

Any 2009. Programa especial. Suplement del núm. 21

25 novembre – 10 desembre 2009



Logo de l'estudi Mejrabpom

L'estudi Mejrabpom, el Hollywood roig

El cinema de la NEP (Nova política econòmica)

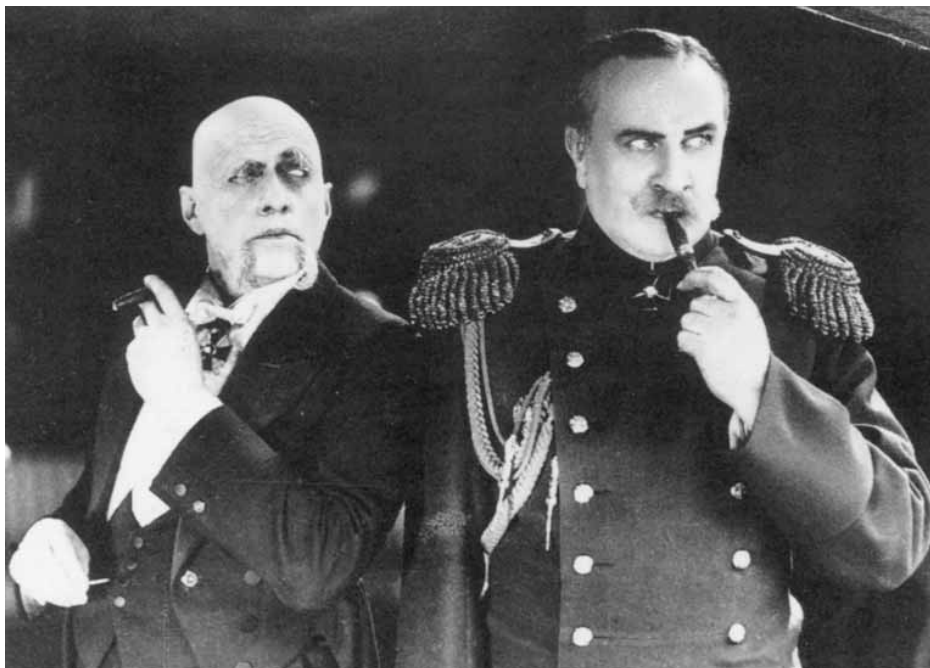
El març de 1921, quan se celebrà el desè congrés del Partit Comunista, la situació del país era dramàtica. El comunisme combatent expirava. Els pagesos es negaven a lliurar llur producció, moltes fàbriques havien tancat, i molta gent de ciutat començava una nova vida al camp. Les botigues estaven buides. La guerra civil, que tot just havia acabat, deixava una situació desesperada. La decisió d'instaurar una «nova política econòmica» generava debats irats, reaccions violentes i esperances vanes. No es tractava pas de «tornar» al capitalisme, però, tanmateix, es requeria força flexibilitat: hom va reduir les requisites i va augmentar el preu de compra als pagesos. Es va autoritzar l'activitat de l'artesanat, el comerç privat, així com també les fàbriques petites (de fins a vint obrers). Hom va procurar d'atreure les inversions occidentals. De sobte, van canviar moltes coses. Les mercaderies van tornar a aparèixer a les parades. L'èxode rural reculava. Van ressorgir les classes mitjanes, aquells famosos *nepman* feroçment caricaturitzats per la nova revista creada el 1922, *Krokodil*.

Així doncs, s'esdevingué una relaxació econòmica i social, una pausa, però no a nivell ideològic ni polític, atès que els bolxevics només acceptaven aquesta pausa en la marxa cap al socialisme, en la mesura que era temporal i que venia acompanyada d'una lluita enfortida contra tot allò que recordava l'antic règim.

Era, doncs, un període de contrastos, de recerques i de paradoxes. I prou que es feia sentir en tots els camps de la cultura. Fou el temps de les avantguardes; fou l'ambient remogut de *Les dotze cadires* d'Ilià Ilf i Ievgueni Petrov; *El Mestre i Margarida* de Bulgàkov i de les càrregues contra les «bones persones» de Zoixenko. Al mateix temps, tots els valors de les classes mitjanes, les quals s'aprofitaven directament de la NEP, recuperaven el seu públic. El final de la NEP fou, oficialment, l'inici dels plans quinquennals de 1928-29, un discurs de Stalin al voltant de la nova ofensiva del socialisme; també va significar el foragament de Trotski. Hom va passar pàgina.

Evidentment, la denominació de «cinema de la NEP» és excessiva. Al capdavant, el terme és un subterfugi per a designar una immensa quantitat del cinema fet al llarg d'aquells anys; un cinema que no mantenia cap vincle amb les avantguardes, que no van ser conegudes fins que es revisa la història. Atès el fet que les avantguardes fantasiaven amb el curs immediat de la revolució, la resta del cinema, com a conseqüència, més aviat s'alineava amb la política que aparentava una reculada de la revolució, amb les seves manifestacions ideològiques impregnades d'un nou esperit petitburgès. Així doncs, el terme englobaria tant les pel·lícules que reprenien els models prerevolucionaris com les obres dels «tradicionals», de temàtica contemporània o revolucionària.

Però, per sobre de tot, els anys de la NEP configuren el període constituït del cinema soviètic com a entitat cultural i com a estructura col·lectiva i industrial. Les


 Vsévolod Meyerhold i Vladimir Katxalov a *L'àguila blanca* de Iàkov Protazànov

bases per a un cinema bolxevic, consolidades a l'època del comunisme combatent, s'uniren a la considerable resta de la indústria d'abans de 1917, amb totes les contradiccions d'ambdós integrants.

En aquests anys van coexistir formes de la indústria privada i els esforços per a realitzar el cinema nacionalitzat que s'havia proclamat l'agost de 1919. Sovint, els límits no eren gaire clars. L'estrena (o reestrena) d'*INTOLERÀNCIA*, en benefici de les víctimes de la fam, va ser, el 1921, un acte polític de la secció regional de cinematografia (nacionalitzada) de Petrograd. Simultàniament, les companyies de distribució privades van reaparèixer i la distribució de les pel·lícules estrangeres va generar una veritable «febre comercial». Els cronistes d'aquesta època, R. Marchand i P. Weinstein, escriuen: «Les empreses de lloguer es formen amb una rapidesa vertiginosa, i arreu sorgeixen antigues pel·lícules russes i estrangeres que llurs propietaris havien amagat en el moment de la nacionalització.»

A finals de 1922 i inicis de 1923, s'imposà una aturada en sec per part del commissariat d'instrucció pública, el qual va crear Goskino, un organisme estatal que unificava la producció i la distribució cinematogràfica. De primer, Goskino volia establir lligams amb l'estranger, especialment amb Alemanya. La primera iniciativa important que va prendre va ser l'adquisició a crèdit a Berlín de 33 llargmetratges, 20.000 metres de pel·lícula negativa i 700.000 de positiva i material cinematogràfic elèctric. L'antic estudi Rus, una de les poques empreses prerevolucionàries que no havia deixat l'activitat, es va convertir en la Secció cinematogràfica de l'Auxili obrer internacional amb el nom de Mejrabpom-Rus.

Ben aviat, el fracàs de la política de Goskino, centralitzadora i amb el suport de capitals privats, va fer que el XIII Congrés (1924) decidís una unificació administrativa dels diversos organismes sota la direcció de Sovkino (Agrupació soviètica per a la indústria fotogràfica i cinematogràfica); una societat, el capital de la qual provenia en un 55% d'institucions alienes al cinema. Fou una victòria dels «centralitzadors» contra els partidaris d'un sindicat favorable a la concreció i l'augment de l'autonomia dels organismes unificats (punt de vista sostingut per l'estudi Sevzapkino de Leningrad). No obstant això, les dues tendències van continuar coexistint durant força temps, atès que l'aspecte centrífug va trobar ressò en les primeres cinematografies de les repúbliques creades —Stalin era el comissari de les nacionalitats— a Ucraïna, la República dels Tàrtars, Geòrgia, i l'Azerbaidjan. El monopoli de Sovkino va obrir un nou període a l'economia i la gestió del cinema soviètic; no suprimia cap de les diferències i les especificitats de les diverses instàncies.

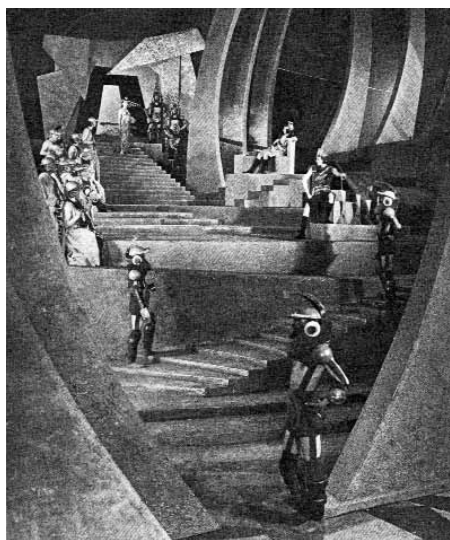
A banda dels cinemes nacionals, la política de l'estudi Mejrabpom es caracteritzava per la militància política, la insistència en la solidaritat internacional, els lligams amb els cineastes, els cineclubs i les companyies de producció progressistes i comunistes d'Europa, així com també per l'audàcia de les seves decisions: a Mejrabpom li devem les poques pel·lícules antinazis de preguerra, i és on Pudovkin, Ekk, Piscator, Ivens, Wangenheim, Barnett, Vertov i Savxenko van poder treballar amb les millors condicions.

D'altra banda, parlar del cinema de la NEP és aplegar fenòmens cinematogràfics, gèneres, estils, i temes. Fenòmens: el retorn d'alguns cineastes que havien emigrat,

com ara Protazànov, Txardinin, Khanjónkov. Estils: el retrobament del cinema d'agitació i propaganda de la guerra civil i dels gèneres tradicionals com ara el policíac; la tornada o la represa de les adaptacions literàries, la intervenció del teatre o dels elements teatrals. En els casos més afortunats això significava la participació d'actors cèlebres de l'escena a les pel·lícules: Ivan Moskvín (EL CAP DE POSTES), Solomon Mijkhóels (LA FELICITAT DELS JUEUS) i molts noms provinents del teatre d'art, com ara Vsévolod Meyerhold. Aquest fenomen contrastava amb la inspiració dels cineastes «innovadors», dels actors que s'adeien amb una concepció específicament cinematogràfica: Khokhlova i els alumnes de Kuleixov, l'equip de la FEKS. Gèneres i temes: el més notori va ser l'aparició d'una comèdia els motius de la qual quedaven lligats a l'actualitat. Al títol LA VENEDORA DE CIGARRETES DE MOSELPRÓM ja s'uneix la venda ambulants i el gran magatzem de l'Estat, abans de mostrar els somnis



L'estudi Mejrabpom compartia l'edifici, que havia estat un restaurant, amb l'Escola oficial de cinema



Aelita de Iàkov Protazànov

d'Amèrica i el cinema dels joves, l'escenari d'un Moscou en transformació.

«El mateix conte de la jove venedora de cigarretes» — escriu un crític contemporani — «qui, mercès a un operador de càmera enamorat, aconsegueix ser actriu, és absolutament versemblant. Ens recorda el destí de la pròpia actriu que la va encarnar: Lúlia Sólntseva provenia directament del seu tamboret de mecanògrafa quan va aterrar a AELITA, i qui sap quants operadors de càmera i comptables li consagren ara guions.» EL SASTRE DE TORJOK, amb els seus petits comerciants, la seva oposició de la ciutat i el camp, les obligacions de préstec d'Estat, el matrimoni per tal d'evitar les lleis del treball esdevé una antologia dels temes de la NEP.

El director d'EL SASTRE DE TORJOK i de diversos dels grans èxits dels anys vint, Iàkov Protazànov (1881-1945), va pertànyer a una generació de pioners, molt més representativa al cinema nord-americà. Després d'haver realitzat, entre l'any 1911 i 1917, una quarantena de pel·lícules («sèries d'or», melodrames, adaptacions literàries, «vehicles» per a Moziukhin, més tard conegut com Mousjoukine), va rodar, després de la revolució de febrer, EL PARE SERGI, que tancava un aprenentatge de la narrativa paral·lel als dels nord-americans o dels francesos, i que esdevingué, precisament per això i sense cap mena de dubte, la seva obra mestra. Més tard, es va exiliar a Berlín i a París. Arran d'una invitació de l'estudi Rus, va tornar al seu país el 1923. A partir d'AELITA, va rodar deu

pel·lícules fins a l'aparició del cinema sonor, després va realitzar sis cintes sonores, tot treballant fins al seu dècès. Cineasta sense estil particular, va destacar gràcies a una selecció molt eficaç dels arguments: melodramàtics, com ara la primera versió de EL QUARANTA-UNÈ; còmics, com ara el film antireligiós LA FESTA DE SANT JORDI o, fins i tot, l'actualitat oportuna de LA SEVA CRIDA, primer film de ficció que ret homenatge a Lenin. El seu sentit dels «valors de producció» assegurava l'èxit de públic en iniciatives de vegades insignificants. L'elecció dels actors en aquestes cintes era especialment interessant, tant si descobria desconeguts com ara Lúlia Sólntseva i Nikolai Batàlov per als papers protagonistes d'AELITA i Ada Vojsik per al de LA QUARANTA-UNÈ, com si demanava un paper típic a actors de gran experiència com ara Maria Blumenthal-Tamarina a LA SEVA CRIDA o bé Ilinski per a diverses comèdies. Així mateix, emprava per a la pantalla actors cèlebres del teatre: Mikhail Txékhov a EL CAMBRER DEL RESTAURANT, Vladimir Katxalov i Vsévolod Meyerhold a L'ÀGUILA BLANCA i Ivan Moskvín i Mikhail Tarkhànov a ELS RANGS I ELS HOMES.

Bernard Eisenschitz (Le cinéma russe et soviétique, Centre Georges Pompidou, L'Esquerre, París, 1981) ▶

▶ La història

La història de l'estudi Mejrabpom-Rus s'inicia el primer d'agost de 1924. Efectivament, va ser en aquesta data que es va signar el contracte entre Mejrabpom (*Mejdu-naródniaia rabótxaia pomosx*, Auxili obrer internacional) i el col·lectiu artístic Rus (sorgit de l'estudi Rus, un dels pocs estudis que van quedar després de la Revolució). L'estudi es comprometia a posar a disposició els seus platós, l'equipament i el personal tècnic i artístic. Les pèrdues i els beneficis es repartien en funció de la quantitat aportada per cadascuna de les parts. Mejrabpom quedava representat pel comunista italià Francesco Misiano i Rus pel cineasta luri Jeliabujski.

Tanmateix, la cooperació entre la Rus i l'Auxili obrer internacional, que tenien uns objectius aparentment ben diferents, ja havia començat abans. El 1922, la producció cinematogràfica de la Rússia soviètica, davant de la certesa de la manca de pel·lícula verge i d'equipaments, es troba pràcticament en un punt mort. Ara bé, la Rus obté del govern el permís excepcional per exportar les seves pel·lícules a Alemanya. D'aquesta manera, el seu director general, Moisei Aleinikov, se'n va a Berlín tot enduent-se amb ell dotze llauanes de negatius i tres llauanes de caviar.

Alemanya manté relacions diplomàtiques amb Rússia, i el seu cinema es troba en plena expansió. El departament de Cinema de la representació comercial soviètica a Berlín el dirigeix Maria Andréieva, companya de Maxime Gorki i mare del realitzador i operador de càmera luri Jeliabujski, un dels associats del col·lectiu artístic de l'estudi Rus. És ella qui presenta Aleinikov al president de l'Auxili obrer internacional, Willy Münzenberg. Durant el seu sojorn a Berlín, Aleinikov compra pel·lícula i material, i estableix relacions amb la companyia de producció alemanya, l'estudi UFA. Particularment, organitza, amb l'ajut de Maria Andréieva, la campanya publicitària per al llançament d'una pel·lícula en la qual diposita grans esperances: POLIKUIXA, realitzada el 1919 als estudis de Rus per Alexandre Sanin, basada en l'obra de Tolstoi. La cinta no havia pogut estrenar-se a Rússia per manca de pel·lícula.

La NEP acaba d'entrar en acció i el nombre de companyies privades, fins i tot dins el cinema, no deixa de créixer. Però l'estudi Mejrabpom-Rus es distingeix dels altres per alguns trets essencials: té un soci estranger respectable i reconegut oficialment per l'URSS; hi col·laboren professionals d'alt nivell amb una gran experiència al cinema i els dirigeix un organitzador consumat, una mena de Diàguilev del cinema: Moisei Aleinikov.

Quan va sojornar a Berlín, va aconseguir convèncer Iàkov Protazànov, un dels principals realitzadors de cinema rus d'abans de la Revolució de tornar a la Rússia soviètica, i el qual esdevindrà una de les figures capdavanteres de l'estudi. A mitjan anys vint, Aleinikov sabrà atreure cineastes sorgits de tota una altra escola: Vsévolod Pudovkin, Boris Barnet, Leonid Obolenski, i Serguei Komarov, formats al taller de Lev Kuleixov, qui més endavant s'unirà a ells.

Als estudis de la «fàbrica», amb una superfície total de 600 m² situats gairebé al centre de Moscou, s'hi roden cinc llargmetratges de ficció des de principis d'any, entre els quals hi ha AELITA, la realització del qual presenta una gran complexitat. Per tal de desenvolupar el seu sector de distribució, l'estudi Mejrabpom-Rus lloga una sala de cinema nacionalitzada, on presenta els films tot assegurant-se una publicitat hàbil: el febrer de 1925, la societat ha multiplicat el seu capital per quaranta. Els beneficis es reinverteixen immediatament en la producció, en equipament per a l'estudi i en la compra de films estrangers l'exhibició dels quals reporta al seu torn beneficis.

El desenvolupament del «Hollywood rus», com l'anomenen a l'estranger, suscita crítiques i reaccions. Des de novembre de 1924, la direcció econòmica del OGPU (Directori polític de l'Estat), la policia política, escriu una nota sobre l'activitat de Mejrabpom-Rus, tot demanant la intensificació de control sobre aquesta organització, l'examen de tot el personal i la integració a l'estudi de membres del Partit. Paral·lelament, l'Estat acaba de fundar Sovkino (Agrupació soviètica per a la indústria fotogràfica i cinematogràfica), que té l'objectiu de reorganitzar i desenvolupar la indústria cinematogràfica. Dotada de poders il·limitats, s'encarrega de repartir la pel·lícula i el material de rodatge, controla tota la distribució, inclosa la de les pel·lícules estrangeres, i administra la totalitat dels crèdits assignats al cinema. És ara quan moltes societats de producció petites, de caire privat, resulten líquides. L'estudi Mejrabpom-Rus conserva el dret de produir, tot i que, com a empresa semiprivada que és, perd els guanys procedents de la distribució dels seus films així com les subvencions de l'Estat.

Des d'aleshores, Mejrabpom-Rus haurà d'esforçar-se per tal de sobreviure. En primer lloc, aconseguirà percebre el 75% dels guanys provinents de la distribució de les seves pel·lícules. A més, opta per vendre les pel·lícules a l'estranger i, des del 1925, comença a exposar la seva producció.

Mentrestant, sota la pressió, d'una banda de l'Estat, i de l'altra de l'estudi Mejrabpom, s'empeita l'exclusió del sector privat. El 1926, la cooperativa de la producció es transforma en societat per accions, l'estudi Rus només en té el 10%. Paradoxalment, com més terreny guanya l'estudi pel que fa a la dimensió artística, més violents són els atacs en contra seu. Els representants del poder i del Partit condemnen l'estudi per «propagació» de tendències petitburgeses i exigeixen que les seves produccions reflecteixin més la ideologia del proletariat. Els artistes i teòrics de l'esquerra, de totes les tendències, re-treuen a Mejrabpom-Rus la seva estètica «mediocrè», els seus arguments massa allunyats de la realitat soviètica i les seves preocupacions essencialment comercials. Efectivament, les pel·lícules de l'estudi Mejrabpom-Rus obtenen un enorme èxit de públic. Per a pel·lícules com ara LES NOCES DE L'ÓS, EL CAP DE POSTES o EL SASTRE DE TORJOK, l'assistència a sales és, si més no, vint vegades superior que en la de pel·lícules ideològicament més ortodoxes.

El primer de novembre de 1926, un incendi destrueix les instal·lacions de l'estudi: es fan malbé platós, decorats, accessoris, i material d'il·luminació. Qualsevol altre estudi hagués determinat tancar les portes. Aleinikov aconsegueix de seguida el lloguer d'una part de l'Escola de cinema de l'Estat (GTK, que més tard es convertirà en la VGIK), instal·lada en el vell restaurant Yar. Compra equipament nou i, un mes més tard, es reprèn la producció. EL CAMBRER DEL RESTAURANT utilitza el decorat natural del nou estudi.

L'any següent, l'estudi col·labora amb tres-centes persones. Hi poden treballar simultàniament nou equips de rodatge. Els dos platós, amb una superfície total de 1.300 m², permeten rodar cada any vint-i-cinc pel·lícules de ficció de 2.000 metres. El laboratori, equipat amb màquines automàtiques alemanyes, processa fins a 300.000 metres de pel·lícula al mes. Els platós especialitzats permeten construir decorats immensos. Per a l'època, es tracta d'una maquinària immensa, força ben greixada, amb una excel·lent distribució de tasques. Els bons salaris, comparats amb altres estudis, atreuen cineastes i tècnics. Mejrabpom-Rus demostra de manera exemplar que un estudi a la Rússia soviètica podia recolzar-se exclusivament en els ingressos derivats de l'explotació de la seva producció. La demanda creixia constantment a l'alça: el 1927, un 20% més que l'any anterior; cap a la meitat de



La fi de Sant Petersburg de Vsevolod Pudovkin

1928, aquesta xifra arriba a augmentar fins a un 40%. L'estudi ja no lloga una sinó cinc sales de cinema (tres a Moscou i dues a Leningrad) per tal de difondre els films, els quals constitueixen la meitat de la producció cinematogràfica soviètica que s'exporta a l'estranger.

Mentrestant, les pressions augmenten i la crítica esdevé cada cop més virulenta: per bé que hom reconeix la qualitat artística de les cintes de Mejrabpom-Rus, se l'acusa de fer art per l'art, de ser fora de la política. L'estudi també es veu sotmès al constant examen dels òrgans de l'Estat i del Partit. Tanmateix, els responsables dels informes reconeixen les qualitats pròpies de l'estudi Mejrabpom-Rus que el distingeixen d'altres companyies de producció: el nivell general dels realitzadors, els guionistes, els operadors de càmera i els actors, així com el *savoir-faire* pel que fa a la publicitat. Alhora, l'acusen de contribuir poc a la propaganda per a la construcció del socialisme. S'assenyala obertament amb el dit el principal culpable: és Aleinikov. El juliol de 1927, amb l'objectiu de controlar millor la direcció de l'estudi, el comunista Boris Malkin és nomenat codirector.

Sorgeixen violentes acusacions, particularment de l'ARK (l'Associació dels cineastes revolucionaris), on, el gener de 1928, Malkin fa el seu informe sobre les activitats de l'estudi. La discussió que segueix a aquest informe no és sinó una avançada de la primera conferència del Partit de la Unió de Repúbliques Socialistes Soviètiques pel que fa a les qüestions de cinema, que s'esdevé el març de 1928. L'estudi és acusat de deformar la realitat soviètica, de fomentar un tipus de sala reservada a un «públic aristocràtic», de copiar Hollywood i d'apostar només per les *vedettes*. El dramaturg Vladímir Kirtxon afirma que aquest estudi «propaga la vulgaritat, cultiva l'esperit de saló, el foxtrot i la platja en comptes de respondre les expectatives dels principals interessats: el públic obrer i el pagès».

La resolució final d'aquesta conferència subratlla que el contingut de la producció cinematogràfica com s'ha de definir d'acord amb els objectius polítics i socials. El maig de 1928, amb l'objectiu d'assegurar-se el control de la producció de l'estudi, el Consell artístic reformat veu entrar representants d'organitzacions polítiques i professionals com ara l'Agitprop (Departament per a l'agitació i la propaganda), el Comitè central del Partit, el Comitè del repertori, la Secció social i cultural del Gosplan (Comitè per a la planificació econòmica), així com la cèl·lula local del Partit.

L'agost de 1928, l'estudi esdevé una companyia absolutament nacionalitzada, dirigida pel Comitè central de l'Auxili obrer internacional. D'ara endavant, tindrà el dret de produir pel·lícules a l'estranger. El nom ha canviat: ara es diu Mejrabpom-film. Kiril Txutko, un dirigent bolxevic d'influència en l'àmbit cinematogràfic, escriu a *Sovietski Ekran*: «El que era tolerable, fins i tot natural, per a l'estudi Mejrabpom-Rus, resulta inacceptable per a Mejrabpom-film. Els directors han d'alçar la línia temàtica del repertori, enfortir les noves tradicions cinematogràfiques i assumir tot el pes que correspon a una organització cent per cent soviètica, perquè per sempre més romangui oblidat el nom de Rus; l'origen amb consonàn-

cies eslaves del qual no feia sinó frenar l'avenç envers els èxits que esperen al cinema soviètic.»

Mejrabpom ha de lluitar amb Sovkino per tal d'intentar augmentar la part dels seus ingressos provinents de la distribució de les pel·lícules. Ara ha de produir pel·lícules revolucionàries adreçades a vèncer el monopoli burgès del cinema a Occident. La direcció confia en l'èxit de tres llargmetratges de Vsevolod Pudovkin (LA MARE, LA FI DE SANT PETERSBURG, TEMPESTAT SOBRE ÀSIA), i particularment, confia en la seva reputació, que converteix la companyia de producció en la més sòlida de Rússia.

De la mateixa manera, l'estudi té grans esperances pel que fa a les coproduccions, tot i que en aquest marc només es rodaran dues ficcions: LA SALAMANDRA, el 1928; i EL CADÀVER VIVENT, el 1929. La crítica soviètica deixa com un drap brut EL CADÀVER VIVENT i la compara amb altres pel·lícules de l'estudi com ara L'ÀGUILA BLANCA, EL SENYOR COIX, LA NINA DELS MILIONS, EL CANARI CONTENT, i DOS-BULDI-DOS, on es perceben «influències hostils vers el proletariat».

Els canvis que s'esdevenen al país després del 1929 influeixen en l'estudi. Moisei Aleinikov, en qualitat d'antic propietari de capital privat, veu anul·lat el seu dret a vot. L'estudi Mejrabpom-film, com ara totes les altres organitzacions, pateix una purga. La comissió retreu a la direcció de l'estudi tots els seus pecats: no només la producció de pel·lícules de contingut ideològic inadequat, sinó l'ús i l'enviament a l'estranger d'«enemics de classe» que no han tornat a la Unió Soviètica. Parlen del realitzador Fiodor Otsep, i dels actors Valeri Inkijinov, Anna Sten, i Vera Malinóvskaia.

La creació de l'Intorgkino acaba amb les operacions de l'estudi Mejrabpom-film amb l'estranger. Per un decret del Consell dels commissaris del poble de l'URSS, en data del 16 de novembre de 1930, es dissol el Consell de la societat per accions i la seva direcció, fins ara col·legial, i es reemplaça per un director únic. Acomiadat Aleinikov, és ara Francesco Misiano qui pren el seu lloc; Vladímir Babitski, antic responsable del Departament de producció, el succeirà.

Malgrat tots aquests canvis, l'estudi posseeix sempre un estatut a banda: en la seva qualitat d'organització internacional, és l'únic que no s'integra a la xarxa de Sovkino, creada el 1930. Mentrestant, aquest estatut connota l'especificació de la seva planificació temàtica. Sota les indicacions del Komintern, l'estudi determina quatre temes principals: la crisi econòmica, el paper de traïdors dels socialfeixistes, la preparació de la guerra i la intervenció contra l'URSS i les contradiccions colonials de l'imperialisme. Es realitzaran tot un seguit de pel·lícules segons aquests quatre temes: LA BOTA TRENCADEA, EL DESERTOR, LA FI D'UNA INVENCIÓ SENSACIONAL, LA CARRERA DE RUDI, etc. Es convida els cineastes estrangers a integrar-se a Mejrabpom-film: Béla Balázs, Friedrich Wolf, Erwin Piscator, Joris Ivens, Gustav von Wangenheim, etc.

Sempre amb el suport de l'Auxili obrer internacional, l'estudi roman com el millor equipat de tota l'URSS; fet que li permet passar ràpidament a la producció de films sonors. El primer, EL CAMÍ DE LA VIDA, de Nikolai Ekk, esdevé un èxit extraordinari i assoleix la xifra rècord en beneficis de la cinematografia soviètica.

Durant l'època en què Aleinikov dirigeix l'estudi, la cura en la rendibilitat obligava que els principis econòmics i l'organització fossin molt estrictes. Als inicis dels anys trenta, la feina es duia a terme d'una manera absolutament diferent, tal com ho testimonia el petit article de Lev Kuleixov, «La fàbrica de cinema, que no és pas per...fer cinema?», publicat el 10 de setembre de 1934 al diari *Rot-Front*: «Els actors que arriben a l'estudi no poden trobar la sala de maquillatge perquè l'han tancada. A meitat d'una presa amb so sincronitzat, cau un obrer quan mirava d'arribar allà a on és l'equip del plató on es roda; durant la projecció d'EL GRAN CONSOLADOR per als periodistes i escriptors estrangers, ha desaparegut la setena bobina; contràriament, la cinquena la tenim repetida i, a més a més, moltes imatges són defectuoses.»

Una actitud de treball com aquesta ha de ser particularment lamentable per a tots aquells que es van formar a Mejrabpom-Rus, que als anys vint era conegut amb el sobrenom de «l'estudi dels mestres».

Són aquests mateixos «mestres» aquells que assegurin la qualitat de la producció de l'estudi Mejrabpom-film en els darrers anys: Boris Barnet amb OKRAÏNA i EN LA

MAR MÉS BLAVA; Lev Kuleixov amb EL GRAN CONSOLADOR; Iàkov Protazànov amb LES MARIONETES, una al·legoria grotesca sobre el poder. A llur manera, aquests realitzadors tracten no solament la temàtica internacional, que ha esdevingut la de l'estudi, sinó també la realitat soviètica que adverteixen.

El 1935, l'Auxili obrer internacional interromp les seves activitats. El 8 de juny de 1936, el Comitè d'afers artístics considera necessari tancar Mejrabpom-film. El Comitè central de la Komsomol és partidari de la producció de pel·lícules per a nens. Un decret del Comitè de la indústria de cinema i fotografia funda, tot aprofitant la infraestructura de l'estudi Mejrabpom-film, un estudi per a la infància i la joventut, el Soiusedtefilm. D'aquells realitzadors de la primera generació, només en queda Protazànov. Els altres es dispersen. Durant molts d'anys, hom no pronunciarà més el nom de Mejrabpom-film, el qual no fou només una societat de producció sinó també una experiència única en la història del cinema.

Ekaterina Khokhlova (Le studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks, *Les Dossiers du musée d'Orsay*, núm. 59, París, 1996) ▶

▶ Els mestres del repertori

Els innovadors constituïen l'avantguarda del cinema soviètic: treien nous temes i indicaven nous camins.

Tanmateix, la seva importància numèrica respecte de tot el repertori cinematogràfic era molt modesta. Entre els centenars de pel·lícules produïdes pels estudis soviètics durant els anys de l'auge del cinema mut, el nombre de films dels innovadors no superava probablement els trenta o quaranta.

El gruix del repertori cinematogràfic, el realitzaven altres directors: o bé mestres tradicionalistes que havien sabut reorientar-se des del punt de vista ideològic, o bé joves directors que no compartien les opinions dels innovadors.

Entre aquests, no hi havia pas pocs directors d'estar per casa que produïen obres apolítiques, mancades de contingut ideològic, grises, estandarditzades, que no deien res ni al cor ni a l'intel·lecte.

Malgrat tot, també hi havia artistes de talent, òptims professionals, que produïen pel·lícules ideològicament acceptables, divertides, i que complien en una mesura o una altra el deure d'educar l'espectador en l'esperit soviètic. Els més importants, durant els anys de l'auge del cinema mut, van ser els directors de la vella generació I. Protazànov, O. Preobrajenskaia, V. Gardin, A. Ivanovski, T. Sabinski; i els directors de formació soviètica I. Tàritx, I. Txerviakov, P. Petrov-Bitov, I. Jeliabujski, A. Razumni i I. Ivanov-Barkov.



Anna Sten a *La muchacha de la sombrerera* de Boris Barnet

Destaca sobre tots ells la figura d'I. Protazànov. Creador de les millors pel·lícules russes prerrevolucionàries, LA DAMA DE PIQUES i EL PARE SERGI, durant els primers anys de la Revolució no va participar en el naixement del cinema soviètic. Entre 1918 i 1923, va ser a l'estranger, treballant per a companyies franceses i alemanyes. Va tornar a Rússia el 1923 i va entrar a l'estudi Mejrabpom-Rus, on va assumir immediatament una posició de primeríssim pla, que va conservar durant tota l'existència de l'organització (que després havia d'esdevenir Mejrabpom-film).

El seu primer film soviètic, una ampul·losa adaptació de la novel·la *Aelita* d'A.N. Tolstoi (1924), presentava clars indicis d'influències occidentals, mostrava escassa co-

herència ideològica i patia d'eclecticisme artístic.

Malgrat les grans despeses i la participació de bons actors, el film fou un fracàs. L'espectador va assistir amb curiositat a la pel·lícula, però aquesta el va deixar fred.

La lliçó no fou en va per a Protazànov, que, a les pel·lícules següents, va modificar el seu plantejament ideològic i creatiu, tot mirant d'acostar-se a les exigències de l'espectador soviètic.

L'any 1925, va dirigir LA SEVA CRIDA, amb guió de V. Eri, sobre la generació leninista després de la mort de Vladímir Iliix: un film exteriorment modest, però acuradament executat, amb la participació d'una sèrie de cèlebres actors teatrals (M. Bliumental-Tamàrina, V. Popova, O. Jiznieva, A. Ktorov, A. Geirot, entre d'altres), ideològicament coherent, propagandístic en el millor sentit de la paraula. Aquell mateix any, Protazànov va realitzar la comèdia EL SASTRE DE TORJOK, amb guió de V. Turkin, una pel·lícula feta per encàrrec i dedicada a la propaganda del préstec estatal subvencionat. Obra senzilla i sense pretensions, EL SASTRE DE TORJOK, gràcies a un conjunt d'interpres encertadament escollits per Protazànov (entre ells I. Ilinski i V. Marétskaia) va ser una de les primeres comèdies cinematogràfiques soviètiques acollides calorosament per grans masses d'espectadors.

Dotat d'una gran capacitat de treball i de molta disciplina, Protazànov no va interrompre mai la feina durant períodes gaire llargs, tot dirigint cada any com a mínim una o dues pel·lícules, de les quals cap no va arribar a florir-se als prestatges. No tenia, però, un tema seu en particular, ni una preferència personal per determinades qüestions. Igual que abans de la Revolució, va continuar treballant en els gèneres més diversos i sobre els temes més variats, encara que aquests fossin diferents dels prerevolucionaris. Durant els cinc anys d'auge del cinema mut, va dirigir: EL PROCÉS DELS TRES MILIONS (1926), comèdia lleugera d'argument europeu occidental tret de la novel·la breu de G. Notari *I tre ladri*; EL QUARANTA-UNÈ (1927), drama psicològic de l'homònim relat de B. Lavreniòv, sobre l'època de la guerra civil al Turquestan; EL CAMBRER DEL RESTAURANT (1927), drama d'època basat en el conte homònim de Xmeliov, sobre el tractament cruel i inhumà reservat a la gent pobre a la Rússia tsarista; DON DIEGO I PELAGIA (1928), comèdia satírica que pretén desemascarar el formalisme i l'indiferentisme presents encara a l'aparell soviètic; L'ÀGUILA BLANCA (1928), drama amb guió tret del relat de L. Andreiev *El governador*, sobre l'època de la Revolució de 1905; l'almanac de Txékhov ELS RANGS I ELS HOMES (1929), compost pels relats de Txékhov adaptats a la pantalla *Anna al coll*, *La mort d'un funcionari* i *El camaleó*; la comèdia irònica LA FESTA DE SANT JORDI (1930), de l'homònima novel·la de G. Bergstedt, sobre les relacions entre el clergat catòlic i l'alta burgesia financera, i sobre les activitats d'estafa que duïen a



Mikhail Txékov al cartell del film *El cambrer del restaurant* de Iàkov Protazànov

terme en comú.

A la base de gairebé totes aquestes pel·lícules, hi havia obres literàries qualificades, que contenien prou material com per construir films amb un argument apassionant i amb protagonistes dotats d'una rica personalitat. A totes les pel·lícules de Protazànov, hi treballaven els actors teatrals més coneguts: I. Moskvín (L'ALMANAC DE TXÉKHOV), V. Katxàlov (L'ÀGUILA BLANCA), M. Tarkhànov (EL SASTRE DE TORJOK, DON DIEGO I PELAGIA), M. Klímov (EL PROCÉS DELS TRES MILIONS, LA FESTA DE SANT JORDI, EL CAMBRER DEL RESTAURANT), M. Narókov (EL CAMBRER DEL RESTAURANT), I. Ilinski (EL SASTRE DE TORJOK, EL PROCÉS DELS TRES MILIONS, LA FESTA DE SANT JORDI), A. Którov (EL PROCÉS DELS TRES MILIONS), S. Kuznetsov, O. Jiznieva, V. Popova, V. Marétskaia, A. Petrovski i molts altres. A més, també donà oportunitats a uns quants joves actors cinematogràfics de talent, que tot just iniciaven la seva carrera: M. Jarov, A. Voitsik, I. Txuvelev, N. Prozorovski.

El bon ofici del director i l'habilitat dels operadors (P. Iermólov, L. Forestier, K. Kuznetsov, A. Golovnia) van assegurar a les pel·lícules de Protazànov l'èxit entre els espectadors.

Els films que van tenir més bona acollida per part del públic van ser EL PROCÉS DELS TRES MILIONS i LA FESTA DE SANT JORDI; obres que, dotades d'una trama rica de tensió, fornides de nombroses situacions còmiques feli-

ces, realitzades amb senzillesa i elegància, i amb un òptim conjunt d'actors, encara no han desaparegut de les pantalles. Tanmateix, la premsa soviètica d'aquell temps, malgrat reconèixer-ne les brillants qualitats, acusava Protazànov d'imitar d'una manera acrítica els models occidentals, tot mantenint-se «distant» de la realitat, sense tractar amb prou vigor satíric els fenòmens negatius.

Parlant sobre EL PROCÉS DELS TRES MILIONS, I. Anísimov va escriure: «El film soviètic ha d'aprofundir en el tema, ha d'escarnir més despiadadament, punxar d'una manera més aguda. I això no ho fa pas EL PROCÉS DELS TRES MILIONS, pel·lícula afable, tolerant, tranquil·la.» El mateix es pot dir de LA FESTA DE SANT JORDI.

La premsa va jutjar més positivament les pel·lícules de Protazànov dedicades a la temàtica soviètica: EL QUARANTA-UNÈ i DON DIEGO I PELAGIA.

EL QUARANTA-UNÈ fou jutjada com «una pel·lícula viva i emocionant, una contribució magnífica al cinema soviètic» (*Pravda*), un film fet «amb entusiasme i mestria» (*Komsomólskaia Pravda*).

DON DIEGO I PELAGIA fou definit com «una obra autènticament artística, amb molts personatges senzills i convincents» (periòdic *Kino* [«Cinema»]). «El valor ideològic del film no demana proves» (revista *Kinofront* [«Front cinematogràfic»]).

En canvi, pel·lícules tan incertes i allunyades de l'actualitat com EL CAMBRER DEL RESTAURANT i L'ÀGUILA BLANCA van topar amb crítiques severes i justificades. Se li reprotxaren a Protazànov el melodramatisme burgès d'EL CAMBRER DEL RESTAURANT i les elucubracions a l'estil Leonid Andreiev sobre la psicologia del governador lliberal a L'ÀGUILA BLANCA.

Protazànov era sens dubte un director de gran talent, però patia d'instabilitat ideològica i d'eclecticisme: divulgava honestament i conscienciosament les idees revolucionàries, però es notava que no les havia assimilades prou profundament. El seu estil continuava essent aquell mateix «realisme convencional» que havia elaborat durant els últims anys precedents a la Revolució: no pas el realisme sever d'un combatent i d'un revolucionari, característic de les millors obres dels nostres innovadors, sinó un realisme «rosa», lliberalsentimental, preocupat de no donar gaires emocions als espectadors i d'enviar-los a casa amb una sensació «agradable».

I, tanmateix, en certs moments Protazànov l'encertà més que els innovadors.

El seu gust pel bon material literari, la seva obstinació per servir-se dels millors actors teatrals, la seva capacitat de parlar a l'espectador un llenguatge senzill i comprensible, eren qualitats positives que mancaven en aquells anys a molts dels nostres innovadors.

Nikolai Lébedev El cinema muto soviètic, *Einaudi*, Torí, 1962

BIBLIOGRAFIA: L'ESTUDI MEJRABPOM

Monografies:

- Boris Barnet : *écrits, documents, études, filmographie*. Locarno: Festival International du Film de Locarno, 1985.
- *Ciclo Boris Barnet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996.
- *Le Cinema russe et soviétique*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1981.
- *The Film factory: russian and soviet cinema in documents: 1896/1939*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988.
- *Inside the Film Factory: new approaches to russian and soviet cinema*. London: Routledge, 1991.
- *Kouléchov et les siens*. Locarno: Festival International du Film de Locarno, 1990.
- Marchand, René. *Le Cinéma: l'art dans la Russie nouvelle*. Paris: Rieder, 1927.
- Moussinac, Léon. *Le Cinéma soviétique*. Paris: Gallimard, 1928.
- *Prima dei codici: il cinema sovietico prima del realismo socialista 1929/1935*. Venezia: Biennale di Venezia, 1990.
- *Le Studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*. Paris: Réunion des Musées

Nationaux, 1996.

- Youngblood, Denise J. *Soviet cinema in the silent era: 1918-1935*. Austin: University of Texas Press, 1991.

Articles de revista:

- Codelli, Lorenzo. *La Vendeuse de cigarettes du Mosselprom*. "Positif", n. 572 (oct. 2008), p. 72.
- Godin, David. *Fedor Ozep: una breve biografia/Fedor Ozep: A Brief Biography*. "Griffithiana", n. 35-36 (ott. 1989), p. 58-74.
- Kepley, Vance, Jr. *Federal cinema: the Soviet film industry 1924-32*. "Film History", v. VIII, n. 3 (1996), p. 344-356.
- Manvell, Roger. *Revaluations (5) "Mother"*. "Sight & Sound", v. XIX, n. 6 (1950), p. 259-261.
- Pavlov, Boris. *Animation in the "Russian Hollywood" of the 1920-1930s*. "Animation Journal", v. VI, n. 2 (Spring 1998), p. 16-27.
- Rayns, Tony. *Shakhmatnaya goryachka (Chess fever)*. "Monthly Film Bulletin", v. XLII, n. 495 (Apr. 1975), p. 94.
- Saunders, Thomas J. *The German-Russian film (mis)alliance (Derussa): commerce & politics in Ger-*

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

man-Soviet cinema ties. "Film History", v. IX, n. 2 (1997), p. 168-188.

- Virmaux, Alain. *Le Studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des Bolcheviks (Musée d'Orsay, oct-nov. 96)*. "Jeune Cinéma", n. 242 (mars-avril 1997), p. 31-36.

Pel·lícules:

- *Konets Sankt-Peterburga (El Fin de San Petersburgo) (VHS)*. Unió Soviètica, 1927. **Muda amb intertítols en anglès i veu en off en castellà**
- *Der Lebender leichnam (DVD)*. Alemanya, Unió Soviètica, 1929. **Versió muda rètols en alemany**
- *Mat (La Madre) (VHS)*. Unió Soviètica, 1926. **Muda amb rètols en rus i anglès, veu en off en castellà**
- *Papirosnitsa ot Mosselproma (La Vendeuse de cigarettes du Mosselprom) (DVD)*. Unió Soviètica, 1924. **Versió original muda amb intertítols en rus. Subtítols en francès**
- *Potomok Chingis-Khana (Tempestat sobre Àsia: el descendent de Gengis Khan) (DVD)*. Unió Soviètica, 1928. **Versió sonoritzada en rus amb subtítols en català**