

Any 2005. Programa especial. Suplement del núm. 4
14 – 27 febrer 2005



Arnau Olivari

Arnau Olivari

► Llanterna Màgica

Les primeres projeccions

A les 15 hores del dia 23 de març de l'any 1957, al cinema Capitole de la plaça Cassagnes, de Perpinyà, s'inicià la projecció del film HALLELUJAH! (1929), de King Vidor, davant un nombre reduït de persones. Aquella sessió de cinema es perllongà amb la visió de LA PASSION DE JEANNE D'ARC (1927-1928), de Carl Theodor Dreyer. L'endemà, a la mateixa sala i per al mateix públic, es projectà l'obra filmica completa de Jean Vigo: els curtmetratges À PROPOS DE NICE (1929-1930) i TARIS (1930-1931), el migmetratge ZÉRO DE CONDUITE (1932-1933) i el llargmetratge L'ATALANTE (1933-1934). Quasi tots els assistents s'havien desplaçat expressament a França per assistir a aquelles sessions, les quals havien estat organitzades especialment per a aquell públic, un públic que, des d'aleshores, seria habitual trobar-lo a Perpinyà, dues o tres vegades cada any, durant més de dos lustres: fou el primer dels *week-ends* cinematogràfics de *Llanterna Màgica* (aleshores *Linterna Màgica*), uns *week-ends* dels quals se n'organitzarien 28 més, l'últim dels quals tingué lloc els dies 9 i 10 del mes de maig del 1970.

Els precedents mediats

La primera sessió cinematogràfica que se celebrà a Barcelona sota el nom de "Linterna Màgica" tingué lloc el dia 26 de febrer del 1953, al cinema Central, abans anomenat Salón Royal. *Linterna Màgica* fou el nom amb què vàrem anomenar les sessions de cineclub i de cinefòrum que dos cinèfils apassionats, Antoni Farré i Terré, amic meu des dels temps de la nostra Guerra Civil, i jo decidíem organitzar a la nostra ciutat.

Durant quatre anys vam anar descobrint racons procedents d'antigues distribuïdores i restes de productores ja desaparegudes del món de la indústria cinematogràfica; material una gran part del qual ja havia estat descobert i visionat, a casa nostra, per altres afeccionats al cinema. La lenta arribada a Barcelona de films importants començà a ser una realitat gràcies a determinats instituts de països estrangers, principalment el Francès i l'Italià, i posteriorment el Britànic. La necessitat d'ampliar el meu coneixement filmic, tot constatant la lectura amb la visió, determinà el meu primer viatge a París, "la ciutat de la llum", pleterica de sales que s'enfosquien per projectar els films que els meus ulls anaven englotint, a raó de cinc o sis per dia, en un empatx cinematogràfic impressionant. Aquells dies, a París, determinaren que minvés el meu interès a organitzar sessions, a fi de visionar els mateixos films que anaven projectant tots els cineclubs de Barcelona, els uns darrere els altres, en una reiteració tan trista com culturalment indignant. L'estranger era a uns 200 quilòmetres de Barcelona i, allí, hi havia un estoc meravellós de films interessants. Aquestes eren, més o



Senderos de gloria de Stanley Kubrick

menys, les meves reflexions durant el viatge de retorn. En arribar a Perpinyà, però, vaig baixar del tren i, després de deixar les meves maletes a la consigna, tot i sabent que em restaven solament unes hores per agafar l'últim tren que, aquell dia, podia conduir-me a Barcelona, em vaig dirigir al cinema que hi havia a la vora del Castelllet. Allí vaig tractar –primer amb l'encarregat i, després, amb el seu propietari– de la possibilitat de llogar el local per a unes sessions programades per mi, per a un públic que vindria expressament de Catalunya. Se'm va dir que, com a estranger no resident a França, no podia organitzar-les en aquell país, però sí d'acord amb el Cineclub de Perpinyà. Mancat de temps, vaig limitar-me a prendre nota de tot això i, tot pregant que transmetessin el meu interès a la dita entitat, vaig reprendre el viatge cap a Barcelona. Uns dies després, la senyora Lise Le Bournot, directora del Cineclub de Perpinyà, es posà en contacte amb mi: la meva estada a Perpinyà no havia estat inútil.

Els precedents immediats

D'aquest projecte, vaig parlar-ne amb en Pere Casadevall i Roca, aleshores president del Club 49 i conegut promotor d'actes artísticoculturals a Barcelona. El Club 49 acceptà compartir-ne l'èxit i el risc.

També vaig pensar que, essent Perpinyà una ciutat francesa, era molt convenient que hi participés l'Institut Francès de Barcelona, participació que segurament incrementaria el nombre d'assistents, a més de resoldre bastants problemes d'organització i, sobretot, de protec-

ció respecte de les autoritats franquistes, sempre receloses, constantment temeroses i, per això, fonamentalment prohibidores, a més de ser-ho per feixistes. Fàcilment s'arribà a un acord amb l'Institut Francès i el seu Cercle Lumière (Rafael Julià i Enric Ripoll-Freixes, principalment).

Es va assenyalar una data: els dies 23 i 24 de febrer del 1957, i es decidí un programa: CASQUE D'OR (1951), de Jacques Becker; LA PASSION DE JEANNE D'ARC, de Dreyer, i l'obra filmica de Jean Vigo. El projectat primer *week-end* es comunicà privadament als amics i els socis del Club 49, i es col·locà un avís al tauler d'anuncis de l'Institut Francès.

Les col·laboracions del Cineclub de Perpinyà i l'Institut Francès de Barcelona havien determinat la conveniència que el programa del primer *week-end* estigués compost per films de producció francesa.

Els amics del Cercle Lumière demanaren la inclusió de CASQUE D'OR, film que la crítica francesa havia enlairat, no injustament, però sí excessivament, com ho poguérem comprovar en visionar-lo, temps després, durant el IV *week-end*. Jo m'inclinava perquè es visionés el film de Dreyer sobre Santa Joana d'Arc, la qualitat i el tema del qual justificaven i recomanaven, prudentment, la seva inclusió en el programa. La visió de l'obra filmica completa de Jean Vigo –obra desconeguda totalment a Catalunya– es justificava per tractar-se d'un cinema típicament francès realitzat per un dels noms més famosos d'aquella cinematografia i, allora, descendent d'espanyols. Cal tenir en compte que els grans films clàssics i els noms dels realitzadors famosos –i Jean Vigo era un d'ells– citats en les històries del cinema, principalment les d'Angel Zúñiga i Carlos Fernández Cuenca, eren com uns mites, el coneixement dels quals esdevenia per a nosaltres una necessitat urgent, quasi vital, i que una bona sessió de cineclub era un acte quasi litúrgic. El programa pensat per al primer *week-end* era, doncs, interessant i atractiu per als cineclubistes catalans d'aleshores, alguns dels quals esperàvem amb un delit, més o menys temerós, els dies 23 i 24 de febrer d'aquell any 1957.

A primers d'aquell mateix mes, uns vint dies abans dels assenyalats per al primer *week-end*, vaig ser convocat urgentment al despatx del cònsol de França a Barcelona. Allí vaig trobar el director de l'Institut Francès, acompanyat d'un dels components del Cercle Lumière, i també Pere Casadevall. Recordo que el cònsol ens informà que la Cambra de Comerç o la d'Indústria –no recordo exactament si era l'una o l'altra– demanava que no es fes aquell *week-end* cinematogràfic. Els directius de la Cambra s'havien assabentat que Jean Vigo, en realitat Jean Almeréyda, era fill de l'activista anarquista espanyol Miquel Almeréyda, mort estrangulat a la presó francesa de Fresnes, en circumstàncies estranyes, i l'innocència o la culpabilitat del qual encara no ha estat esbrinada. El pre-



Model d'invitació a un week-end de Perpinyà

cedent va pesar més que el fet: la història violenta del pare anarquista i l'idealisme àcrata del fill eren més importants que el mer esclat de llibertat inconformista que és l'obra filmica de Jean Vigo. L'Institut Francès i el Club 49 es retiraren definitivament. Pere Casadevall insistí a pagar la meitat de les despeses. Aquell *week-end* fou anul·lat per ells, però no pas per mi: jo el vaig considerar simplement ajornat, i així ho vaig comunicar al Cineclub de Perpinyà, el qual restà a l'expectativa de la meua decisió futura. Recordo que vaig escriure dues cartes a l'entitat perpinyanesa, una d'elles amb un text pensat per si de cas la censura espanyola interceptava la carta.

El 16 d'aquell mateix mes de febrer, poc després de l'esmentada reunió al despatx del cònsol, vaig anar a parlar amb el secretari general del cap superior de la policia de Barcelona, a qui vaig assabentar que pensava organitzar els esmentats *week-ends* a Perpinyà, tot pregant-li que em digués si, per part de la policia espanyola, hi hauria algun inconvenient. Tal com m'esperava, el secretari general respongué que l'única cosa que la policia espanyola vigilaria seria, a la frontera, el compliment de les formalitats legals relatives a passaports i visats.

Tres dies després –el dia 19– presentava una instància dirigida al delegat provincial a Barcelona del "*Ministerio de Información y Turismo*", en la qual, tot esmentant la conversació mantinguda amb la policia, comunicava la preparació d'un *week-end* cinematogràfic a Perpinyà i demanava que se'm comunicués si, per part d'aquell "*Ministerio*", hi havia algun inconvenient. Mai no vaig obtenir resposta, però aquella conversa amb la policia i aquella instància –en la còpia de la qual consta el segell ministerial de la presentació del seu original– van ser dos actes defensius, decisius en aquest aspecte.

Arnau Olivar (Els "week-ends" cinematogràfics de "Linterna Mágica" a Perpinyà, article publicat a *Història de la Catalunya Cinematogràfica – Volum 2 – Curs 1984-1985, Cinematògraf – Annals de la Federació Catalana de Cineclubs*, edició a cura de Joaquim Romaguera i Ramió) ▶

▶ El cuirassat Potemkin, l'art conflictiu d'una idea violenta

La literatura cinematogràfica més abundant sobre un autor i un film és, segurament, la que es refereix a Eisenstein i EL CUIRASSAT POTEMKIN; un autor i un film que han merescut l'atenció dels més importants historiadors i crítics, que han anat repetint el que Eisenstein mateix va escriure respecte a la seva obra i s'han limitat, la major part de les vegades, a assenyalar-ne nous aspectes i matisos. En el seu article titulat «L'estructura d'una pel·lícula» (gener del 1939), Eisenstein estudia l'«organicitat» d'EL CUIRASSAT POTEMKIN. Eisenstein entén per «organicitat» la construcció orgànica de la composició com un tot, cosa que determina la seva estructura unitària. En una obra d'art orgànica, diu, els elements que la *nodreixen* han d'omplir tots els seus trets, matisos, parts o àrees. No més quan els principis informadors ho envaeixen tot podem parlar de l'«organicitat» d'una obra; Eisenstein par-teix del principi que l'organisme és una «unitat més elevada» (Engels: *Dialèctica de la naturalesa*). Però l'organicitat d'una obra –així com la sensació de la seva organicitat– neix quan la llei de la construcció de l'obra respon a la llei de l'estructura del fenomen natural. És a dir que Eisenstein distingeix dues classes d'«organicitat»: la que caracteritza una obra que posseeix «integritat» i lleis internes –la que es troba estructurada gràcies a una llei o canó– i aquella el principi o la llei estructural de la qual coincideix amb la llei o el canó que regeix els fenòmens naturals. Aquesta formulació –complexa i difícil, com gairebé tota la teoria d'Eisenstein– té una gran importància; aprofundint-hi es podria arribar a les essèn-

cies del realisme i l'irrealisme, la racionalitat i la imaginació, que són conceptes una mica confusos en l'actual situació cultural.

Quan una obra artística s'estructura per mitjà d'una llei que és precisament la que regeix els fenòmens naturals, no ens trobem només davant un fet o una situació de tipus real, sinó principalment davant un reflex ple i peculiar de la realitat; Eisenstein es configura, en aquest sentit, com un platónic (reflex de la realitat: capítol VII de *La República*). La presència d'una mateixa llei regint dues estructures –la de l'obra artística i la dels fenòmens naturals– permet la compenetració essencial i estructural de l'obra filmica amb el seu lector visual ja que aquest, pel fet de trobar-se normalment immersit en els fenòmens naturals, es regeix per la mateixa llei que determina l'estructura de l'obra orgànica que visiona; és a dir que en aquest cas «nosaltres» i «l'obra» quedem *enllaçats* pel fet que tots dos som governats per un mateix canó. En conseqüència, tots dos acaben «trobant-se»: l'auditori pot comprendre l'obra d'una manera global al mateix temps que les diferents parts de l'obra acaben fent-se i formant una unitat total i complexa.

EL CUIRASSAT POTEMKIN no és un documental ni un reportatge, ni una crònica reconstruïda, ni una obra d'art orgànica –del segon tipus indicat–, amb una estructura dramàtica pròpia de la tragèdia clàssica, de la qual Eisenstein mateix assenyala els cinc actes:

I.- «Homes i cucs»: L'exposició de l'acció. Les condicions de vida a bord del cuirassat. La carn plena de cucs. El descontentament de la marineria.



La leyenda del santo bebedor d'Ermano Olmi

II.- «Drama a l'alcàsser»: «Tothom a coberta!» Els mariners rebutgen la sopa de carn amb cucs. L'escena de la lona enquitranada. «Germans!» L'escamot es nega a disparar. El motí. La venjança contra els oficials.

III.- «L'exhortació del mort»: La boira. El cadàver del mariner Vakulintxuk és traslladat al port d'Odessa. Dolor davant el cos de Vakulintxuk. Indignació. La manifestació. S'hissa la bandera roja.

IV.- «Les escales d'Odessa»: Confraternització entre la costa i el cuirassat. Els iols amb provisions. Les descàrregues de fuselleria a les escales. El cuirassat obre el foc contra l'estat major tsarista.

V.- «Davant l'esquadra»: La nit d'espera. La trobada amb l'esquadra. Les màquines. «Germans!» L'esquadra es nega a disparar. El cuirassat passa victoriosament a través de l'esquadra tsarista.

L'acció de cadascun d'aquests actes és diferent de la dels altres, i tots posseeixen una estructura comuna que es repeteix d'una manera intermitent i amb una dinàmica que parteix d'allò particular per buscar allò general. En efecte, després de l'Acte I, que és una magnífica presentació de tipus expositiu i justificatiu dels fets immediats, l'acció de cadascun dels quatre actes restants comença amb uns fets basats en elements individuals o separats:

II.- Mariners, vistos aïlladament, que es neguen a menjar-se la sopa.

III.- El cadàver de Vakulintxuk.

IV.- La confraternització, separadament, de dos elements: la dotació amotinada del cuirassat i la població d'Odessa.

V.- Una altra vegada dos elements tractats separadament; l'un, visible (la dotació del cuirassat) i l'altre, invisible però dramàticament present (la flota tsarista).

Elements que s'acaben fusionant:

II.- El motí i la venjança contra els oficials (fusió conflictiva de visualització violenta).

III.- La manifestació de dolor del poble d'Odessa davant la tenda de campanya on jau el cadàver de Vakulintxuk (fusió temàtico-dramàtica).

IV.- El suport dels mariners a la població d'Odessa i el canoneig del cuirassat contra l'estat major tsarista (fusió ideològica).

V.- La salutació de tota la dotació del cuirassat que travessa l'esquadra tsarista sense ser atacat (fusió social). Aquesta dinàmica, que condueix d'allò fragmentari a allò unitari, es troba marcada, en cada acte, per una pausa o cesura (dramàtico-emocional, temàtica o simplement gràfica):

II.- La lona enquitranada que cobreix un grup de mariners («suspens» emotiu).

III.- Els punys tancats: la simbologia de la indignació i la revolució; la dinàmica del dolor transformant-se en fúria.

IV.- El rètol «I de sobte» inserit entre l'última imatge de la confraternització poble-mariners i la primera imatge de les tropes tsaristes que inicia la seqüència de la represió.

V.- Les boques dels canons del cuirassat muntades entre el final de «l'espera» i els crits de «Visca!» i «Germans!» al final del film,

essent les segones parts de cada acte un resultat, quan no una reacció temàtica o dramàtica, de les respectives primeres parts, totes elles –les parts, per bé que també els actes– enllaçades per una línia temàtica única de doble tall: la fraternitat popular i la lluita revolucionària.

Aquesta unitat (línia temàtica), amb el seu doble tall (la fraternitat i la lluita), concorda amb la unitat de l'obra, l'estructura global de la qual presenta, sense pèrdua de la seva «totalitat», dues parts complexes clarament diferenciades per una cesura, essent la primera la constituïda pels fets tumultuosos en un ambient limitat (el cuirassat); la segona, l'expansió d'aquests mateixos fets en transformar-se en revolucionaris (del motí a la revolució –de la marineria a la massa popular–, d'un ambient limitat a un espai sense límits), i la cesura, el cadàver de Vakulintxuk («un alto de mort»); una cesura que separa dramàticament les dues parts globals unint-les des del punt de vista temàtic ja que la segona part, que enllaça amb la primera per mitjà de la cesura, es justifica com una conseqüència i una plenitud de les forces i els valors humans i socials que, al cuirassat, tendeixen a expandir-se. El desenvolupament del tema és, doncs, el del film, i la seva estructura es justifica pel principi de la identitat: «Idèntica en el tot i en les seves parts, grans o petites, la llei de la unitat ha estat respectada des del començament al final» (Eisenstein). I una cesura que es troba al final del segon acte, amb la qual cosa es respecta la proporció de la «regla àuria» que Eisenstein afirma haver tingut en compte també en cadascun dels actes; una qüestió, aquesta, pendent de comprovar amb un estudi guionístic del film, però que és indicadora –independentment de quin sigui el resultat d'aquest estudi guionístic– del fet que, per a Eisenstein, l'art revolucionari no ha de prescindir de la tradició artística.

Atès que aquest estudi es limita a una consideració del film com a obra del seu autor, cosa que, per raons òbvies, no permet una anàlisi àmplia i encara molt menys exhaustiva del film, em concretaré a examinar algunes de les principals seqüències d'EL CUIRASSAT POTEMKIN, exemples esplendorosos de creació i expressivitat cinematogràfiques.

En el seu treball titulat «La quarta dimensió» (1929), Eisenstein escriu el següent:

“Si nosaltres hem de compaginar una seqüència amb els següents fragments de muntatge: un vell de cabells blancs, una vella de cabellera blanca, un cavall blanc i una teulada coberta de neu, som encara lluny de conèixer si aquesta seqüència està encaminada a descriure una



Reproducció d'una foto d'Arnau Olivar feta per Pere Mo-nés i publicada al Tele/Express el 17 de gener de 1978, amb el peu següent: "Arnau Olivar. Por ahí se va a Perpinyà".

indicació dominant de «vellesa» o de «blancor».

Per tant, una escena o una seqüència pot ser muntada basant-se en una nota dominant. Quan aquesta és una sensació de naturalesa afectiva, el muntatge és tonal: Eisenstein utilitza la paraula «to» en aquest sentit, i ho aclareix dient que les vibracions lumíniques poden proporcionar un to dominant a tota una seqüència, ja que la llum pot fer-la dolorosa, alegre, llòbrega o tenebrosa. En conseqüència –afegeix–, el to pot ser una llei de muntatge amb peculiaritats pròpies, concretament en l'àmbit de les sensacions emotives, que –recordeu-ho– Eisenstein utilitza psíquicament pel que fa a l'espectador subordinant-les a l'expressió i la comprensió del tema. El muntatge tonal consisteix, doncs, en la unió dels plans per mitjà principalment dels tons dominants dels fragments filmics que són l'objecte de l'esmentat muntatge.

La seqüència del trasllat del cadàver del mariner Vakulintxuk des del cuirassat al port d'Odessa –una de les més boniques i difícils d'EL CUIRASSAT POTEMKIN– és un exemple de muntatge tonal a la manera d'Eisenstein realitzat per mitjà de dos tons dominants: les tonalitats lumínico-cromàtiques (en un film rodat en blanc i negre) i les lumínico-rítmiques (sense poder comptar amb el so).



El desierto rojo de Michelangelo Antonioni

Les tonalitats lumínico-cromàtiques es componen per mitjà dels grisos, els blancs i els negres: els diferents negres i grisos de les boires, els vaixells, el fum de les xemeneies, la vista general del port, els molls, els pantalons dels mariners, les armes, el metall i la fusta, juntament amb la lluminositat de l'albada del cel, sense la resplendor del sol i a punt de néixer el dia, es combinen amb altres vibracions lumíniques, com ara els blancs opacs, a la matinada, de les jaquetes dels mariners; els blancs grisos del cel, el gris intens de la tenda, el blanc pàl·lid del rostre del cadàver de Vakulintxuk, el negre-gris del cordatge dels vaixells, les bromes i les boires; les ombres de les embarcacions reflectides a l'aigua del port, i la petita llum de l'espelma encesa que sostenen les mans mortes del mariner i que il·lumina la cara del cadàver amb diverses tonalitats de pal·lidesa que contrasten amb la negror dels cabells, les celles i el bigoti del mort. És l'absència del to alegre propi de l'esclat de la llum; és el to adequat per expressar afectivament una tristesa profunda i sentida dins cada individu i, conjuntament, per tota una col·lectivitat. I la majestat, composta a base de lents moviments rítmics: l'avenç impertorbable i pausat de l'embarcació que condueix el cadàver del mariner, i el moviment majestuos que denota grandesa i inspira respecte, combinat amb d'altres ritmes similars: els de les naus que, lentament, abandonen el port, i el dels mariners petrificats que, a babord i estribord, formen la guàrdia. És una seqüència artísticament gloriosa, realitzada amb una gran llibertat expressiva, aquí justificada intel·lectualment, que prescindeix de vegades de les normes acadèmiques que prohibeixen saltar-se els eixos, cosa que molts anys després repetirà Max Ophüls i de què abusarà fins a la sacietat Jean-Luc Godard. Una seqüència que prepara la gran manifestació de dolor del poble d'Odessa, que acaba confraternitzant amb els amotinats (les escenes dels iols) i servint de contrapunt quietista a la violenta repressió tsarista de la famosa seqüència de la monumental escalinata d'Odessa.

Arañu Olivar (El acorazado Potemkin, Aymá S. A. Editora, Barcelona, 1977) ▶



Los comulgantes d'Ingmar Bergman

▶ El paisatge boirós de Theo Angelopoulos

Era d'esperar que, de Grècia –un país petit que ha creat una de les civilitzacions més importants, encara vigent, de la història de la Humanitat, i un art i unes escoles filosòfiques que han informat i informen encara la nostra cultura i la nostra societat contemporànies–, sorgís un dia un gran realitzador cinematogràfic. I, tanmateix, hem hagut d'esperar la dècada dels setanta perquè es produís aquest esperat esdeveniment artístic en la persona de Theo Angelopoulos: un dels grans realitzadors cinematogràfics de l'Europa actual, pràcticament desconegut, al nostre país, per una gran part del públic, però no pels pocs incansables «seguidors» del bon cinema.

Theo Angelopoulos –de nom «Déu» i de cognom «L'Enviat de l'Àngel»– neix a Atenes el 27 d'abril de 1936. De jove, abandonà els estudis de dret –que cursava al seu país– per anar a estudiar literatura a la Universitat de la Sorbona. Poc temps després, l'any 1962, es va inscriure a l'escola de cinema de París: tenia vint-i-sis anys.

Un dia va voler rodar un pla cinematogràfic obtingut amb una màquina de presa i girant sobre el seu eix els 360 graus de la circumferència.

–Senyor, vostè no ha vingut aquí a fer això. Intenti de fer un pla-contraplà –li digué un dels professors d'aquella escola cinematogràfica.

–És que no en tinc ganes –contestà Angelopoulos rebutjant, ja de jove, la planificació rutinària.

–Doncs vagi-se'n a Grècia a vendre el seu geni –replicà el professor.

Un any després, el 1964, Angelopoulos tornà a Grècia. Avui és un dels millors realitzadors cinematogràfics europeus. Aquell professor, com a creador, no ha passat de ser un director cinematogràfic de tercera fila, conegut pels seus documentals etnològics.

Cal tenir en compte que, a França, Theo Angelopoulos connectà amb el cinema durant la dècada dels seixanta. Aleshores, el cinema vivia l'efervescència dels realitzadors militants i de les obres filmiques compromeses, valorades primordialment pel seu contingut polític, per una crítica per a la qual progressisme i marxisme eren una sola cosa: per a molts d'ells, l'única cosa.

Els anys seixanta són l'època del cinema d'autor, fenomen originàriament europeu: des de la pretensió d'un Alain Resnais i la pedanteria genuïnament filmica d'un Jean-Luc Godard fins a les provocacions creatives del poeta-pensador Pier Paolo Pasolini i el sorgir de Bernardo Bertolucci, abans dels seus desnivellaments genialoides; grans films d'Ingmar Bergman, els millors de Michelangelo Antonioni i l'inici de la plenitud de Federico Fellini, juntament amb SALVATORE GIULIANO (1961), de Francesco Rossi; la presència de les petites cinematografies



Arañu Olivar apareix al fons d'aquesta foto feta al Festival de Venècia en l'edició de 1968; una Mostra ben moguda i sota l'ocupació policial.

dels països de l'Est –d'Hongria arribà la bellesa plàstica del millor cinema de Miklós Jancsó, i Iugoslàvia anunciava l'arribada imminent de l'anarquia rebentaire de Dusan Makaveiev– quan Europa, que ja havia rebut l'obra esplèndida del polonès Andrzej Wajda, començava a admirar la forta personalitat de Glauber Rocha, capdavanter del cinema inconformista del Tercer Món; i, també, l'element alhora genuí i discordant de l'espiritualisme profètic del rus Andrei Tarkovski. Foren uns anys d'ebullició, durant els quals es confongué novetat amb qualitat.

Tot això es reflecteix en l'obra de Theo Angelopoulos: la dècada dels setanta és la seva època de denúncia i de lluita. A Angelopoulos, que viu a Grècia, la dictadura dels coronels (1967-1974) no li permet fer cap referència explícita a la problemàtica política que li és contemporània. Artista compromès, de bases ideològiques marxistes, nascut en un país petit amb una gran història, però històricament vexat i manipulat per potències estrangeres, i artista format a França, en plena joventut, durant els anys del culte a Jean-Paul Sartre, Angelopoulos fa un cinema rebel i àcid basant-se en uns fets del recent passat històric del seu país, amb dissimulades referències i grans ressonàncies en el present. Això és, temàticament, la seva trilogia: MERES TOU '36 (trad. lit. DIES DEL 36, 1972), O THIASOS (trad. lit. LA REPRESENTACIÓ, 1974-1975) i KYNIGHI (trad. lit. ELS CAÇADORS, 1977).

A TAXIDI STA KITHIRI, el seu film precedent, hom no hi veu futur. A O MELISSOKOMOS, no hi trobem la resposta. Què hi ha a TOPIA STIN OMIHLI (trad. lit. PAISATGE EN LA BOIRA, 1988), l'última part de la segona gran trilogia de Theo Angelopoulos?

(...)

PAISATGE EN LA BOIRA és una obra filmica que es desenvolupa lentament, amb un ritme pausat i una realització tranquil·la, pròpia d'una obra placida, contemplativa i quietista quan, en realitat, és un desplaçament constant, un viatge intermitent vers una destinació desitjada però inconcreta que els protagonistes necessiten, i intuïen, però que, fins al final –i, fins i tot, després del final– resta configurada com una expectativa.

Tota interpretació coherent és lícita; però la coherència interpretativa no és mai exhaustiva ni és exclusiva; i com més important és l'obra d'un artista, més admet consideracions temàtiques i estètiques diverses.

PAISATGE EN LA BOIRA amaga en el seu interior un motor energètic que informa i regula –diguem que pastosament– tot el desenvolupament del film, el qual té com a nucli central i inicial el buit del pare, sentit per uns éssers innocents i indefensos, fills d'una mare soltera, per la qual no se senten protegits.

La principal dinàmica del film arrenca del sentit del buit (l'absència del pare) per a anar vers la recerca del progenitor (la trobada amb el pare); un pare desconegut que és més enllà de la frontera. Es pot considerar que ens trobem davant una problemàtica existencial? La desfeta de les quimeres ideològiques deixa orfes els homes que en feren la base de llurs vides i el destí de la història. Destruïda la utopia, per ells proclamada com una realitat futura –cosa que, semànticament, era tota una contradicció– el que els resta és la insatisfacció. En aquest film, el sentit de la història és suplert pel sentit de l'existència. Ho ha declarat Angelopoulos mateix:

«...al meu film no es tracta ni de nostàlgies ni d'un retorn a dintre d'un mateix, sinó d'una narració que, sobretot, es decanta més vers l'avenir que vers el passat... Quan els comedians venen el seu vestuari, és el període de la història el que s'acaba, és una generació el que desapareix. Una

part de mi desapareix amb ells. Jo sóc potser l'únic cineasta, pertanyent a l'esquerra, que diu, per primera vegada, que cal posar fi al passat i projectar-se vers l'avenir. També és així com jo liquido el meu passat cinematogràfic».

A PAISATGE EN LA BOIRA trobem tres generacions: la dels nens, que sorgeix després d'un paisatge històric de guerres i de morts; la d'Orestes, que és la intermèdia, contaminada pel passat i configurada pel present –no oblidem que, segons la mitologia i la tragèdia clàssiques gregues, Electra exigeix del seu germà Orestes la mort de llur mare Clitemnestra i la del seu amant i nou espòs Egist, assassins d'Agamèmon, pare d'Electra i d'Orestes, i que Orestes dubta i intenta defugir el seu destí, és a dir, deixar de ser el seu personatge mitològic–; i hi ha, també, una altra generació, la dels comedians, procedents dels films de la primera trilogia, la de la lluita i la denúncia. A PAISATGE EN LA BOIRA, els comedians compleixen un paper important però subsidiari i de teló de fons que apareix per difondre's. Aquesta segona trilogia, que comença amb el silenci de la història i que continua amb el silenci de l'amor, conclou amb el silenci de Déu. El marxista Angelopoulos ha arribat a la mateixa cruïlla on, fa anys, arribà un gran mestre del cinema del nostre temps: Ingmar Bergman.

El buit del pare, la necessitat de la seva recerca, un viatge existencial durant el qual es perd la innocència, l'arribada a una frontera més enllà de la qual esperen trobar el Pare i la foscor d'una nit boirosa, amb el perill del pas d'un riu –que recorda l'Estigi– configuren aquest film com una paràbola de la vida. Aquesta obra filmica és un contrast, molt matisat, de dos elements antitètics: la foscor del negre –que domina el començament– i la blancor de la llum –que té el seu moment més important al final, quan, vençent el negre, il·lumina els colors i la forma d'un arbre que sembla arrelat més enllà del temps i de la vida. Al principi, la veu de Voula recita un fragment del Gènesi al seu germà, el qual escoltant-lo s'adorm; però és Alexandros –el qui manté intacta la seva innocència– qui



Rashomon d'Akira Kurosawa

encoratja la seva germana, al final, donant-li la mà i prosseguint la recitació del mateix text bíblic.

Un viatge, una frontera i una il·luminació final. Un viatge que no és esquemàtic ni simplista, sinó trencador de línies directes, per desglossar-se en direccions secundàries que sempre acaben confluint en un únic camí: el que condueix al Nord. Un tren, un camió, un amic, un soldat compassiu ajuden a avançar vers la frontera d'una Alemanya que, geogràficament, no limita amb Grècia, i donen així entrada al símbol. La frontera pot significar la mort; passar-la, arribar a la llum.

Quin és el significat del film? Escoltem Angelopoulos: «Fa anys, vaig llegir el resum d'un fet que em va impressionar molt. Jo em preguntava com era possible que dos nens haguessin pogut anar a la deriva, sense saber res, vers un país llunyà. Era necessari que la vida fos terrible i molt greu la manca d'afecte perquè els dos petits se n'adonessin... Alguna cosa estranya havia d'haver passat, com passa sovint a la vida i a la creació. Com tots els infants els fan als seus pares, els meus fills em demanen que els expliqui contes quan se'n van a dormir... Un dia, vaig contar-los el fet dels dos nens; i, a mesura que l'explicava, l'anava desenvolupant. A poc a poc, la història es va anar configurant, fins a esdevenir una mena de conte de fa-



El chico de Charles Chaplin

des... cosa que no és, precisament, l'argument del meu film... A la primera versió, els nens es perdien dins la boira. El meu pessimisme havia imperat. Però els meus fills es posaren a plorar. Tonino Guerra, un dels meus guionistes, em va dir que els nens tenien raó; que un conte de fades ha d'acabar bé. Li vaig donar la raó i, per no fer un final tímidament obert, l'he acabat amb una gran obertura; és així com ha nascut la conclusió del film, amb la desaparició de la boira i la presència de l'arbre.»

La innocència d'uns nens i l'amor d'un pare han pogut més que el pessimisme d'un vell lluitador desenganyat.

Arnau Olivar (Questions de vida cristiana, núm. 159, desembre de 1991) ▶

BIBLIOGRAFIA: ARNAU OLIVAR.

Articles d'Arnau Olivar

- *Bergamo 1967*. "Lumière", nº 40 (marzo 1968), p. 131-140.
- *Da un paese lontano (Joan Pau II)*. Separata de: "Qüestions de vida cristiana", 114 (1982), p. 101-108.
- *Le désir de domination: 'La truite' de Losey*. "Jeune cinéma", 146 (nov. 1982), p. 1-2.
- *Dossier sobre 'El último sábado' y la Ley de Prensa*. "Lumière", nº 40 (marzo 1968), p. 143-183.
- *Entretien avec Basilio Martín Patino*. "Jeune cinéma", 170 (nov.-déc. 1985), p. 24-27.
- *Entretien avec Francesc Betriu*. "Jeune cinéma", 170 (nov.-déc. 1985), p. 29-31.
- *Entretien avec Joseph Losey*. "Jeune cinéma", 146 (nov. 1982), p. 2-6.
- *El festi de Babette (Babettes Gaestebud)*. Separata de: "Qüestions de vida cristiana", 148-149 (1989), p. 174-180.
- *El gran dictador*. Separata de: "Qüestions de vida cristiana", 87 (1977), p. 113-118.
- *Ingmar Bergman: De Tva Saliga (El Signe)*. Separata de: "Qüestions de vida cristiana", 135-136 (1987), p. 182-185.
- *Mythe et histoire chez Pasolini*. "Jeune cinéma", 153 (oct. 1983), p. 3-11.
- *Orlow Seunke: Pervola, amb sabor d'aigua: notícia d'Holanda des de Venècia*. Separata de: "Qüestions de vida cristiana", 131-132 (1986), p. 208-212.
- *El paisatge boirós de Theo Angelopoulos*. Separata de: "Qüestions de vida cristiana", 159 (1991), p. 107-117.
- *Les paradis perdus*. "Jeune cinéma", 170 (nov.-déc. 1985), p. 23-24.
- *Requiem por un campesino español*. "Jeune cinéma", 170 (nov.-déc. 1985), p. 27-29.
- *O salto: un film de Christian de Chalonge*. "Lumière", nº 37 (nov. 1967), p. 465-468.
- *Temps i història en el cinema de P.P. Pasolini*. Separata de: "Qüestions de vida cristiana", 120 (1984), p. 104-113.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- *Teorema: un film de Pier Paolo Pasolini*. Separata de: "Qüestions de vida cristiana", 82 (1976), p. 90-101.
- *'Tristana' de Luis Buñuel: una història sense dinàmica*. Separata de: "Qüestions de vida cristiana", 52 (1970), p. 70-74.
- *La Via Lactia, de Luis Buñuel*. Separata de: "Qüestions de vida cristiana", 96 (1979), p. 113-119.
- *Viridiana, setze anys després*. Separata de: "Qüestions de vida cristiana", 88 (1977), p. 111-119.
- *Els 'week-ends' cinematogràfics de 'Llanterna Màgica' a Perpinyà*. "Cinematògraf: annals de la Federació Catalana de Cine-Clubs", vol. 2, curs 1984-1985, p. 305-339.

Pròlegs d'Arnau Olivar (Col·lecció "Voz imagen. Cine")

- "El acorazado Potemkin, el arte conflictivo de una idea violenta". En: Eisenstein, Sergei M. *El acorazado Potemkin*. Barcelona: Aymá, 1971, p. 7-24.
- "Después de una trilogía". En: Antonioni, Michelangelo. *El desierto rojo*. Barcelona: Aymá, 1965, p. 7-14.
- "Las guerras de Iván y la batalla de Eisenstein". En: Eisenstein, Sergei M. *Ivan el Terrible*. Barcelona: Aymá, 1967, p. 7-13.
- "Luchino Visconti ante el Gatopardo". En: Visconti, Luchino. *El Gatopardo*. Barcelona: Aymá, 1963, p. 15-27.
- "La Tristana de don Lope". En: Buñuel, Luis. *Tristana*. Barcelona: Aymá, 1971, p. 7-15.
- 2a ed.: Barcelona: Aymá, 1976.

Col·loquis i cròniques d'Arnau Olivar (Mostra de Venècia)

- *Venècia 1962: examen de un festival*. "Lumière", nº 2 (dic. 1962), p. 141-152.
- *Venècia 1964: impresiones de un festival*. "Lumière", nº 15 (oct. 1964), p. 365-381.
- *XXVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 1965: informe y coloquio sobre el Festi-*

- val de Venècia*. "Lumière", nº 23 (oct.-nov. 1965), p. 187-216.
- *XXVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 1965: notas críticas sobre 'Gertrud', 'Simón del desierto', y 'Film'*. "Lumière", nº 23 (oct.-nov. 1965), p. 217-230.
- *Venècia 1966: impressió crítica de la XXVII 'mostra' cinematogràfica*. "Serra d'Or" (oct. 1966), p. 77-83.
- *XXVIII Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia: coloquio sobre el festival*. "Lumière", nº 37 (nov. 1967), p. 445-464.
- *Venècia 1969: impressió crítica de la XXX 'Mostra Cinematografica'*. "Serra d'Or" (des. 1969), p. 123-128.
- *Venècia 1970: cinc films italians*. "Serra d'Or" (nov. 1970), p. 75-78.
- *Els dimonis i l'helicòpter*. "Serra d'Or" (des. 1971), p. 105-107.
- *Venècia 1971: primera parte: la Mostra Rondi*. "Imagen y sonido", nº 102 (dic. 1971), p. 33-35.
- *Venècia 71: II: los principales films de la Mostra*. "Imagen y sonido", nº 103 (enero 1972), p. 33-36.
- *La XLVI Mostra Internacional de Cinema*. "Serra d'Or" (des. 1989), p. 91-93; (gen. 1990), p. 63-65.
- *Venècia 1991: la Mostra Internacional d'Art Cinematogràfic*. "Serra d'Or" (nov. 1991), p. 58-62.
- *Venècia 1992: la Mostra Internacional d'Art Cinematogràfic*. "Serra d'Or" (des. 1992), p. 91-95.
- *Venècia 1994: la LI Mostra Internacional d'Art Cinematogràfic*. "Serra d'Or" (des. 1994), p. 94-98.
- *Venècia 1997*. "Serra d'Or" (gen. 1998), p. 65-67.
- *Venècia 1998*. "Serra d'Or" (des. 1998), p. 91-93.
- *Venècia 1999*. "Serra d'Or" (gen. 2000), p. 62-64.
- *Venècia 2001*. "Serra d'Or" (gen. 2002), p. 64-66.
- *Venècia 2003*. "Serra d'Or" (gen. 2004), p. 66-69.
- *Venècia 2004*. "Serra d'Or" (gen. 2005), p. 54-58.

Llanterna Màgica. "Week-ends" cinematogràfics

- *Programes*. Del V (2-3 maig 1959) al XXIX (9-10 maig 1970).