

3 - 13 abril 2002



Andrzej Munk

L'escola polonesa i Andrzej Munk
L'"octubre polonès" de 1956, que va veure l'esclat d'una crisi que es congruava des de 1953, va començar a la ciutat industrial de Poznan amb una vaga general salvatge, manifestacions i enfrontaments al carrer. Més tard, el mateix mes, la crisi es va generalitzar, i els tancs russos van envoltar Varsòvia. Això no obstant, no van rebre l'ordre d'atacar, per bé que els repetits esforços personals de Khruskov per impedir qualsevol canvi al capdavant del govern i el partit polonesos van ser inútils. I és que Khruskov mateix va comprendre ben aviat que el nou secretari general del partit polonès, Wladyslaw Gomulka, no era ni un liberal ni un "revisionista". Independentment de què més pogués ser, Gomulka, el 20 d'octubre de 1956, era el dirigent indiscutible del país. La seva autoritat va quedar confirmada quan, en adreçar-se al poble de Varsòvia en una plaça de la ciutat, va començar el seu discurs entonant les primeres notes de *La Internacional*, i l'himne va ser continuat a cor per uns quants centenars de milers de veus. Una de les primeres promeses que va fer al país va ser que rehabilitaria les víctimes de la resistència no comunista i que alçaria un monument en homenatge al seu combat. Simultàniament, les sales de cinema van rebre l'autorització per projectar, per primera vegada, els noticiaris rodats per Antoni Bohdziewicz i Jerzy Zarzycki durant la insurrecció de Varsòvia del 1944; quan es van projectar, molts espectadors es van posar a plorar. Bohdziewicz, que a Wisla, el 1949, havia estat l'únic cineasta que s'havia oposat a la línia cultural

presentada pel Partit, va ser autoritzat a reprendre la seva feina després de set anys d'inactivitat forçosa. Això no obstant, l'autèntica significació de l'octubre de 1956 només va aparèixer més tard: no va determinar realment l'inici d'una àmplia democratització del socialisme polonès, sinó més aviat l'inici de la fi de l'esperança nascuda uns quants anys abans. El cinema polonès va reflectir fidelment aquesta situació: es va passar de films que exaltaven el futur de la nova Polònia a films d'una tristesa desesperada, i després, cap a la meitat dels anys seixanta, a films uniformement mediocres i buits. Aquells anys de tensions van provocar el naixement de l'"Escola polonesa". Un home vell, exmaquinista de locomotora i acomiadat de la feina, mor esclafat per un tren. S'ha suïcidat? Era un sabotejador? Els testimonis declaren davant una comissió d'investigació, i cadascun presenta la seva versió dels esdeveniments que van conduir a aquella mort sense importància. Quina mena d'home era, el mort? Un excèntric? Algú oposat a la nova societat polonesa? Un enemic dels joves que li havien pres la feina? Era envejós i ressentit, o, a l'inrevés, massa humà, massa vulnerable i massa honest, diguem-ho clar, per poder suportar la hipocresia de la societat en què vivia? "L'aire és irrespirable, aquí", diu el president de la comissió a la fi de l'audiència, mentre obre una finestra. UN HOME A LA VIA (CZLOWIEK NA TORZE, 1956) d'Andrzej Munk (1921-1961) es compon de tres mirades cap enrere, tres versions subjectives de la vida del mort que componen un mosaic que respon,

en part, a les preguntes plantejades sobre la vida i el destí d'un individu, però també a les de molts d'altres; les preguntes, de fet, que tot Polònia es plantejava llavors. I les respostes donen a entendre que la veritat ja no és clara i sense equívocs, que els errors i els fracassos ja no són sempre imputables a l'enemic, i que el poble ja no és l'afortunat destinatari de directrius i resolucions. Parlant d'UN HOME A LA VIA, Munk deia: "Volíem mostrar la terrible injustícia que la conjuntura social pot infligir a un home." Era com si Orzechowski, el ferroviari de Munk, sospitós, atacat, perseguit i mort a la via per prevenir un accident, fos el símbol de la Polònia de 1956, el símbol d'aquells anys durant els quals es podia infligir a un home qualsevol cosa, fins i tot la injustícia més brutal, en nom de la "conjuntura social". Aquesta història, filmada abans dels esdeveniments de l'octubre de 1956, semblava il·lustrar per endavant les idees que Gomulka

va desenvolupar el 20 d'octubre en el decurs d'una reunió del Comitè central, poc després de les manifestacions espontànies de Poznan:

"El sistema dels anys passats trencava els caràcters i les consciències, trepitjava els homes i escopia sobre el seu honor. La calúmnia, la mentida i fins i tot la provocació eren instruments de poder. Es van cometre errors tràgics, es van enviar innocents a la mort i d'altres van ser empresonats, molt sovint durant molts anys. N'hi havia que eren comunistes. Molta gent va ser salvatgement torturada. La por i la desmoralització regnaven arreu. Nosaltres hem posat fi a aquest sistema o, més ben dit, hi posarem fi d'una vegada per sempre."

En els films de Munk, la realitat es veu a través dels ulls de personatges presoners de llocs que simbolitzen sense equívocs la privació de llibertat -l'estació d'UN

Mala sort d'Andrzej Munk





La passatgera d'Andrzej Munk

HOME A LA VIA, Varsòvia durant l'alçament i i el camp de presoners d'HEROICA, les muntanyes de LA CREU BLAVA i el camp de concentració de LA PASSATGERA. Munk, Wajda, Kawalerowicz i els seus companys no discutien la validesa del sistema socialista, però reivindicaven per a tothom el dret d'escollir lliurement la seva forma de vida, i anhelaven intensament unes condicions en les quals aquest dret fos natural. Munk va sortir de l'Escola de Cinema de Lodz el 1950 amb una formació d'operador i director. Els seus primers curtsmetratges documentals —ACOSTAR LA CIÈNCIA A LA VIDA (NAUKA BLIZEJ ZYCIA, 1951), EN DIRECCIÓ A NOWA HUTA (KIERUNEK NOWA HUTA, 1951) i LES MEMÒRIES DELS PAGESOS (PAMIETNIKI CHLOPÓW, 1952)— reflecteixen l'entusiasme per la vida nova i la recerca de l'"objectivisme" de rigor. Però LA PARAULA D'HONOR D'UN FERROVIARI (KOLEJARSKIE SLOWO, 1953) manifestava ja la tendència de Munk a veure els fets objectius sota un angle subjectiu, i a orientar la seva reflexió social d'una manera que demanava la

participació dels espectadors. LES ESTRELLES HAN DE BRILLAR (GWIAZDY MUSZA PLONAC, 1954), un documental sobre els miners, codirigit per Witold Lesiewicz, estableix un pas més en aquesta direcció. En el seu primer llargmetratge, LA CREU BLAVA (BLEKITNY KRZYZ, 1955), Munk va intentar realitzar un film d'acció en un estil documental. L'acció té lloc a les muntanyes de la frontera eslovaca on, cap a la fi de la guerra, membres del servei polonès de salvament a la muntanya evacuen un hospital de

La creu blava d'Andrzej Munk



Una passejada per la part antiga de la ciutat d'Andrzej Munk

campanya de la resistència, amenaçada per una ofensiva alemanya. La tensió prové de la vida interior dels personatges. El pas que encara li faltava a Munk per situar-se de ple en la ficció el durà a terme la introducció d'una veu narrativa, que serà la de l'escriptor J. S. Stawinski, un dels fundadors de l'escola polonesa. El racionalisme existencialista de Stawinski està relacionat dialècticament amb la concepció que Munk té del passat com a resultat de la interdependència de destins diferents. La noció de l'ésser captiu de Stawinski i la de la relativitat del passat de Munk, la combinació de dos universos diferents i la conjunció de l'imaginari i el real es retroben en molts films polonesos. Això no obstant, tot i que s'ha fet sovint, no s'hauria d'exagerar la importància de la influència de Stawinski sobre Munk. Per bé que Munk s'inspirava, pel que fa als arguments i les intrigues, en Stawinski, al capdavant tot quedava incorporat a la seva filosofia i el seu estil personals. Dues novel·les de Stawinski, *Els hongaresos* i *Fugida*, són a l'origen d'HEROICA (1957). Munk, que al llarg de tota la seva obra va descompondre les seves històries en capítols (tres a UN HOME A LA VIA, sis a MALA SORT i tres a LA PASSATGERA), no va voler fondre-les en una sola; ben al contrari, els hi va voler afegir una tercera, va donar un tercer moviment a la seva simfonia antiheroica,

encapçalada irònicament pel seu títol a la manera de Beethoven. (Aquesta tercera història es va rodar, però Munk va considerar que no era prou bona per ensenyar-la). La ironia impregna tot el film, però és particularment evident a la primera part, *SCHERZO A LA POLONESA*, o la insurrecció de Varsòvia vista com una tragicomèdia. L'escepticisme racionalista de Stawinski, violentament contrari al "principi de mort polonès" s'hi desenvolupa en un medi típicament a la manera de Munk, presentat amb un distanciament aparent, com formant part de la realitat quotidiana. Contràriament a la major part dels cineastes polonesos, Munk no recorre gairebé mai al simbolisme o l'expressionisme; l'expressió de les idees es manifesta per mitjà de la realitat física de la gent i les coses.

Dzidzius, el personatge central de la primera història, és un traficant del mercat negre de Varsòvia que s'encarrega d'establir el contacte entre els resistents i una unitat hongaresa que lluita al costat dels nazis. Organitza l'assumpte com si es tractés d'una transacció comercial normal, negocia amb les parts amb un escepticisme realista i es mostra més sovint embriac que no pas sobri, i amb més ganes d'anar amb la seva dona que no a les barricades. Lluny d'encarnar la tradició romàntica polonesa, és alhora grotesc i astut. Vist des de la seva perspectiva, l'alçament de Varsòvia perd la dimensió heroica, però, això no obstant, al final, Dzidzius, tot i que està segur de la inutilitat del sofriment i el sacrifici, torna a la ciutat assetjada. La segona història, *OSTINATO LUGUBRE*, ataca la llegenda heroica des de l'arrel. Aquí, encara més que en els altres films de Munk, el sentit de la vida està relacionat amb situacions concretes. Com més els personatges s'adhereixen al mite i consideren aquesta adhesió cega com l'experiència de la vida,



Andrzej Munk durant el rodatge de *La passatgera*



Heroica d'Andrzej Munk

menys lliures són. Uns presoners de guerra polonesos confinats en un camp es convencen així de l'heroisme d'un dels seus; l'heroi, que tots creien que s'havia evadit, és, això no obstant, descobert –i el ridícul es converteix aleshores en grotesc—amagat en un graner, i es matarà per tal que el mite visqui. Arran d'una trobada dels cineastes de l'Europa de l'Est a Praga, el 1957, els principals oradors van denunciar el nou cinema polonès, que ells consideraven com hostil al socialisme, i van exigir als cineastes que tornessin a la descripció idealitzada de la història i el present nacionals. Aquesta trobada de Praga va ser el primer intent dut a terme per tal de restablir una línia ideològica única en els països de l'Europa de l'Est, després que el XX Congrés del Partit Comunista de la Unió Soviètica i els esdeveniments de 1956 a Polònia i Hongria, i les seves causes i conseqüències, haguessin trasbalsat els fonaments ideològics de l'estalinisme. Els films de la nova onada polonesa –*HEROICA*, *TREN NOCTURN*, *CANAL*, *CENDRA I DIAMANTS*, *MALA SORT*, *EVA VOL DORMIR*— no es van programar a les sales dels altres països de l'Europa de l'Est, si és que realment es va arribar a fer, fins després de 1960.

Cap a la meitat de l'any 1957 van començar a aparèixer senyals que anunciaven que les llibertats novament conquerides tornaven a estar amenaçades. Cada vegada es va anar fent més evident que l'evolució iniciada el 1956 no aniria tan lluny com ho havien previst els representants de la *intelligentsia*. El setembre de 1957, *Po prostu*, la revista dels estudiants que havia esdevingut un símbol de l'octubre de 1956, va ser prohibida; poc temps després, les autoritats van confiscar el primer número, molt esperat, de la revista mensual literària *Europa* i van destituir cinc membres del comitè de redacció, entre els quals hi havia el redactor en cap, Jerzy Andrzejewski. Aleshores el comitè de redacció va decidir unànimement no publicar la revista, i els membres del comitè que eren comunistes van dimitir del partit. En el cinema, el canvi d'ambient polític es va manifestar per mitjà de l'examen primmirat dels guions en preparació, la revisió dels films acabats i l'ajornament de determinades estrenes. A l'igual de *TREN NOCTURN*, el film *MALA SORT* (*ZEZOWATE SZCZESCIE*, 1959) va ser concebut i preparat durant el període de desglaç que va seguir l'octubre de 1956. El tema, novament, era l'antiheroisme, però, aquesta vegada, Munk i

Stawinski ja no l'abordaven d'una manera analítica, sinó que intentaven seguir-ne el desenvolupament en les fases successives de la vida del seu personatge principal. Germà de llet del Dzidzius d'*HEROICA*, Piszczyk és el grimpador típic, covard i oportunista, les opinions del qual s'adapten a la conjuntura, des de la república d'abans de la guerra fins a l'estalinisme. L'aspecte satíric recorre tot el film, des d'una primera part excel·lent fins a unes síntesis esquemàtiques i unes exageracions massa explícites; en la segona part, la societat de postguerra esdevé el blanc principal, però l'humor de la història no encaixa gaire bé amb el to de l'experiència tràgica. És a *LA PASSATGERA* (*PASAZERKA*, 1961) on el talent de Munk s'expressa de la manera més impressionant. El film ja estava gairebé acabat quan Munk es va matar en un accident de cotxe. Els seus col·laboradors sabien que, a ell, no li acabaven d'agradar les seqüències del transatlàntic i que hauria volgut tornar-les a rodar. Van respectar els seus desitjos i van acabar el film, sota la direcció de Lesiewicz, utilitzant, per a la part contemporània, fotos fixes, i no les seqüències ja rodades. I, fins i tot sota aquesta forma, *LA PASSATGERA* és una obra coherent, i, sens dubte, el punt

culminant de la carrera de Munk. La protagonista torna a ser, novament, una persona captiva. Però Marta, deportada en un camp, no necessita crear-se un mite de la llibertat, perquè la du dintre seu. Al seu davant, la guardiana alemanya, Liza, no té llibertat interior; per això cau en la dependència de Marta i esdevé captiva ella, al seu torn. Liza, el botxí, necessita que Marta, la víctima, l'estimi. Convençuda que ella fa tot el que pot per Marta, considera els seus desafiaments com manifestacions d'ingratitude. Quan Marta la rebutja definitivament i escull morir al costat de l'home que estima, Liza es troba condemnada a romandre tota la seva vida presonera del passat i de la dona de la qual ella ha estat el botxí. El film es compon de fragments que formen un mosaic de la realitat. En tornar de l'Amèrica del Sud, on va emigrar després de la guerra, a Liza li sembla reconèixer, en una de les passatgeres del transatlàntic, Marta, que ella creia que havia mort. Aleshores li tornen records del camp de concentració, de primer sota la forma d'imatges aïllades i fortament emotives; després, el retorn al passat es transforma en una autodefensa adreçada al seu marit, i finalment la realitat esdevé progressivament més concreta, a mesura que el seu món interior la condueix a

Un home a la via d'Andrzej Munk



Mala sort d'Andrzej Munk





La passatgera d'Andrzej Munk

enfrontar-se a ella mateixa. Amb la prosa metafòrica i l'escriptura el·líptica de LA PASSATGERA, Munk recupera la idea principal d'UN HOME A LA VIA: el passat pot ser mistificat i segellat en la història, però no en la consciència individual, que roman oberta al passat fins a la mort.

Mira i Antonin Liehm (Les cinémas de l'Est, Cerf, París, 1989)

BIBLIOGRAFIA: ANDRZEJ MUNK
Selecció de documents consultables a la biblioteca

Monografies:

- Andrzej Munk. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1964.
- Anthologie du cinéma : III. Paris : L'Avant-Scène, 1968.
- Andrzej Munk : tradition et réalisme. Estève, Michel, (ed). Paris : Minard : Lettres Modernes, 1965
- Fuksiewicz, Jacek. Le Cinéma polonais. Paris : Editions du Cerf, 1989

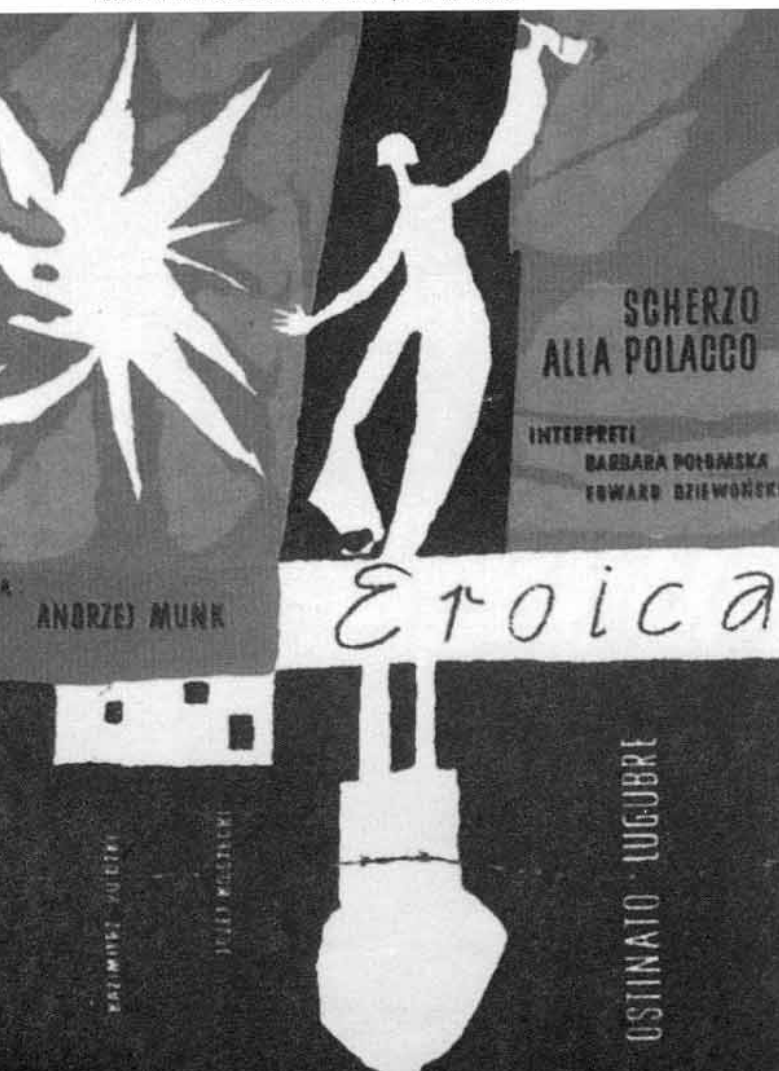


L'actor Bogumil Kobiela, un dels més significatius d'aquell període, en el film Mala sort d'Andrzej Munk



Andrzej Munk parodiant Hitler durant l'ocupació alemanya de Polònia

Poster del film Heroica de Munk, realitzat per Witold Skulicz



- Il Cinema di Andrzej Munk. Malgorzata Furdal e Sergio Grmek Germani, (ed), Milano : Il Castoro, cop. 2001
- Michalek, Boleslaw i Frank Turaj. Le Cinéma polonais. Paris : Centre George Pompidou, 1992. p. 124-135
- 61», no 60 (oct 1960), p. 65-74
- Dernier entretien avec André Munk. «Cinéma 62», no 71 (des. 62), p. 59-62
- Heredero, Carlos Fernandez. La Pasajera. «Cinema 2002», no 52 (june 1979), p.17-18
- La Passagère chef-d'oeuvre inachavé de Andrzej Munk. "Cinéma 64", no 89 (sept-oct 1964), p. 67-81
- La passagère. «Avant-Scène», no special 47 (avril 65), p.7-26
- Lagny, Michèle. L'acte de non-voir. «Filmcritica». Vol. XLIII no 430 (dec 1992), p. 515-525
- Moullet, Luc. Andrzej Munk. «Cahiers du cinéma», no 163 (fev 1965), p. 46-53
- Munk, Andrzej. National character and the individual. «Films and Filming», no 2 (nov. 1961) p. 15
- Rentero, Juan Carlos. La pasajera. "Dirigido" no 67 (1979), p. 64

Articles de revista:

- André Munk : le dernier Passage. "Cinéma 64", no 82 (janvier 1964), p. 18-20
- André Munk. «Cinéma 58», no 26 (avril 1958), p. 62-63
- André Munk. «Jeune Cinéma», no 2 (nov. 1964), p. 2-13
- Andrzej Munk. «Film Dope» no 46 (Mar 1991), p. 9-10
- Brzozowski, Andrzej. Munk et la passagere. «Cahiers du cinéma», no 163 (fev 1965), p. 54-55
- Cinéma Polonais : interviews de Andrzej Wadja, Andrzej Munk et Jerzy Kawalerowicz. «Cinéma