

Any 2010. Programa especial. Suplement del num. 11

24 maig – 6 juny 2010

# Filmoteca

de Catalunya



Joseph Strick

# Joseph Strick

## Biografia

El director, productor i guionista nord-americà Joseph Strick va néixer el 6 de juliol de 1923 a Braddock, Pennsilvània. Va aprendre l'ofici de cineasta tot fent d'operador de càmera quan servia a la Forces Aèries dels Estats Units durant la Segona Guerra Mundial. L'any 1948 va rodar *MUSCLE BEACH* (amb muntatge d'Irving Lerner), mentre treballava de noi dels encàrrecs a *Los Angeles Times*. Al llarg de diversos anys, a la dècada dels anys cinquanta, va col·laborar juntament amb Ben Maddow i Sidney Meyers en un documental experimental, *THE SAVAGE EYE* (1959). Gràcies a la formació científica que va rebre abans de la guerra, va arribar a fundar un seguit d'empreses de tecnologia, entre elles *Electrosolids* (1956), *Compu-tron* (1958), *Physical Sciences* (1958), *Holosonics* (1960), les quals va vendre per a finançar les seves pel·lícules. L'any 1977 va idear l'ús de simuladors de moviment de sis eixos com a sistema d'entreteniment, i el va aplicar a les màquines que actualment es fan servir als simuladors dels parcs temàtics de Disney, com ara *Star Tours*.

*THE SAVAGE EYE* va guanyar el premi Flaherty al millor documental als BAFTA, el premi de la crítica al Festival de Venècia i el Mannheim Goldoktar. Ha estat nominat a cinc premis Oscar i ha estat guardonat amb una de les estatuetses al millor documental pel seu film *INTERVIEWS WITH MY LAI VETERANS*. Els seus films inclouen adaptacions de *l'Ulisses* i *Retrat de l'artista adolescent* de James Joyce; *Els llops no ploren*, de Farley Mowat; *Tròpic de Càncer*, de Henry Miller; *A Modest Proposal*, de Jonathan Swift, i *Ring of Bright Water*, de Gavin Maxwell. *MUSCLE BEACH*, *THE SAVAGE EYE*, *ROAD MOVIE*, *THE DARWIN ADVENTURE*, *CRIMINALS* i *THE HECKLERS* estan basades en guions originals.

Entre els seus col·laboradors voluntaris trobem Igor Stravinsky, Oscar Niemeyer, Fred Haines, Ben Maddow, Sidney Meyers, Helen Levitt, Lewis Allen, Irving Lerner, Betsy Strick, Haskell Wexler, Judith Rascoe, Larry Kramer, Robert Montgomery Jr., Sylvia Sarner, Richard Pierce, Jack Couffer, David Chasman i Barney Rosset. D'altra banda, també ha fet classe a la Universitat de Harvard, a la Universitat de Califòrnia a Irvine, a la Universitat de Nova York, a l'escola de cinema Australian National Film School, a la Universitat Estatal de Nova York a Purchase i a la Universitat de Salford. A la Gran Bretanya ha dirigit obres de teatre a la Royal Shakespeare Company, *Thesmophoriazuse* (1966), i al National Theatre, *Renaissance Farces* (2003). El seu projecte actual és fer llargmetratges



*The Savage Eye* de Joseph Strick, Ben Maddow i Sidney Meyers

amb càmeres de butxaca i sense ni un centímetre. Té cinc fills i viu a París amb Martine Rossignol, una paleobotànica.

Pressbook Contemporary Films ▶

## Joseph Strick

Durant la Segona Guerra Mundial, Joseph Strick va ser càmera de les forces aèries de l'exèrcit americà. Després de la guerra va treballar amb Irving Lerner, comodi de les arts cinematogràfiques, per tal d'aprendre a fer pel·lícules, mentre treballava de noi dels encàrrecs a *Los Angeles Times*. Tots dos van fer el curtmetratge *MUSCLE BEACH* (1948), una sèrie de franques impressions sobre els culturistes a la vora de l'oceà Pacífic a Venice, Califòrnia. Més tard, Strick es va convertir en un home de negocis d'èxit, amb participacions a diverses grans empreses dedicades a l'electrònica, i va poder entrar en una altra col·laboració que va dur a la realització de *THE SAVAGE EYE* (1959), projecte que ell va iniciar. Es va produir en estones lliures, sobretot en caps de setmana, per espai de quatre o cinc anys. Va ser el primer llargmetratge de Strick, el documental més important dels pocs que ha fet, i, en molts sentits, va ser una anomalia.

Fet majoritàriament per gent que havia estat lligada a l'esquerra política, *THE SAVAGE EYE* va ser un intent de combinar una càustica mirada als mals i als trastorns socials de l'època amb el nou èmfasi que el documental americà posava aleshores sobre els individus, la narrativa i la caracterització. Els crèdits de la pel·lícula diuen que està «feta per» Ben Maddow, Sidney Meyers i Joseph Strick. Com a càmeres, hi apareixen Jack Couffer, Helen Levitt i Haskell Wexler. Aquest últim s'havia de convertir en un càmera molt apreciat a Hollywood (va obtenir premis de l'Acadèmia per *WHO'S AFRAID OF VIR-*



*Muscle Beach* de Joseph Strick i Irving Lerner

*GINIA WOOLF?* -1966- i *BOUND FOR GLORY* -1976-, i també va fer ocasionalment de director, com a *MEDIUM COOL* -1969-). A la llista hi apareixen dos noms més com a «fotògrafs ocasionals», però es va dir que Strick va ser responsable de gairebé la meitat del treball de càmera, tot i que no surt acreditat en aquest camp. La música és de Leonard Rosenman. Irving Lerner hi apareix com a consultor tècnic.

Les imatges són majoritàriament escenes improvisades situades a la part més miserable de la ciutat de Los Angeles: bars sòrdids, salons de bellesa i de massatge, combats de lluita lliure, embussos de trànsit, cementiris d'animals, addictes i transvestits, ballarines de *striptease* i curanderos. Tot plegat es veu a través dels ulls d'una dona que s'acaba de divorciar, alienada i enrabiada (interpretada per Barbara Baxley); la «mirada salvatge» és la seva. Mentre deambula per aquest entorn urbà, dialoga amb un interlocutor subjectiu, «el poeta» (la veu de Gary Merrill), que se li presenta com el seu «vil somiador, consciència, esperit».

Inicialment, *THE SAVAGE EYE* va rebre molta atenció, inclosos diversos premis a festivals internacionals de cinema. Al Festival Internacional de Cinema d'Edimburg, en comptes d'un passí, tal com estava previst, se'n van haver de fer vuit per tal d'acomodar tota la gent que volia veure-la. A la seva crítica al *New York Post* (7 de juny de 1960), Archer Winsten conclouia: «*THE SAVAGE EYE* és sòlida, treballada amb molt d'art i molta mestria pels seus tres autors, una obra que ha de ser reconeguda com a genial sense que importi com de desagradable pugui ser, una pel·lícula que es veurà molts anys, i no hi fa res qui la rebutgi avui.»

Va resultar ser ben al contrari. Aviat, la pel·lícula va caure virtualment en la foscor, tot sent recordada només com a precursora del corrent del *cinema vérité*, que estava a punt de començar. Avui dia tendim més a estar d'acord amb una altra reacció crítica de l'època: «Per ells

mateixos, els fragments de documental de la pel·lícula són consistents en la seva amargor. Ens mostren d'una manera clara la cara irresoluda i perniciosa de la vida moderna a Amèrica. Personalment, m'agradaria molt veure aquestes escenes combinades en una altra forma, sense l'artificiositat de la trama i el diàleg» (Benjamin T. Jackson, *Film Quarterly*, estiu de 1960).

Durant els anys seixanta, Strick va deixar de banda el documental per realitzar una sèrie d'adaptacions cinematogràfiques d'obres literàries, inclosa la seva controvertida versió de l'ULYSSES de James Joyce (1967). L'única excepció de mèrit va ser INTERVIEWS WITH MY LAI VETERANS (1970), que ell mateix va escriure, produir i dirigir. Va rebre l'Oscar al millor curtmetratge documental.

Jack C. Ellis (Encyclopedia of the Documentary Film, *Ian Aitken Editor, Routledge, New York, 2006*)



Interviews with My Lai Veterans de Joseph Strick

## ► The Savage Eye / Interviews with My Lai Veterans: Divorcis americans

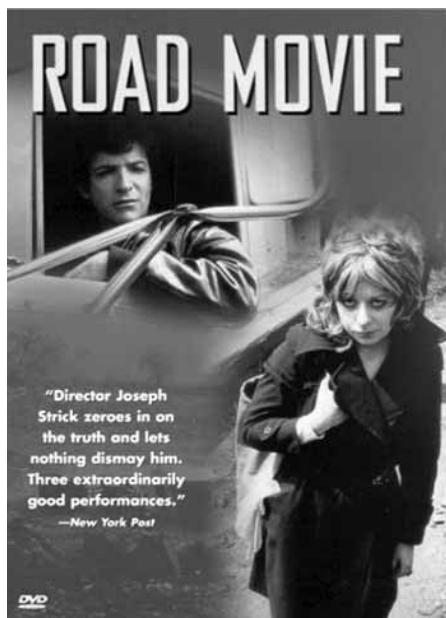
La primera d'aquestes pel·lícules és atípica, el fruit enigmàtic i sorprenent d'un projecte extraordinari. Sovint citada, poc estudiada, distribuïda avui dia oportunament per Carlotta Films, THE SAVAGE EYE mereix un *flash-back*. Situem-nos doncs a l'Amèrica de finals dels cinquanta, on uns professionals d'extrema esquerre àvids de projectes decideixen esbossar un retrat corrosiu de Los Angeles. La pel·lícula reivindica d'entrada el caràcter de treball en grup. Els autors decideixen signar-la conjuntament, gest que podem interpretar com l'afirmació ingènua i exemplar d'una fe col·lectiva. Al guió, Ben Maddow, que ja s'havia fet un nom amb THE ASPHALT JUNGLE i que, sembla ser, havia treballat de sotamà a JOHNNY GUITAR. A la taula de muntatge, un tal Sidney Meyers. A la direcció, Joseph Strick, veterà de la Segona Guerra Mundial, antihollywoodenc ambició que malmetrà la seva reputació uns anys després en voler adaptar Genet, Joyce i Miller. Es plantegen diverses trames. S'evocquen diversos models: des de Hogarth fins a Dante, passant per Virgili. Per sort, la tria final serà més cinematogràfica. La pel·lícula constitueix abans que res una veritable proesa teòrica, en un moment en què està en joc l'afirmació d'un cinema independent americà, mitjançant el recurs d'elements heterogenis i el refús de sotmetre's a la llei dels gèneres. I, monstrositat suplementària, compta amb tres talentosos directors de fotografia que van necessitar quatre anys per recollir les imatges filmades en blanc i negre.

Així, la ficció serà la columna vertebral d'un mosaic documental. La protagonista, Judith McGuire, interpretada per Barbara Baxley, és una dona divorciada que aterra a Los Angeles per reconstruir-hi la seva vida. És la senyora X i la senyora Ex alhora, atès que la pronunciació anglesa porta inherent aquesta confusió. El joc de paraules present a tota la narració de la pel·lícula no és gens innocent. La visió que la pel·lícula ofereix de l'Amèrica mitjana serà la d'una felicitat perduda. Només hi ha dispersió, una falsa percepció d'unitat, la traïció de les aparences. Es confirma l'adagi de Schopenhauer, segons el qual «tot és bell quan ho veiem, però horrible en la seva essència». Postulat subratllat pel recurs sonor d'una veu en off gairebé exclusiva que, amb una sola excepció (una esbalaidora seqüència d'una persona en estat de trànsit i d'un curanderero) dissocia el so i la imatge. Al monòleg interior de Judith, se li superposa una veu masculina en contrapunt, identificada als crèdits com la d'un «poeta», però que al llarg de la pel·lícula es defineix com «el somniador dolent, la teva consciència, el teu Déu, el teu fantasma». Ingenuïtat i simbolisme pompós? Sense cap mena de dubte. Però també és evident que el

diàleg, així com l'entrecruament de plans robats i de seqüències interpretades, revelen amb contundència la decepció del somni americà.

Així doncs, no té gaire importància que la pel·lícula exageri constantment el tema de la davallada als inferns. Les peregrinacions de la protagonista —des del cel de l'aeroport fins als baixos fons dels marginats, on els transvestits apareixen com els personatges més espantosos de l'*underground*— aposten deliberadament per l'estereotip. Tanmateix, aquest darrer amb prou feines suavitzava la violència política i poètica, que sembla fer referència a Hopper per anunciar amb més força la generació *Beat*. La sensació de crueltat de la pel·lícula també prové de les al·lusions permanents al cinema fantàstic, que l'emparenten, amb força coherència, amb la monstrositat híbrida de pel·lícules tan al·lucinants com ara CARNIVAL OF SOULS de Harvey, que fou rodada dos anys després. En aquest sentit, està perfectament justificada la presència de la sorprenent INTERVIEWS WITH MY LAI VETERANS, que completa el programa: una sèrie d'entrevistes realitzades per Strick onze anys després, amb la qual es va endur l'Oscar al millor documental l'any 1971. Cinc exsoldats donen testimoni de la seva insuportable participació en una massacre de civils vietnamites. Aleshores, no hi ha cap mena de posada en escena, res més que el discurs en pla fix i sobre un fons vermell —el mateix que el dels crèdits— dels veterans d'una altra guerra, encara inacabada. Els darrers testimonis d'un altre divorci.

Thierry Méranger (Cahiers du cinéma, núm. 636, juliol-agost de 2008)



Postèr de Road Movie de Joseph Strick

## ► The Savage Eye

El tema de l'alienació també domina THE SAVAGE EYE (1959), un documental rodat a Los Angeles per Sidney Meyers, Ben Maddow i Joseph Strick. La trama es mou en dos nivells: un de subjectiu, la «mirada salvatge» de la protagonista, una dona tot just divorciada que ha caigut en una existència sense finalitat en un món habitat per gent mancada de rumb; i un d'objectiu, una visió violenta, intensa, amarga i sovint patètica de la part més crua i baixa d'una ciutat moderna, plena de sòrdids promotors, ballarines de *striptease*, addictes, transvestits i curanderos.

La relació entre el personatge i l'entorn s'expressa mitjançant una interacció que juxtaposa els símptomes de dissociació personals i socials. La urgència amb què la noia necessita la seva integritat, embolcallada amb sentiments de confusió, aïllament i inhibició, se situa, significativament, en un marc de pobresa espiritual i brutalitat. Els esforços de la noia per tal de racionalitzar i acceptar l'aparença falsa de l'amor personal fracassen. Això condueix a un intent d'autodestrucció, causa i conseqüència d'un jo dividit que sucumbeix sense remei a les forces que actuen sobre ella.

THE SAVAGE EYE va unir tota la comprensió que, aïlladament, s'havia obtingut en els films urbans fins a aquell moment i, tot combinant aquests elements amb una visió social més profunda i coherent, va esdevenir, potser, el millor exemple fet a Amèrica d'un tipus de pel·lícula urbana més reflexiva. Al Festival de Cinema d'Edimburg, la pel·lícula va causar tal sensació que, en comptes d'un, la van haver de passar vuit cops.

Lewis Jacobs (The Documentary Tradition, *W. W. Norton & Company Inc., New York, 1979*)

## ► La part més baixa d'una ciutat: The Savage Eye

THE SAVAGE EYE és un títol extremament adequat. En principi, pretén ser les experiències i els estats mentals d'una dona jove que s'acaba de divorciar, però també es pot veure com una visió despietada d'allò que possiblement sigui la pitjor part d'Amèrica, el sud de Califòrnia en la seva expressió més baixa.

La pel·lícula va costar molt de temps fer-la. Per tal d'acabar-la, tres homes van emprar el seu temps lliure per espai d'aproximadament quatre anys, es van gastar 65.000 dòlars i van haver d'ajornar molts pagaments de salaris. Es tracta de Ben Maddow, guionista de THE ASPHALT JUNGLE, INTRUDER IN THE DUST i THE UNFORGIVEN; Sidney Meyers, documentalista que va dirigir THE QUIET ONE; i Joseph Strick, director de MUSCLE BEACH. Aquesta és la pel·lícula en què tots tres ho van posar tot, més i una mica més.

L'agost passat va aterrar al Festival d'Edimburg, on va obtenir un èxit aclaparador i es va endur un premi dels atorgats pels experts. En el posterior Festival de Venècia, la crítica també li va atorgar el seu premi. L'Acadèmia Britànica la va definir com el millor documental de l'any.

Amb aquesta pel·lícula no hi ha terme mig ni possibilitat de compromís. O bé penses que és una meravella a mesura que et colpeja o bé t' aixeques i te'n vas tot demanant que et tornin els diners quan passes per davant de la taquilla.

Una dona, Barbara Baxley, acabada de divorciar, arriba a l'aeroport de Los Angeles, on la gent es dona la benvinguda tot fent-se petons. Està sola, i la veu que al llarg de la pel·lícula fa un comentari de tant en tant, diu, d'una manera un xic grandiloqüent: «Viatgers dels núvols, inquietos, agraits, sacsejats en un fil de foc explosiu, baixen del cel cap a la nostra companyia, suada i arrelada a terra.»

D'acord, però aquest comentarista es farà sentir de tant en tant, literalment sumptuós, fent-ho prou bé, però de vegades el que fa és escriure perquè és un professional i no pot pas creure de veritat que les imatges ho diguin tot, quan, de fet, sí que ho fan. No passa sovint que s'ho carregui tot. Només és que, un o dos cops, es passa de la ratlla.

A partir d'aquí, hi ha algunes seqüències magistrals, seqüències que poden esdevenir tan clàssiques com les inoblidables escenes dels menjars i del tràfic a IN THE CITY. El passatge del saló de bellesa és devastador. No s'obliden d'incloure-hi una operació de redreçament de nas. La gent juga a cartes: «On un estrany abatut pot conèixer-ne set més.» Són cares velles i mans dures, aspres. Són les dues de la tarda, encara manquen quatre hores per sopar, i això és un bar. La gent es mira una dona que corre sobre una cinta, o fan cua per veure un programa de televisió. Hi ha molts vells, els pobres i lletjos, el cementiri de mascotes i l'amor il·limitat que se'ls professa. El comentarista, molt encertadament, subratlla: «Apiadeu-vos de les mascotes. Suporten més que no pas la seva càrrega natural d'amor humà.» Accidents de cotxe, gent ferida que sagna, mort. Veiem l'espectacle espantós dels lluitadors professionals i l'encara més espantosa participació del públic que els veu. La nostra divorciada està amb un home, més vell que ella, casat. Club nocturn. Ballarines de *striptease*. Algunes paraules prou dures sobre la gent i el que fan.

Arriben les escenes del Nadal i la celebració. I també el comentarista, amb una de les seves sortides més esmolades: «El matí del sisè dia, els estels van descendir, i el sol va sortir, i d'un grapat de foc i pols, escombraries i alcohol, Déu va crear l'Home.»

La nostra divorciada observa: «Va cometre un gran error.» Arribem a una escena d'un curandero trata directament de la vida real. Les paraules no poden descriure la manera com tot plegat trontolla al llarg de l'estret límit que separa la religió en la seva expressió més maníaca i/o comercial i la bogeria. La nostra heroïna té un accident de cotxe –quina part de la vida americana podria passar sense tenir-ne un?– i descendim a una inconsciència d'amor, sang (de la transfusió) i humanitat en totes les seves manifestacions menys agradables, fins i tot la dels exhibicionistes homosexuals transvestits, per si en necessitem el títol sencer.

La pel·lícula acaba amb una recuperació mitjançant la infantesa i segueix cap a l'amor juvenil, l'amor per a tot. Però darrere hi deixa la seva predominant visió horrible de la vida: els vells, els lletjics, els que ningú no estima, els solitaris, els moribunds, els morts, els depravats.

És qüestionable que hi hagi cap divorciada que pateixi un baptisme tan extenuant com aquest, però si hom es preocupa de recapitular el trauma emocional en imatges, amb elles n'hi haurà prou. Potser resultaran excessives si cerquem una visió equilibrada i realista. Però la seva magnificència i la seva força són indiscutibles. Aquí tenim la redempció a través del sofriment, o la sortida de l'inforn emocional passant-hi pel centre.

THE SAVAGE EYE és sòlida, treballada amb molt d'art i molta mestria pels seus tres autors, una obra que ha de ser reconeguda com a genial sense que importi com de desagradable pugui ser, una pel·lícula que es veurà molts anys, i no hi fa res qui la rebutgi avui.

*Archer Winsten* (New York Post, 7 de juny de 1960) ▶



*The Balcony* de Joseph Strick

## ▶ The Balcony

És maig, mentre a Berlín, París i Nova York es representen les obres de Genet, aquest s'està a Milà. Allà hi coneix un cineasta nord-americà, Joseph Strick, que vol rodar THE BALCONY. Frechtman arriba especialment des de París per a fer d'intermediari a les negociacions que prosseguiran fins al 1962. Joseph Strick mostra a Genet un film que acabava de realitzar, THE SAVAGE EYE. A Genet no li agrada realment aquest film, però Strick sembla disposat a col·laborar amb ell en l'adaptació cinematogràfica de la peça. Genet (que posteriorment perd qualsevol interès pel projecte) fa una proposició sorprenent. Ser cinematògraf és, com sabem, el seu somni. Tanmateix, al seu parer, el seu film UN CHANT D'AMOUR no va ser una obra ben assolida. Accepta de vendre els drets cinematogràfics de THE BALCONY amb la condició que es facin dues versions de la pel·lícula: la seva i la de Strick. Genet participarà en el rodatge i en la seva versió farà el seu propi muntatge. La seva versió es distribuirà a França i la de Strick als Estats Units. El projecte es precisa. Genet es disposa a viatjar a Los Angeles, però al novembre Strick torna per parlar una altra vegada amb ell sobre les condicions (artístiques i financeres) de l'adaptació. Ara bé, després de la segona trobada a Niça amb Strick, Genet ja no alimenta esperances. Té por (amb raó) que l'adaptació que Strick faci de l'obra estigui desproveïda de tot valor artístic.

## Març 1963

*The Balcony* es representa a San Francisco amb una posada en escena de Herbert Blau. Pel que fa a THE BALCONY de Strick, les crítiques estan dividides. Shelley Winters interpreta Irma, mentre que Peter Falk in-

terpreta el cap de policia. La música és d'Igor Stravinsky. L'acció té lloc en un estudi cinematogràfic abandonat. Els quatre estudis estan muntats prou fidelment segons el text de la peça. El bisbe parla davant d'un fons de vidriera. El jutge parla davant de retalls que representen una aula en audiència, etc. A partir del cinquè quadre, la trama de l'adaptació de Joseph Strick i de Ben Maddow, a la qual Genet va donar el vist-i-plau, pateix profundes modificacions. En comptes de l'escena dels revolucionaris, es mostren fragments de films de l'actualitat (guerra, manifestacions, etc.), les «figures» es passegen llargament pels carrers, tot pronunciant un diàleg que sens dubte no és de Genet. Un «cap de la policia hitleriana» dirigeix des del «bordell» un discurs al poble. Strick va suprimir l'escena de la castració del cap a mans dels rebels i la va reemplaçar per una baralla a l'estil de les pel·lícules mudes. El cap de policia lluita amb el seu reflex. Acaben fent-los fora als dos.

Tot i que sabem que Genet no es feia cap il·lusió sobre el resultat d'aquesta adaptació cinematogràfica, podem imaginar-nos la seva decepció. Tanmateix, la pel·lícula va atraure molt públic.

*Jean-Bernard Moraly* (Jean Genet: La vida de un escritor maldito contada, Gedisa, 1989) ▶



*A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joseph Strick

## ▶ Retrat de l'artista adolescent

Irlanda durant el període de la Dominació Protestant. L'any 1891, a l'internat jesuïta de Clongowes Wood College, els principis del jove Stephen Dedalus es posen a prova per primer cop: abans que no pas intercanviar una caixa de rapè per una castanya borda, prefereix que el llencin a un rierol i contrau una «inflamació del cervell». Més tard, durant un dinar de Nadal, el seu pare, Simon, enceta una acalorada discussió familiar sobre el cas del patriota irlandès Parnell (abans, havia aconsellat el seu fill que no pliqués xafarderies). A l'escola, Stephen es converteix en una mena d'heroi quan li planta cara al sàdic pare Arnall, que l'apallissa per haver-li trencat accidentalment les ulleres. Simon, un gentilhome que ha tingut més d'una professió, passa per una mala època i es veu obligat a treure Stephen de Clongowes i a traslladar la seva família a una casa adossada i vella a Dublín. D'amagat, Simon ven els mobles i, més tard, duu el seu fill a una subhasta de les pertinences d'una casa que tenia a Cork. Matriculat al Belvedere College de Dublín, l'Stephen adolescent demostra ser un alumne brillant. Tot i això, el fet de freqüentar els bordells li genera un sentiment de culpa, exacerbat per un intens sermó que sent sobre el tema de la damnació i que només es veu pal·liat per una visita al confessorari. Stephen comença a fer de mestre de nens i parla de la possibilitat de dedicar-se al sacerdoci, tot i que, finalment, la rebutja. Quan entra a estudiar a l'University College de Dublín, per fi es troba en posició d'articular el seu ambigu menyspreu per la duplicitat política i religiosa dels seus compatriotes catòlics; li ensenya estètica al seu amic Lynch i li explica al devot Cranly el seu rebuig a celebrar la

Setmana Santa. Un Stephen ja ple d'autoconfiança li diu a la seva antiga amiga Emma Daniels que les revistes estan començant a publicar treballs seus i que està a punt de deixar Irlanda per marxar a París i continuar escrivint allà.

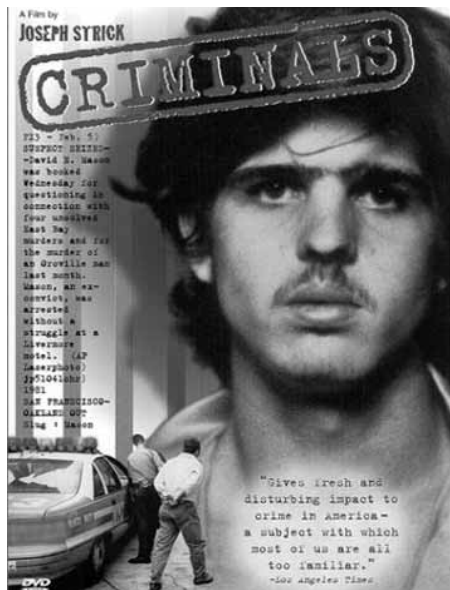
A l'obra de semificcio *Travesties*, Tom Stoppard ens ofereix un retrat de Joyce a Zuric en una època a mica posterior de la que veiem aquí. Hi apareix com un home divertit, encantador i amb molt d'enginy, cantant i amb gran facilitat per jugar amb les paraules, però també com un home estrany capaç de dur l'enfrontament més nemi fins a extrems veritablement ridículs. Tot i permetre un seguit de llicències teatrals, aquest retrat de Joyce té tota l'aparença d'estar basat en una persona de carn i ossos. D'altra banda, l'Stephen Dedalus de *Portrait of the Artist as a Young Man*, com es deia en un esborrany primerenc, «Stephen Hero», és, per damunt de tot, una figura construïda: un escriptor d'ofici seriós i gairebé patològicament inclinat a l'autoanàlisi, tenaçment disposat a forjar «la consciència encara no creada» de la seva raça a la forja de la seva ànima. L'Stephen de la pel·lícula de Joseph Strick, solemnement interpretat per l'actor de Dublín Bosco Hogan, correspon en la superfície d'una manera prou acurada a l'enginyós autoretrat de Joyce. Tot i això, el problema és que *Portrait of the Artist...* és una obra tan poc realista com ho pugui ser *Dubliners*, i tractar-la com si ho fos –tal com



ha fet Strick – vol dir desactivar el seu indiscutible potencial didàctic. (Per començar, sempre restarà el gran dubte de si calia adaptar una obra tan marcadament *literària* a la gran pantalla.) Les teories estètiques de Joyce es mostren al llibre tant per a edificació pròpia com per a la del lector, i no n'hi ha prou simplement a fer que les recitin paraula per paraula i provar de donar vida a l'expressió d'Stephen tot fent servir el vell mecanisme d'anar canviant de localització mentre sentim el discurs ininterromput. Aquests llargs passatges és molt millor llegir-los (o probablement rellegir-los): recitats en pantalla, ens arriben com unes lliçons pesades i fora de lloc. Just a l'altre extrem, sembla estrany que un discurs tan dramàtic i vehement com és el sermó de la damnació (recitat, a més, per un actor tan destre en l'art de la retòrica com John Gielgud) es digui d'una manera tan anti-sèptica i reverencial: i que, al llarg d'ell, Stephen estigui agafant d'una manera tan obvia i incòmoda una violeta que li ha donat una prostituta. Allò que Joyce suscitava era el terror imaginat; allò que veiem quan llegim el sermó són les flames de l'infern mateix; allò que veiem a la pel·lícula és l'elegant vestibul del Belvedere College, lloc on veritablement es va dir el sermó, com si el fet de ser a la localització autèntica pogués, d'alguna manera, evocar la realitat de l'experiència de Joyce. Tot fent servir la majoria dels actors irlandesos (particularment, un segur T. P. McKenna) que van aparèixer a la seva ULYSSES (1967), Strick ha estat capaç, en tot cas, de crear aquest cop una obra molt més unificada. També ha recreat un dels grans passatges dialogats de la novel·la, la baralla el dia de Nadal sobre la delació de Parnell, amb una aguda consciència del delit i, a la vegada, el menyspreu que Joyce sentia per a aquella capacitat tan singularment irlandesa per l'adopció de postures afectades i per la indignació, sovint carregada d'hipocresia,

en els temes religiosos i polítics. Els retaules, ocasionalment enlluernadors, de què es compon majoritàriament la pel·lícula estan fotografiats amb cura per Stuart Hetherington. No obstant això, la sensació imperant que estem veient una pel·lícula promocional de l'Irish Georgian Society és particularment desafortunada si tenim en compte que la intenció del jove Joyce no era cap altra que revolucionar la novel·la i no pas preservar els edificis del passat aparentment immutable d'Irlanda.

John Pym. (Monthly Film Bulletin, vol. 44, núm. 526, British Film Institute, novembre de 1977) ▶



Pòster de *Criminals* de Joseph Strick

## ▶ La rutina del crim: *Criminals*

Amb aquest documental, el veterà Joseph Strick –adaptador de Genet i de Joyce, cineasta menystingut per la *Nouvelle Vague*– busca l'efecte contrari al del cinema de ficció americana que ha convertit els brètols en icones, des de *SCARFACE* de Hawks fins a *CASINO* de Scorsese: mostrar, a través d'uns quants retrats edificants, els criminals ordinaris, desproveïts de tota mena de carisma. La majoria d'aquests criminals entrevistats descriuen les seves activitats condemnables amb força detalls, sense remordiments, com si es tractés de gent que contesta a una enquesta sobre les seves aficions; mentre que d'altres són filmats en plena acció.

Tanmateix, no es tracta d'un simple constatació clínica, sinó d'una obra amb rerefons social, que comença curiosament amb un comentari gairebé tranquil·litzador i amb imatges de postal –postes de sol, flors...– a les quals l'autor contraposa les disfuncions del món industrial i civilitzat: la pobresa, la prostitució, la droga i la violència...

Al llarg d'aquestes entrevistes (o interrogatoris?), aparentment filmades a les presons, les preguntes adreçades als criminals sobre les seves males accions són pre-

cises i les seves respostes són detallades. Per exemple: una jove prostituta drogoaddicta de dinou anys descriu amb una candidesa i una distància colpidores les seves ocupacions il·legals, i després ens relata les relacions amb malfactors de segon ordre... Un home atordit, visiblement drogat, es recolza en una paret del metro, al cap d'un moment l'assaltell i li roben els diners i les joies. Arriba la policia i deté els agressors... Davant d'aquestes imatges de força mala qualitat, hom té la impressió que es tracta d'una falsa reconstitució, una mena de *reality show*. Però, davant d'altres escenes de la mateixa mena, acabem entenent que el director s'ha limitat a filmar policies que intentaven atrapar brètols en delictes flagrants. I de retruc, s'ha trobat amb aquestes confessions, aquestes escenes de violència provocades, filmades amb el permís de les autoritats judicials. *CRIMINALS* seria un document pedagògic exemplar per a la formació d'alts càrrecs de la policia... En conjunt, els assassinats o les violacions descrites semblen mediocres, banals, gairebé accidentals en comparació amb el que ens mostra habitualment el cinema de ficció, que dramatitza la violència amb una intensitat fenomenal, quasi bé operística –exceptuant potser una pel·lícula com *HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* de John McNaughton, on les víctimes de l'assassí en sèrie passen sovint imperceptiblement de la vida a la mort (a vegades amb un simple cruiximent de vèrtebres). Tanmateix, aquesta indiferència davant la mort és precisament el que més ens pertorba. *CRIMINALS* demostra que la banalització generalitzada del crim no és el fruit de perversions cada vegada més sofisticades, sinó d'un procés en què el món és cada vegada més irreal, d'una pèrdua dels valors morals, fins i tot sensorials; tot, també l'ésser humà, esdevé un simple objecte, destructible, fàcilment «mutilable» en una societat obsessionada pel comerç de la mercaderia... D'aquí ve l'absència total de remordiments per part d'aquests assassins que conceben els seus crims com una fatalitat benigna. Els únics criminals que s'assemblen a personatges de ficció són veritables casos de psiquiatria. Com per exemple, aquest home que explica les seves múltiples violacions amb una complaença i una precisió pertorbadores i que arriba fins i tot a amenaçar les dones presents a l'entrevista.

Si la impressió real que es despren de *CRIMINALS* prové de l'extrema banalitat de les imatges de vídeo –tan dolentes que gairebé són sospitoses–, el malestar augmenta quan som davant d'escenes filmades pels mateixos criminals: un traficant de drogues que celebra l'èxit dels seus negocis tot remenant feixos de bitllets; o l'escena, més inquietant, on uns brètols eufòrics apallissen un quidam i després s'hi pixen a sobre, l'última degradació... Aquest cinema *amateur* sobre els professionals de la violència s'apropa perillosament als famosos *snuff-movies* (enregistrament filmat d'un assassinat real). Siguem lògics: si es pot filmar una pallissa amb una càmera de vídeo, per què no es pot filmar un assassinat, sobretot si després es pot vendre la cinta a preu d'or? Sense arribar a participar en aquest comerç de la mort, l'obra de Joseph Strick no deixa de ser ambigua. Però si bé en un principi és un film benpensant i fet per informar i denunciar una deriva del nostre món actual, *CRIMINALS*, sense cercar directament el plaer de l'espectador, acaba connectant amb l'esperit dels telenotícies i dels programes de reportatges que aborden temes escabrosos, en la mesura que satisfà l'interès del públic per tot allò que és horrible i sòrdid.

A més, és evident que el comportament dels assassins o dels lladres davant la càmera és una conseqüència de la mediatització a ultrança. Aquests criminals no són solament criminals, també són *autors*... de crims. El simple fet de deixar-los parlar davant la càmera com si fossin esportistes o actors confereix una mena de legitimitat als seus actes. Un altre efecte pervers de la pel·lícula: atès que la majoria dels criminals entrevistats són negres, és fàcil fer l'amalgama i caure en el racisme més elemental. Però la pel·lícula mateixa encara va més lluny, mostrant les reaccions de dos comissaris de la policia jubilats que acaben de veure la cinta de les confessions dels malfactors: un dels dos clama que aquests criminals cal abatre'ls com si fossin conills. Aquest punt de vista, tot i que no és el de la pel·lícula, fa esgarriances.

Vincent Ostria (Cahiers du cinéma, núm. 510, febrer de 1997) ▶



*Ulysses* de Joseph Strick

## BIBLIOGRAFIA: JOSEPH STRICK

### Monografies:

- Gómez López, Jesús Isaías. *James Joyce en el cine: la primera traducción filmica de 'Ulises'*. Almería: Universidad de Almería, cop. 2002.

### Articles de revistes:

- Aubert, Jean-Paul. *Strick dans le Dédalus*. "Cahiers du cinéma", n. 187 (févr. 1967), p. 14.
- Baxter, John. *Janice*. "Monthly Film Bulletin", n. 481 (Feb. 1974), p. 29-30.
- Dawson, Jan. *Interviews with My Lai veterans*. "Monthly Film Bulletin", n. 449 (June 1971), p. 128-129.
- *The Documentary Tradition*. Lewis Jacobs, ed. New York: W. W. Norton, 1979.

## SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Ellis, Jack C. Strick Joseph. En Aitken, Ian *Encyclopedia of the Documentary Film*, New York [etc] : Routledge, 2006, p. 1291-1292.
- Gay, Ken. *Documentary*. "Films & Filming", v. XVIII n. 2 (Nov. 1971), p. 82.
- Gow, Gordon. *Janice*. "Films & Filming", v. XX n. 5 (Feb. 1974), p. 40.
- Lefèvre, Raymond. *Le tropique du cancer*. "Cinéma", n. 167 (June 1972), p. 154.
- Méranger, Thierry. *Divorce US*. "Cahiers du Cinéma", n. 636 (juil.-août 2008), p. 32.
- Ostria, Vincent. *L'ordinaire du crime*. "Cahiers du cinéma", n. 510 (févr. 1997), p. 73-74.
- Philippe, Pierre. *Le balcon*. "Cinéma", n. 83 (févr. 1964), p. 119-121.
- Pym, John. *A portrait of the artist as a young man*. "Monthly Film Bulletin", n. 526 (Nov. 1977), p. 238-239.
- Strick, Joseph. *The blacklisting of men and ideas*. "Film culture", n. 50/51 (Oct. 1970), p. 50-53.
- *Ten questions to nine directors*. "Sight & Sound", v. 33 n. 2 (spring 1964), p. 62-67.
- Torony-Lalic, Igor. *Theartsdesk Q&A: Joseph Strick*. "The arts desk" [en línia], 13 Nov. 2009 [Consulta: 27 abril 2010]. Disponible a: <<http://www.theartsdesk.com>>