

José Tirado

HEROISME, MORAL I LLUITA. EL CINEMA DE POLÒNIA

El cinema polonès és un cinema jove, no tant pel temps que porta voltant per les pantalles europees (ho està fent, tot i que tímidament, des dels 60) sinó pel fet que abans de la Segona Guerra Mundial la seva producció era pràcticament inexistent. Així doncs, les bases del que avui coneixem com a cinema polonès es van començar a forjar en acabar la Gran Guerra, quan els artistes i intel·lectuals polonesos van generar una ofensiva cultural que també va afectar el cinema. Els primers cineastes de renom, com Wajda, Kawalerowicz, Munk, Has, Ford o Kutz (Polanski és un altre món), centren la seva atenció en la guerra, en els orígens de la societat socialista i en la història nacional, que abans mai no havia estat portada a la pantalla i que, des d'aleshores, seria un arma fonamental per difondre el sentiment d'unitat nacional.

Un cinema que comença tard i que es veu afectat per un context polític i cultural tan variable corre el perill d'acabar sent massa nacional (ja que es desenvolupa amb cert aïllament respecte a altres cinematografies), ha de crear unes estructures de producció pròpies (com va ser la descentralització que els responsables culturals comunistes van posar en pràctica durant els anys 50 i 60) i, sobretot, ha d'evolucionar amb rapidesa. Així doncs, els clíxers d'aquesta primera etapa (barroquisme, existencialisme i pessimisme) aviat serien subvertits per una nova onada de joves directors.

Entre els anys 70 i 80 apareix una segona generació, formada per cineastes com Zanussi, Kieslowski, Píwoski, Zulawski, Falk o Kijowski, que transforma la temàtica fins aleshores tradicional. El seu cinema parla de l'individu contemporani que lluita contra la societat en què viu, que reacciona contra la hipocresia de la vida social i que aspira a assolir la llibertat, tant política com moral. Així, aquests joves de la segona generació obliden el romanticisme i l'heroisme històric de l'anterior període per pas-

sar a fer cròniques de la vida quotidiana (és rellevant la importància que en aquest període adquireix el gènere documental). Paral·lelament a aquest canvi temàtic es modifiquen també les estructures de producció, centrades ara en les escoles de cinema (especialment a Lodz), ens els grups de producció independent (anomenats *zespół*) i en la importància de la televisió pública nacional com a camp de cultiu, ja que a partir d'aquest moment els cineastes polonesos treballaran indiferentment per a la gran o la petita pantalla. Kieslowski reconeixia que, a Polònia, *no s'estableix clarament una separació entre els films realitzats per al cinema i els films per a la televisió*.

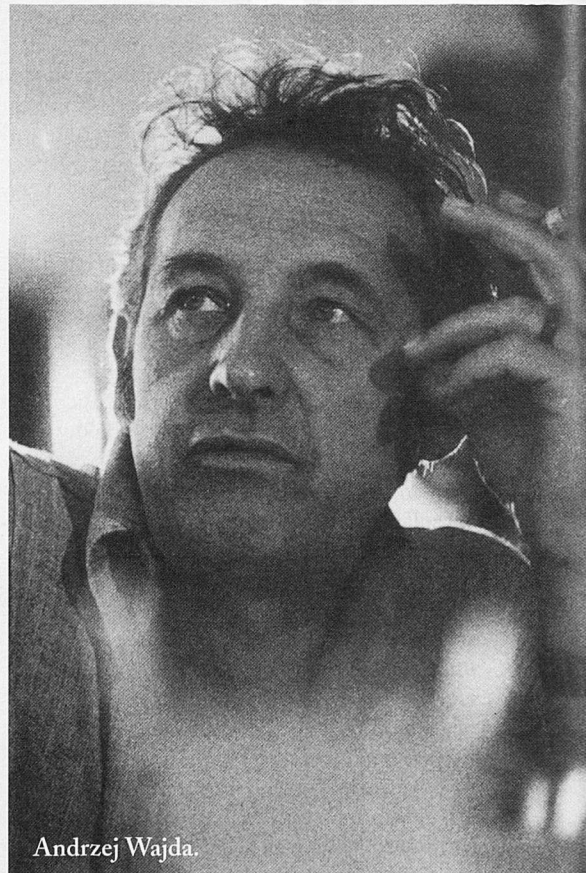
Probablement gran part del públic hagi perdut la pista del cinema polonès en aquell període, però l'evolució ha continuat vigent. Entre 1990 i l'actualitat, Polònia ha tornat a viure un període de transició entre dos sistemes polítics (el socialisme i el capitalisme) i entre dues formes de producció (l'estatal i la privada). Aquests canvis han generat una nova fornada de directors apareguts puntualment a festivals internacionals com Cannes o Valladolid. És el cas de Kedzierzawska, Treliński, Kolski, Pasikowski i Machulski, que han sabut proporcionar un nou i original llenguatge a la cinematografia nacional. Finalment en els últims anys sembla haver sorgit un altre focus de creació, l'anomenada Generació 2000, formada per Barczyk, Urbanski, Szumowska i Front, entre d'altres.

És important ressaltar que cap d'aquests grups mai no ha pretès trencar amb la tendència proposada pels directors anteriors, sinó que els nous cineastes consideren sempre als anteriors com a mestres. Podríem dir que totes les generacions evolucionen cap a un objectiu comú però per camins diferents: el rebuig de la realitat que els envolta en cadascuna de les

diferents etapes de l'última meitat de segle. A més, hi ha una enriquidora reciprocitat d'influències que no impedeix que els mestres clàssics continuïn encara avui en dia fent cinema, com Wajda (*Pan Tadeusz*, 1999), Kutz (*El coronel Kwiatkowski*, 1995) o Zanussi (*La vida como una enfermedad mortal de transmisión sexual*, 2000).

SIN ANESTESIA (ANDRZEJ WAJDA, 1978)

Wajda pertany a la primera generació de cinema polonès nacional, tal i com ell explicava: *"cuando hacía mis primeras películas no poseía ninguna idea de los temas que le interesaban a la gente en el extranjero, y no tenía el deseo ni la posibilidad de buscar fuera de Polonia. Mis películas son, ante todo, películas polacas hechas por un polaco, para polacos"*. Com ell, molts artistes polonesos de postguerra van sentir la ne-



Andrzej Wajda.

Sembla com si a Sin Anestesia explotés la ira que Wajda portava acumulant després dels impediments que van haver de superar moltes de les seves anteriors pel·lícules

cessitat de construir una identitat nacional després d'un llarg període en què sistemàticament s'havia negat al seu poble el dret d'existència. Aquest sentiment s'expressà mitjançant un romanticisme furiós que exaltava l'heroisme polonès, com pot percebre's tant a les novel·les de Brodzinski, Mickiewicz o Krasinski com als films de Wajda. Segons aquest, "en un país sin verdaderas instituciones legales el artista debe asumir los deberes del jefe político y ser algo más que un autor. Debe convertirse en un profeta, un mago, un guía, el guardián de la polonidad, de la memoria y la voz de una nación"

Així doncs, durant les seves primeres pel·lícules Wajda ajustà comptes amb el període d'ocupació nazi (*Generación, Kanal, Cenizas y Diamantes*, etc), però en el film que analitzem ara, *Sin Anestesia*, el director dirigeix la seva mirada cap al sistema comunista. L'autor s'interroga sobre un moment de canvi viscut a Polònia durant els 70 a partir del personatge de Jerzy, un repòrter internacional que treballa per a la televisió polonesa. Des de l'estranger fa les seves cròniques amb certa llibertat, però quan torna al seu país observa que aquests comentaris no han estat ben rebuts, ja que ha caigut en desgràcia entre els seus superiors i, a més, inexplicablement, la seva dona l'ha abandonat per un periodista més jove que ell. D'aquesta manera Wajda torna a unir, com ha fet sempre, la vida privada i la pública, l'home i la història, l'home i les mentides de l'Estat, ja que el protagonista és aniquilat simultàniament per la seva destitució professional i per la separació de la seva esposa.

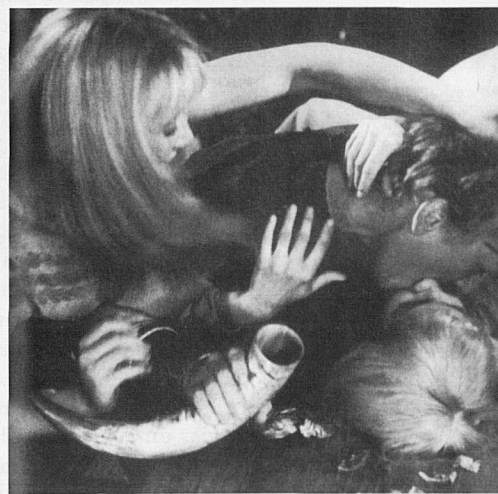
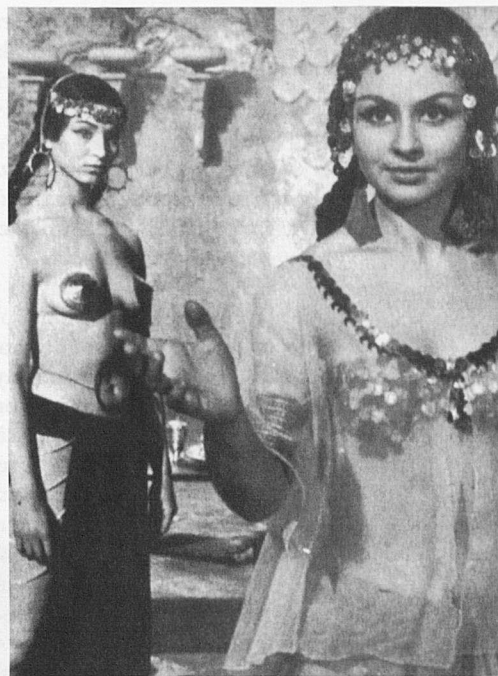
Wajda va realitzar aquest film a l'edat de 52 anys a mode de crònica de maduresa escrita amb violència, ràbia continguda i sinceritat. Sembla com si a *Sin Anestesia* explotés la ira que Wajda portava acumulant després dels impediments que van haver de superar moltes de les seves anteriors pel·lícules. Conté, doncs, gran part de testimoni sobre la pròpia limitació de l'autor, però també sobre la situació general que pateix l'artista dins la societat polonesa. Tot i així, la tesi que proposa Wajda supera el debat sobre

el preu que ha de pagar l'artista per assolir la llibertat d'expressió. El film s'ha d'entendre també com un reflex de la corrupció durant un període determinat de la història polonesa, així com una invitació a la reflexió davant la corrupció de qualsevol de les societats actuals en què vivim.

Wajda va confessar que "havia treballat aquesta pel·lícula com si fos un home enrabiat, sense preocupar-se de la posada en escena i sense fer cas dels seus gestos". Aquest és probablement el tret que més allunya *Sin Anestesia* de la resta de films de Wajda: la manca d'ornaments narratius i estètics. Aquesta sinceritat, aquesta fredor o distància fa que el film guanyi com a testimoni allò que pot perdre com a espectacle, guanyi en funcionalitat allò que perd en esplendor barroc, guanyi en senzillesa allò que perd en expressivitat simbòlica.

EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA (W.J. HAS, 1964)

Tot i que Has pertany a la primera generació de postguerra és un cineasta tan personal que no pot ser encasellat clarament en cap tendència. A diferència del romanticisme de Wajda, Kawalerowicz o Munk, l'obra de Has és un gran exemple de contenció, mesura i delicadesa, un cinema de matisos, atmosferes i sentiments velats.



Diversos fotogrames de la pel·lícula *El manuscrito encontrado en Zaragoza*.

Has va dirigir de manera constant, pràcticament una pel·lícula per any, i sovint fixant el seu objectiu en la literatura. Va adaptar novel·les de Boleslaw Prus (*La muñeca*, 1968), de Chéjov (*Una historia banal*, 1982), de Bruno Schultz (*El sanatorio de la cepsidra*, 1973) i de Jan Potocki (*El manuscrito encontrado en Zaragoza*, 1964).

Aquest darrer film, probablement el més cèlebre dins la seva filmografia, posa de relleu l'enginy, la fantasia, la imaginació i l'humor del director per adaptar un dels clàssics de la literatura fantàstica: la novel·la homònima escrita pel comte Jan Potocki l'any 1814, període situat a la frontera entre el segle de les llums, amb el seu escepticisme racionalista, i el romanticisme, amb la seva fascinació per l'irreal i el misteriós. La novel·la, com el film, narra les aventures d'Alfonso van Worden, capità de la guàrdia Valona, durant el seu viatge per l'Espanya al s.XVIII. Has reinterpretat la història, recrea una Espanya fantàstica i grotesca, una Espanya somiada que ell imagina però que no existeix, una Espanya extreta, no de la realitat, sinó dels les convencions literàries i la mitologia popular.

Juntament amb aquesta onírica atmosfera el tret més notable del film és la seva delirant estructura narrativa a mode d'interminables articulacions concèntriques. *El Manuscrito* està format per un gran nombre d'històries diferents a l'estil del *Decameró*, amb la diferència que cap d'aquestes històries acaba assolint un desenllaç: cada conte en conserva un altre dins el seu interior, cada episodi introdueix un nou personatge i cada personatge insereix una nova narració. El fil conductor que ens porta per aquesta xarxa són sempre les misterioses aventures del personatge Van Worden (interpretat per Zbigniew Cybulski, l'actor polonès més popular de tots els temps, comparat, per la revista *Time*, amb James Dean).

Has aporta amb aquest film una interessant concepció del cinema fantàstic: la irrealitat, la fantasia i el lirisme poètic triomfen sobre l'efectisme. El desenllaç és una explosió en

què tot es fusiona per generar un dels més bells deliris de la història del fantàstic. Així doncs si a aquesta interessant concepció del fantàstic afegim la seva fragmentació narrativa obtenim una obra eminentment moderna i actual. Això és *El Manuscrito encontrado en Zaragoza*.

LA VIDA COMO UNA ENFERMEDAD MORTAL DE TRANSMISIÓN SEXUAL (KRZYSZTOF ZANUSSI, 2000)

Krzysztof Zanussi va començar com a cineasta amateur, va continuar fent documentals, films per a televisió (*Al otro lado del muro*, *Penderecki*, *La hipòtesis*), espectacles teatrals, òperes i, per suposat, pel·lícules. Així va arribar a convertir-se en un dels més importants directors polonesos dels 70 fins a rebre el reconeixement internacionalment a la 41 Mostra Cinematogràfica de Venècia per *El año del sol tranquilo*.

En la seva obra el destí individual sempre ha estat vinculat al destí de la nació polonesa i al d'altres països tancats rere el bloc d'acer. Avui en dia, quan el món és fa més individual, més agressiu i més desproveït de valors, Krzysztof Zanussi proposa models per recuperar-los i per fer-nos reflexionar sobre el context en què vivim. Això és precisament el que el director planteja en el seu darrer film, *La vida como una enfermedad mortal de transmisión sexual*.

En un món tan tecnificat pot resultar difícil creure en el més enllà, tal i com li succeeix a Tomasz, el metge d'un equip de rodatge que, als seus 60 anys descobreix que pateix càncer. Aleshores, el seu ordre racional i escèptic es desploma ja que es troba, al final de la seva vida, davant el desconegut i, evidentment, li espanta. Un dia de rodatge Tomasz coneix a Hanka, l'encarregada de vestuari. Ell sap que Hanka té un amic que estudia medicina i que dubta també sobre la seva fe en la religió. Així, Tomasz pro-

curarà travar una amistat amb ell per intentar trobar una solució als seus problemes i dubtes, més aviat morals, que mèdics. Tomasz acabarà morint i Filip haurà de disseccionar el seu cadàver, ja que el protagonista havia ofert el seu cos a la Facultat de Medicina.

De nou una pel·lícula de Zanussi insisteix en la doble possibilitat que té l'home per enfrontar-se al món: la materialista i la mítica. Zanussi continua estant convençut que l'individu es planteja sempre dubtes existencials, ja sigui a través de la filosofia, l'art, la literatura o els petits gestos de la vida quotidiana.

EL AFICIONADO (KRZYSZTOF KIESLOWSKI, 1979)

Els primers films de Kieslowski van ser documentals realitzats al Taller de Documentals de Varsòvia i que tractaven la problemàtica social de la Polònia dels 70's (com *La foto o La cicatriz*), fins i tot els seus primers films de ficció contenien un cert to de dissidència política contra l'època comunista. Aviat però, segons ell mateix explicava, va perdre l'esperança de canviar la realitat, motiu que l'impulsà a abandonar aquesta temàtica per passar a explicar altres històries més personals.

A partir de 1972 Kieslowski s'integrà en la TOR, grup cinematogràfic independent amb qui rodaria *El Aficionado* i *Subterráneo*. Aquestes són les seves primeres produccions en què examina ja la societat polonesa, la seva esquizofrènia, la doble moral d'un poble heroic i derrotat, ofegat per l'alcoholisme.

El aficionado és la història de l'administrador d'una empresa estatal que decideix comprar una càmera per filmar totes les fases de la vida de la seva filla. Aquest es veurà obligat pels seus superiors a filmar una festa de la fàbrica que hauria de ser, més aviat, un film propagandístic que no pas una pel·lícula domèstica. L'efecte alienant de la càmera, la censura i la batalla entre la integritat artística i el sacri-

El aficionado és la història de l'administrador d'una empresa estatal que decideix comprar una càmera per filmar totes les fases de la vida de la seva filla.

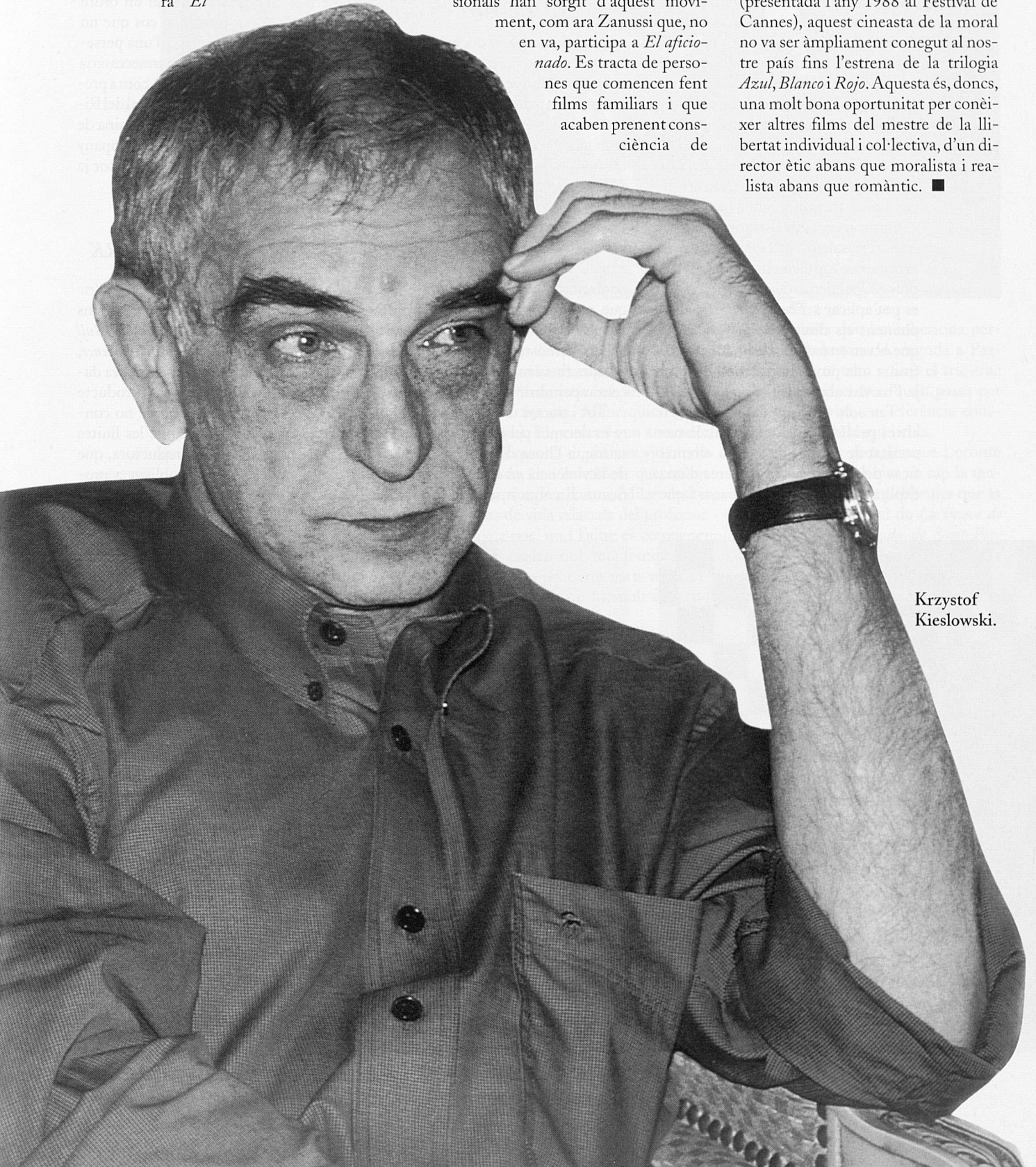
fici personal seran els principals problemes amb què es trobarà el protagonista que, fins i tot, acabarà sent castigat per no haver ocultat la realitat de l'empresa.

D'alguna manera *El*

aficionado també fa referència al moviment de cineastes amateurs que, durant els 70 i 80, va adquirir especial importància a Polònia. Hi havia molta gent que tenia com a *hobby* fer pel·lícules, de fet, molts directors professionals han sorgit d'aquest moviment, com ara Zanussi que, no en va, participa a *El aficionado*. Es tracta de persones que comencen fent films familiars i que acaben prenent consciència de

l'eina que tenen entre les mans, com és el cas del protagonista de la pel·lícula de Kieslowski.

Malgrat que el reconeixement internacional de Kieslowski s'havia donat ja amb la magnífica *No amaràs* (presentada l'any 1988 al Festival de Cannes), aquest cineasta de la moral no va ser àmpliament conegut al nostre país fins l'estrena de la trilogia *Azul, Blanco i Rojo*. Aquesta és, doncs, una molt bona oportunitat per conèixer altres films del mestre de la llibertat individual i col·lectiva, d'un director ètic abans que moralista i realista abans que romàntic. ■



Krzysztof
Kieslowski.