONA PART

21.00 HORES

- *Kini & Adams*, d' Idrissa Quedraogo (Burkina Faso) 93' VOSC

2n. PROGRAMA
Dissabte, 3 de novembre

PRIMERA PART

19.00 hores

- *Quand le soleil fait tomber les monieaux*, d'Hassan Legzouli (Marroc) 35' VOSC
- *Bintou*, de Fanta Regina Nacro (Burkina Faso) 35' VOSC
- *On the Edge*, de Newton I. Aduaka (Nigèria) 27' VOSE

SEGONA PART

21.00 hores

- *Fools*, de Ramadan Suleman (Sudàfrica) 90' VOSE

3r. PROGRAMA
Diumenge, 4 de novembre

PRIMERA PART

19.00 hores

- *Le Damier*, de Balafu Bakupa Kanyinda (R.D. Congo) 14' VOSC
- *Minka*, de Mohamed Camara (Guinea) 26' VOSE
- *Le Clandestin*, de José Laplaine (R.D. Congo) 15' VOSC

SEGONA PART

21.00 hores

- *Rue Princesse*, d'Henri Duparc (Costa d'Ivori) 86' VOSC

EN PUNTA

SETEMBRE 2001
S'INTEGRA A DI7 UN
NOU DIRECTOR D'ART

JULIOL 2001 DI7 OBRI
DEPARTAMENT DE MITJANS
PROPI INCORPORANT UNA NOVA
PROFESSIONAL

MARÇ 2001 REESTRUCTURACIÓ
DELS SERVEIS AL CLIENT DE
DI7 I CREACIÓ DE DOS EQUIPS
DE COMPTES

GENER 2001 DI7 I EL GRUP EURO
RSCG LORENTE SIGNEN UNA ALIANÇA
ESTRATÈGICA

La recent incorporació a Di7 de destacats professionals de la comunicació i l'aliança estratègica amb el grup Euro RSCG Lorente permeten a les empreses de Balears gaudir de tots els serveis d'una gran xarxa nacional i internacional sense renunciar a l'agilitat i la proximitat d'una agència amb seu a les Illes. I és que Di7 creix en creativitat i serveis a favor d'uns anunciants, els de Balears, que cada vegada confien més en una agència *en punta*.

COMUNICACIÓ GLOBAL / PUBLICITAT / RELACIONS PÚBLIQUES / MÀRQUETING PROMOCIONAL
CENTRAL DE MITJANS / INVESTIGACIÓ DE MERCATS / MÀRQUETING RELACIONAL / E-BUSINESS

Telèfon 971 870 348 / e-mail di7@di7.es / web www.di7.es

di7
COMUNICACIÓ



Les pel·lícules del mes de novembre

Cicle ANDRZEJ WAJDA

A LES 18:00 HORES

(Amb la col·laboració de la Cinemateca Cubana)



KANAL

7 de novembre

Nacionalitat i any de producció:
Polonesa, 1957

Títol original: *Kanal*

Director: A. Wajda

Producció: Film Polski

Guió: Jerzy Stefan Stawinski

Fotografia: Jerzy Lipman

Música: Jan Krenz

Muntatge: Halina Nawrocka (II)

Durada: 92 minuts

Intèrprets: Teresa Izewska, Tedeusz Janczar, Emil Karewicz, Wienczslaw Glinski, Vladek Sheybal

CENIZAS Y DIAMANTES

14 de novembre

Nacionalitat i any de producció:
Polonesa, 1958

Títol original: *Popiol i diament*

Director: A. Wajda

Producció: Film Polski

Guió: Jerzy Andrzejewski i A. Wajda

Fotografia: Jerzy Wójcik

Música: Jan Krenz i Filip Nowak

Muntatge: Halina Nawrocka (II)

Durada: 100 minuts

Intèrprets: Zbigniew Cybulski, Ewa Krzyzewska, Wacław Zastreyński, Adam Pawlikowski, Bogumil Kobiela.

TODO PARA VENDER

21 de novembre

Nacionalitat i any de producció:
Polonesa, 1969

Títol original: *Wszystko na sprzedaż*

Director: A. Wajda

Guió: A. Wajda

Fotografia: Witold Sobocinski

Música: Andrzej Korzynski

Muntatge: Halina Prugar-Ketling

Intèrprets: Beata Tyszkiewicz, Elzbieta Czyzewska, Andrzej Lapicki, Daniel Olbrychski, Witold Holtz, Bogumil Kobiela.

LA CAZA DE LAS MOSCAS

28 de novembre

Nacionalitat i any de producció:
Polonesa, 1969

Títol original: *Polowanie na muchy*

Director: A. Wajda

Guió: Janusz Glowacki

Fotografia: Zygmunt Samosiuk

Música: Andrzej Korzynski

Muntatge: Halina Prugar-Ketling

Intèrprets: Zygmunt Malanowicz, Malgorzata Braunek, Ewa Skarzanka, Hanna Skarzanka, Józef Pieracki.





Les pel·lícules del mes de novembre

Cicle ROBERT BRESSON

A LES 20:00 HORES

(Amb la col·laboració de l'Alliance Française)

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE

7 de novembre

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1944
Director: R. Bresson
Producció: Les films Ploquin
Guió: R.L. Bruckberger, Jean Cocteau i R. Bresson
Fotografia: Philippe Agostini
Música: Jean-Jacques Grunewald
Muntatge: Jean Feyte
Durada: 90 minuts
Intèrprets: Maria Casares, Elina Labourdette, Lucienne Bogaert, Paul Bernard, Jean Marchat

LE PROCÈS DE JEANNE D'ARC

14 de novembre

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1962
Director: R. Bresson
Producció: Les films Delahaie
Guió: R. Bresson
Fotografia: Léonce-Henry Burel
Música: Francis Seyrig
Muntatge: Germaine Artus
Durada: 58 minuts
Intèrprets: Florence Carrez, Jean-Claude Fourneau, Roger Honorat, Marc Jaquier



AU HASARD BALTHAZAR

21 de novembre

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1966
Director: R. Bresson
Producció: Parc Films, Athos films, Argos films, Svensk filmindustri
Guió: R. Bresson
Fotografia: Ghislain Cloquet
Música: Jean Wiener i fragments de Franz Schubert
Muntatge: Raymond Lamy
Durada: 95 minuts
Intèrprets: Anne Wiaemsky, François Lafarge, Philippe Asselin, Jean-Claude Guilbert

MOUCHETTE

28 de novembre

Nacionalitat i any de producció:
Francesa, 1967
Director: R. Bresson
Producció: Parc films, Argos films
Guió: R. Bresson
Fotografia: Ghislain Cloquet
Música: Jean Wiener i fragments de Monteverdi
Muntatge: Raymond Lamy
Durada: 82 minuts
Intèrprets: Nadine Nortier, Jean-Claude Guilbert, Maria Cardinal, Paul Herbert