

Any 2009. Programa especial. Suplement del núm. 16
 21 setembre – 22 novembre 2009



Joseph Losey

Joseph Losey

Entre els cineastes amb una distingida carrera teatral, Joseph Losey és un dels pocs que ha desenvolupat un mètode original en el nou mitjà. Mentre Kazan o Visconti, per molt reeixides que siguin algunes de les seves pel·lícules, sembla que hi hagin trobat l'ocasió per explorar d'una manera més àmplia i complexa les possibilitats a què el seu treball teatral només els permetia apropar-se tímidament, Losey, igual que Bergman, ha fet pel·lícules en què l'amplitud i la qualitat de la seva experiència teatral és ben aparent, però que, al mateix temps, han enriquit inequívocament el llenguatge cinematogràfic.

Losey, nascut el 1909, va fer la seva primera pel·lícula relativament tard, a l'edat de trenta-nou anys, després de divuit anys treballant al teatre i gairebé deu anys fent de manera intermitent una mena de cinema desconegut a Hollywood. Situada en algun lloc a mig camí entre dos pols aparentment tan oposats com el Radio Music Hall d'una banda i, de l'altra, la seva estreta i influent associació amb Brecht, que va anar més enllà de la famosa producció de *Galileo Galilei*, la seva experiència incloïa una gira d'estudi per Escandinàvia, una estada a la Unió Soviètica, on va conèixer la teoria de Piscator i la manera de fer de Meyerhold, i una experiència típicament pròpia del New Deal a *The Living Newspaper*, on va utilitzar material filmat per primer cop. Els seus primers treballs cinematogràfics van ser en el camp de l'educació, en projectes finançats pel govern o per fundacions. A GUN IN HIS HAND, un curt de la sèrie de la MGM *Crime Doesn't Pay* pel qual va obtenir una nominació a l'Oscar l'any 1945, va ser el seu treball més proper al sistema de producció de Hollywood.

Losey ha descrit la seva educació com a puritana i de classe mitjana, però el fet més esclaridor en aquest àmbit és la seva arribada a l'edat adulta i a la vida professional enmig del clima intel·lectual dels anys de la Gran Depressió i el New Deal. Sense caure en la temptació fàcil de la crítica biogràfica, segurament entendrem millor moltes de les tensions ideològiques i compositives presents a l'obra de Losey si les observem sota la llum de l'enfrontament entre un compromís d'esquerres per tal de denunciar la injustícia de l'ordre social burgès, la seva corrupció d'una humanitat perfectible i la lluita eterna entre el Bé i el Mal que impregna i dona color amb la seva llum espectral al seu punt de vista fortament materialista. Igual que Hawthorne, quan a la introducció de *La lletra escarlata* imagina els aïrats comentaris dels seus avantpassats vers la seva decisió de dedicar-se a l'escriptura com a professió, Losey potser també conclouria: «Tot i així, per molt que em menyspreïn, que ho faran, hi ha trets molt forts de la seva natura que s'han entrellagat amb la meua». Almenys, quan va explicar el rerefons d'EVE (1962) a un públic francès, va observar: «Aquesta influència bíblica del Cinturó Bíblic, aquest puritanisme terrible... hi ha gent que s'ha passat la vida rebel·lant-s'hi sense èxit; és d'això, que viuen els psiquiatres.»

Podríem cometre la frivolitat de preguntar-nos si el Cinturó Bíblic estrenyia molt a la zona de La Crosse, Wisconsin, el poble natal de Losey. Però, en un moment de maduresa de la seva carrera, Losey havia de recordar que Brecht tenia

Redescobrim Joseph Losey!



The Servant de Joseph Losey

«l'empenta d'un purità sense la culpa que tant perjudicava els puritans. (Com s'ho va fer per desfer-se'n és una cosa que no sabré mai.)» Aquesta admiració per la manera com Brecht resolva un conflicte que potser ell mateix mai no va experimentar, o potser ho va fer en termes completament diferents, ens indica una de les tensions no resoltes preservades a l'obra de Losey.

Una de les seves formes és l'oposició entre una tendència al·legòrica i la necessitat de dotar aquesta tendència d'una validació intel·lectual nova. No cal pas il·lustrar la connexió entre el pensament purità i l'al·legoria. Però, pel que fa a l'art cinematogràfic de Joseph Losey, alguns comentaris sobre l'al·legoria literària poden resultar d'allò més útils. «Una al·legoria té el seu origen en la necessitat de l'escriptor de crear un món específic de realitat fictícia. La seva realitat pren vida i, a la vegada, adquireix un significat propi... El doble propòsit de construir una realitat i fer que signifiqui alguna cosa és particular de l'al·legoria i del seu llenguatge directiu.» (Edwin Honig a *Dark Conceit*, 1959). Així com Coleridge va impugnar l'al·legoria en nom del simbolisme, a l'Amèrica del segle XIX Henry James dirigí la lluita en nom del realisme francès. No obstant això, les històries del mateix James sobre artistes i escriptors mostren fins on poden arribar els mecanismes al·legòrics quan les finalitats són imprevisibles.

Amb l'existència d'un nou concepte de realisme (en aquest cas, el de Brecht), el treball amb instruments educats en l'al·legoria pot donar fruits diversos. Ja en la primera pel·lícula de Losey, *THE BOY WITH GREEN HAIR* (1949), hi ha un intent de netejar la pràctica de l'al·legoria de qualsevol referència puritana i de fer que funcioni en un espai ideològic diferent. En aquest cas en particular, l'intent va fracassar. En teoria era una pel·lícula a favor de la pau, però la trama s'adequava millor a una crida a l'antiracisme, i els diferents nivells de convenció que s'hi invocaven, en comptes d'enri-



Joseph Losey i Harold Pinter

quir-se mútuament, creaven un xoc centífug i perjudicial; els decorats es van dissenyar per tal de transmetre «fantasia» en una pel·lícula de Hollywood en tecnicolor dels anys quaranta, en la qual la «realitat» només era uns quants graus menys estilitzada; music-hall irlandès de Broadway i teatre didàctic, una barreja que, en qualsevol cas, havia estat la base de l'èxit d'una obra com *Finian's Rainbow* l'any anterior.

Cadascuna a la seva manera, sembla com si pel·lícules com ara *THE BOY WITH GREEN HAIR*, *THE DAMNED*, (1962), *BOOM!* (1968), *FIGURES IN A LANDSCAPE* (1970) i *MR. KLEIN* (1976) estiguessin penjades en un dubte entre la fauna i l'al·legoria. Encara que d'una manera menys òbvia també trobem enfocaments al·legòrics en pel·lícules més directament dramàtiques. L'elecció de comunitats tancades, per exemple, permet petits estudis de les relacions socials; l'illa de *BOOM!* o el camp a l'estranger de *FIGURES IN A LANDSCAPE* són crues versions d'un principi que també actua a la finca de camp de *THE GO-BETWEEN* (1971), a la presó de *THE CRIMINAL* (1960) i a les casernes de *KING AND COUNTRY* (1964), a l'estudi de cinema de *THE INTIMATE STRANGER* (1956) i a la casa de Chelsea de *THE SERVANT* (1963), a l'Oxford de *ACCIDENT* (1967) i, d'una manera més extrema, a *THE ASSASSINATION OF TROTSKY* (1972), en què la llar-fortalesa a l'exili de Ciutat de Mèxic actua com una «illa dins d'una illa», i al París segregat i ocupat pels nazis de *MR. KLEIN*.

Els jocs i les cançons també contribueixen a donar forma a l'acció dramàtica amb uns patrons plens de significat. Els jocs, com a vies d'escapament formalitzades de les tensions creades per unes relacions igualment formalitzades, poden resultar barroerament brutals com la cacera de porcs a *THE GYPSY AND THE GENTLEMAN* (1958); civilitzadament brutals com un partit de rugby jugat dins d'una casa a *ACCIDENT* o mitològicament brutals com la cursa de

braus a THE ASSASSINATION OF TROTSKY; sinistres com el joc del gat i el rata de THE SERVANT o subtils recreacions de la comèdia social com el partit de criquet de THE GO-BETWEEN (en què l'humil granger pot derrotar els seus contrincants de classe alta perquè es pot permetre de jugar amb menys «estil»), tot i que el fa fora del partit el mateix nen que, fora del camp, l'enxampa en un paller amb la noia de casa bona). A MR. KLEIN, la batuda de jueus de París de l'any 43 és la seqüència culminant, però els preparatius (oficials que es reuneixen sota un enorme mapa il·luminat de la ciutat; veus neutrals que van anunciant el temps necessari en minuts per anar d'un punt vital de la ciutat a un altre; la preparació del «Vel d'Hiv» per tal que pugui allotjar els seus hostes involuntaris) trenquen la narrativa en intervals regulars, tot sovint en forma de talls d'un sol pla.

Aquests jocs tenen un paper similar a les «representacions dins d'una representació» (sommis, pel·lícules, animacions, representacions pròpiament dites) de molts films de Bergman: resums concisos i intensificats d'allò que rau rere les línies de l'acció dramàtica. No és coincidència que Bergman sigui un dels pocs «autors» l'obra del qual pot suscitar d'una manera rellevant la qüestió de l'al·legoria i, al mateix temps i prou sorprenentment, sigui algú que Losey ha esmentat (en connexió amb EL MANANTIAL DE LA DONCELLA!) com un exemple de la forma brechtiana adaptada al llenguatge cinematogràfic.



The Boy with Green Hair de Joseph Losey

Les cançons són un mecanisme molt més explícit. «Nature Boy» a THE BOY WITH GREEN HAIR i «Baby» a THE PROWLER (1951) feien referència directa a l'acció, igual que feia Cleo Laine des de les bandes sonores de THE CRIMINAL i THE SERVANT; mentre que Billie Holiday a EVE entra en un joc de relacions complex —la seva veu esquitxa tota la pel·lícula, el seu mite és una projecció amb tons èpics de l'heroïna, que llegeix LADY SINGS THE BLUES com una referència del seu propi personatge en un contrast irònic respecte de la noia de negoci formal i burgesa, que exhibeix un exemplar d'un llibre de T.S. Eliot. Encara trobem més exemples d'aquesta complexitat de les connotacions en l'ús freqüent per part de Losey «d'objectius correlatius» que, pel fet d'ésser visuals, no funcionen pas d'una manera menys intel·lectual: el Royal Artillery War Memorial rere els crèdits de KING AND COUNTRY, les escultures d'Elisabeth Frink a THE DAMNED, l'op art i el còmic a MODESTY BLAISE (1966), els murals «revolucionaris» a THE ASSASSINATION OF TROTSKY, fins i tot les ciutats: Venècia, a EVE, amb la fascinant decadència sense fi del seu esplendor basat en el comerç; Weymouth a THE DAMNED, amb el seu anquilosament victorià que es veu pertorbat per ràfegues de rock and roll i les jaquetes de cuir dels motociclistes; Baden-Baden com a refugi adientment literari en THE ROMANTIC ENGLISHWOMAN (1975) («l'anglesa romàntica») potser trobarà els seus somnis de novel·la rosa a mig fer realitat. SECRET CEREMONY (1968), en què la no gens confortable relació entre una casa i els seus inadequats habitants és fins i tot més esmolada que a THE SERVANT, pot ser l'exemple més enrevessat —aquesta història de catòlics anglesos aïllats i endogàmics és rica en referències prerafaelites en la decoració dels seus interiors, i el seu personatge central és una nimfa ambigua de cabells com el salze de nom Cenci...

Aquest mètode s'ha de diferenciar clarament, per exemple de la manera com Godard, a l'estil de la composició «talla i doblega» de Burroughs, relaciona referències culturals, un procediment «serial», diferent, tot i que no necessàriament oposat, al procediment «estructural» de Losey. Tot i que l'abundància d'al·lusions i connotacions a la majoria de les pel·lícules de Losey està perfectament controlada, ocasionalment, la seva riquesa amenaça d'acabar tenint un efecte semblant al d'un palimpsest. La paradoxa és que, tot tractant de fer més clares i eloqüents les múltiples capes de

significat presents en una peça dramàtica o narrativa, Losey podia articular un seguit d'interaccions en les relacions que resulta desconcertant per la seva complexitat. Però, tot i així, això només feia que afegir més conflicte a unes obres sostingudes per la vivacitat de les tensions no resoltes: entre la brillantor intel·lectual i la simplicitat ideològica, entre les variacions manieristes i els patents xocs dramàtics que les proveeixen d'un motiu original. Pel que fa a la narrativa, això vol dir aprofitar al màxim la distància variable entre la trama i la història.

La seqüenciació d'escenes que, en el desenvolupament la història, no són ni simultànies ni associades per un *flash-back* sinó senzillament contigües a ACCIDENT, així com l'ús de diàlegs no sincronitzats; la intrusió de petites ullades al present enmig de la narrativa d'època de THE GO-BETWEEN, que gradualment es van desenvolupant fins absorbir l'acció en passat, fent que el seu «present històric» es converteixi en un «participi passat»: aquests són només els més brillants dels mecanismes utilitzats per Losey a l'hora d'exposar la seva narrativa com un procediment perfectament fals i artificios, bé sigui directament com una experiència intel·lectual o treballant-hi en termes gairebé de composició musical. El seu mètode, no obstant això, finalment reabsorbeix tots i cadascun dels elements al nivell intel·lectual. La decoració sobrecarregada, els rampells emocionals, l'accentuació dels efectes a la posada en escena, des dels gestos dels actors fins als moviments de càmera, tot plegat està presentat com si fos entre cometes; il·lustren alguna altra cosa, igual com Brecht demanava als actors que no fessin veure que sentien, sinó que citaven.

«He fet aquesta pel·lícula perquè la història és tan comuna, tan clàssica, a la seva manera, que no calia dir-li al públic: "això és la història, això és el que passa", perquè ells ja ho saben. D'aquesta manera, tinc l'oportunitat d'apartar-me'n i, tot fent la servir de marc, explicar una altra història.» Això va dir Losey d'EVE, però també del seu enfocament a l'hora de fer cinema. Sovint ha reconegut que THE PROWLER va ser la seva primera pel·lícula «satisfactòria». També és la primera en què va treballar dins del marc d'unes referències, si no convencions, de gènere reconeixedores: les del *thriller*, el *film noir* madur de 1950. Els avantatges d'aquesta política no eren només aquells relacionats amb un processament més fàcil a través dels canals establerts de producció i comercialització cinematogràfiques, que fins i tot Orson Welles va acceptar en aquella època (THE LADY FROM SHANGAI era un *thriller*, les pel·lícules shakespearianes, productes especialitzats en la qualitat). Els esmentats canals els van permetre arribar a un públic més ampli al qual repel·lia allò que era menys convencional, però que podia arribar a ser ocasionalment sensible a una observació més rica, en cas que estigués inclosa en pel·lícules de gènere.

Losey va transformar aquest enfocament en un mètode consistent, que funciona constantment en un segon nivell de narrativa i llenguatge. La història esdevé quelcom «donat», un objecte que hom «troba» i sobre el qual la pel·lícula parla només per fer-lo servir de base, ressaltant-ne alguns aspectes, esmentant-ne d'altres molt de passada. (Això està estretament relacionat amb l'afició de Losey pel «pre-disseny», que va desenvolupar als EUA amb John Hubley i a Europa amb Richard MacDonald. A mig camí entre la direcció artística i l'*storyboard*, aquest mètode va identificar que cap dels dos, i Losey l'ha definit com la identificació de «moviments útils, tant d'actors com de càmera».)

Finalment, la idea de la posada en escena, que en la seva accepció més simple implica l'elecció d'un angle de càmera, de les entrades i sortides d'enquadrament dels actors, una certa relació entre decorat i llum, assumeix tots i cadascun dels aspectes de la pel·lícula per arribar fins a aquelles fines ombres que poden sorgir a la llum amb un desenvolupament exhaustiu de la història, tot treballant amb els aspectes més musicals de la construcció. Conseqüentment, les actituds intel·lectuals de Losey es presenten millor quan es treballen minuciosament dins la textura de melodrames desafortunats com ara BLIND DATE o SECRET CEREMONY que no pas quan es confronten a un tema nu, com a KING AND COUNTRY o A DOLL'S HOUSE (1973). Recentment ha desenvolupat, un altre pas en el seu refinament, la manera d'enfrontar-se fins i tot amb documents, com a THE ASSASSINATION OF TROTSKY, que li dona tota la llibertat per manipular els fets com si es tractés de la matèria primera d'una obra històrica de Shakespeare.

Les tres pel·lícules en què Losey va col·laborar amb Harold Pinter han tingut un paper primordial en aquest desenvolupament.

Per al gran públic, és clar, THE SERVANT, ACCIDENT i THE GO-BETWEEN foren etapes en la sortida de Losey de l'obscuritat cap a la fama internacional. Havent trobat un guionista amb qui se sentia tan a gust, tanmateix, les pel·lícules resultants van assolir una perfecció que les va privar de la tensió no resolta que es dona entre la voluntat del director i els materials de docilitat variable a què ha de donar forma. ACCIDENT, per exemple, és el que podríem anomenar una pel·lícula molt intel·ligent, mentre que THE CRIMINAL i fins i tot BOOM! són pel·lícules en què podem observar com la intel·ligència del cineasta s'obre pas d'una manera difícil, infatigable. L'associació entre Losey i Pinter va ser complexa i innegablement profitosa. En relació amb això, pot ser particularment rellevant un comentari de Richard Roud, segons el qual tots dos socis eren, cadascun d'una manera diferent, estranys a l'entorn social que les seves pel·lícules preferien investigar.

Per a Losey, és clar, això enllaça amb una qüestió més general, la de sentir-se «com a casa» quan se sent «estranger». «Fins i tot al Midwest, on vaig néixer i em vaig criar, sempre m'he sentit un estrany. En gran mesura, jo n'era part, però era foraster ja que no era part d'aquell món en el sentit de voler pertànyer-hi o que m'hi encassellessin. I a Anglaterra tampoc no em sento a casa, però, en certa manera, m'hi sento a tot arreu, de manera que a tot arreu sóc a casa.» De la mateixa manera que els estrangers poden ser capaços d'apreciar les qualitats particulars d'un lloc que als nadius els passen per alt, també la distància social, com a llum lateral, fa sortir el volum i el relleu d'una manera més eloqüent que no pas la llum frontal de la familiaritat. I el mètode de Losey, tal com s'ha descrit, no és més que la lectura de textos ja existents, encara que sigui narrativa, una col·lecció de lleialtats socials, un cert equilibri (o desequilibri) de poder entre forces econòmiques o sexuals.

Aquesta alienació deliberada del punt de vista es pot introduir en les mateixes pel·lícules, objectivada, per dir-ho així, en el material de ficció; el «foraster» s'introdueix en un cos social, tot posant sota un esmolat feix de llum lligams emocionals i motius econòmics, redefinits per a l'ocasió. THE BOY WITH THE GREEN HAIR és, òbviament, un exemple sense fissures d'al·legoria, però va establir el patró per a personatges com ara el noi mexicà de THE LAWLESS (1950), l'assassí de nens de M (1951), el policia de THE PROWLER, els homes que fugen a THE BIG NIGHT (1951), IMBARCO A MEZZANOTTE (STRANGER ON THE PROWL, 1952) i FIGURES IN A LANDSCAPE, el psicòpata de THE SLEEPING TIGER (1954), l'americà de THE INTIMATE STRANGER, l'alcohòlic de TIME WITHOUT PITY (1957), els gitanos de THE GYPSY AND THE GENTLEMAN, l'artista holandès de BLIND DATE, el turista americà i l'escultora de THE DAMNED, el desertor involuntari de KING AND COUNTRY, els estudiants joves d'ACCIDENT, el poeta sense invitació de BOOM! i THE ROMANTIC ENGLISHWOMAN, la puta amb instint maternal de SECRET CEREMONY, el noi de classe mitjana i el granger plebeu de THE GO-BETWEEN, i els summament enrevessats grups internacionals d'exiliats a THE ASSASSINATION OF TROTSKY i de vividors a EVE.

Pel·lícules com ara THE PROWLER, BLIND DATE, THE SERVANT, KING AND COUNTRY, ACCIDENT i THE GO-BETWEEN treballen amb la distància social com a mecanisme per a la definició mútua o termes interrelacionats, cada classe o jerarquia és allò que les altres en fan. En dels marges de MR. KLEIN, hi trobem una minuciosa dissecció de la burgesia francesa sota l'ocupació nazi mentre la pel·lícula segueix el progrés del personatge del títol, un suposat ari que cerca un homònim seu jueu d'allò més difícil de trobar, potser inexistent, amb el propòsit d'assegurar els seus orígens sense màcula, esdevenint ell mateix, durant aquest procés, a efectes estructurals, el jueu Klein.

Això, fins a cert punt, és vàlid pels conflictes personals que són al centre de la majoria de pel·lícules de Losey. El francès (o canadenc?) Mornard (o Jacson?) a la pel·lícula de Trotski té el primer moment de tranquil·litat al primer pla que tanca el film, quan per fi ha pogut demostrar una identitat: la de ser l'assassí de Trotski. Les seves accions prèvies tenen com a únic objectiu no tant amagar com desdibuixar qualsevol pista que es pogués tenir del seu origen o dels seus motius. En un moment d'inesperada cruessa, treu el cap per la borda durant una excursió dominical i es troba que allò que es reflecteix a l'aigua és el rostre de Stalin; la resta dels seus reflexos, en un mirall mentre s'afaita, són o bé parcials o bé dobles. Trotski, per contra, apareix confrontat amb la seva mateixa veu, un duplicat que actua com a

recordatori del personatge històric, entre escenes de la vida a un jardí d'aparença anglesa, preservat per murs alts, tanques electrificades i guàrdies supervisors que deixen molt clara la peculiar natura del seu exili; un revolucionari gens benvingut en un país governat per un molt particular «Partido Revolucionario Institucionalizado»...

THE ASSASSINATION OF TROTSKY (el guionista de la qual va ser Nicholas Mosley, autor de la novel·la en què es basa va ACCIDENT) és, evidentment, un exemple extrem, però Losey tendeix a construir la majoria de les relacions dramàtiques com duets d'alt contingut amor-odi. Gairebé eròtics en la seva violència reprimida, que es pot alliberar en forma d'un assassinat d'allò més formalitzat, sovint adopten la forma d'un duel prolongat i moltes vegades interromput. Senyor i servent a THE SERVANT, especulador ari i (invisible) *doppelgänger* jueu a MR. KLEIN, capità i soldat a KING AND COUNTRY, científic i brètol a THE DAMNED, amant i (també invisible) marit a THE PROWLER, l'home que vol salvar l'innocent i l'home que el vol veure penjat a TIME WITHOUT PITY, la filla i la mare falses de SECRET CEREMONY; aquests en són els exemples obvis. Però la incòmoda amistat entre detectiu i sospitós a BLIND DATE pertany a la mateixa classe; els mestres espies de tira de còmic de MODESTY BLAISE estan lligats per un odi etern; i al final de THE GYPSY AND THE GENTLEMAN l'home converteix el rescat d'una amant que ja no l'estima en assassinat tot enduent-se-la al fons de l'aigua en una abraçada fins que tots dos s'ofeguen.



Accident de Joseph Losey

En tots aquests casos, no és pas el marc de ficció dels motius psicològics allò que Losey desplega, sinó les mecàniques d'aquestes relacions perturbades, de la mateixa manera que Brecht, en la seva obra primerenca *En la jungla de les ciutats*, demanava al públic que no es preguntés les raons de la inexplicable guerra de negocis que hi descrivia, sinó que paressin atenció al seu desenvolupament, les emboscades més mesquines i les treves falses. (FIGURES IN A LANDSCAPE comença amb una premissa semblant. No se sabrà res dels crims comesos pels presoners que fugen i l'escenari no serà més que un paisatge «foraster»; inevitablement, les estratègies d'un «cuit i amagar» magníficament ocupen el primer pla.)

Losey va declarar l'any 1960 que «durant gairebé vint-i-cinc anys, Brecht ha inspirat la meua vida i la meua obra», i, en una llista d'aspectes en què els mètodes del mestre podien haver influenciat els seus, esmentà en primer lloc «el fet d'estripar la realitat i tornar a construir-la d'una manera precisa mitjançant la selecció». Entre els cineastes que treballen en la tradició del cinema narratiu, la seva obra és única pel fet que no està estructurada al voltant de «temes», com la de Bergman, ni prova d'assolir un cert «to», com la de Truffaut. És, en primer lloc, una pràctica, el perfeccionament i l'exercici d'un mètode que es pot aplicar a una àmplia varietat de temes i gèneres. Talla esbiaixadament la «realitat» en uns patrons precisos i eloqüents que parlen tant de la manera de funcionar del mètode com del funcionament d'aquella «realitat» sobre la qual s'aplica el seu esforç.

Edgardo Cozarinsky (Joseph Losey, Cinema. A Critical Dictionary. The Major Film-Makers, Richard Roud (ed.), Secker & Warburg, 1980) ▶

Records brechtians

Vora l'any 1935 vivia en la misèria; desencisat, mirava d'aprendre el meu ofici. Ja havia dirigit teatre a Broadway. Des del 1929 que treballava per als escenaris, acabat de sortir de la universitat, en el moment del daltabaix financer. A la universitat, vaig temptejar l'expressivisme amb *Bride for the Unicorn*, de Dennis Johnston, i *Great God Brown*, d'Eugene O'Neill. Vaig embarcar-me cap a Europa; el destí era Leningrad i Moscou a través d'Anglaterra i Escandinàvia.

Aquell any, Moscou era per al teatre i el cinema allò que Florència havia estat els anys vint per a Gordon Craig. Tot disposant de mitjans il·limitats, el mateix Craig era a Moscou per a una producció de *Macbeth* al Teatre Mali. També hi eren Brecht, Eisler, Lotte Lenya, estudiants de Vassar —la gran universitat femenina dels Estats Units—, Norris Houghton, Jay Leyda, Paul Strand, diversos membres del Group Theatre —entre els quals hi havia: Clurman i, crec que fins i tot Strasberg. El nostre protector era l'ambaixador nord-americà, William Bullitt. Vaig conèixer Brecht i Eisler, i vaig sentir a cantar Lenya. Em vaig capbussar en la traducció de *Théâtre politique* de Piscator. Però certament, no en sabia res d'ells, ni qui eren, ni d'on venien. Havia sentit a parlar dels estralls comesos per Hitler però no pas del Berlín que l'havia precedit.

En aquella època, el teatre a Moscou era extraordinari: Okhlopkov, amb el seu teatre en cercle, rectangular, hexagonal...; Meyerhold, brillant i ja lleugerament decadent, etc. Vaig tornar a Nova York per tal de crear *The Living Newspaper**. Era teatre brechtian però jo no ho sabia pas. Brecht, quan va sojornar per primer cop als Estats Units, el va veure i es va entusiasmar. I tot i que era auster pel que fa al color, preferia la llum blanca i els colors neutres, va apreciar particularment el passatge on vestia els meus proletariats de fúcia i rosa. Em rebel·lava contra la idea que la massa proletària hagués d'estar visualment esmorteïda, que a l'obrer només li agradessin els tons grisos. Me'n recordo de Brecht, les cames creuades damunt del parquet del saló amb la seva gorra, el seu cigar i la vestimenta austera tot destacant-se de les estàtues i els Noguchi, els Calder, els Miró, i els Lurçat que decoraven la casa de la meua muller, l'estilista Elizabeth Hawes, mentre desenvolupava les seves teories i exercitava el seu esguard que alhora era el nostre. Però tot això no volia pas dir gran cosa.

El Brecht d'aleshores va desaparèixer de la meua vida, fins que ens vam retrobar molt després a la capital del cinema, a Hollywood. Ens disposàvem a muntar plegats *The Life of Galileo*. Ens vam trobar a la seva petita casa prefabricada de Santa Mònica, tot impregnada de la seva presència i de la de Helen Weigel, amb el parquet de fusta ben net, les estampes xineses, el piano vertical amb els seus bonyos, la caixa plena de manuscrits, la bonica porcellana anglesa que «Helle» (Helen Weigel) va descobrir als encants. Res es malbaratava durant l'exili. El treball continuava. Brecht acceptava les conseqüències de les seves conviccions i sempre estava disposat, quan es presentava l'ocasió, a llançar-se a una producció o a muntar el seu teatre.

Quan Brecht va ser citat a declarar a Washington com un dels «Dinou», el vaig acompanyar i vam passar tota la nit de passeig a través dels carrers buits d'aquella ciutat mausoleu, mentre discutíem al voltant de la terrible obligació que l'esperava l'endemà en haver de comparèixer davant d'aquell tribunal presidit pel representant Parnell J. Thomas. Més endavant, Thomas va ser condemnat per desviament de fons i va passar a reunir-se amb les seves víctimes a la presó. La calma, l'humor, la subtilitat i la determinació amb què Brecht va actuar en aquesta ocasió ja pertanyen a la història. El vaig acompanyar a l'avió que el dugeu a Suïssa i finalment a Alemanya. La nostra correspondència va anar espaïant-se. Mai més no el vaig veure.

Brecht em va enviar un regal curiosament embolicat en cel·lofana, amb un missatge verbal que em va transmetre Weigel: «Digues a Joe que hauria de relaxar-se!» («*Tell Joe he should relax*»). El regal era una pipa de fumar opi magníficament tallada. Aquest va ser el contacte més personal i íntim que vaig tenir amb ell. Poc després, Laughton i jo vam treballar en la producció novaiorquesa de *The Life of Galileo*; després, Laughton es va eclipsar amb tanta discreció que se'n va estar d'esmentar-ho a la seva autobiografia. Brecht no se n'hauria pas sorprès, de la seva manera monstruosa de deformar els fets i de no respondre a Weigel ni a mi mateix en el moment que es va anunciar la mort del dramaturg alemany. Brecht era un gran romàntic; quan es tractava de trobar el talent, el cercava amb passió. No obstant això, mai no va cometre l'error d'identificar talent i caràcter. És magnífic quan aquestes dues qualitats es troben en el si d'un mateix home; per bé que això s'esdevé en ben poques ocasions, per sobre de tot Brecht era tot un pragmàtic. «Funciona això? Què en puc treure de profit?»

Brecht es mostrava despietat, però no era gens sàdic; es desbordava d'admiració i de passió pel contingut, la forma, l'estructura de la vida dinàmica i dialèctica que havien afaiçonat el seu esguard individual. La inscripció citada en epígraf a *The Life of Galileo*, manllevada dels *Discorsi* de Galileu,

s'adiria perfectament al propi Brecht. «És opinió meua que la terra resulta tan noble i admirable perquè cada instant s'esdevenen transformacions i naixements diversos i innumbrables.»

«Die Wahrheit ist konkret»

Aquest aforisme hegelianista estava clavat en lletres majúscules a la paret nua prop de la taula de dibuix que feia de despatx de Brecht al seu apartament de Nova York del carrer 57è, on vaig viure-hi sis mesos el 1946. Per la meua banda, entenc que per a Brecht no significava que la veritat fos absoluta sinó que és precisa, que hi ha una bona manera d'accedir-hi: observació precisa, economia dels mitjans de comunicació.

Joseph Losey (L'œil du Maître [1960], Institut Lumière, 1994)

* «*Diari vivent*» es va crear a la pràctica per mi, el seu director, Arthur Arent, el seu principal actor, i Morris Watson, un periodista. Era un teatre popular, de preus populars, subvencionat pel govern federal, i que ens permetia una gran llibertat de continguts i d'experimentació. Hi fèiem servir el circ, el music-hall, el ballet, les projeccions, i la música, però en certa mesura cada cop vam reeixir en fondre'ls en un tot unificat per un tema (per exemple, el programa agrícola llançat per Roosevelt amb el títol «*Triple A Plowed under*»; l'ús coercitiu dels tribunals històricament emprats contra el sindicalisme sota la forma «*cominació permesa*»). Malauradament, el teatre federal i la seva subvenció es van suspendre abans que nosaltres haguéssim pogut crear veritablement un estil. Però els procediments i el caràcter molt cinematogràfic del «*Diari vivent*» van exercir una influència incalculable sobre el teatre nord-americà. Més tard, alguns de nosaltres, jo mateix, Nicholas Ray, Kazan i d'altres, els noms dels quals són ben cèlebres al cinema, vam intentar de prosseguir l'experiència a un projecte de teatre privat que jo anomenava el Social Circus. Encara conservo el projecte d'aquest teatre; malauradament mai no hem reeixit en sobrepassar la fase de la preparació. ▶



The Go-Between de Joseph Losey

▶ Losey en rodatge

L'ambient del rodatge de MR. KLEIN i les nostres relacions eren tan estimulants que vam romandre units fins al final de la seva vida. Em va ensenyar moltes coses, i això em va permetre guanyar una enorme quantitat de temps. Sempre treballava amb una secretària mentre atenia cinc o sis projectes simultàniament. Ho preparava tot, tot estava escrit, però rodava sense tenir en compte les seves notes, la qual cosa és molt singular. Tenia un mètode d'assaigs típicament teatral: no preparava pas les escenes pla per pla sinó per grans seqüències i, quan aquestes estaven perfectament posades a punt amb els actors i quan arribava el moment de rodar, «oblidava» tot el que s'havia fet. Arribava al plató amb les mans buides, sense notes. Era molt impressionant: jo ja havia vist com treballaven molts realitzadors, però mai no m'havia trobat amb un cas semblant.

També hi havia una altra cosa força impressionant: a MR. KLEIN, hi ha certs plans molt complicats, i no els havia preparat amb mi. Els assajava amb els actors mentre que Gerry Fisher i jo ens ho miràvem; i després rodàvem tot seguit. Així em va ensenyar que hom podia preparar una escena tot assajant-la sense tenir en compte el desglossament del guió tècnic; això ens donava la impressió de desglossar tot improvisant. En aquella època, tenia una visió de la feina molt banal i mecànica: estava acostumat a una preparació pla per pla, era el que havia fet sempre amb gent com ara Costa-Gavras i d'altres. Però la visió de Losey era la d'una unitat de la seqüència sencera; unificava la posada en escena, la llum i l'enquadrament d'una manera absolutament particular. Això es percep quan hom mira les seves pel·lícules, i en reveure-les tinc la impressió que mai no envelliran.

A Losey li agradaven els plans seqüència i vam aprendre a reeixir en això sense dir-nos-en res. Tot i així, quan jo enquadrava creia saber exactament el que ell volia: en tot això hi havia un fenomen d'emulació molt estrany. Teníem la impressió que hi havia un gran component d'improvisació en tot el que fèiem, que Losey ens havia donat molta llibertat, però, de fet, aconseguia exactament el que desitjava. I quan no havíem fet el moviment de càmera que ell volia, i en conseqüència ens demanava de començar un altre cop, no hi havia pas necessitat que ens expliqués el que volia canviar: era evident, ho sentíem. Vaig viure el mateix amb Rivette.

Tanmateix, teníem un seguit de plans molt complicats, amb deu, quinze o vint posicions diferents de càmera, i tot i així l'única cosa que ens demanava era que observéssim els moviments dels actors mentre ells assajaven. Ens permetia que entréssim pel nostre compte a allò que volia fer —dins del seu cap—, i prou que hi arribàvem. Sempre ens mostrava disposat a atendre'ns quan li demanàvem de refer un pla per motius tècnics, però estava acostumat que tot es fes molt bé i de seguida; sabia com aconseguir això de nosaltres. El rodatge de MR. KLEIN havia de durar unes dotze o tretze setmanes, però el vam acabar en unes nou o deu. No hagués estat pas possible sense aquell ambient ple d'excitació, d'entusiasme que Losey sabia com generar, i sense la seva capacitat de *copsar l'instants*.

Em fa l'efecte que no hi ha res pitjor en cinema que les teories; Losey treballava tot fent ús d'allò que s'esdevenia en cada moment, tot copsant el que podia ser-li útil. Sempre era a punt per al moment en què els actors anaven a donar-li allò que li calia. Vet aquí com és un veritable realitzador cinematogràfic; d'altres fan discursos durant hores al voltant del joc de l'actor, només per espifiar-la en el moment en què hom els dona el millor. Losey sabia crear un ritme i ensem seguir el dels altres.

Si reeixia en treballar tan ràpid, això també era mercès a la seva manera de motivar-nos: tots teníem la impressió d'haver de guanyar una juguesca, i ens hi aplicàvem fora mida. Sempre hi havia un desafiament per atendre: mai no he fet enlloc escenes tan sofisticades com ara a MR. KLEIN. Havia de fer de quinze a vint moviments de càmera a través d'un bosc de focus; la il·luminació consistia en una barreja de llum difusa i directe, extremament refinada i exacta. Sovint, els límits de l'enquadrament venien marcats per la llum, i jo em preguntava com havia aconseguit endinsar-m'hi. No



Mr. Klein de Joseph Losey

me'n sabia avenir. Tanmateix, era precisament aquesta complicació de la il·luminació el que també contribuïa que hom rodés tan ràpidament i sense explicació. Pràcticament, només hi havia una sola manera correcta de rodar l'escena. Hi ha realitzadors amb què hom està content de treballar-hi, i d'altres, més escassos, que ensenyen alguna cosa. De tots els que he arribat a conèixer, Losey és el cineasta de qui més he après; també és el més modern: em sembla que està a prop del cinema que avui m'agrada.

Losey tenia una qualitat força singular per a un director de cinema: unia l'esperit de síntesi i l'esperit d'anàlisi. La majoria dels realitzadors resulten molt analítics, extremadament amatents del detall; cosa que pot fer-los perdre el sentit de l'escena que ells mateixos han escrit, o bé poden ser molt sintètics, dotats d'una visió global rotunda de la pel·lícula, tot i que poc capaços de reeixir en el detall. Però Losey reunia els avantatges d'aquestes dues actituds. A més, posseïa una formació teatral que el feia ser un gran director d'actors, i ensem algú amb un enorme interès i una inventiva excepcional per a la tècnica. Mai no va ser del tot clàssic pel que fa a la seva concepció de com rodar. A MR. KLEIN, hi ha escenes que vam rodar càmera en mà; jo gaudia de certa reputació de rodar així, en tenia l'hàbit, però mai no m'hauria imaginat que em demanaria de rodar d'aquesta manera la descoberta del castell i l'escena a La Coupole. A priori, MR. KLEIN semblava concebuda per ser una pel·lícula de factura clàssica, però, de fet, no ho era pas; s'hi troben coses d'una originalitat sorprenent.

Quan rodava aquestes seqüències càmera en mà, Losey era darrera meu; no tenia pas un monitor de vídeo com avui dia empenen els realitzadors, i tanmateix sabia exactament el que jo rodava en tot moment. És una capacitat de visió

que s'ha perdut des d'aleshores. Ara, la gent observa mitjançant una pantalla allò que rodem: sembla que mirin la televisió i no pas que siguin a un plató de cinema. Losey no en tenia pas necessitat, d'això. Quan rodàvem un pla de la buda on hi havia centenars de figurants, em va dir: «hi ha un individu que t'ha mirat». No vaig acabar de creure-m'ho, no ho havia vist i, fins i tot, vam fer una juguesca. Quan ens van deixar veure les preses, em vaig adonar que tenia raó; efectivament, vaig captar un home que mirava a càmera. Era sorprenent. Hi ha ben pocs cineastes que tinguin aquesta visió, aquest ull capaç de veure allò que hi ha al mateix objectiu tot trobant-se lluny de la càmera. Losey em va fer veure'n ganes de tenir aquesta habilitat, i a les pel·lícules que he realitzat sempre he procurat posar-la en pràctica quan no era jo mateix qui les rodava.

Losey tenia una relació privilegiada amb els actors, i la posada en escena la feia primerament amb ells. Assajaven en un plató buit, sense càmera. El desglossament s'ajustava de seguida a llurs interpretacions. Sempre era a punt per a ells, i quan estaven veritablement preparats, Losey ja no pensava més en la tècnica; la millor presa era aquella en què la interpretació era la millor, fins i tot en aquells plans tremendament sofisticats. I vèiem les preses dos dies després d'haver-les rodats, de manera que anàvem fent-nos una idea de la pel·lícula a mesura que s'anava fent: al final del rodatge, la cinta estava pràcticament muntada. Va ser molt gratificant per a l'equip, particularment per als actors. Losey era molt precís pel que feia a les modificacions de comportament: en parlava amb l'actor tot enduent-se'l a una banda. No hi havia pas cap «esbronc» davant de tothom, res d'aquest joc de poder que tant agrada a molts realitzadors. Sabia generar complicitat.

Pierre-William Glenn (L'univers de Joseph Losey a Cinéma Action, *Corlet-Télérama*, 2000)

Pierre-William Glenn, nascut a París el 1943 i diplomà a l'IDHEC, ja havia estat director de fotografia amb Rivette, Truffaut, Costa-Gavras i Tavemier quan Losey li va plantejar la possibilitat de rodar *MONSIEUR KLEIN* si per raons sindicals no podia fer-ho Gerry Fisher, el seu director de fotografia habitual. Quan aquest obtingué llum verda, Glenn assumí la funció d'operador i Losey li mantingué el sou de director de fotografia. Glenn també va fer d'operador al següent film de Losey, la coproducció francocatalana *LES ROUTES DU SUD*. ▶

BIBLIOGRAFIA: JOSEPH LOSEY

Monografies:

- Bantcheva, Denitza (ed.). *L'Univers de Joseph Losey*. Conde-sur-Noireau: Corlet; [París]: Télérama, 2000.
- Caute, David. *Joseph Losey: a revenge on life*. London, Boston: Faber and Faber, 1994.
- Ciment, Michel. *Le Livre de Losey: entretiens avec le cinéaste*. [París]: Stock, [1979].
- Cremonini, Giorgio; Marinis, Gualterio de. *Joseph Losey*. Firenze: La Nuova Italia, 1981.
- Gardner, Colin. *Joseph Losey*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2004.
- Leahy, James. *The Cinema of Joseph Losey*. London [etc.]: A. Zwemmer, 1967.
- *Leur premier film: d'Orson Welles à Zhang Yi Mou*. Annonay: Festival du Premier Film, 1993.
- Losey, Joseph. *Joseph Losey*. Paris: Seghers, 1970.
- Losey, Joseph. *Losey on Losey*. London: Secker and Warburg, British Film Institute, 1967.
- Losey, Joseph. *L'Oeil du maître*. Lyon: Institut Lumière; Arles: Actes Sud, cop. 1994.
- Milne, Tom. *Conversations con Joseph Losey*. Barcelona: Anagrama, 1971.
- Palmer, James; Riley, Michael. *The Films of Joseph Losey*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Porro, Maurizio. *Joseph Losey*. Milan: Moizzi, 1978.
- Rham, Edith de. *Joseph Losey*. London: Deutsch, 1991.
- Rissient, Pierre. *Losey*. Paris: Éditions Universitaires, cop. 1966.
- Tavemier, Bertrand (ed.). *Amis américains: entretiens avec les grands d'Hollywood*. Lyon: Institut Lumière; Arles: Actes Sud, cop. 1993.

Articles de revista :

- Bocchi, Pier Maria. *Ri-sistemazione di un film mai visto:*

Eva di Joseph Losey. "Cineforum" n. 407 (ag./set. 2001), p. 52-61.

- Bogarde, Dirk. *Le Joseph Losey secret: un génie amoureux de la vulgarité*. "Positif" n. 508 (juin 2003), p. 33-35.
- Bogarde, Dirk. *Quatre films avec Joseph Losey*. "Positif" n. 293/294 (juil./août 1985), p. 20-27.
- Bourget, Jean-Loup. *Joseph Losey*. "Positif" n. 404 (oct. 1994), p. 69-71.
- Carcassonne, Philippe. *Entretiens Joseph Losey*. "Cinématographe" n. 40 (1978), p. 51-60.
- Ciment, Michel. *Entretien avec Joseph Losey*. "Positif" n. 260 (oct. 1982), p. 2-9.
- Ciment, Michel. *Entretien avec Joseph Losey*. "Positif" n. 186 (oct. 1976), p. 18-24.
- Ciment, Michel. *Mémoire de Losey*. "Positif" n. 293/294 (juil./août 1985), p. 30-32.
- Comolli, Jean-Louis. *L'affaire Eva*. "Cahiers du Cinéma" n. 153 (mars 1964), p. 11-14.
- Dimendberg, Edward. *From Berlin to Bunker Hill: urban space, late modernity, and film noir in Fritz Lang's and Joseph Losey's M*. "Wide Angle" vol. 19, n. 4 (oct. 1997), p. 62-93.
- Houston, Penelope; Gillett, John. *Conversations with Nicholas Ray & Joseph Losey*. "Sight & Sound" vol. 30, n. 4 (1961), p. 182-187.
- Jacob, Gilles. *Joseph Losey or the camera calls*. "Sight & Sound" vol. 35, n. 2 (1966), p. 62-67.
- *Joseph Losey: la "trilogia" (e altro)*. "Cineforum" n. 470 (dic. 2007), p. 51-76.
- *Joseph Losey: time lost and found*. "Monthly Film Bulletin" vol. 52, n. 617 (June 1985), p. 172-174.
- *Joseph Losey: The servant*. "Avant-Scène Cinéma" n. 495 (oct. 2000).
- Lange, Monique. *En attendant Losey*. "Positif" n. 293/294 (juil./août 1985) p. 4-8.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Losey, Joseph. *Notes sur le Messager*. "Positif" n. 293/294 (juil./août 1985), p. 39-46.
- Losey, Joseph. *Un Américain à l'étranger*. "Positif" n. 293/294 (juil./août 1985), p. 36-38.
- Losey, Patricia. *Postface*. "Positif" n. 293/294 (juil./août 1985), p. 33-35.
- Monterde, José Enrique. *Eva, Joseph Losey*. "Dirigido por..." n. 342 (feb. 2005), p. 68-69.
- Monterde, José Enrique. *El Sirviente, Joseph Losey*. "Dirigido por..." n. 340 (dic. 2004), p. 72-73.
- Pinter, Harold. *Réponses sur The Servant*. "Positif" n. 293/294 (juil./août 1985), p. 47-49.
- Rodrig, A. *Joseph Losey*. "Cinématographe" n. 102 (juil. 1984), p. 78-79.
- Tavemier, Bertrand. *A la recherche de Losey*. "Positif" n. 293/294 (juil./août 1985), p. 28-29.
- Welsh, James M. (Jim). *Joseph Losey, with (and without) Pinter*. "Literature/Film Quarterly" vol. 22, n. 3 (July 1994), p. 210-211.

Pel·lícules :

- *Assassination of Trotsky (El Asesinato de Trotsky)* (VHS). Itàlia-França-Regne Unit, 1972. **VE**.
- *Boom* (VHS). Regne Unit, 1968. **V.O.S.C.**
- *Damned* (DVD). Regne Unit, 1963. **V.O.S.E.**
- *Don Giovanni* (DVD). França, Itàlia, Regne Unit, Alemanya (República Federal), 1979. **V.O.S.E.**
- *Figures in a Landscape* (DVD). Regne Unit, 1970. **VO**.
- *Modesty Blaise* (DVD). Regne Unit, 1966. **VC**.
- *Mr. Klein (El Otro Sr. Klein)* (VHS). França, Itàlia, Regne Unit, Alemanya (República Federal), 1979. **VE**.
- *A Romantic Englishwoman (Una Inglesa romántica)* (DVD). França, Regne Unit, 1975. **VE**.
- *The Servant* (El Sirviente). (VHS). Regne Unit, 1963. **VE**.