



Blake Edwards

Parsifal al cinema

Blake Edwards, més enllà de la comèdia

Record de Susannah York

François Truffaut i les pel·lícules de la seva vida

El film del mes

Aula de cinema

► Parsifal al cinema

Acabades les representacions de *Parsifal* al Gran Teatre del Liceu, la Filmoteca de Catalunya s'afegeix a l'avançament de la commemoració del bicentenari del naixement de Richard Wagner amb la projecció de dues adaptacions d'aquesta mateixa òpera que recrea les llegendes artúriques del Sant Grial. Les projeccions seran el 15 de març. A la sessió de les 17:00 h es projecta el *Parsifal* de Daniel Mangrané codirigit per Carlos Serrano de Osma, una producció catalana del 1951 que adapta molt lliurement l'argument original amb Montserrat com a decorat natural, escenografies barroques i la presència de Ludmilla Tcherina i Gustavo Rojo com a protagonistes. A continuació, a la sessió de les 19:30 h, s'exhibirà la versió dirigida per Hans-Jürgen Syberberg el 1982. A partir d'un estil propi amb sòlides influències del teatre i la pintura, el cineasta alemany proposa una lectura moderna del mite que reflexiona sobre la història i cultura germànica alhora que es manté fidel al text wagnerià. Aquest *Parsifal*, de més de quatre hores de durada, és considerat com un dels exemples més reeixits d'adaptacions operístiques al cinema. Atesa aquesta excepcionalitat, el film –no estrenat comercialment al nostre país– tindrà un segon passí el dissabte 19 a les 17:00 h.

Syberberg o la passió wagneriana

En un dels seus articles sobre l'ofici del novel·lista, Virginia Woolf es demanava, amb pèrfida innocència, què era l'«ànima russa», aquell lloc comú de la crítica literària de l'època, amb el qual s'emparaven inconcinències i vaguetats dels personatges dostoiévskians. Sospito que un bon sector d'aquests aficionats es preguntarà també què deu ser la «germanitat» que s'atribueix a l'obra de Hans Jürgen Syberberg. El títol que precedeix a la seva filmografia al PARSIFAL era HITLER, EIN FILM AUS DEUTSCHLAND. Penso que aquest epígraf convindria a tots els films de Syberberg. La parafernàlia verbal de l'època ha vingut a substituir allò de l'«ànima germànica» per antropologia cultural d'Alemanya. A tota l'obra de Syberberg planeja el tema de les seves arrels culturals, sense la sistematització d'un antropòleg, però amb la profunda intuïció d'un poeta de la imatge. Lluís II de Baviera, Karl May, Winifred Wagner i el mateix Hitler han estat els temes o punts neuràlgics d'una immersió en el substrat cultural de l'Alemanya del segle XX. Com a res-

posta al trauma de la guerra, s'ha normalitzat una teoria esquizofrènica de la «germanitat», tot dissociant l'Alemanya cultural de Bach i Goethe de l'Alemanya bàrbara dels camps d'extermini i el nazisme. L'Alemanya bàrbara és un pecat, literalment una monstruositat, una aberració inconciliable amb l'evolució d'una cultura que, al segle XIX, i concretament en l'àmbit difús d'allò que s'ha anomenat art romàntic, o formulació del corrent idealista en el camp del pensament, assumeix el protagonisme decidit de tota la cultura europea. L'economia i la història, en allò que tenen de disciplines científiques, rebutgen aquest tall i interpreten com una continuïtat allò que des de dins se sent com una bogeria inexplicable. En el camp de la cultura, el maniqueïsm de l'explicació dissociativa resulta més senzill, tot i que troba zones i personalitats rrelliscoses. Què s'ha de fer amb Nietzsche o amb Wagner, indissociables tots dos del *background* dels fastos i gustos del III Reich?

En el cinema de Syberberg, com en la transcripció d'un somni, les imatges heterogènies que poblen les profunditats del pensament treuen el cap sense censura, es persegueixen, se sobreposen en un ordre significatiu per a aquest espectador, atent i irònic en el sentit més genuí de l'expressió, que és el psicoanalista, però lluny de l'ordre estructurat i censurat de l'exposició diürna i acadèmica. El resultat és un discurs iconoclasta, heterodox, construït materialment amb les tècniques del *collage* o el muntatge de xoc i la perspectiva, conceptualment a través de la ironia, i estilísticament mitjançant l'ús de tots els artificis cinematogràfics que condueixen a desnaturalitzar la impressió de la realitat.

Aquesta operació de busseig transcendeix la ingènua estupidesa de l'adolescent preocupat que llegeix Adorno amb l'esperança de trobar resposta a la qüestió de si la *Tocata i fuga* és de dretes. El cinema de Syberberg té un partit pres ja inicialment: el de l'assumpció de les contradiccions i, en aquest sentit, el de la posada en qüestió tant de la santedat d'una part incontaminada de l'herència cultural com de la perversió de l'altra. En la personalitat i l'obra complexa i sincretitzadora de Richard Wagner hi ha les contradiccions més característiques del pensament alemany del XIX. Però, per si manqués cap element perquè la personalitat i l'obra del compositor es convertissin en un motiu recurrent, cal subratllar dos factors que augmenten la fascinació que Wagner exerceix sobre Syberberg: la irreconciliable polèmica que suscita la seva obra, i les implicacions d'aquesta amb el poder, tant en vida, i a través de la seva relació amb



Parsifal de Hans-Jürgen Syberberg

Lluís II de Baviera, com més tard amb Hitler. L'obra de Wagner va permetre a tots dos sentir-se, en cert sentit, artistes per procura. Aquesta imbricació entre Art i Poder és tan consubstancial com la que existeix entre cultura i societat, però en el cas de Wagner i la seva obra assoleix uns límits explícits i simptomàtics.

No ens ha d'estranyar, doncs, que, per als wagnerians de militància, l'aproximació al tema realitzada per Syberberg al seu LUDWIG - REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG i a WINIFRED WAGNER, resultés literalment escandalosa. Precisament arran de les tempestuoses relacions que l'últim film va generar amb la família Wagner, es va vedar a Syberberg d'utilitzar com a banda sonora del seu PARSIFAL qualsevol de les versions canòniques de Bayreuth. Però per damunt d'aquests malentesos, entre Wagner i Syberberg hi ha una relació apassionant i intensa, i, si el mestre detestava que s'encaixonés la seva obra en el concepte a l'ús d'òpera, el cineasta sens dubte es resisteix a conceptualitzar el seu PARSIFAL com a cinema-òpera a la moda que la Gaumont, amb la seva indústria subsidiària de discos Erato, ha promocionat a partir dels excel·lents resultats de *La flauta màgica*.

Al PARSIFAL de Syberberg l'esperen a Barcelona wagnerians ofesos i no pas pocs aficionats al cinema que, a imitació del Nietzsche barallat amb Wagner, que confessava obertament el seu entusiasme per la *Carmen* de Bizet, li girin l'esquena a Syberberg, i busquin un reparador consol a la seva frustració d'amants del cinema musical en l'enèsima revisió de SINGIN' IN THE RAIN.

J. E. Lahosa (El País, 10 d'octubre de 1982) ►

► Blake Edwards, més enllà de la comèdia

Blake Edwards (1922-2010) ens va deixar el passat mes de desembre havent estat un dels noms més significatius de la comèdia nord-americana de la segona meitat del segle XX, tant com a guionista com a director. Tanmateix, Edwards es va moure amb comoditat en altres gèneres, des del western al melodrama, del thriller al drama romàntic o al musical, com ho demostrarà el petit cicle homenatge que li dedicarem entre aquest programa i el següent. Agraïment: Sitges. Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya.

L'última festa de Blake Edwards

Cineasta, i escriptor, enormement versàtil, Blake Edwards (Tulsa, 26 de juliol de 1922) va gaudir de dos grans períodes creatius a la seva carrera: un, des de principis dels setanta, quan va convertir la seva estimada Julie Andrews en una musa. L'altre, una mica abans, durant els anys seixanta, quan es va inventar, gairebé per atzar, una de les nissagues més rendibles de la història: LA PANTERA ROSA, iniciada el 1963. I va explotar, i va renovar, les constants de l'*slapstick* en dues obres mestres: THE GREAT RACE (1965), o com donar vida, carn i ossos al *cartoon* més esbojarrat; i THE PARTY (1968), o la sublimació del gag pel gag, i la millor demostració que l'entesa entre actor i director no sempre necessita cordialitat. «En el fons, el Peter m'odiava per haver-lo fet triomfar, artísticament i financerament», deia Edwards. «Ell pensava, i tenia raó, que pel·lícules com DR. STRANGELOVE, OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (Stanley Kubrick, 1964) eren èxits artístics més importants.»

El director i l'inspector

La relació entre Blake Edwards i Peter Sellers va gaudir de tants moments de glòria com de desacords inconvenients. «Una vegada vaig dir que no tornaria a fer una pel·lícula amb ell,» recordava el cineasta. Va ser després de A SHOT IN THE DARK (1964), segon film de la nissaga *panterenca*. Van acabar tan farts l'un de l'altre que van perjurar una separació definitiva que, en realitat, era una quimera. «Van acabar prenent consciència d'allò que cadascun d'ells significava per al desenvolupament dels talents de l'altre,» aclaria el productor de les panteres, Walter Mirisch. «Valia la pena intentar-ho perquè el Peter era un geni,» rematava Edwards. Havien passat quatre anys, i THE PARTY va respondre a les expectatives fins a límits insospitats. Després, ja als anys setanta, havien de continuar explotant el filó Rosa en títols cada cop menys reeixits, però molt taquillers: THE RETURN OF THE PINK PANTHER (1975), THE PINK PANTHER STRIKES AGAIN (1976), REVENGE OF THE PINK PANTHER (1978) i el pastitx de TRAIL OF THE PINK PANTHER (1982), rodada després de la mort de Se-

llers i que aprofitava material i escenes descartades d'altres pel·lícules, combinades amb escenes rodades per a l'ocasió, per muntar sense vergonya una improbable història sobre la desaparició de Clouseau que directament fregava el mal gust. Tornant a THE PARTY, aquest va ser un film que no només feia una filigrana en una insòlita desconstrucció de la comèdia més convencional, sinó que la retornava als seus orígens i jugava amb el concepte del gag pel gag, tot flirtejant amb la improvisació constant i aportant una novetat (la paternitat de la qual també se sol atribuir a Jerry Lewis): l'ús del vídeo com a recolzament de la càmera i com a sistema de referència per veure el material tot just rodat, fonamental en una pel·lícula que utilitzava pràcticament un sol decorat i que demanava molta cura amb el *raccord*.

Ràdio, TV, Cinema

Aquells eren els moments de màxima creativitat d'un cineasta que va començar al cinema per la genètica: «No m'he fet director de cinema per vocació, sinó per les circumstàncies. El meu pare i el meu avi ja treballaven en el món de l'espectacle. El cinema no tenia gens d'importància a la meua vida, tot i que no coneixia res més. Vaig haver de decidir-me entre fer cinema o tornar-me un delinqüent, així que vaig prendre la decisió més fàcil: no tenia pistola...». Va començar actuant, en papers d'extra («era una manera molt fàcil de guanyar diners»), abans d'allistar-se a la Guàrdia Costanera, va patir un greu accident que el va tenir uns quants mesos a l'hospital i tornar a la vida civil. Va ser aleshores que va començar amb els guions policíacs per a la ràdio (va crear el popularíssim serial *Richard Diamond, Private Detective*, per a Dick Powell), la televisió (va ser la ment rere *Peter Gunn*, d'enorme èxit entre 1958 i 1961, que després ell mateix havia de portar a la gran pantalla, el 1967, a GUNN) i, com a pas natural, cinema. En aquella dècada dels cinquanta va escriure conjuntament amb el seu amic Richard Quine i per a la Columbia un grapat de comèdies com MY SISTER EILEEN (1955) o OPERATION MAD BALL (1957), totes dues del mateix Quine.

El salt a la direcció va arribar en aquell moment, sota el mantell de la Columbia i amb Quine com a soci en el guió: BRING YOUR SMILE ALONG (1955) i HE LAUGHED LAST (1956), musicals tots dos a major glòria del cantant Frankie Laine. I d'allà va saltar a la Universal per enlairar-se definitivament, amb Tony Curtis com a còmplice, amb MISTER CORY (1957), THE PERFECT FURLOUGH (1958) i, fonamentalment, OPERATION PETTICOAT (1959), un fart de riure de comèdia militar amb Curtis, Cary Grant i un submarí rosa. «El film va fer molts diners, tot i que la major part van ser per al Cary» (coproductor i propietari del 75 per cent dels beneficis a taquilla), recordava entre riallades el cineasta. «És curiós: vaig tenir una sèriosa

topada amb ell, no sé per què no em va despatxar... Vaig poder acabar la pel·lícula i la meua carrera es va disparar.»

De Tiffany al paradís

Tant va augmentar la cotització d'Edwards que, quan els productors de BREAKFAST AT TIFFANY'S (1961) van trobar massa obscur l'inicialment previst John Frankenheimer, el van escollir, en connivència amb Audrey Hepburn, per realitzar la (suavitzada) adaptació de Truman Capote. «Hauria fet la pel·lícula encara que hagués hagut de pujar a ròssec el Passeig de la Fama,» reconeixia, davant de la gran oportunitat de la seva carrera. I això que va costar que director i actriu congeniessin: «Els primers dies de rodatge, assajàvem. Ella arribava el dia següent i feia una cosa diferent d'allò que havíem acordat,» explicava Edwards, crític amb la influència del marit de l'estrella, Mel Ferrer. Això va durar fins que es va quadrar: «Potser no sóc el millor, però sóc el director que t'ha tocat,» li va etzibar. «Des d'aquell moment l'Audrey va confiar per complet en mi.»

No cal recordar l'èxit de taquilla i la transcendència del film, que va convertir Holly Golightly / Audrey Hepburn en una icona, i, malgrat la condició d'encàrrec, Edwards va poder deixar la seva empremta en seqüències tan recordades com la improvisada festa a casa de la protagonista, un veritable assaig general, per cert, per a festasses més ambicioses.

Versàtil i coherent

Ric en matisos, el seu talent li va permetre encarar drames (el 1962 va dirigir la punyent DAYS OF WINE AND ROSES, un descens als inferns de l'alcoholisme amb Jack Lemmon i Lee Remick), *westerns* (la fracassada WILD ROVERS, el 1971) i *thrillers* emparentats amb els seus inicis a la ràdio i a la televisió (EXPERIMENT IN TERROR, THE CAREY TREATMENT). I, per descomptat, no va abandonar la comèdia. Ni la superficialment hilarant (BLIND DATE, SWITCH), ni la que assaltava la decadència de l'home adult amb dificultats per assumir la seva edat: Dudley Moore a 10 (1979) i MICKI + MAUDE (1984), Burt Reynolds a THE MAN WHO LOVED WOMEN (1983), Jack Lemmon a THAT'S LIFE! (1986) o John Ritter a SKIN DEEP (1989).

«Personalment, sento la necessitat de treballar partint d'un principi d'ordre moral o ètic. No sóc creient, però he sentit la necessitat de crear-me la meua pròpia religió.» Vistos els resultats de més de cinc dècades de cinema, es pot dir que Edwards no es va trair mai, ni a ell mateix ni al seu déu particular: el riure.

Àlex Montoya (Fotogramas, febrer 2011) ►

► François Truffaut i les pel·lícules de la seva vida

Finalitza el cicle dedicat a François Truffaut amb sessions que inclouen, entre d'altres, la tardana i darrera aventura d'Antoine Doinel, *L'amour en fuite*, o el gran èxit de *Le dernier métro*, amb films de cineastes que admirava, com Jean Renoir, Agnès Varda, Charles Laughton, Fritz Lang, Louis Malle i Max Ophüls. ►



Le dernier métro de François Truffaut

► El film del mes

Darreres projeccions del film de Michael Powell i Emeric Pressburger, *Sé a dónde voy*. Quatre oportunitats per descobrir un gran film. Consulteu text en el nostre web. ►

► Record de Susannah York

A mitjan gener va morir l'actriu britànica Susannah York (1939-2011) que va deixar constància del seu talent i la seva bellesa en films com *Danzad, danzad malditos* de Sydney Pollack (per la qual va estar nominada als Oscar), *Un hombre para la eternidad* de Fred Zinnemann, *Tom Jones* de Tony Richardson, *Images* de Robert Altman (per la qual va ser premiada com a millor actriu al festival de Cannes de 1972) o diverses entregues de l'espectacular saga de *Superman*, protagonitzada per Christopher Reeve, on l'actriu anglesa interpretava la mare galàctica del superheroi. Nosaltres la recordem en un dels primers films que va posar el seu nom en òrbita internacional: *Freud* de John Huston. ►



Susannah York amb Montgomery Clift a *Freud* de John Huston

Avís:

Exposició: De Daguerre al cinematògraf. Els fotògrafs Napoleon al Frontó Colom

L'exposició esmentada ens acosta a la nissaga de fotògrafs afrancesats, els Napoleon, establerts a Barcelona i que van obrir la primera sala de cinema estable a la Ciutat Comtal l'any 1896. Ho van fer a l'edifici on ara hi ha el Frontó Colom (Rambla de Santa Mònica, 18). Aquest ha estat el lloc lògic per desenvolupar l'exposició que es podrà veure del 2 de març al 26 de juliol, de dilluns a dissabte, de les 11:00 a les 19:00 h, amb entrada lliure. L'organització i producció de l'exposició, comissariada per Jordi Hernández, ha estat a càrrec de: Club Lleuresport, gestor del CEM Frontó Colom, l'Institut Barcelona Esports, l'Ajuntament de Barcelona, la Filmoteca de Catalunya, l'Institut Català de les Indústries Culturals i el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.



Proper programa: Tendències del cinema italià del segle XXI. Stanley Donen: l'alegria de viure. Blake Edwards, més enllà de la comèdia. El film del mes: *Charada* de Stanley Donen. El documental del mes: *La isla. Archivos de una tragedia*. Aula de cinema.

Propers cicles: Em dic Barry, John Barry.

