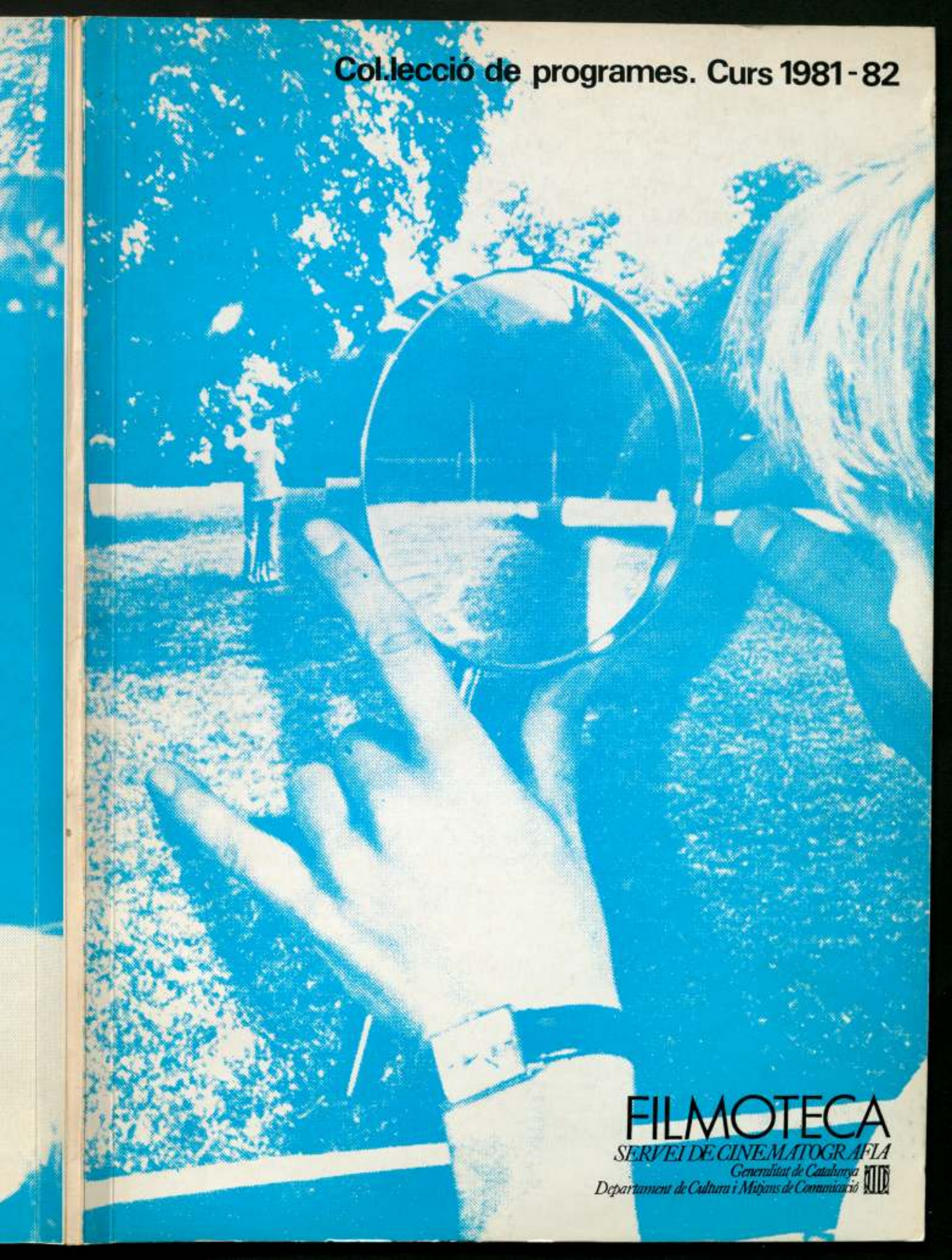


Col·lecció de programes. Curs 1981-82



FILMOTECA

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

Generalitat de Catalunya

Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació



Dades generals.

RESUM DEL CURS 1981-82

Sessions: 767

Total dies sessió: 235

Total espectadors: 88.812

Esp./Dia: 377

Esp./Sessió: 115

DESGLOSSAMENT ESPECTADORS PER SESSIONS

12.00 h.:	8.670
16.00 h.:	6.657
18.00 h.:	26.153
20.00 h.:	26.902
22.00 h.:	20.430

ASSISTENCIA PER MESOS

Mes	Espectadors	Mitja diària
Novembre	4.098	372
Desembre	8.207	273
Gener	17.583	586
Febrer	12.577	465
Març	12.851	414
Abril	10.113	361
Maig	12.986	432
Juny	8.236	284
Juliol	2.161	196

ELS CICLES I LLUR INCIDENCIA

	Sessions	Espectadors	Mitja sessió
Federico Fellini	4	1.679	419
La dona i la cultura	13	5.104	392
Luchino Visconti	7	2.604	375
Record de Natalie Wood	9	2.407	267
Alfred Hitchcock	10	2.633	263
Cine Infantil	33	8.670	262
Wim Wenders	10	2.571	217
Vincente Minnelli	6	1.159	193
Liza Minnelli	8	1.501	187
Andrzej Wajda	12	2.022	168
Record de Romy Schneider	15	2.377	158
Sherlock Holmes	10	1.563	156
Ingmar Bergman	30	4.701	156
Jerry Lewis	14	2.193	156
Cinema de la R.D.A.	7	1.042	148
Cinema basc	11	1.603	145
Record de Gloria Grahame	6	834	139
Record de Marcel Camus	1	138	138
Record de William Wyler	11	1.505	136
Teatre-Cinema	5	670	134
Billy Wilder	12	1.592	132
Frank Capra	6	780	130
Robert Mulligan	10	1.291	129
El moviment obrer al cinema	20	2.502	125
Record de William Holden	15	1.767	117
Dostoiévski al cinema	7	814	116
Louis Malle	6	660	110
Cinema i literatura	36	3.988	110
Record de Warren Oates	18	1.970	109
John Ford	6	628	104
Primavera fotogràfica	19	1.993	104
Cinema d'aventures	31	3.206	103
Marilyn Monroe	7	722	103
Musical americà	25	2.510	100
Cinema, Història i Ensenyament	22	2.123	96
Richard Lester	13	1.224	94
Carlos Gardel	8	748	93
Werner Schroeter	5	386	77
Max von Sydow	4	303	75
Record d'Allan Dwan	5	310	62
Jacques Rivette	6	370	61
Record de Robert Montgomery	1	58	58
Record de Glauber Rocha	2	113	56
Cinema soviètic anys 30	32	1.781	55
Musical egipci	8	428	53
Cinema dirigit per dones	10	531	53
Frantisek Vlacil	5	250	50
Record de Melvyn Douglas	4	197	49
Record de Paco Martínez Soria	1	49	49
Opera al cinema	11	531	48

Cinema canadenc	14	651	46
Festival de Rotterdam	10	372	37
Santiago Rusiñol	2	69	34
La Història del Japó al cinema	20	622	31
King Vidor	31	964	31
Record de Curt Jürgens	2	57	28
Cinema mexicà	14	398	28
Ottokar Runze	8	219	27
Sylvie Zade-Routier	1	27	27
Record d'Abel Gance	2	53	26
Pràctica fílmica i avantguarda artística a Espanya 1925-1982	10	252	25
Santiago Alvarez	3	67	22
CIFESA	14	306	21
Record de José Suárez	5	90	18
Record de Roberto Font	2	32	16
Cinema portuguès	10	133	13

EDICIO DE DOSSIERS

Opera al cinema
Musical egipci

PRESENCIES A LA FILMOTECA

Neus Català
M.^a Mercè Marçal
Karmele Marchante
Federica Montseny
Teresa Pàmies
Milagros Rivera
Jaime Camino
Basilio M. Patino
Ramon Labayen
Xabier Zelaiaundi
Miquel Porter
Josep M.^a Forn
Juan Anton González
Sergi Schaaf
Sylvie Zade-Routier (França)
Jean Louis Comolli (França)
Max von Sydow (Suècia)
Dr. Eberhard Ugowski (R.D.A.)
Jutta A. Wachowiak (R.D.A.)
Renate Krossner (R.D.A.)

COL·LABORACIONS AMB INSTITUCIONS CIUTADANES

Gremi d'Editors de Catalunya
Gremi de Llibreteres de Barcelona
Ajuntament de Barcelona
Euskal Etxea
Associació Catalana de la Dona
Consolat del Canadà
Centre Dramàtic de la Generalitat
I.C.E. de la Universitat de Barcelona
Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Lletres i Ciències de Catalunya
Drac Màgic

AGRAIMENTS

Filmoteca Espanyola
Institut Alemany de Cultura de Barcelona
Institut Alemany de Cultura de Madrid
Universitat Complutense de Madrid
Embaixada francesa
Federació de cine-clubs de l'Estat espanyol
Film International Rotterdam
Institut Francès de Barcelona
Institut de Cinema Portuguès
Mario Chao



GYCKLARNAS AFTON, d'Ingmar Bergman



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

19-29

Novembre 1981

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6

Presentació

Pel decret de 5 d'octubre de 1981 es creà el Servei de Cinematografia de la Generalitat per substituir la, fins aleshores, Secció de la mateixa denominació. Aquesta mesura era aconsellable pel fet d'assumir les funcions i els complexos serveis transferits per l'Estat a la Generalitat.

Entre aquests serveis hi havia els de Filmoteca Nacional la qual, per la seva natura jurídica, havia de ser regulada per un conveni, avui en tramitació. L'esmentat decret de creació del Servei de Cinematografia preveia alhora la creació de l'Arxiu d'Audiovisuals de la Generalitat de Catalunya que comprèn evidentment la Filmoteca.

Des d'ara, la Filmoteca de Catalunya predrà les iniciatives que consideri necessàries per al desenvolupament cultural del cinema en territori català, alhora que col·laborarà estretament amb la Filmoteca Nacional Espanyola.

Seràn punts essencials d'aquesta nova etapa el pluralisme respecte dels diferents tipus d'ús que pot tenir el cinema o que la societat pot demanar i al mateix temps la descentralització dels serveis mitjançant la creació, en un futur pròxim, d'una Filmoteca de préstec.

Lamentem la llarga interrupció produïda per un seguit de dificultats administratives i econòmiques i desitgem que aquest sigui el començament d'una normalització i potenciació de la Filmoteca, com a recuperació patrimonial i com a servei obert al públic.

Albert Manent. Director General d'Activitats Artístiques i Literàries.

En breu reprendrem també les sessions per a estudiants, organitzades amb la col·laboració dels departaments universitaris corresponents, per una banda, i amb la de col·legis i instituts, per l'altra. La potenciació d'aquesta tasca pedagògica ocuparà dues matinals setmanals.

En aquest programa oferim un cicle dedicat al realitzador txec František Vláčil. Iniciem tres, al primer entorn de l'obra d'Ingmar Bergman, que aplegarà tots aquells films dels quals hi ha còpies projectables a la pell de brau, des de les primeries de la seva filmografia fins als títols encara recents, i seguirà en properes setmanes: el segon entorn de l'òpera al cinema, presentant en col·laboració amb l'Institut Alemany de Barcelona una dotzena d'òperes filmades, a raó de dues setmanalment i amb la publicació d'un dossier informatiu; el tercer aplega una selecció de films presentats pel Festival de Rotterdam, que des de fa deu anys està acomplint una molt meritoria tasca de difusió cultural a tres nivells: oferint als cineastes més avançats un lloc per a trobar-se i comunicar, mostrant en ocasions el seu *work in progress*; projectant una acurada tria de films nacionals i estrangers a Rotterdam, Amsterdam i La Haia (en la selecció que nosaltres presentem hi trobareu degudament representada la producció neerlandesa, així com títols aquí desconeguts d'altres països); garantint finalment una infraestructura d'arxiu —al festival serve una còpia de cadascun dels films presents— i de distribució arreu del país.

També trobareu, com és costum, un record als actors, realitzadors i tècnics desapareguts. Recordem ara el treball del realitzador nord-americà William Wyler i en seguirem d'altres per a l'actor asturià José Suárez, el cineasta francès Abel Gance, l'actor Melvyn Douglas i el guionista Paddy Chayefsky, l'actriu Glòria Grahame, l'actor Robert Montgomery i el director Glauber Rocha.



William Wyler dirigint Shirley McLaine

FILM INTERNATIONAL ROTTERDAM



NOTES

La sala de projeccions és situada a la Travessera de Gràcia 63, entre els carrers d'Aribau i Tuset. Gaudiu de molt bones comunicacions: autobusos urbans (línies 23, 64, NB, 27, 16, 17, 28, 7, 4, 6, 15) i F.C. de la Generalitat (Gala Placidia).

Observeu novetats en el sistema d'entrades i abonaments i en els preus. Aquests, que es mantenen constants des de 1979, s'augmenten, encara que en una proporció inferior a l'augment dels costos de manteniment dels serveis, bo i seguint comparativament per sota dels preus de les altres cinemateques. Un avantatge nou és, a més de la reducció que ja representen els abonaments, l'entrada especial, vàlida per a les sessions matinals i infantils, així com en general per als jubilats i parats, prèvia acreditació. **ELS ABONAMENTS ADQUIRITS EL CURS PASSAT SERAN VIGENTS FINS A LLUR EXTINCIÓ.**

No és una errata si observeu un salt el dia 26, car la programació deixarà lliure la sala un dia al mes, el darrer dijous.

En la programació que iniciem, reprenem una vella idea, la de les sessions infantils, que antany no tingué el ressò esperat, malgrat organitzar-les en col·laboració amb l'associació de veïns del barri. Una causa en fou ben probablement la tria, aleshores obligada per raons d'ordre tècnic, del dissabte a la tarda per a celebrar aquestes sessions. Per això enguany tindran lloc els diumenges al matí i en una hora que creiem adient per a les famílies. Ja queda dit que aquestes matinals gaudiran de preus reduïts.



MANDERLEY, de Jesús Garay

František Vláčil

František Vláčil va néixer el 19 de febrer del 1924 a Cesky Tesin —al districte de Karvina—. Després de la segona guerra mundial realitzà estudis d'estètica i història de l'art a la Universitat de Brno, clutat on va realitzar les seves primeres tasques cinematogràfiques. La seva primera obra com a director fou un curt-metratge realitzat el 1950, al qual han seguit al llarg de la seva carrera uns altres tretze. El seu primer llarg-metratge és del 1960 —LA PALOMA—, i des d'aquest moment ininterrompudament ha anat realitzant pel·lícules, tot tocant diversos gèneres i temàtiques. Fins al moment ha realitzat deu llarg-metratges i ha estat premiat al seu país i en festivals internacionals.

"A les meves pel·lícules l'atmosfera se situa freqüentment al nivell de l'acció. Una determinada atmosfera especial, per exemple, al vespre, la pluja o la neu, influeixen en l'elecció de mots i l'ànim de l'home. Per això l'atmosfera és un component essencial de l'espectacle del film, perquè a la història se situa freqüentment al nivell d'allò que es representa".

"L'atmosfera és al film, juntament amb la falç i la composició, part de la instrumentació de l'escena. I si no puc instrumentar el motiu com l'imagino, el resultat serà imperfecte i menys impressionant".

"...Tinc la impressió que el film és la disciplina més poètica de totes les disciplines de l'art dramàtic: el film s'apropra, per la seva manera quant a la composició i ordenació de fets seleccionats, a la poesia".

František Vláčil. (Declaracions recollides per Zdenek Zocral).

16.00

18.00

20.00

22.00

Dijous
19

Ingmar Bergman:
MUSIK I MORKER/MUSICA EN LA OSCURIDAD, Ingmar Bergman, 1947. Int.: Mai Zetterling, Birger Malmsten. Suècia, V.O.S.E. (B/N)

Ingmar Bergman:
FANGELSE/PRISION, Ingmar Bergman, 1948. Int.: Doris Svedlund, Birger Malmsten. Suècia, V.O.S.E. (B/N)

Frantisek Vlacil:
LA PALOMA, Frantisek Vlacil, 1960. Int.: Katerina Irmanovova, Karel Smýček. Txecoslovàquia, V.O.S.E.

Divendres
20

Ingmar Bergman:
FANGELSE/PRISION, Ingmar Bergman, 1948. Int.: Doris Svedlund, Birger Malmsten. Suècia, V.O.S.E. (B/N)

Ingmar Bergman:
SOMMAREN MED MONIKA/UN VERANO CON MONICA, Ingmar Bergman, 1952. Int.: Harriet Andersson, Lars Ekborg. Suècia, V.E. (B/N)

Frantisek Vlacil:
MARKETA LAZAROVA, F. Vlacil, 1965. Int.: Josef Kemr, Nada Hejma, Jaroslav Moucka. Txecoslovàquia, V.O.S.E.

Dissabte
21

Ingmar Bergman:
MUSIK I MORKER/MUSICA EN LA OSCURIDAD, Ingmar Bergman, 1947. Int.: Mai Zetterling, Birger Malmsten. Suècia, V.O.S.E. (B/N)

Ingmar Bergman:
DET SJUNDE INSEGLET/EL SEPTIMO SELLO, Ingmar Bergman, 1956. Int.: Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe. Suècia, V.E. (B/N)

Ingmar Bergman:
GYCKLARNAS AFTON/NOCHE DE CIRCO, Ingmar Bergman, 1953. Int.: Harriet Andersson, Ake Grönberg. Suècia, V.O.S.E. (B/N)

Frantisek Vlacil:
DYM BRAMBOROVE NATE/EL FUM DE LAS FULLES DE PATATES, F. Vlacil, 1976. Int.: Rudolf Hrusínský. Txecoslovàquia, V.O.S.E. (C)

Diumenge
22

Ingmar Bergman:
GYCKLARNAS AFTON/NOCHE DE CIRCO, I. Bergman, 1953. Int.: Harriet Andersson, Ake Grönberg. Suècia, V.O.S.E. (B/N)

Ingmar Bergman:
SMULTRONSTALLET/FRESAS SALVAJES, Ingmar Bergman, 1957. Int.: Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin. Suècia, V.O.S.E. (B/N)

Ingmar Bergman:
DET SJUNDE INSEGLET/EL SEPTIMO SELLO, Ingmar Bergman, 1956. Int.: Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe. Suècia, V.E. (B/N)

Frantisek Vlacil:
STINY HORKEHO LETA/OMBRES D'UN ESTIU CALUROS, F. Vlacil, 1977. Txecoslovàquia, V.O.S.E. (C)

Matinal 12 h. Cinema Infantil:
LA VENTAFOCOS, Václav Vorlíček. Txecoslovàquia, V.C. (C)

Dilluns
23

Record de William Wyler:
DODSWORTH/DESENGAÑO, W. Wyler, 1936. Int.: Walter Huston, Ruth Chatterton. USA, V.E. (B/N)

Festival de Rotterdam:
DE WEG NAAR HET ZUID/CAMI AL SUD, Johan van der Keulen, 1980-81. Holanda, V.O.S. francès (B/N)

Opera al cinema:
DIE ENTFUHRUNG AUS DEM SERRAIL/EL RAPTE DEL SERRALL, Heinz Liesendahl, 1967. Int.: Annelise Rothenberger, Werner Krenn. R.F.A., V.O. (C)

Dimarts
24

Record de William Wyler:
DETECTIVE STORY/BRIGADA 21, W. Wyler, 1951. Int.: Kirk Douglas, Eleanor Parker. USA, V.E. (B/N)

Festival de Rotterdam:
DES GRANDS EVENEMENTS ET DES GENS ORDINAIRES, Raúl Ruiz, 1979. França, V.O. (C)

Frantisek Vlacil:
KONCERT NA KONCI LETA/EL CONCERT DE FINALS D'ESTIU, F. Vlacil, 1979. Int.: Josef Vinkler, Jana Hlavacova. Txecoslovàquia, V.O.S.E. (C)

Dimecres
25

Record de William Wyler:
THE CHILDREN'S HOUR/LA COLUMNIA, W. Wyler, 1962. Int.: Audrey Hepburn, Shirley McLaine. USA, V.E. (B/N)

Opera al cinema:
LE NOZZE DI FIGARO/ LES NOCES DE FIGARO, Joachim Hess, 1967. Int.: Tom Krause, Ariane Saunders. R.F.A., V.O. (C)

Es suspèn la sessió per la llarga duració del film anterior.

Dijous
26

No hi ha sessions

Divendres
27

Record de William Wyler:
THE WESTERNER/EL FORASTERO, W. Wyler, 1940. Int.: Gary Cooper, Walter Brennan. USA, V.E. (B/N)

Festival de Rotterdam:
HET BEGIN/ L'INICI, Orlow Seunke, 1981. Holanda, V.O.S. anglès. **IN EXTREMO**, Frans Zwartjes. Holanda (sense diàlegs)

Festival de Rotterdam:
MANDERLEY, Jesús Garay, 1980. Int.: Enrique Roda, José Ocaña, Joan Ferrer. Espanya (C)

Dissabte
28

Record de William Wyler:
ROMAN HOLIDAY/ACACIONES EN ROMA, W. Wyler, 1953. Int.: Gregory Peck, Audrey Hepburn. USA, V.E. (C)

Record de William Wyler:
THE COLLECTOR/EL COLECCIONISTA, W. Wyler, 1965. Int.: Terence Stamp, Samantha Eggar. USA, V.E. (C)

Record de William Wyler:
HOW TO STEAL A MILLION/COMO ROBAR UN MILLON, W. Wyler, 1966. Int.: Peter O'Toole, Audrey Hepburn. USA, V.E. (C)

Record de William Wyler:
THE BEST YEARS OF OUR LIVES/LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA, W. Wyler, 1946. Int.: Fredrik March, Mirna Loy, Dana Andrews. USA, V.E. (B/N)

Diumenge
29

Record de William Wyler:
HOW TO STEAL A MILLION/COMO ROBAR UN MILLON, W. Wyler, 1966. Int.: Peter O'Toole, Audrey Hepburn. USA, V.E. (C)

Record de William Wyler:
ROMAN HOLIDAY/ACACIONES EN ROMA, W. Wyler, 1953. Int.: Gregory Peck, Audrey Hepburn. USA, V.E. (C)

Record de William Wyler:
THE COLLECTOR/EL COLECCIONISTA, W. Wyler, 1965. Int.: Terence Stamp, Samantha Eggar. USA, V.E. (C)

Festival de Rotterdam:
DE OMVOLTOOIDE TULP/EL TULIPAN IMPERFECTO, Frans van der Staak, 1979-80. Int.: Benny Leverink. Holanda, V.O.S. francès.

Matinal 12 h. Cinema Infantil:
LA FLAUTA DELS SIS BARRUFETS, Pierre Culliford. Dibuixos animats. França (C) V.C.



RITERNA, d'Ingmar Bergman



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya
SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

30 Novembre
6 Desembre
1981

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63, Barcelona 6

Werner Schroeter

Des del 1968 Werner Schroeter passa com el principal representant de l'"underground" alemany. La seva celebració no es limita pas als grups marginals, car la majoria dels seus films s'han difós a la T.V. de Múnic i s'ha convertit en un director de teatre molt conegut. (...) Aquest èxit no ha pas arribat sense alguns malentesos. Quan hom parla d'ell es pensa en el kitsch, en l'expressionisme, en el simbolisme; sense mai no interrogar-se realment sobre el seu treball...

La utilització de l'Òpera és sempre respectuosa. A més a més, per bé que rebutja d'utilitzar el llenguatge burgès, Schroeter s'inspira en mitologies lligades a aquest llenguatge. És per això que utilitza les ruïnes d'una cultura que és en plena decadència, per tal de distanciar-se i proposar-la de nou convertida en poemes inquietants i perturbadors. Començà els 23 anys la realització de films en 8 mm. Diversos encontres influïren al seu treball: Magdalena Montezuma (artista decoradora i amiga), Rosa von Praunheim (cineasta berlinès molt conegut) i Carlo Aulaulau (artista lligat a Fassbinder). Quan es posà a rodar en 16 mm, Schroeter es limita a experimentar (doble pantalla per a **ARGILA**; investigació a **NEURASIA**). Després roda un llargmetratge (2 hores i 22 minuts), **EIKA KATAPPA**, que es presenta a la quinzena de realitzadors de Canes. En aquesta hi ha un doble itinerari: el de la cambra que filma seqüències autònomes, però lligades entre si per la música, les quals se situen a Heidelberg, Roma, Nàpols,

Múnic, Berlín; i també el reconegut d'una idea difícilment precisable, que tendeix a cercar una via diferent al cinema.

Físicament el film procura un plaer total. La idea de bellesa és desviada, ja que les imatges no són perfectes des d'un punt de vista tècnic. La cambra tremola, certament és un cinema mal fet, que no ha caigut en la tentació de la sofisticació que assolirà Schroeter als seus següents treballs.

L'any següent la TV alemanya de Múnic li compra un film narratiu: **DER BOMBERPILOT**. Irònic i sarcàstic, els films presenten l'única inclusió d'Schroeter a la política directa, anecdòtica. Espectacle i economia es mostren amb una maldat divertida i gelada.

El 1971 realitza **SALOME**, a partir de l'obra d'Oscar Wilde. El film és extremadament fidel a la peça original. Rodada en un sol lloc, les ruïnes de Baalbeck, l'adaptació és una il·lustració inventiva, concebuda amb economia i rigor. Més que no pas jugar amb les contradiccions, Schroeter les assumeix per tal d'unir-les en una matriu línia crítica i fascinant. Sense caure en l'esteticisme, assenyalant els punts bàsics de l'obra. Sota aquesta aparença culta, trobem un terrorisme de la bellesa, el qual desencadena una fascinació perversa, de la qual és difícil d'escapar. La **SALOME** d'Schroeter funciona sobre un altre terreny que el no "recognoscible" o el de la cultura.

Més complexa resulta l'adaptació de **MACBETH** realitzada el mateix any. És la transposició de l'òpera de Verdi en tango i "pasodobles", amb travestis, irreverències i sortilegis de fira. Explotació de la idea de la decadència, el producte desencadenarà la colèra contra el nen mimat de la T.V. alemanya.

Aleshores Schroeter produeix tot sol **DER TOD DER MARIA MALIBRAN**. És, segons ell, el seu millor film, didàctic dins el seu discurs i fascinant per tot els mitjans experimentats ja abans, utilitzats però aquí amb una tècnica impecable. Per primera vegada, s'ofereix l'equivalent d'una òpera en cinema i només des d'aquest punt hom pot llegir el film. Tanmateix, si el producte només fos això, poc tindrà que veure amb els seus treballs anteriors. En efecte: el film és construït sobre dos processos: el de distanciament ja present a **EIKA KATAPPA**, sensible sobretot en l'estructura del conjunt i en l'elecció dels personatges i el seu capteniment: papers de dones interpretades per travestis, Candy Darling cantant "La Paloma", cites a Murnau i a les mitologies germàniques. El segon procés, extremadament sensible a **NEURASIA**, **ARGILA** i **SALOME**, és el del distanciament sorgit d'una voluntat de buit, on l'essencial, allò que hom espera, tant en l'aspecte anecdòtic o referencial és fora de la pantalla, és en "off".

La fascinació produïda per **DER TOD DER MARIA MALIBRAN** no té res a veure amb el kitsch, on la cultura tradicional es reconeix. Es tracta d'una subversió. No gairemenys, aquest treball extremadament modern i revolucionari sobre el llenguatge, és fora de la realitat, bo i omertent qualsevol articulació amb el materialisme històric. Només hi ha en aquell una subversió anàrquica, d'una importància enorme però limitada (...).

Posteriorment Werner Schroeter ha realitzat els films **WILLOW SPRINGS**, rodats a Califòrnia i produït per la televisió alemanya. Aquest film, juntament amb **DER TOD DER MARIA MALIBRAN** i el següent film **LES FLOCONS D'OR** forma una trilogia. **LES FLOCONS D'OR** té quatre parts parlades en diversos idiomes (espanyol —una història colonial a Cuba—, francès —rodada a Avignon—, alemany —una història fantàstica—, a les quals s'hi afegí una més en blanc i negre, esquema i s'afegí el del "cinema negre"). S'acabà el rodatge el 1976. Schroeter ha rodat després **REGNO DI NAPOLI**, 1978, **PALERMO ODER WOLFSBURG**, 1979, **ASSAIG GENERAL**, 1980, que oferim dins la perspectiva del Festival de Rotterdam, documental sobre el Festival de Teatre de Nancy, on el qual destaca la presència de l'actor japonès Kazuo Owa.



WERNER SCHROETER

Festival de Rotterdam



SIMONE BARBES OUL VERTU, de M.C. Treilhou

INSTANT PICTURES

A l'igual d'altres directors holandesos, George Shouten està molt influenciat per l'estil de Wim Wenders i Peter Handke. **INSTANT PICTURES** presenta un altre tipus arquitectural d'"outsider", un home d'edat indefinida que sorgeix no se sap d'on en un autobús de Dinamarca, amb un passaport txec i parlant anglès. És un "voyeur" obsessiu que recorre la ciutat tot fent fotografies de dones. Una d'aquestes, fascinada per la seva actitud, intenta de seduir-lo i resta força desconcertada quan ell la rebutja. Una altra, una taxista, el porta al seu llit, però ben aviat perd interès per ell, en adonar-se que el preocupa més el seu passat que no pas ella. El procés de l'alienació és molt ben conduït per la cambra de Marc Felperman.

LA DECADÈNCIA DE HERMAN DURER

Amb un auster començament, aquest film es converteix en un dels més absorbents i sensibles del nou cinema holandès. Un jove de 17 anys, Herman Dürer, torna a casa dels seus pares, un apartament en un edifici que sembla un ruc, després d'haver passat nou setmanes en una presó de joves. Durant la seva detenció, Herman s'ha sentit fortament impressionat per "Av dem Isen eines tange-nichts" de l'escultor romàntic alemany Joseph Van Eldiendorf, que conta la visió d'un jove que fuig de la desagradable realitat quotidiana tot perseguint un somni particular del món. Aclaparat i angustiat per l'estreta vida familiar, Herman escapa a l'Alemanya Occidental. El seu viatge el porta a Múnic, on troba a gent marginada com ell, amb la qual manté estranyes converses. Herman es convence cada cop més de l'autenticitat del somni d'Eldiendorf. Finalment, sucumbeix a les pressions de la vida comuna, apunyalant un taxista i corre cap al bosc, metafòricament, cap al romanticisme.

(Peter Cowie, Film Guide 1981).

REPORTERS

Raymond Depardon, antic reporter de l'agència "Gamma" ha seguit sense pensar-hi pas guai, i també perquè hom no li donava temps, els principals esdeveniments internacionals que sobresortien alhora als diaris (El Txad, el Viet-nam, Xile, els Jocs Olímpics, el Líban, l'Afganistan). Avui ell és membre d'una agència més assenyada i socialment prestigiada (Magnum), però no per això deixa d'ésser un

cinista turbulent, insolent i irreverent, interrogant-se pels seus antics col·legues del periodisme gràfic, bo i donant-los la paraula, ha canviat la imatge fixa per la mobilitat, el silenci pel so, i tot això a fi de fer-nos veure millor. Per tal de restituir-nos alguns instants privilegiats d'una vida que es desenvolupa davant els nostres ulls, amb una rapidesa fragant. Tot prenent com a base un mes de calendari: octubre del 1980. Depardon ha marxat a la recerca de la deontologia del fotògraf-reporter. Una enquesta que ell ha volgut que fos indisciplinada, sens dubte per tal de respectar més bé la improvisació quasi permanent d'aquests homes que empalmen de dia i de nit l'actualitat, i que alimenten les fàbriques de somnis que són les agències. Però, tanmateix, ha aconseguit —llevat de certs moments privilegiats, deguts a l'atzar de l'enfocament de la càmera— de resistir en allò que realment ell volia dir-nos? **REPORTERS** és certament seductor. Hom hi viu, car hi ha sempre un to jocant quan hom agafa una imatge que no és conforme a la que hom ja coneix d'un home públic. Però no és, després de tot, un joc massa fàcil al que es lliura aquell qui sap com s'inventa una imatge? Si bé ell es defensa de no saber enquadrar gaire bé, per contra ha esdevingut un mestre del temps cinematogràfic. És una qualitat que manca a molts dels seus col·legues. Ara bé, n'hi ha prou amb això?

(La Revue du cinema, núm. 363, 1981).

SIMONE BARBES

Simone Barbès és un personatge ben contemporani i quelcom més que un nou gènere de dona, és una nova naturalesa de dona que juga com aquelles que l'han precedida pel que fa a la seducció; utilitza armes totes femeni-

nes, no pas per capturar l'home (d'altra banda no en té pas i no en cerca pas), sinó per desarmar-lo i imposar-li el seu propi termini, que és el del llenguatge, el del joc amb els mots (potser la darrera seducció!). Aquest film, que conta un vespre de l'acomodadora Simone Barbès, és construït en tríptic, tres espais, tres situacions que sembla que s'encadenin sense lligam de causa a efecte entre ells.

(Cahiers du Cinéma, núm. 309, març del 1980).

José Suárez

A Astúries, on havia nascut fa 62 anys, i d'un dels municipis del qual país. Allà, fou alcalde fins en fa sis, ha mort José Suárez. Un actor popular (85 pel·lícules) que, als anys 50 sobretot, es convertí en un "dur" per autodomèstia del cinema a l'estat espanyol.

Un físic ferm, una impassibilitat no diguem que bogartiana, però sí en aquesta línia, salvades les distàncies, el destinen més a aquesta "ocupació" que no pas a la de "galant", amb la qual va iniciar la seva carrera quan, el 1945, i essent un modest ferroviari, el va escollir Gonzalo Delgrás per a interpretar, juntament amb Maruchi Fresno, **ALTAR MAYOR**.

No cridaren gaire l'atenció els primers treballs de l'improvisat actor. Tanmateix, la seva popularitat i la seva eficàcia van créixer vertiginosament quan començà a intervenir en films policíacs, des de la verista **BRIGADA CRIMINAL** d'Iquino, al sofisticat **¿CRIMEN IMPOSIBLE?**, d'Arda-

vin. En aquests films imposava una "presència" que era, si més no, inhabitual a les nostres pantalles.

El seu màxim triomf l'assolí en protagonitzar, al costat de Betsy Blair i dirigit per Juan Antonio Bardem, **CALLE MAYOR**, inspirada en un altre text literari, aquesta vegada de Carlos Arniches. Concretament **LA SEÑORITA DE TREV ELEZ**. Bardem va saber treure a la llum allò que de vulnerable hi havia darrera la màscara de la duresa. El Juan al qual l'actor va donar vida resultà, així, un personatge no gens monòtic, ben al contrari del que succeïa amb la majoria d'aquells a qui s'havia lliurat l'actor, inclòs el de Vito a **EL DESAFIO**, de Francesco Rosi, amb **CALLE MAYOR**, la pel·lícula més important de la seva extensa filmografia i la que li obriria les portes del mercat europeu, especialment de l'italià.

En efecte, a partir d'aquests dos títols, els més memorables dels aproximadament 80 en que intervingué, José Suárez va treballar alternativament a l'estat espanyol i a Itàlia, amb alguna escapada a l'Argentina.

No es tracta pas, hom ja ho ha dit, de pretendre, a l'hora de l'elogi fúnebre, que Suárez fou el Bogart espanyol. Però sí que podia haver-ho estat, com ho fou en les rares ocasions que tingué de demostrar-ho, al "dur" que al nostre cinema li mancava, un "dur", d'altra banda, capaç d'amagar sota el seu rostre impenetrable un cor d'or. L'equivalent, al capdavant, del "good bad boy" del cinema americà.

Una sèrie de títols desafortunats, de l'elecció dels quals no pot fer-se-li responsable, perquè durant la seva època d'esplendor no hi havia pas gaire per escollir ni els actors podien permetre's tal luxe, malaguanyaren una carrera que hauria pogut, i fins podria dir-se que degué, ésser més brillant. Amb tot, dos títols que ja figuren per sempre a les enciclopèdies del cinema escrites en qualsevol idioma, no constitueixen pas un balanç dolent per a un "curriculum" pòstum. El país, possiblement, no donava per a més.

César Santos Fontenla.

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 30		Record de José Suárez: BRIGADA CRIMINAL , Ignacio F. Iquino, 1950. Int.: José Suárez, Alfonso Estela. Espanya (B/N)	Opera al cinema: DIE ZAUBERFLOTE/LA FLAUTA MAGICA , Rolf Liebermann, 1969. Int.: Hans Sotin, Nicolai Gedda, Cristina Deutekom, Edith Martis. R.F.A. V.O. (C)	Es suspèn la sessió per la llarga duració del film anterior.
Dimarts 1		Record de José Suárez: CALLE MAYOR , J.A. Bardem, 1956. Int.: José Suárez, Betsy Blair. Espanya (B/N)	Festival de Rotterdam: REPORTERS/REPORTAGES , Raymond Depardon, 1980-81, França. V.O. (C)	Werner Schroeter: EIKA KATAPPA , Werner Schroeter, 1969. Int.: Gisela Trowe, Magdalena Montezuma, Carla Aulefius. R.F.A. V.O.S.E. (C)
Dimecres 2		Record de José Suárez: ILMAGISTRATO/EL MAGISTRADO , Luigi Zampa, 1959. Int.: José Suárez, Jacqueline Sasseb. Espanya-Itàlia V.E. (B/N)	Festival de Rotterdam: INSTANT PICTURES , George Schou-ten, 1980. Holanda. V.O.S. francès	Werner Schroeter: DER TOD DER MARIA MALIBRAN/LA MORT DE MARIA MALIBRAN , Werner Schroeter, 1972. Int.: Christine Kauffman, Magdalena Montezuma. R.F.A. V.O.S.E. (C)
Dijous 3		Record de José Suárez: A TIRO LIMPIO , F. Pérez-Dolz, 1963. Int.: José Suárez, María Asquerino. Espanya (B/N)	Festival de Rotterdam: DE VERWORDING VAN HERMAN DURER/LA DECADENCIA DE H. DURER , René Sægers, 1980. Int.: F. Jan Kuypers, Vivian Lampe. Holanda V.O.S. anglès (C)	Opera al cinema: DER FREISCHUTZ/EL FRANCOTI-RADOR , Joachim Hess, 1968. Int.: Ernst Kozub, Gottlob Frick, Edith Mathis. R.F.A. V.O. (C)
Divendres 4		Record de José Suárez: RUEDA DE SOSPECHOSOS , Ramón Fernández, 1964. Int.: José Suárez, Susana Campos, Helga Liné, Katia Loritz. Espanya (B/N)	Festival de Rotterdam: SIMONE BARBES DU LA VERTU , Marie Claire Treilhov, 1980. Int.: Ingrid Bourgois, Martine Simonet, Franca V.O. (C)	Werner Schroeter: WILLOW SPRINGS , Werner Schroeter, 1972. Int.: Magdalena Montezuma, Christine Kauffman. R.F.A. V.O.S.E. (C)
Dissabte 5	Ingmar Bergman: RITRANA/EL RITO , Ingmar Bergman, 1968. Int.: Ingrid Thulin, Anders Ek, Gunnar Björnstrand. Suècia. V.O.S.E. (B/N)	Ingmar Bergman: SOMMARLEK/JUEGOS DE VERA-NO , Ingmar Bergman, 1950. Int.: Maj Britt Nilsson, Birger Malmsten. Suècia. V.O.S.E. (B/N)	Ingmar Bergman: JUNGFRUKALLAN/EL MANANTIAL DE LA DONCELLA , Ingmar Bergman, 1959. Int.: Max von Sydow, Birgitta Valberg. Suècia V.O.S.E. (B/N)	Werner Schroeter: LES FLOCONS D'OR , Werner Schroeter, 1973-76. Int.: Magdalena Montezuma, Christine Kauffman, Andrea Ferréol. R.F.A. V.O.S.E. (C i B/N)
Diumenge 6	Ingmar Bergman: JUNGFRUKALLAN/EL MANANTIAL DE LA DONCELLA , Ingmar Bergman, 1959. Int.: Max von Sydow, Birgitta Valberg. Suècia V.O.S.E. (B/N)	Ingmar Bergman: RITRANA/EL RITO , Ingmar Bergman, 1968. Int.: Ingrid Thulin, Anders Ek, Gunnar Björnstrand. Suècia. V.O.S.E. (B/N)	Ingmar Bergman: SOMMARLEK/JUEGOS DE VERA-NO , Ingmar Bergman, 1950. Int.: Maj Britt Nilsson, Birger Malmsten. Suècia. V.O.S.E. (B/N)	Festival de Rotterdam/Werner Schroeter: DIE GENERAL PROBE/ASSAIG GENERAL , Werner Schroeter, 1980. Int.: Mostefa Djadjan, Catherine Brezzer, Pina Bausch. R.F.A. V.O. (C)
	Matinal 12h. Cinema Infantil. VYNALEZ KZAZU/UN INVENT DIABOLIC , Karel Zeman, 1958. Int.: Arnost Navrátil, Lubomir Tokos. Txecoslovàquia. V.C. (C)			

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió espanyola — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà

V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINE.MATOGRÀFIA

FILMOTECA



ANSIKTE MOT ANSIKTE/CARA A CARA,
Ingmar Bergman

Cinema mexicà

Presentem aquesta setmana la primera part d'un cicle de cinema mexicà que abraça set títols de recent producció. Tots són films del 1980-81. El cicle continuarà la setmana vinent amb la projecció de set títols més del cinema mexicà que hom considera clàssic.

RETRATO DE UNA MUJER CASADA

Síntesi: Irene González i Guillermo Contreras són un matrimoni i comparteixen una llar i una ideologia petit-burguesa. En Guillermo treballa en un banc i en principi es mostra d'acord amb la idea que la seva muller estudiï durant els matins, sense però descurar llur llar i allò que ell suposa que són les tasques pròpies de les dones. Tanmateix, un dia la Irene coneix un jove estudiant i el puja al seu cotxe per portar-lo a la universitat. L'estudiant continua veient-la i amb el pretext de facilitar-li un llibre de text l'invita a anar a casa seva on se'n va al llit amb ella. La Irene ho fa gairebé forçada per les circumstàncies. Però són aquestes circumstàncies les que precipiten un seguit d'esdeveniments que culminen en un assassinat. En Guillermo se'n entera, de l'adulteri de la Irene. Li paga, la humilia fent-la fora de casa i, posteriorment, ambdós acaben davant un jutge tot demanant que els divorciï. Quan la Irene intenta de reconstruir la seva vida bo i treballant en una llibreria i reunint-se amb unes altres dones de pàl·lids trets feministes però convençudes que no són pas éssers de segona, ocorre allò inesperat: en tractar de pujar al seu automòbil, la Irene és atacada per un desconegut que li arrabassa la bossa i li enfonsa un punyal al ventre. L'assassinat fou ordenat pel marit? És una simple casualitat?

MISTERIO

Síntesi: Un actor de tele-novel·les descobreix de sobte que ha perdut tota mena de contacte amb la realitat exterior. Horroritzat, intenta de sortir-se'n, de la tele-novel·la en què ha convertit la seva vida, però quan aconsegueix d'escapolir-se'n no fa sinó entrar en una altra tele-novel·la tan ridícula i esquemàtica com l'anterior. Aquesta és l'ancoda de **MISTERIO**, una al·legoria sobre la impossibilitat de l'altir humà que té com a ambient el caòtic món de la televisió. A l'igual dels actors que repeteixen allò que escolten de l'apuntador, els actes de l'home són dirigits per un poder superior, anomenat Déu, Mahoma o Sidarta. Impossibilitat d'ésser persona, l'actor es resigna a ésser un personatge més de la boja trama en la qual, en contra de la seva voluntat, hi participa, tot arribant a enfolir dins de la bogeria mateixa. El malson d'una escena que s'allarga infinitament, en la qual cap tall no és el veritable tall, l'acabament fins a fer-li estimar-se més la mort (simbolitzada per l'assassinat del director, creador del seu entorn) el laberint d'imbecilitat que significa viure per i per a les cambres de televisió.

EN LA TORMENTA

Síntesi: Colòmbia, com quasi tots els països de l'Amèrica llatina, té una història plena d'opressió i de misèria. Durant la primera meitat del segle XX, el país es va dividir en dos bàndols aferrissadament rivals: liberals i conservadors. Malgrat que els uns i els altres defensaven els mateixos interessos de classes, els matisos religiosos de la confronta-

ció (pròpia del segle XVIII) propiciaren no pas solament enfrontaments armats, sinó matances de milers de persones innocents. **EN LA TORMENTA**, pel·lícula inspirada en fets reals, ens conten la història d'un autobús de passatgers de viatge cap a Calarcá, un petit poble de muntanya. Entre els viatgers hi ha tants liberals com conservadors, però les divisions polítiques no passen de la discussió cordial. Són gent del poble, alienes al conflicte. Paral·lelament, se'ns narra la història d'un bandoler liberal que mena un grup disposat a interceptar l'autobús. El bandoler presenciat, a la seva infantesa, la matança de la seva família pels conservadors i té un malefís desig de venjança. Quan es produeix la topada, el que ocorre és un matsoni, un peior crim que —gràcies al mateix film— ja no restarà impunit.

COSA FACIL

Síntesi: És la història d'un detectiu al qual li encarreguen diversos casos difícils de mena social, els quals són barrejats entre si. Després d'una sèrie d'esdeveniments d'allò més emocionant i que fan córrer perill de mort el detectiu, aquest aconsegueix de descobrir el misteri que envoltava l'esmentat cas, tot i que...

LAS GRANDES AGUAS

Síntesi: L'enginyer Carlos Rivas és responsable de la construcció d'una presa a l'estat de Chiapas. És casat i té un fill amb la Lena, una jove de la capital amb aspiracions arribistes, la qual s'ha refugiat a l'alcohol per tal d'oblidar les seves frustracions. En una visita al bordell d'aquell indret, en Rivas coneix a la Mara, prostituta de luxe que és regentada pel seu pare, el Cuevas, un home sense escrúpols però amb moltes ambicions. Entre la Mara i l'enginyer sorgeix una intensa relació pasional que esdevé tragèdia. Quan en Carlos decideix de trancar amb ella, la Mara, alcoholtzada, puja a la seva llanxa per anar al prostíbul. Durant el trajecte és sorpresat per un intens ruixat i, incapaç de controlar la situació, cau al riu tot ofegant-se instantàniament. Dies després, el fill d'en Rivas es posa malalt de meningitis i cal portar-lo a la capital de l'estat. Això coincideix amb una amenaça d'inundació. Les pluges arriben al punt de gairebé desbordar el riu i de destruir així el treball d'enginyeria. En Carlos és l'únic que pot evitar el desastre per mitjà de l'activació de mecanismes explosius. La Lena decideix d'anar sola a la capital, però el nen mor. Torna al campament i culpa en Carlos de la mort del nen i l'abandona tot seguit. En Carlos es desmorallava però tota saben que ell salvà la presa de les grans aigües. En recuperar-se, la Constructora el recompensa confiant-li la construcció d'un pont a Sonora.

LA SEDUCCION

Síntesi: Als acabaments de la guerra cristera una jove bellíssima i virginal, la Mariana, és utilitzada com a esquer per seduir soldats al destí dels quals és de morir assassinats per en Rómulo, cap dels sollevats i amant de la Isabel, mare de la Mariana. Després d'apoderar-se de la hisenda on treballen i exaltats el fanatisme i odi de classe, la Isabel i en Rómulo ordenen d'afusellar els antics amos i patrons. La Mariana se'n horroritza, però no té cap altra alternativa més que obeir les consignes. En Rómulo se'n va per continuar combatint i, mentrestant, arriba a la hisenda un jove capità de l'exèrcit tot cercant un

7-13 Desembre 1981

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6

refugi i aliments per als seus soldats, que esperen en un lloc proper.

En Rafael, el capità, no sospita pas que l'hospitalitat que li dispensen ambdues dones encobreix una maniobra per assassinar-lo. Però en canvi comprèn de seguida que ha seduït a la noia.

Ambdós coneixen la passió durant la primera nit que comparteixen i la Mariana, esqueixada entre l'amor que ara la consumeix i la fidelitat que li deu a sa mare, ordeix un pla per escapolir-se amb l'home que estima.

En Rómulo torna i les dones parlen amb ell. En Rafael les escolta i desesperat per la suposada traïció de la Mariana, li dispara des de l'habitació on és tancat.

La mort de la Mariana coincideix amb l'aparició dels soldats, que s'enfronten a les hosts d'en Rómulo. En el combat en Rómulo i la Isabel moren i Rafael acaba plorant amb el cadàver de la Mariana als seus braços.

LA TIA ALEJANDRA

Síntesi: Una de les característiques més terribles de la bruixeria és el desig de venjança. Quan els poders sobrenaturals són usats impulsivament, sense prèvia meditació, hom provoca matances tan sanguinàries com l'organitzada per **LA TIA ALEJANDRA**.

D'edat indefinida, aquesta dona arriba a viure al si d'una família feliç i va aplegant com a primeres víctimes els nens. Tot aprofitant-se de llur innocència, els introdueix a les seves creences diabòliques. Els pares la jutjaren amb benevolència, tot prenent la seva vocació infernal per una senzilla inclinació vers la superstició. Però les morts comencen; de primer el nen rodà per les escales, aquesta fou la venjança de la terra; després la nena va morir cremada, així "La Tia" es venjà amb foc; més endavant, el senyor de la casa va morir ofegat; ho i acomplint la bruixa una venjança per aigua.

Quan únicament la mare resta viva, s'inicia un duel a mort entre dues dones: una d'elles només compta amb la seva voluntat, l'altra, amb les incommensurables forces de l'avem...



LA TIA ALEJANDRA, Arturo Ripstein

AGRAIMENTS

Aquest cicle de cinema mexicà, que té dues parts, la primera consagrada a la producció recent i la segona de caire retrospectiu, ha estat organitzat per la **Dirección General de Radiodifusión, TV y Cine** i la **Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía** dels respectius Ministeris de Cultura de Mèxic i Espanya.

El cicle dedicat la setmana passada a Warner Schreier fou possible gràcies a la valuosa col·laboració de l'Institut Alemany de Cultura, de Barcelona.

Melvyn Douglas

Començà a actuar fa 60 anys i efectuà el seu salt a Broadway el 1928 amb **A FREE SOUL**. Debutà a la pantalla el 1931 amb **TONIGHT OR NEVER** juntament amb Glòria Swanson. Unes altres oportunitats destacades amb les quals va treballar foren Greta Garbo, Lillian Gish, Marlene Dietrich, Joan Crawford, Myrna Loy, Norma Shearer, Irene Dunne i Merle Oberon. "Segueixo en contacte amb Myrna



A WOMAN'S SECRET/SECRETO DE MUJER, Nicholas Ray

Loy, però no veig gaire a la Garbo", declara Melvyn Douglas, Douglas, que guanyà un Oscar a l'edat de 62 anys i hi fou nomenat per tercera vegada als 78, no és pas algú que gastí el temps tot recordant el passat... "Sembla que hi ha un cert renaixement de Melvyn Douglas", declara bo i somrient, en referir-se a les seves quatre intervencions consecutives en diverses pel·lícules en poc més d'un any... "El meu agent ha decidit de fer-me treballar fins al moment que em treguin amb els peus endavant", diu en broma Douglas. Durant la seva carrera ha intervingut en més de 60 pel·lícules, tretze obres importants a Broadway i innombrables espectacles televisius. Guanyà Oscars per la seva tasca a **HUD** i a **BEING THERE/BIENVENIDO MISTER CHANCE**, un Tony per **THE BEST MAN**, i un Emmy per **DO NOT GO GENTLY**, entre molts d'altres guardons. Havia nascut a Macon, Geòrgia, el 1901. Els anys trenta foren els més fecunds per a Douglas, les atables maneres i l'enigmàtic somriure del qual li proporcionaren fama internacional, en participar a les pel·lícules amb les més famoses estrelles cinematogràfiques femenines.

(Academy Awards, Oscars, 1980. Art. Sarno).

Com ho testifica aquesta nota escrita amb motiu de l'assoliment per Melvyn Douglas de l'oscar al millor actor secundari, la seva activitat d'actor perdurà pràcticament fins el dia del seu traspàs. Els espectadors de la Filmoteca que varen assistir a les projeccions de les pel·lícules d'Ernst Lubitsch pogueren gaudir de les interpretacions d'aquest actor en films dels anys trenta —el cim de la seva carrera—, com **ANGEL** o **NINOTCHKA**. El jove galant d'aquells anys es convertí en consumat actor madur al film de Nicholas Ray del 1949 **A WOMAN'S SECRET/SECRETO DE MUJER**, que s'ofereix en record seu. Tindrem ocasió de veure'l encarnant, amb tota dignitat i perfecció, un paper d'ancià a la pel·lícula de Michael Ritchie **THE CANDIDATE/EL CANDIDATO**, en la qual dona vida al veterà polític pare de Robert Redford.

Peter Sellers, company seu a **BEING THERE/BIENVENIDO MR. CHANCE**, parlava així d'ell: "Em vaig sentir intimidat davant la presència de Melvyn Douglas i en contemplar la seva actuació... car l'havia vist, essent jo jove, interpretar personatges junt a la Garbo i les altres... freqüentment em fascinava tant la seva manera d'actuar que oblidava el meu... Es quelcom digne de recordar...".

Òpera al cinema

Iniciat sota el signe de Mozart, gairabé al mateix temps que la ciutat li consagra una setmana, el cicle segueix aquesta setmana amb la important particularitat que tant **ÖBERON** com **LES ALEGRES COMARES DE WINDSOR** seran projectades en **VERSIONS ORIGINALS SUBTITULADES EN CASTELLÀ**. El mateix s'esdevindrà més endavant amb **ORFEU ALS INFERNS**, d'Offenbach, mentre la resta de títols ens arriben, sempre gràcies als serveis de l'Institut Alemany de Cultura, en la seva versió original. Malauradament hem d'avisar que **FIDELIO** ha arribat, per segon cop aquest any, en una versió incompleta, i per tant serà exclòs del cicle.

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 7		Record de Melvyn Douglas: A WOMAN'S SECRET/SECRETO DE MUJER , Nicholas Ray, 1949. Int.: Melvyn Douglas, Maureen O'Hara, Gloria Grahame. USA, V.E.	Ingmar Bergman: SKAMMEN/LA VERGUENZA , Ingmar Bergman, 1968. Int.: Liv Ullmann, Max von Sydow. Suècia, V.O.S.E. (B/N)	Òpera al cinema: ÖBERON , Herbert Junkers. Int.: Hans Putz, Netta S. Ranati. R.F.A. V.O.S.E. (C)
Dimarts 8		Ingmar Bergman: SKAMMEN/LA VERGUENZA , Ingmar Bergman, 1968. Int.: Liv Ullmann, Max von Sydow. Suècia, V.O.S.E. (B/N)	Record de Melvyn Douglas: A WOMAN'S SECRET/SECRETO DE MUJER , Nicholas Ray, 1949. Int.: Melvyn Douglas, Maureen O'Hara, Gloria Grahame. USA, V.E.	Cinema mexicà: RETRATO DE UNA MUJER CASADA , Alberto Bojórquez, 1981. Int.: Patricia Reyes Heróldo, Francisco del Toro. Mèxic. (C)
Dimecres 9		Cinema mexicà: MISTERIO , Marcela Fernández Viollante, 1981. Int.: Juan Ferrara, Helena Rojo, Víctor Junco. Mèxic. (C)	Record de Melvyn Douglas: TWILIGHT'S LAST CLEANING/ALERTA, IMISILES! , Robert Aldrich, 1976. Int.: Melvyn Douglas, Burt Lancaster, Richard Widmark. USA, V.E. (C)	Cinema mexicà: EN LA TORMENTA , Fernando Vallejo, 1981. Int.: Carlos Riquelme, Carmen Montejó. Mèxic. (C)
Dijous 10		Ingmar Bergman: EN PASSION/PASION , Ingmar Bergman, 1970. Int.: Liv Ullmann, Bibi Andersson, Max von Sydow. Suècia, V.O.S.E. (C)	Record de Melvyn Douglas: THE CANDIDATE/EL CANDIDATO , Michael Ritchie, 1972. Int.: Melvyn Douglas, Robert Redford. USA, V.E. (C)	Òpera al cinema: DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR/LES ALEGRES COMARES DE WINDSOR , Franco Enríquez, 1977. Int.: Cor i Orquestra de Bayern. R.F.A. V.O.S.E. (C)
Divendres 11		Ingmar Bergman: VISKNINGAR OCH ROP/GRITOS Y SUSURROS , Ingmar Bergman, 1972. Int.: Harriet Andersson, Ingrid Thulin, Liv Ullmann. Suècia, V.E. (C)	Cinema mexicà: COSA FACIL , Alfredo Gurrola, 1981. Int.: Pedro Armendáriz, Julissa. Mèxic. (C)	Cinema mexicà: LAS GRANDES AGUAS , Servando González, 1981. Int.: Eric del Castillo, Tina Romero. Mèxic. (C)
Dissabte 12	Ingmar Bergman: ANSIKTET/EL ROSTRO , Ingmar Bergman, 1958. Int.: Max von Sydow, Ingrid Thulin. Suècia, V.E. (B/N)	Ingmar Bergman: ANSIKTE MOT ANSIKTE/CARA A CARA , Ingmar Bergman, 1976. Int.: Liv Ullmann, Eerland Josephson. Suècia, V.E. (C)	Ingmar Bergman: VISKNINGAR OCH ROP/GRITOS Y SUSURROS , Ingmar Bergman, 1972. Int.: Harriet Andersson, Ingrid Thulin, Liv Ullmann. Suècia, V.E. (C)	Cinema mexicà: LA SEDUCCION , Arturo Ripstein, 1981. Int.: Katy Jurado, Viridiana Alariste, Gonzalo Vega. Mèxic. (C)
Diumenge 13	Ingmar Bergman: EN PASSION/PASION , Ingmar Bergman, 1970. Int.: Liv Ullmann, Bibi Andersson, Max von Sydow. Suècia, V.O.S.E. (C)	Ingmar Bergman: ANSIKTET/EL ROSTRO , Ingmar Bergman, 1958. Int.: Max von Sydow, Ingrid Thulin. Suècia, V.E. (B/N)	Ingmar Bergman: ANSIKTE MOT ANSIKTE/CARA A CARA , Ingmar Bergman, 1976. Int.: Liv Ullmann, Eerland Josephson. Suècia, V.E. (C)	Cinema mexicà: LA TIA ALEJANDRA , Arturo Ripstein, 1980. Int.: Isabella Corona, Diana Bracho. Mèxic. (C)

Matinal 12 h. Cinema infantil:
THE BELSTONE FOX/LA GUINEU DE BAMBURY, James Hill, 1973. Int.: Eric Porter, Bill Travers. Anglaterra. V.C. (C)

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà — V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



Bergman durant el rodatge de TROLLFLÖJTEN



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

14-20
Desembre 1981

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63, Barcelona 6

Una continuïtat desitjable

La funció primera d'una filmoteca és la de recuperar, restaurar, conservar i custodiar el patrimoni cinematogràfic. A aquesta segueix, lògicament, la de divulgar als seus lectors. Del iceberg de treball que tot això significa, la major part dels ciutadans només coneix una petita part que és el local on es projecten les pel·lícules amb criteris científics, didàctics o culturals.

Durant bastants anys Filmoteca Nacional de España ha tingut molt d'interès en el fet que aquesta darrera faceta fos coneguda a Barcelona tot creant una seu a la Ciutat. La "Filmot" ha esdevingut, després de l'etapa inicial al cinema ABC, una realitat popular, tant a la sala del carrer Mercaders com a la del carrer de la Cara.

Ara, en començar una nova etapa a la Travessera de Gràcia, cal fer un públic reconeixement de mèrits: abans que hom inventés l'"Estat de les Autonomies", la "Filmot" ja l'havia posat en pràctica, i la seva seu barcelonina gaudia d'una llibertat de programació i funcions que honora la visió de futur dels seus dirigents, que aconsegueixen d'aquesta manera la voluntat de la "Fédération Internationale des Archives du Film" que exigeix en els seus estatuts una independència de criteri respecte dels poders polítics.

"Filmoteca Nacional de España", que ben aviat tindrà reconegut un estatut d'organisme autònom dins l'administració de l'Estat, conserva la seva seu a Barcelona gràcies al decret de primer de juny d'enguany que transfereix a la Generalitat els seus serveis i funcions a Catalunya. No hi ha dubte que cal saludar com a positiva aquesta mesura que permet continuar, i fins i tot millorar, un servei públic, obert i satisfactori.

Albert Manent, Director General d'Activitats Artístiques i Literàries.



CARLOS GARDEL

La segona pel·lícula del seu contracte és **EL DIA QUE ME QUIERAS**. El posen sota la tutela d'un director de categoria: John Reinhardt i fan jugar el seu paper principal en parella amb l'actriu hispano-americana més còltzada en aquest moment a Nord-amèrica: Rosita Moreno. Als prolegomenes dels rodages... els tramoyistes i electricistes de la Paramount descuiden d'altres quifers per agrupar-se al "set" on Gardel repassa les cançons centrals de la pel·lícula, tot imprimint-les els matisos desitjats... Què passa?... Això és allò que es pregunten alguns tècnics, atès l'absorbent interès que ha despertat el cantor crioll. No és comprensible tal actitud en gent habituada a contemplar la tasca d'artistes cèlebres... La notícia d'aquesta agilitat arriba fins a un dels dirigents de la Paramount, que va a l'escenari on Gardel canta. Efectivament, il·luminadors i maquinistes de tots els "sets" escolten encisats el cantor, i el dirigent també es veu presa a les malles de l'encantament i resta escoltant. Després rau-meix l'explicació del seu encantament i el dels seus obrers en aquesta frase estupefent: "Aquest home té una làgrima a la gola..."

Amb l'esmentat director John Reinhardt, acompanyat també per Rosita Moreno, realitza Gardel la seva darrera pel·lícula de la seva curta i sensacional sèrie. Es titula **TANGO BAR** i hi ha un detall en el seu desenvolupament del qual s'esbrina fàcilment l'èxit comercial que ja representaven les seves pel·lícules a Espanya. Són aquestes còpies de jota aragonesa — "Los ojos de mi moza" — que el protagonista canta per al bigarrat passatge migratori que condueix al viquèll, i a les quals hom hi veu de ben lluny el "mètier". José Razzano, "Vida de Carlos Gardel".

Cinema mexicà

MUSICA EN LA NOCHE

El pretext anecdòtic era mínim: Nono Arzu, Annabelle Gutiérrez, Miguel Manzano i el sudamericà Juan Verdader (amb tot plegat i amb l'escala i el violí amb el qual s'auxilia-va a les seves rutines còmiques) planejaven el "gran especta-

cle" que pretenia ésser la pel·lícula (una mera successió de números musicals, de les més diverses procedències, fotogràfics en color).

F. García Riera.

TIZOC

La història de **TIZOC** no és pas una història real, ans és un poema, o una llegenda si es vol. La senzillesa amb què, a través de les seves incidències es dibuixa aquesta història de l'indiet enamorat de la filla del seu amic, i el seu simple dramatism, a penes recarregat, constitueixen un dels principals mèrits d'aquesta pel·lícula. No té res de falsa, perquè en el fons és molt humana, i si l'ànima de la seva protagonista és innocent i pura, com la d'un nen, no pas per això és possible de qualificar la cinta de pueril, perquè hi ha també en ella moltes passions, les quals contrasten precisament amb la pureza de l'indiet. Hi ha la passió, per exemple, del blanc contra els indígenes, alimentada pel personatge encarnat a la pantalla per Miguel Arenas. Hi ha també la passió dels indígenes del poble, servidors de l'ama, en contra de l'ésser que, a l'inrevés d'ells, viu independentment, aïllat, lliure, al cim d'una muntanya: un poble ésser inofensiu, feble, que en sentir-se atacat o enganyat es rebel·la i reacciona violentament.

Juan Tomás.



MIERCOLES DE CENIZA de Roberto Gavaldón

MIERCOLES DE CENIZA

Convertit en el campió d'un hipotètic cinema mexicà "de qualitat", Gavaldón donà a entendre amb **MIERCOLES DE CENIZA** que aquesta "qualitat" no tenia ideologia, ni tan sols la molt difusa del revolucionari "institucional". El comedidgraf Basurto proporcionà una trama mitjançant la qual la història recent de Mèxic era revisada a la llum d'un esperit confessional bastant sospitos. A la vista d'uns "cristeros" penjats en uns pals, De Córdova afirmava a María Félix que aquest era "el resultat del fet que tots ens haquem posat a odiar quan és tan fàcil estimar". En efecte: la mania de buscar-se dificultats caracteritzava una heroïna que dedué d'un fet infortunat, l'haver estat violada per un capellà, actituds segons Basurto complementàries: l'odi a la religió i l'amor al vici. Gràcies a això podia convertir-se en una rica ama de bordell (tot actuant "de mala manera però amb molta categoria", com deia María Teresa Rivas en obsequi als prestigis de María Félix); i, alhora, oposar una barrera de fàstic sexual a les embranzides de Víctor Junco, còmplice, paràsit i enamorat perpetu de la dama. Aquesta prostituta (falsa) que ho era a

Carlos Gardel

A la seva darrera sortida de Buenos Aires, el novembre del 1933, van amb Gardel, a França, el seu administrador De Fino i l'autor Le Para. La cinematografia nord-americana ha posat els seus experts ulls en l'astro hispano-americà que brilla al firmament del regne de llums i de ombres. Aviat se li revela al viatger que no són pas els "sets" de Joinville el digne marc de la seva importància estel·lar. És a Nova York on volen conduir de prop al cantor crioll, en una senda anivellada per emprendre les més grans caminades. Allà va. Trepitxa les avingudes amb seguretat i mira els gratacels amb ganes de tractar-los de "che", com si fossin les casetes baixes del suburbi de Buenos Aires. Té confiança plena en el futur.

La seva nova pel·lícula **CUESTA ABAJO**, és un èxit immediat. Com va passar amb el tango "Tomo y obligo" a **LUCES DE BUENOS AIRES**, els públics interrompen les exhibicions de **CUESTA ABAJO** per escoltar dues vegades el tango homònim.

La Paramount contracta el cantor per filmar tres pel·lícules més. La primera és **EL TANGO EN BROADWAY**. Els seus amics de Nova York a les alegres nits de Greenwich Village només coneixen un ferm optimista. No hi ha en ell aquells trets de melancolia que algun cop enfosquia de sobte la seva jovialitat. Es considera més fort que els fatalistes...

més a més perquè son pare se suïcidà en sorprendre la seva dona amb un altre home fella, és clar, no va poder resar davant la tomba del suïcida; i l'estatus burgès de la qual li permetia no embrutar-se les mans en la tracta de blanques, el tràfic de drogues i unes altres fantasies no especificades que l'havien enriquit, era realment una Maria Magdalena elevada al quadrat, i ningú millor per redimir-la que un bon metge i capellà prestigiat al seu torn pels turments interiors que De Cordova suggeria amb la seva presència. L'home li llançava conceptuosos sermons a la dama, li recordava que calia que patís, li parlava dels Borgis i la rebutjava tant si ella es vestia beatament de negre com si llufava un impressionant escot (en aquest moment, el de l'escot, esclatava una tempesta).

E. García Riera.

MACARIO

Sinopsi: Dia dels difunts a Mèxic, segle XVIII. El llenyataire Macario viu pobrement amb la seva dona i els seus cinc fills. Obsessionat per la seva pobresa i per la idea de la mort, en Macario somnia amb calaveres menjant "guajalotes". De cedeix d'aguantar-se la fam fins a no menjar, ell sol, un "guajalote". La seva dona roba un "guajalote" i li dona. En Macario se'n va al bosc a menjar-se l'animal, on nega trossos d'aquest al Diable i a Déu quan aquests li ho demanen. Apareix la Mort i amb ella sí que comparteix en Macario el seu "guajalote". A canvi d'això, la Mort li dona un aigua que li servirà per guarir tots els malalts. La curació serà efectiva quan la Mort apareixi als peus del pacient. Macario guereix amb l'aigua el seu propi fill. La seva fama de curandero creix en tornar la salut a l'esposa del ric don Ramiro. Gràcies a les seves moltes curacions, en Macario es fa ric, però la Inquisició el deté i el reconeilla casa seva. En Macario se'n surt d'una prova a la qual el sotmeten els inquisidors, però aquest

declaren bruixot i el condemnen a la foguera. Només podrà salvar-se si guereix al fill malalt del virrei, però la Mort es nega a ajudar-lo. En Macario fuig al bosc, torna a trobar-se amb Déu i amb el Diable i fa cap a la gruta de la Mort, on aquesta li mostra l'espelma de la seva vida a punt d'apagar-se. En Macario tracta de robar la seva espelma per fer-se escapol amb aquesta, però la seva dona el troba mort al costat del "guajalote" sense menjar.

E. García Riera.

SIMITRIO

Bella història que és una apologia del mestre rural. El públic es commou de debò amb una rica exposició de nobilitants sentiments i gaudix amb una brillant successió d'entremetiments infantils.

Juan Tomás.

Quan una pel·lícula és feta amb amor, amb senzillesa, dedicació i sinceritat per tots aquells que hi prenen part, només pot tenir com a resultat un producte com **SIMITRIO**, saturat de fina emoció i ple de dolcesa.

Efraín Huerta.

JUANA GALLO

El cinema mexicà se sobrepassa i ens ofereix un cop més, en el quadre d'una revolució d'opereta, un d'aquests melodrames dels quals en té el secret. Els colors són d'una bel·lor bastant rara (i tanmateix, el fotògraf és Figueroa) i la interpretació d'una mediocritat que afligeix, María Félix, maquillada com per presentar-se a un concurs de bellesa, interpreta la bellesa ferotge i l'amazona incòmoda, els punys a les caderas i els ulls desorbitats. Les escenes de

conjunt són d'una rara vulgaritat. Perquè continuar l'enumeració: només el ridícul pot salvar una pel·lícula així de l'avorriment.

Guy Gauthier.

EL TEJEDOR DE MILAGROS

A **EL TEJEDOR DE MILAGROS** (...), la superstició col·lectiva transforma arbitràriament el naixement d'un nen en miracle nadalenc, en problema de consciència per al capellà i en xafareria de secretista, fins que mor el nadó.

Jorge Ayala Blanco.

Records

ROBERTO FONT

Roberto Font nasqué a Mèxic. S'establí a Espanya des de molt jove, bo i intervenint per primer cop al cinema a la pel·lícula de Mariano Lapeyra **AMOR EN MANIOBRAS** (1935). Després de la guerra civil va adquirir fama merceda com a actor còmic, tal com es demostra a les seves intervencions a les obres d'Ignacio F. Iquino, **EL POBRE RICO** (1942) i de Juan de Orduña, **ELLA, EL Y SUS MILLONES** (1944). Molt popular gràcies també a les seves intervencions teatrals, aquest actor recentment traspasat col·labora amb les més importants figures del cinema espanyol, tot treballant a les ordres de directors com Benito Perojo, Jaime de Mayora, Miguel Iglesias, José María Forqué, Pedro María Herrero, etc. ...

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 14		Record de Roberto Font: UN DRAMA NUEVO , Juan de Orduña, 1946. Int.: Roberto Font, Irasema Dillán. Espanya. (B/N)	Cinema mexicà: MUSICA EN LA NOCHE , Tito Davison, 1955. Int.: Pedro Vargas, Lola Beltrán, Miguel Aceves Mejía. Mèxic. (B/N)	Opera al cinema: MARTHA , Arno Assmann. R.F.A. V.O. (C)
Dimarts 15		Record de Roberto Font: ELLA, EL Y SUS MILLONES , Juan de Orduña, 1944. Int.: Roberto Font, Josita Hernán, Rafael Durán. Espanya. (B/N)	Cinema mexicà: TIZOC (AMOR INDIO) , Ismael Rodríguez, 1956. Int.: Pedro Infante, María Félix, Eduardo Fajardo. Mèxic. (B/N)	Carlos Gardel: EL TANGO EN BROADWAY , Louis Gasnier, 1934. Int.: Carlos Gardel, Trini Ramos. Argentina. (B/N)
Dimecres 16		Carlos Gardel: EL TANGO EN BROADWAY , Louis Gasnier, 1934. Int.: Carlos Gardel, Trini Ramos. Argentina. (B/N)	Cinema mexicà: MIÉRCOLES DE CENIZA , Roberto Gavaldón, 1958. Int.: María Félix, Arturo de Córdova, Víctor Junco. Mèxic. (B/N)	Carlos Gardel: CUESTA ABAJO , Louis Gasnier, 1934. Int.: Carlos Gardel, Mona Maris. Argentina. (B/N)
Dijous 17		Carlos Gardel: TANGO BAR , John Reinhardt, 1935. Int.: Carlos Gardel, Rosita Moreno, Enrique de Rosas. Argentina. (B/N)	Cinema mexicà: MACARIO , Roberto Gavaldón, 1959. Int.: Ignacio López Tarso, Pina Pellicer. Mèxic. (B/N)	Opera al cinema: ORPHEUS IN DER UNTERWELT/ ORFEU A L'INFERN , Joachim Hess. R.F.A. V.O.S.E. (C)
Divendres 18		Cinema mexicà: SIMITRIO , Emilio Gómez Muriel, 1960. Int.: José Elías Moreno, Carlos López Motezuma. Mèxic. (C)	Carlos Gardel: TANGO BAR , John Reinhardt, 1935. Int.: Carlos Gardel, Rosita Moreno, Enrique de Rosas. Argentina. (B/N)	Carlos Gardel: EL DIA QUE ME QUIERAS , John Reinhardt, 1935. Int.: Carlos Gardel, Rosita Moreno. Argentina. (B/N)
Dissabte 19	Carlos Gardel: EL DIA QUE ME QUIERAS , John Reinhardt, 1935. Int.: Carlos Gardel, Rosita Moreno. Argentina. (B/N)	Ingmar Bergman: TROLLFLOJTEN/LA FLAUTA MAGICA , Ingmar Bergman, 1975. Int.: Irma Urrila, Josef Köstlinger. Suècia. V.O.S.E. (C)	Ingmar Bergman: THE SERPENT'S EGG/EL HUEVO DE LA SERPIENTE , Ingmar Bergman, 1977. Int.: David Carradine, Liv Ullmann. R.F.A. - USA. V.O.S.E. (C) <i>Començarà a les 20'15.</i>	Cinema mexicà: JUANA GALLO , Miguel Zacarías, 1960. Int.: María Félix, Jorge Mistral, Ignacio López Tarso. Mèxic. (C) <i>Començarà a les 22'15.</i>
Diumenge 20	Carlos Gardel: CUESTA ABAJO , Louis Gasnier, 1934. Int.: Carlos Gardel, Mona Maris. Argentina. (B/N)	Ingmar Bergman: THE SERPENT'S EGG/EL HUEVO DE LA SERPIENTE , Ingmar Bergman, 1977. Int.: David Carradine, Liv Ullmann. R.F.A. - USA. V.O.S.E. (C)	Ingmar Bergman: TROLLFLOJTEN/LA FLAUTA MAGICA , Ingmar Bergman, 1975. Int.: Irma Urrila, Josef Köstlinger. Suècia. V.O.S.E. (C)	Cinema mexicà: EL TEJEDOR DE MILAGROS , Francisco del Villar, 1961. Int.: Pedro Armendáriz, Columba Domínguez, Begoña Palacios. Mèxic. (B/N) <i>Començarà a les 22'15.</i>

Matinal 11'30 h.

Curtis premiats en el Primer Concurs de Curtmetratges per a nois i noies organitzat per **Cavall Fort**, **Drac Màgic** i **Rialles**. Repartiment de premis atorgats per la Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona, Caixa de Barcelona i Serveis de Cultura Popular.

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà

V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N. Blanc i negre — C. Color



D'E MARQUISE VON O, Eric Rohmer.



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

21-27

Desembre 1981

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6

Jacques Rivette

Aquesta setmana presentem dins la programació un conjunt de films els drets d'explotació dels quals a l'Estat espanyol caduquen ara. Amb aquest motiu revisem l'interessant títol de Nagisa Oshima PEQUEÑA HERMANITA DE VERANO i l'obra d'Eric Rohmer LA MARQUISE D'O.

Entre les pel·lícules que caduquen hi ha també una de les més curioses i menys conegudes de Jacques Rivette, CELINE ET JULIE VONT EN BATEAU, la qual, per estranyes circumstàncies mai no s'ha estrenat a Barcelona. Com a complement d'aquest film se'n passaran dos més de tan personal director francès.

Céline i Julie són dos personatges, dos empraments. Són dos empraments definits per etiquetes, com els personatges de la "Comedia dell'arte": Arlequí, Colombina o Sílvia. La primera dificultat ha consistit en com posar-los noms: després d'això, ja n'hi ha hagut prou en deixar-los córrer segons la seva pròpia lògica. I és així com Céline i Julie han corregut darrera els seus noms.

Tot cercant aquests noms, hom ha posat empraments que han funcionat més bé encara que no pas en pensava. Algunes coses que jo presentia just en començar el rodatge han estat vint evidents a la pel·lícula, al muntatge, això és normal, car jo ho compré sempre tot millor després que abans. Passava, per exemple, que Julie (Dominique Labourier) era un personatge que feia cara d'ésser psicològic; tenia un semblant de passat, unes maneres de present, un vague ofici. I, lligats al seu passat, portava esquerdes, ruptures, elements de l'imaginari. En canvi, Céline (Juliet Berto) és pura exterioritat: al cap de tres hores i deu minuts que dura el film, hom no sap mai res d'ella, car tot allò que ella diu és fals abans d'esdevenir veritable, car —és ben simple!— ella és la ficció. Evidentment, de seguida, en la mesura en què el real es posa a córrer darrera la ficció, es produeixen coses estranyes. Però aquestes coses estranyes són el tema del film (...).

(...) Tinc horror del joc "natural" i "psicològic", tinc horror dels actors que mostren a la pantalla llur vida interior: aquells amb els qui tinc ganes de rodar són actors físics, corporals, cossos, veus, i el cos i la veu són més importants que els mots (...).

(...) És pel fet que CELINE ET JULIE no havia de passar de dues hores que en dura tres i quart. Però el temps ací no és pas un element patètic com a L'AMOUR FOU (el qual reduït a dues hores no tenia pas cap sentit). Rodat de manera clàssica, CELINE ET JULIE hauria tingut una duració clàssica.



CELINE ET JULIE VONT EN BATEAU, Jacques Rivette

Però jo no reivindicava pas la llargària; fins i tot tinc el sentiment d'ésser al lloc comú del cinema. Allò que reivindico és una mena de tossuderia estúpida, és a dir: heus ací el meu film, és així, dura tres hores i quart en comptes de dues; o bé: això no són pas set episodis d'una hora, sinó un magma informe de tretze hores. I em sap greu que molts d'altres cineastes no la tinguin, aquesta tossuderia. Car sempre passen coses "de més", al rodatge, que no són pas previstes, i el 90 per cent dels cineastes (parlo d'aquells que no es contenten amb el fet de contar una història) refusen aquest augment de ficció, en el moment del muntatge, com l'han refusat en el moment de l'escriptura, o en el moment del rodatge. Hi manca una hora, a gairebé tots els films de Renoir. Jean Rouch ha tallat dues hores a UAGUAR i sis hores a PETIT A PETIT. Hom em dirà que és per modestia. Però jo penso que sense aquesta modestia tindríem alguns grans films més.

(Entrevista amb Martin Even, Le Monde, 19-9-1974).

Abel Gance

ABEL GANCE: MASSA GRAN PER AL CINEMA?

Ara que és mort, poc després d'haver passat el tombant dels vuitanta anys, hom el veurà com un gegant. Això succeirà sense cap risc. Les recances són quasi sempre inútils: però cal dir encara una vegada més com aquest home de passió, que tant va donar de si mateix al cinema, donava, fa alguns anys, belles quimeres a l'entorn d'un Cristòfor Colom que la televisió deixava prudentment de banda. I val a dir també com fou mal estimat, mortificat, abandonat. Alguns l'ajudaren, o bé ho intentaren; fins i tot l'Estat. Ell deu a Claude Lelouch la resurrecció de NAPOLEON (1927) esdevingut, després d'un nou muntatge, BONAPARTE ET LA REVOLUTION, en 1971. Hauria tingut, aquesta darrera vegada, una visió tal vegada menys pessimista quant a la supervivència de la seva obra. Una obra mal coneguda, desigual, i que va a vegades fins a films banals de comanda, com LA TOUR DE NESLE del 1955, una imatgeria que té l'encant, la fogositat, la veritat melodramàtica i la fe en la imatge dels millors Michael Curtiz. Això, a França, no passa pas cada dia.

Hom pot preguntar-se si Victor Hugo cineasta i contemporani d'Abel Gance hauria reeixit d'ésser Victor Hugo... Gance descobridor no para d'innovar, de prendre a contrapèl les normes de producció, de fer jocs de mans amb la tècnica. Ell va fer amb la càmbra allò que Hugo feu amb l'alexandrí i les tres unitats. Una desmesura que, naturalment, ens deixa somnienjar en Griffith: l'un i l'altre van fer de la tècnica un lirisme. Potser Gance fou massa gran per allò que el cinema podia aleshores oferir-li —Gance que, com Stroheim o Welles considerava els límits d'un pressupost amb l'ull d'una àguila engabiada!—.

Havia començat per l'estrambòtic (Oh Mèlies!) : LA FOLIE DU DR. TUBE (1915); pel melodrama (i li restarà fidel pel gust i per l'esperit, no traint-lo pas ni tampoc amagant-lo), per la història; pel social... Sota el títol, manllevat de Zola, L'ACCUSE (1919), un frase i un planflet denunciador de l'absurditat i l'horror de la guerra (les seqüències del qual foren utilitzades en els dos remakes que en féu), abans de LA ROUE i de NAPOLEON, testimoniatge de la impossibilitat per a Gance d'aturar-se, de fer una elecció entre el millor i, cal reconèixer-ho, la complaença en els efectes, la zerrameca —quanta "literatura" pertot arreu!—, les exageracions a vegades ridícules d'un visionari barroer, i no pas pel que fa a les contingències tècniques, sinó pel que fa a les lleis mal definides d'un art encara incert quant a les seves vies i a la seva naturalesa exacta.



BONAPARTE ET LA REVOLUTION, Abel Gance

El fascinaven les "grans figures" i més encara les possibilitats, que li semblaven infinites, de l'art cinematogràfic. Càmbra, muntatge, trucatges, procediments tècnics —és el pare de l'estereofonia, de la pantalla gran, de la triple pantalla, entre altres invencions—, tot és al servei d'aquesta escriptura nova que ha de poder i saber dir-ho tot. Però no més podrà realitzar la meitat dels seus projectes...

En una conferència que pronuncia el 1929, resumeix, en una volada fogosa que el va traïr fidelment, com un apàrrer de presa de vistes es prepara per ésser engegat: "L'hem posat en moviment, i jo em penso que sóc un d'aquells qui l'han portat al cor de l'espectacle de la vida: l'he situat sobre un carretó, l'he fet rodar per terra com una pilota, l'he lligada al coll, al ventre de cavalls al galop, l'he supès d'un fil, com un pèndul; l'he fet pujar i baixar, l'he llançada enlaire com una bola de canó; en fi, l'he lligada a un home i l'he fet caminar, córrer, girar el cap, caminar agenollat, aixecar l'ull dels seus objectius cap al cel, jo n'he fet un ésser vivent, un cervell i, el que encara és millor: he assajat de fer-ne un cor".



Abel Gance, 1965

Per a un home escèptic a priori, i que, com Louis Lumière, no havia cregut en el parvindre del cinematògraf, quina professió de fe! Quina conversió! Però, encara més que pel monumentalisme, és per aquesta invenció de l'escriptura tècnica al servei de l'expressió lírica que ell és a prop de Griffith, o de Murnau. Si bé no té les dimensions del primer, ni arriba a les singulars obres mestres del segon, sí que va saber veure en allò que era aleshores un espectacle poc ben considerat, llevat d'alguns "originals" com Elie Faure, un art diferent, possible síntesi dels altres. S'enrola de gent eminent, crida Camille Flammarion per al tema de **LA FI DEL MON** (1931) —film de mala reputació—, crida Arthur Honegger per a la música —toca el piano a la sala— de **NAPOLÉON** i de **LA ROUE**, film sobre el qual treballa durant uns quants anys. Ha deixat alguna vegada de treballar el **NAPOLÉON**? ... Charles Pathé li havia obert les portes del seu estudi: era l'època del Film d'Art. El 7^è, Art aviat tindrà cent anys. Gance ha mort una mica més jove que aquest.

(Claude Michel Cury, *Cinéma*, n. 276, desembre de 1981)

William Holden

"És l'actor de cinema ideal.
És més enllà del fet d'actuar...
Mai no dubta ni es qüestiona qui és..."
Billy Wilder.

Aquesta era la opinió de Billy Wilder, el productor-director guionista que en repetides ocasions dirigí William Holden. Darrament, així mateix, havia dit d'ell, a propòsit de la



LOVE IS A MANY-SPLENDORED THING, Henry King

seva col·laboració a **FEDORA**, que era una de les poques velles glòries que encara conservava la seva dignitat: "és dels pocs que no s'han fet cirurgia estètica...". William Franklin Beedle Jr., o sigui, William Holden, va néixer un dimecres, el 17 d'abril del 1918 a O'Fallon, al sud-est d'Illinois, prop de St. Louis. Sembla que fou un bon

xicot; segons posteriors declaracions de la seva mare, i des del 1938 fins al present es mantingué actiu dins la seva carrera cinematogràfica. Fou trobat mort fa poc al seu apartament. Sembla que el seu traspàs fou degut a "causes naturals". Tenia 63 anys d'edat, i amb ell desapareix una de les més consagrades figures cinematogràfiques de "galant".

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 21		Record d'Abel Gance: BONAPARTE ET LA REVOLUTION , Abel Gance, 1971. Int.: Albert Dieudonné, Antonin Artaud, Pierre Batcheff. França V.O.S.E. (B/N)	Se suspèn la sessió per la llarga durada del film anterior.	Opera al cinema: BARBIER VON BAGDAD/EL BARBER DE BAGDAD , Herbert Junkers. Int.: Cor i Orquestra de Bayerischen Rundfunk. Opera de Peter Cornelius. R.F.A. V.O. (C)Començarà a les 22.15
Dimarts 22		Jacques Rivette: CELINE ET JULIE VONT EN BATEAU , Jacques Rivette, 1974. Int.: Juliet Berto, Dominique Labourier, Bulle Ogier. França V.O.S.E. (C)	Se suspèn la sessió per la llarga durada del film anterior.	Record d'Abel Gance: LE PARADIS PERDU , Abel Gance, 1939. Int.: Fernand Gravey, Micheline Presle. França V.O. (B/N). ABEL GANCE, HIER ET DEMAIN , N. Kaplan, 1982. França V.O. (B/N)
Dimecres 23		Última oportunitat: DIE MARQUISE VON O/LA MARQUESA DE O , Eric Rohmer, 1975. Int.: Bruno Ganz, Edith Clever. França-Alemanya V.O.S.E. (C)	Jacques Rivette: LA RELIGIEUSE/LA RELIGIOSA , Jacques Rivette, 1966. Int.: Anna Karina, Liselotte Pulver, Micheline Presle. França V.O.S.E. (C)	Jacques Rivette: PARIS NOUS APPARTIENT , Jacques Rivette, 1960. Int.: Giani Esposito, Françoise Prévost, Jean-Claude Brialy. França V.O.S.E. (B/N). Començarà a les 22.15 h.
Dijous 24		Última oportunitat: NATSU NO IMOTO/PEQUEÑA HERMANITA DE VERANO , Nagisa Oshima, 1972. Int.: Shoji Ishibashi, Hiroshi Kurita, Lily. Japó V.O.S.E. (C)	Jacques Rivette: CELINE ET JULIE VONT EN BATEAU , Jacques Rivette, 1974. Int.: Juliet Berto, Dominique Labourier, Bulle Ogier. França V.O.S.E. (C)	No hi ha sessió.
Divendres 25		Record de William Holden: RACHEL AND THE STRANGER/VUELVE AL AMANECER , Norman Foster, 1948. Int.: William Holden, Robert Mitchum. USA V.E. (B/N)	LE SIGNE DU LION , Eric Rohmer, 1959. Int.: Jess Hahn, Van Doude, Michèle Girardon. França V.O.S.E. (B/N)	Última oportunitat: DIE MARQUISE VON O/LA MARQUESA DE O , Eric Rohmer, 1975. Int.: Bruno Ganz, Edith Clever. França-Alemanya V.O.S.E. (C)
Dissabte 26	Record de William Holden: FORT BRAVO , John Sturges, 1953. Int.: William Holden, Eleanor Parker. USA V.E. (C)	Record de William Holden: THE HORSE SOLDIERS/MISION DE AUDACES , John Ford, 1959. Int.: William Holden, John Wayne. USA V.E. (C)	Record de William Holden: LOVE IS A MANY-SPLENDORED THING/LA COLINA DEL ADIOS , Henry King, 1955. Int.: William Holden, Jennifer Jones. USA V.E. (C)	Jacques Rivette: LA RELIGIEUSE/LA RELIGIOSA , Jacques Rivette, 1966. Int.: Anna Karina, Liselotte Pulver, Micheline Presle. França V.O.S.E. (C)
Diumenge 27	Record de William Holden: LOVE IS A MANY-SPLENDORED THING/LA COLINA DEL ADIOS , Henry King, 1955. Int.: William Holden, Jennifer Jones. USA V.E. (C)	Última oportunitat: NATSU NO IMOTO/PEQUEÑA HERMANITA DE VERANO , Nagisa Oshima, 1972. Int.: Shoji Ishibashi, Hiroshi Kurita, Lily. Japó V.O.S.E. (C)	Record de William Holden: THE HORSE SOLDIERS/MISION DE AUDACES , John Ford, 1959. Int.: William Holden, John Wayne. USA V.E. (C)	Jacques Rivette: CELINE ET JULIE VONT EN BATEAU , Jacques Rivette, 1974. Int.: Juliet Berto, Dominique Labourier, Bulle Ogier. França V.O.S.E. (C)
Matinal 12 h. Cinema infantil: GRAND PRIX A LA MUNTANYA DELS INVENTS , Ivó Caprino. Noruega. V.C. (C)				

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà
V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



UN SAC DE BILLES, Jacques Doillon



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINE, MATOGRÀFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 6

28 Desembre 81
3 Gener 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

William Holden

La gent em diu que sóc un actor de cine a la manera antiga, i tenen raó. A l'antiga en el sentit que sóc un dels pocs actors que romanen fidels al permanent sistema de contractes de la Paramount. Fela teatre d'aficionats al Playhouse de Pasadena (cap al 1938) quan els capa-talents de la Paramount pensaven que jo tenia quelcom i m'oferran un contracte. Les extravagàncies del cinema són tan grans que la meua primera pel·lícula important fou per a la Columbia, **GOLDEN BOY**...

En aquells temps, quan valgu començar amb la Paramount, tots els grans estudis de Hollywood tenien les grans estrelles sota contracte. I la Paramount era potser la més important, car contava amb els actors més il·lustres i brillants, com Bing Crosby, Marlene Dietrich, Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Joel Macrae i molts més. Avui, exceptuant-me, em sembla que només hi són, sota contracte, Audrey Hepburn i Tony Perkins.

Ara hi ha una moda de trencar amb els grans estudis, formar la pròpia companyia de producció i ésser el cap d'un mateix, cosa que es complementa amb llibertat artística, possibles beneficis i... maldecaps. Però això no és per a mi. I diré el perquè. Miraré d'explicar per què sóc feliç tot essent un actor a la manera antiga.

El problema bàsic de tot actor de cinema és que sempre corre el risc de veure's encasellat. Tots tenim limitacions físiques: i si, per exemple, tens cara de policia irlandesa, doncs els estudis voldran que només facis de policia irlandesa. Si recordem **BORN YESTERDAY**, veurem que jo portava ulleres i interpretava un periodista. Immediatament m'oferran tres guions en els quals jo era periodista... o portava ulleres, o ambdues coses. Després de l'exhibició de **EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI** m'arribaren mitja dotzena o més de propostes per interpretar presoners de guerra que s'escapaven, ja fos a les gelades praderes de Rússia o a la selva africana, i vaig fugir corrents.

A qui cal atacar, evidentment, és als venedors. Sempre cerquen la fórmula per assolir l'èxit de taquilla, i quan una pel·lícula ho aconsegueix la llur reacció natural és de repetir la dosi, suposant (erròniament, crec) que allò que al públic li agradà una vegada, li agradarà una segona.



THE TOWERING INFERNO, John Guillermin

Aquesta concepció del cinema anava bé fa un quart de segle, i avui segueix vigent si hom disposa d'un públic com el de la televisió, a les sèries de la qual es repeteixen setmana darrera setmana d'acord amb els mateixos patrons; però el cinema ha canviat, per bé que no tothom sembla haver-se'n adonat a Hollywood... Jo ho sento molt endins, car sóc essencialment un actor de cinema (...).

...I l'actor de cinema ha de tenir una absoluta confiança en si mateix, en la seva pròpia interpretació; i ha de tenir confiança completa en el director, que l'únic que pot fer és manar-lo, ajudar-lo en la seva actuació i contribuir al bon resultat...

I ara... com van les meves relacions amb la Paramount? Doncs això... que alhora que jo no vull ésser el meu propi cap... no vull que ningú sigui el meu cap. Em penso que avui, si un actor vol desenvolupar el seu treball i fer les coses bé ha de decidir per si mateix allò que vol fer i interpretar. Aquesta és la causa del meu enfrontament amb la Paramount... Em permetran de fer pel·lícules de la meua elecció... i vollen que fes després per a ells quelcom que jo sabia que no em convenia a mi com a actor, i que tampoc no aniria bé a la taquilla. I es va organitzar una batalla. Em van dir que no treballaria més. Vaig treballar, tanmateix, amb John Ford a **THE HORSE SOLDIERS/MISSION DE AUDACES**. Va haver-hi una batalla legal. Fou també una victòria moral. Quedarem com a bons amics... però d'ara endavant... jo escolliré les pel·lícules.

(William Holden, Films and Filming, 1961).

Òpera al cinema

Si en la cèlebre trinitat de l'Escola de Viena, inspiradora del sector més combatiu de la música dels nostres dies, Schoenberg representa el dictador de la nova llei i Webern el seu estilista més qualificat, Alban Berg ve a significar l'element moderador en què convergeixen el rigor conceptual i l'expressió del nou credo estètic amb el contingut humà, líric i emotiu heretat de l'antic testament sonor, el de la tonalitat. Producte d'aquesta doble conjunció de forces espirituals i tècniques es l'obra closa, tensa, concentrada i a la vegada intensament comunicativa d'aquest autor, de la qual **WOZZECK** és l'exemple escènic més qualificat.

En la genial intuïció creadora de Berg es fonen i mesclen indiscriminadament el precepte serial de nova estampa —hem de altuar-nos en la tercera desena d'aquesta centúria— amb la intenció lírica dimanant del vell dogma. **WOZZECK**, òpera de Berg, descriu amb els esmentats factors, el tràgic destí d'un soldat —Wozzeck— tal com apareix en el drama de George Büchner amb una novetat d'enfocament, concepte i realització realment única. Per l'extraordinària ubicació que té aquesta òpera dintre la tradició lírica, i pel caràcter que té d'exemple més representatiu d'òpera moderna, resulta fàcil i ensa de gran dificultat determinar entre quines fronteres espirituals i tècniques es desenvolupa l'obra, perquè alhora que és molt senzill d'afirmar —com sovint es fa— que ens trobem en presència de la primera òpera dodecafònica que ha meregut el dret de ciutadania al costat de les obres del repertori clàssic, resulta difícil de precisar quines qualitats concorren en la seva factura, que en definitiva són les que

determinen els seus valors musicals, escènics i lírics. Alban Berg, en **WOZZECK**, a la vegada que parteix del supòsit tradicional en l'òpera, de vincular la paraula a la música i d'accentuar amb aquesta la tensió dramàtica continguda en el text, ens dona una visió totalment nova de la dita relació, perquè, amb independència de la novetat del sistema musical emprat (atonalisme, variants dodecafòniques que alternen amb fragments essencialment tonals), ni l'estructura o el motlle utilitzat s'avenen amb el patró o esquema de l'òpera clàssica, ni la seva forma d'entendre i de tractar la veu humana, o sigui el cant, compta amb precedents amb vàlides en la història de l'art líric.

En el primer aspecte, el musical, és ja sabut que l'atonalisme practicat per Berg representa una conseqüència extrema del cromatisme que transcendeix de l'obra de Wagner o, millor, i per ser més exactes, de **TRISTANY I ISOLDA**. Malgrat això, en l'ús del "total cromàtic" Berg no se cenyeix a la preceptiva serial, i de l'alternança d'aquest procediment amb freqüents al·lusions tonals obté un riquíssim joc de contrastos d'una intensitat i radical expressivitat.

Pel que fa referència a la forma de l'obra, convé destacar que Berg cenyeix tot un desenvolupament escènic i, per tant, dramàtic, sobre unes estructures formals mantlevades del patrimoni de la música pura. A **WOZZECK** l'òració sonora i teatral s'articula sobre un conjunt format per una "suite", "rapsòdia", "marxa", "pasacaglia" i "andante" que integren el primer acte. El segon està format per "allegro en forma de sonata", "fantasia i fuga", "largo", "scherzo" i "rondó"; finalment, el tercer acte, per cinc invencions (sobre un tema, sobre una nota, sobre un ritme, sobre un acord i sobre una tonalitat), per a acabar amb una invenció sobre un ritme *ostinato*, o sigui que en l'arquitectura general de l'obra es prescindeix igualment de la successió d'aries, recitatius i escenes concertants pròpies de l'escola operística clàssico-romàntica, com de la "melodia infinita" de l'estètica wagneriana. Convé notar, però, que Berg mateix es preocupa especialment que aquest règim ordenador de l'obra no vulgui ni distregui l'atenció de l'espectador per les incidències del drama, o sigui que, "des que s'aixeca el teló fins que per darrera vegada cau, ningú no ha d'advertir la descrita successió de suite, temps de sonata, invencions, etc., perquè tot això no és més que un canemàs sobre el qual es planteja i discorre l'acció que condueix a la malaurada fi dels protagonistes i al suïcidi de Wozzeck.

Pel que es refereix a la manera de tractar la veu, les concepcions introduïdes per Berg són d'una radical novetat. Que ningú no esperi trobar en **WOZZECK** les elucubracions vocals del període belcantista ni l'expressivitat melòdica del romanticisme, Berg usa la veu humana emprant l'amplíssima gamma de varietats i possibilitats de la seva emissió (paraula parlada, declamació rítmica, "cant-parlat" utilitzat ja per Schoenberg a **PIERROT LUNAIRE**), per descomptat, el cant al natural amb la qual cosa aconsegueix transmetre a l'auditor el carregament dramàtic contingut en cada frase, en cada paraula, que assoleixen en conseqüència una especial significació i relleu, alhora que una constant tensió emocional que en definitiva atorga a l'obra una intensa i tibant vibració expressiva.

Com diuen P.J. Jouve i Michel Fano, "existeix una franja variable entre paraula i melodia i, al dit escalat, s'hi incorporen altres elements com entonacions especials, *boce* closa, estossosca, etc. La música trasllada també així tot el mostrari de la mímica humana".

Com totes les grans pàgines que han conferit nova dimensió i insospitada projecció al mostrari musical preexistent, ha calgut esperar més de quaranta anys perquè els valors de **WOZZECK** fossin oficialment acceptats pel gran públic. Després d'innombrables representacions en diversos escenaris d'Europa i d'Amèrica, pel desembre de 1963, dirigit per Pierre Boulez, fou presentada per primera vegada l'òpera a París, com a esdeveniment d'excelsa. Entre nosaltres, la primera representació de **WOZZECK** tingué lloc al Liceu de Barcelona pel desembre del 1964.

(La música contemporània i el públic, Manuel Valls, Edicions 62, Barcelona, 1967).

Cinema d'aventures

La major part de les pel·lícules medievals no tenien un interès històric, però en canvi tenien molt sentit de l'humor. Fins i tot Richard Thorpe, que realitzà un gran nombre de pel·lícules històriques durant els anys 50, assolí moments feliços com el de Quintin Durward, quan Kay Kendall fa tombos frenèticament a l'entorn de les muralles del castell tot dient: "Per ací ha d'haver-hi un passatge secret". L'edat mitjana té una llegenda que des de sempre ha atret l'atenció del cinema: és la de Robin Hood. La més notable aparició a la pantalla és la de Douglas Fairbanks a la versió dirigida per Allan Dwan, però una variant esplèndida és la de Jacques Tourneur **EL HALCON Y LA FLECHA**, un dels dos films en els quals realment s'aprofita el talent acrobàtic del jove Burt Lancaster (l'altre és **THE CRIMSON PIRATE** de Robert Siodmak). Ni tan sols l'avorrida presència de Virginia Mayo, en el paper d'enamorada del cap, aconsegueix desanimar l'esperit d'aquesta banda d'adorables delinqüents: la diversió sobrepasa àdhuc els evidents decorats que pretenen simular la vella Europa. Les acrobàcies constitueixen un dels millors plans del film: aquell en què Burt Lancaster es passeja cantant per damunt del pati del castell...

(Ian Cameron: Adventure and the cinema).



THE FLAME AND THE ARROW, Jacques Tourneur



THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD, Michael Curtiz



KNIGHTS OF THE ROUND TABLE, Richard Thorpe



THE ADVENTURES OF QUENTIN DURWARD, Richard Thorpe

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 28		Última oportunitat: UN SAC DE BILLES/UNA BOLSA DE CANICAS , Jacques Doillon, 1975. Int.: Richard Constantini, Paul Eric Schulmann. França V.O.S.E. (C)	Opera al cinema: DIE MEISTERSINGER VON NURNBERG/ELS MESTRES CANTORS DE NUREMBERG , Leopold Lindtberg. Int.: Giorgio Tozzi, Arlene Saunders. R.F.A. V.O. (C)	Se suspèn la sessió per la llarga durada del film anterior.
Dimarts 29		Record de William Holden: THE TOWERING INFERNO/EL COLOSO EN LLAMAS , John Guillermin, 1974. Int.: William Holden, Paul Newman, Steve McQueen. USA V.E. (C)	Record de William Holden: THE SEVENTH DAWN/EL SEPTIMO AMANECER , Lewis Gilbert, 1964. Int.: William Holden, Susannah York. USA V.E. (C). Començarà a les 20'30 h.	Última oportunitat: UN SAC DE BILLES/UNA BOLSA DE CANICAS , Jacques Doillon, 1975. Int.: Richard Constantini, Paul Eric Schulmann. França V.O.S.E. (C)
Dimecres 30		Record de William Holden: THE SEVENTH DAWN/EL SEPTIMO AMANECER , Lewis Gilbert, 1964. Int.: William Holden, Susannah York. USA V.E. (C)	Record de William Holden: THE TOWERING INFERNO/EL COLOSO EN LLAMAS , John Guillermin, 1974. Int.: William Holden, Paul Newman, Steve McQueen. USA V.E. (C).	Opera al cinema: WOZZECK , Joachim Hess, 1967. Int.: Toni Blankenheim, Peter Haag. R.F.A. V.O. (C). Començarà a les 22'30 h.
Dijous 31	NO HI HA SESSIONS			
Divendres 1		ANNE OF THE INDIES/LA MUJER PIRATA , Jacques Tourneur, 1951. Int.: Jean Peters, Louis Jourdan, Debra Paget. USA V.E. (C)	THE FLAME AND THE ARROW/EL HALCON Y LA FLECHA , Jacques Tourneur, 1950. Int.: Burt Lancaster, Virginia Mayo. USA V.E. (C)	THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD/ROBIN DE LOS BOSQUES , Michael Curtiz, 1938. Int.: Errol Flynn, Olivia de Havilland. USA V.E. (C)
Dissabte 2	IVANHOE , Richard Thorpe, 1952. Int.: Robert Taylor, Elisabeth Taylor. USA V.E. (C)	KNIGHTS OF THE ROUND TABLE/LOS CABALLEROS DEL REY ARTOURO , Richard Thorpe, 1954. Int.: Robert Taylor, Ava Gardner. USA V.E. (C)	THE ADVENTURES OF QUENTIN DURWARD/LAS AVENTURAS DE QUENTIN DURWARD , Richard Thorpe, 1956. Int.: Robert Taylor, Kay Kendall. USA V.E. (C)	THE FLAME AND THE ARROW/EL HALCON Y LA FLECHA , Jacques Tourneur, 1950. Int.: Burt Lancaster, Virginia Mayo. USA V.E. (C)
Diumenge 3	THE ADVENTURES OF QUENTIN DURWARD/LAS AVENTURAS DE QUENTIN DURWARD , Richard Thorpe, 1956. Int.: Robert Taylor, Kay Kendall. USA V.E. (C)	THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD/ROBIN DE LOS BOSQUES , Michael Curtiz, 1938. Int.: Errol Flynn, Olivia de Havilland. USA V.E. (C)	ANNE OF THE INDIES/LA MUJER PIRATA , Jacques Tourneur, 1951. Int.: Jean Peters, Louis Jourdan, Debra Paget. USA V.E. (C)	Record de William Holden: OPEN SEASON/LOS CAZADORES , Peter Collinson, 1974. Int.: William Holden, Peter Fonda. USA V.E. (C)

Matinal 12 h. Cinema infantil:
CONTES A LA VORA DEL FOC, Toni Martí. V.C. (C)

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà — V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



NETWORK/UN MUNDO IMPLACABLE, Sydney Lumet



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 7

4-10 Gener 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Gloria Grahame

A vegades no són pas les morts dels més grans les que provoquen en nosaltres un més gran desconcert. A vegades la nostàlgia, la malenconia i l'enyor d'altres temps ens ho produeix la mort de personatges de segona fila. Els aficionats al cinema tenim també la nostra galeria de preferits notables, un museu imaginari de secundaris que, tanmateix, foren per a nosaltres petits i tremolosos mites personals, a través dels quals, la seva presència en focs films malalta, sentim coses molt íntimes, ens expliquem algunes interioritzades nocions sobre l'existència, el món, l'art. És allò que m'ha succeït a mi amb la notícia de la mort de Glòria Grahame. Però sé que això també, molt semblantment, els ha passat a d'altres adoradors d'aquesta dona que, a finals del quaranta i durant els cinquanta, fou gairebé una estrella. Sí, a punt li anà d'ésser una *star*, la seva carrera, però, va discórrer sempre per pel·lícules de baix pressupost, pel·lícules de segona fila, pel·lícules de sèrie, per bé que tingué la sort de treballar amb alguns grans directors i de mostrar les seves enormes possibilitats fotogràfiques, la seva expressivitat corporal i aqueixa força tel·lúrica feta d'atractiu sexual, d'insondables pous de sensualitat, aqueixa gata que es passejava per les seqüències de les seves pel·lícules tot comproment la mirada dels homes, tant els qui li donaven la resposta com els qui li prestaven el seu interès. No importava pas molt en el seu cas que la dirigís un dels grans com Lang, Ray, Minnelli. Ella sabia imposar la seva presència, fer bascular la imatge emplenant-la de desig, de perversió, de debilitat o de mort, fossin quines fossin les condicions en què treballava. Fou Nicholas Ray, precisament, qui li atorgà aquesta àurea, qui va saber utilitzar la seva sensibilitat i el seu cos, però també Fritz Lang, *IN A LONELY PLACE, THE BIG HEAT* i *THE BAD AND THE BEAUTIFUL*, juntament amb la versió de *LA BÊTE HUMAINE* de Zola, foren les creacions més importants de la seva carrera, sempre fent de secundària, d'enemiga de l'estrella cotitzada, de petita devoradora d'homes, de "femme fatale" quotidiana, perversa, enjogassada, ardent, consumida per la passió tant de lluitar-se als homes com d'apoderar-se'n.



HUMAN DESIRE/DESEOS HUMANOS, Fritz Lang

La seva història personal—darrerament l'havíem vista en petites aparicions a sèries de televisió, bo i dedicant-se més intensament al teatre, oblidada llevat dels de la secta—és travessada també per aquests dramatismes. Casada amb Ray, el seu Pigmalió, l'abandonà precisament pel fill d'aquest, d'un anterior matrimoni, passant així de madrastra a esposa. Aquest drama tingué una gran intensitat a la vida de Ray i suposem que també a la de l'actriu. Nick Ray ens ho contava, això, un dia a en Juan Cobos i a mi. Els seus íntims atribueixen a aquest "melo" sentimental la ruïna i progressiva descomposició física i moral de l'autor de *JOHNNY GUITAR*. Aquesta dona ondulant, les sinuositats del cos de la qual contreien els somnis eròtics dels espectadors, va viure la seva pròpia pel·lícula, inventà el millor dels seus arguments. Amb aquesta història, envoltada de tensions de la sèrie negra, s'hagué pogut fer una gran pel·lícula de la sèrie B, als anys cinquanta, oportunitat per tal que algú s'hagué expressat en llibertat, davant les limitacions de les pel·lícules d'alt pressupost. Una de les punxes que hom ha sentit, en conèixer la seva mort, ha estat precisament aquesta, que amb ella moria tot un cinema, aquesta sèrie B, en la qual es donaren a conèixer i realitzaren les seves millors obres alguns grans cineastes nord-americans. (Miguel Rubio, *El Socialista*, desembre de 1981).

Natalie Wood

EL "DUR" SOMRIENT, LA TENDRA "COQUETA"

Durant les darreres setmanes, i en situacions igualment tràgiques, van morir als Estats Units dos prototipus del cinema de Hollywood: William Holden, el somrient "dur" que donà una imatge tradicional del nord-americà, i Natalie Wood, l'actriu en la qual la generació que ara compleix l'edat que ella tenia en morir —43 anys— va veure alguna vegada un símbol d'una certa i pròxima presència de la tendresa. Ací fem un recorregut per aquestes dues vides cinematogràfiques llunyanament paral·leles.

Mor William Holden. Com els articles d'urgència, enganxats a la notícia, sorgeixen immediats, hom pensa ampliar la dada amb records d'altres morts, d'anteriors déus que passaren a l'altra banda del crepuscle, successió d'estampes caigudes que, d'alguna manera, eren signes d'una generació, i qui millor que Holden per a aquest exercici de necrofilia, si ell mateix, a *SUNSET BOULEVARD*, contava la seva pròpia vida després de mort? I de sobte, just en remuntar els primers records, ens sorpren el cadàver de Natalie Wood. Si volguéssim contar la nostra vida —la d'una "lleve" cinèfila que ara ronda els quaranta— no cal remuntar-se a Maria Montez, que evocarem com el primer esqueixament conscient al nostre infantil paradís de colors. Aleshores fou quan vàrem descobrir que també ells morien, i tot el transcurs dels nostres anys, innocents, ignorants, esmortits, fatigats ja, es van anar omplint de suïcidis de vilans, accidents d'herois o senzilles morts de les ombres que es tornaven ombres definitivament.

L'HOMME DEL COLORADO I LA NOIA DEL WEST SIDE

Quan la nena de nou anys, que encara no havia tingut temps d'amarar James Dean, se sorprenia de la barba de Papà Noël (*DE ILUSION TAMBIE SE VIVE*, George Seaton, 1947), el qui serà L'HOMME DEL COLORADO durant aquells anys (*THE MAN FROM COLORADO*, Henry Levin, 1948) tenia fetes prop de vint pel·lícules i ara vint anys més vell que Natalie.



SPLENDOR IN THE GRASS/ESPLENDOR EN LA HIERBA, Elia Kazan

Fins el 1950, el bell noi no fou un actor veritablement respectat. A la pel·lícula on pinxjava Glòria Swanson (*SUNSET BOULEVARD*, Billy Wilder) l'anomenen per a l'Oscar. Avui es tracta d'un clàssic indiscutible del cinema i, en gran mesura, també del romanticisme de Hollywood mirant-se al mirall, Potser la millor de totes les pel·lícules —i n'hi ha hagut d'excel·lents— del cinema dins el cinema.

Tres anys després, Holden assolí la famosa estatueta per *TRAIDOR EN EL INFIERNO (STALAG 17)*, una altra vegada amb Billy Wilder. I la joveneta d'ascendència eslava, que acabava d'abandonar les trenes comença a ésser veritablement lluminosa a *REBELDE SIN CAUSA* (Nicholas Ray, 1955) quan s'encenen els fars dels cotxes i ella separava les cames per animar la carrera suïcida, ja fou per a alguns una flor de molt dolça luxúria, però luxúria a la fi. Per bé que per a uns altres no hagi traspassat el seu aspecte d'amiga de festa o de veïna del replà, jo em penso que aleshores desitjàvem ferotgement les veïnes i les companyes de classe (aquella qui tenien la sort d'un col·legi mixte, i ens tornàvem bojos per magrar les amigues de les festes. Això era Natalie Wood. Amb talent, és clar.

Allò que havia de demostrar sobradament un any després a *CENTAURS DEL DESIERTO (THE SEARCHERS)*, John Ford, 1956), on va saber transmetre amb admirable fondària el drama de la barreja de races, en un film dur i sangonós, que feliçment comprovo com gairebé tots recorden avui en repassar les estampes de Natalie Wood, Holden havia estat el bell de *SABRINA* (1954; una altra vegada Billy Wilder) i el vagabund esplèndid de *PICNIC* (Logan, 1955). També ell, amb Ford (1956), a *MISION DE AUDACES* (ambdós compartiren directors, però no coincidiren pas en repartiments) i amb Richard Quine (futur director de Natalie) a *EL MUNDO DE SUZIE WONG* (1960).

L'any 1961 serà el més brillant de la noia que patirà la repressió sexual a la manera de Tennessee Williams (*ESPLENDOR EN LA HIERBA*, Elia Kazan), i la tragèdia per sempre famosa al barri oest (*WEST SIDE STORY*, Robert Wise). Els seus personatges, en ambdues pel·lícules, són ja presències imborrables. Ni la mort pot eliminar aquests signes quan el cinema s'ha encarregat de fer màgica realitat la permanència.

Quine —un sentimental trist i elegant— els dirigirà, tots dos, per separat, a *ENCUENTRO EN PARIS* (1963) i *LA PICARA SOLTERA* (1964). Blake Edwards farà el mateix amb ella el 1965 a *LA CARRERA DEL SIGLO*, i amb ell, el 1970, a *DOS HOMBRES CONTRA EL OESTE*. Els dos directors essentats personifiquen una generació molt representativa de la comèdia americana d'aquella dècada (a propòsit, què li ha passat a en Richard Quine? ...). Igualment ambdós actors havien encarnat estampes clau de Hollywood: el dur somrient, amb un cert

drama dins. La tendra coqueta, potser creient-se ocultament. Després van fer més pel·lícules, és clar, però aquestes són d'abans d'ahir; encara no han format part de la nostra nostàlgia. Natalie i William, ara sí que figuren en un mateix repartiment. El llarg "casting" de les vostres inoblidables, adorades, entranyables estampes mortes.

(Juan Tébar, *El País*, 5 de desembre del 1981).

Frank Capra

Fóra un error de pensar que pot existir una manera fàcil de fer films. Un guió digne d'aquest nom comporta sempre problemes complexos. Un cop resolt aquest problema, i ben tractat el film, ja no hi ha més esforç aparent per a l'espectador. Allò que veu, en el cas que el film sigui reeixit, li sembla dotat, de manera natural, d'un ritme flexible i d'una continuïtat sense salts. Hi ha tendència a exclamar que això és fàcil. La realitat és ben diferent i així com per escriure un llibre que hom pugui llegir-lo sense fatiga, cal una feïnada pertinaç, un estil molt estudiat que neix d'aquesta aparença de facilitat. Una darrera imatge a propòsit d'aquest tema: observeu com un principiant juga al tennis, i aquest us semblarà un esport ben complicat; observeu un gran campió: res no ha tingut mai l'aire més simple, més fàcil, més natural...

Per a l'actor, igualment, la simplicitat del joc, el natural del "quotidià" és el summum de l'art. Els posadors en escena saben per experiència que els actors tenen tendència a accentuar llur joc en el sentit de la "composició". Sempre s'inclinen a interpretar massa. Hom no pot retreure-li a un actor aquesta tendència a mostrar els seus recursos i les virtutats del seu art. Ens correspon a nosaltres de neutralitzar aquesta vocació, car



IT'S A WONDERFUL LIFE/QUE BELLO ES VIVIR, F. Capra

sabem que només allò que és "natural" frapa al públic i tradueix veritablement el pensament d'un autor. Hom sovint m'ha demanat quin era l'actor amb el qual preferia rodar. Ho hauria entès millor si hom m'hagués preguntat quin era el tema que jo preferia, car és a fi de comptes l'elecció del tema allò que orienta vers un estil característic que determina l'elecció dels intèrprets co-

responents.

Però com que la qüestió ha estat plantejada, jo diria sense dubtar-ne que Jimmy Stewart és el meu intèrpret favorit. Després del seu èxit a **YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU** em va semblar l'intèrpret somniat de **MR. SMITH GOES TO WASHINGTON** i ara se m'apareix com aquell qui personificaria millor l'heroi de **IT'S A WONDERFUL LIFE**. Atès, però, l'estima que tinc per les seves immenses qualitats d'actor i la seva consciència professional, mai no tindré la idea d'utilitzar el seu valor comercial i de proposar-li un paper que no li convingui.

També us voldria dir quatre mots sobre els supporting actors (els actors que sostenen les "vedettes") i que ho són tot llevat d'actors de segon pla. Cal que siguin escollits amb una gran atenció. Cap d'ells no ha d'ésser pas d'una categoria professional inferior a la vedette; aquesta, de la qual ella han de donar la rèplica, se'n ressentiria.

El "background", és a dir, el quadre en el qual se situa l'acció, té també dins el film un paper capital. Jo he utilitzat als meus films teles de fons molt diferents: New York, el Tibet, Washington, **A IT'S A WONDERFUL LIFE** els meus actors es mouen en un auster petit poble de províncies. És únicament dels actors de qui depèn el fet que l'enquadrament sigui viu i natural o inert i sense vida. Aturem-nos un moment sobre l'escriptor. Hom no assenya la mai prou la importància de la "història" i del diàleg. Una part del secret és allà. Hom no fa pas un bon film a partir d'un guió dolent. Jo he col·laborat durant deu anys amb Robert Riskin fins al dia en què la guerra va enviar ell a "l'Oficina d'informació de guerra" i a mi a l'exèrcit. És amb ell que he realitzat els meus millors films, perquè eren el resultat d'un equip coherent. Ell ara ha esdevingut, també, productor. No cal dir que enyoró infinitament la seva preciosa col·laboració. Però el fet d'ésser tots dos productors no ens ha separat pas, ans ben al contrari. Quan a ambdós ens pertoqueu qüestions difícils, ens reunim per tal de resoldre-les en una atmosfera de camaderia i de confiança que no té preu.

(Frank Capra, *Cinéma* núm. 621, 1946).

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns				
4		Record de William Holden: NETWORK/UN MUNDO IMPLACABLE , Sydney Lumet, 1976. Int.: William Holden, Faye Dunaway, Peter Finch. USA V.E. (C)	Frank Capra: YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU/VIVE COMO QUIERAS , Frank Capra, 1938. Int.: James Stewart, Jean Arthur, Lionel Barrymore. USA V.E. (B/N)	Frank Capra: A HOLE IN THE HEAD/MILLONARIO DE ILUSIONES , Frank Capra, 1959. Int.: Frank Sinatra, Edward G. Robinson, Eleanor Parker. USA V.E. (C). Començarà a les 22'15 h.
Dimarts				
5		Record de Gloria Grahame: CROSSFIRE/ENCUCIJADA DE ODIO , Edward Dmytryk, 1949. Int.: Gloria Grahame, Robert Mitchum. USA V.E. (B/N)	Record de Gloria Grahame/Frank Capra: IT'S A WONDERFUL LIFE/QUE BELLO ES VIVIR , Frank Capra, 1946. Int.: James Stewart, Donna Reed, Gloria Grahame. USA V.E. (B/N)	Record de William Holden: NETWORK/UN MUNDO IMPLACABLE , Sydney Lumet, 1976. Int.: William Holden, Faye Dunaway, Peter Finch. USA V.E. (C). Començarà a les 22'15 h.
Dimecres				
6		Record de Gloria Grahame: MACAO/UNA AVENTURERA EN MACAO , Josef von Sternberg, 1951. Int.: Robert Mitchum, Jane Russell, Gloria Grahame. USA V.E. (B/N)	Frank Capra: A HOLE IN THE HEAD/MILLONARIO DE ILUSIONES , Frank Capra, 1959. Int.: Frank Sinatra, Edward G. Robinson, Eleanor Parker. USA V.E. (C)	Frank Capra: POCKETFUL OF MIRACLES/UN GANGSTER PARA UN MILAGRO , Frank Capra, 1961. Int.: Glenn Ford, Bette Davis, Hope Lange. USA V.E. (C)
Dijous				
7		Record de Gloria Grahame: HUMAN DESIRE/DESEOS HUMANOS , Fritz Lang, 1954. Int.: Gloria Grahame, Glenn Ford. USA V.O.S. francès (B/N)	Frank Capra: POCKETFUL OF MIRACLES/UN GANGSTER PARA UN MILAGRO , Frank Capra, 1961. Int.: Glenn Ford, Bette Davis, Hope Lange. USA V.E. (C)	Record de Natalie Wood: CASH MCCALL/EL POTENTADO , Joseph Pevney, 1959. Int.: Natalie Wood, James Garner, Nina Foch. USA V.O. (C). Començarà a les 22'15 h.
Divendres				
8		Record de Gloria Grahame: NOT AS A STRANGER/NO SERAS UN EXTRAÑO , Stanley Kramer, 1956. Int.: Gloria Grahame, Robert Mitchum, Frank Sinatra. USA V.E. (B/N)	Record de William Holden: ASHANTI/EBANO , Richard Fleischer, 1978. Int.: William Holden, Michael Caine. USA V.E. (C)	Record de Natalie Wood: SEX AND THE SINGLE GIRL/LA PICARA SOLTERA , Richard Quine, 1964. Int.: Natalie Wood, Henry Fonda, Tony Curtis. USA V.O. (C). Començarà a les 22'15 h.
Dissabte				
9	Record de William Holden: ASHANTI/EBANO , Richard Fleischer, 1978. Int.: William Holden, Michael Caine. USA V.E. (C)	Record de Natalie Wood: SPLendor IN THE GRASS/ESPLENDOR EN LA HIERBA , Elia Kazan, 1961. Int.: Natalie Wood, Warren Beatty. USA V.E. (C)	Record de Natalie Wood: REBEL WITHOUT A CAUSE/REBEL DE SIN CAUSA , Nicholas Ray, 1955. Int.: James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo. USA V.E. (C)	Record de Natalie Wood: BOB, CAROL, TED AND ALICE , Paul Mazursky, 1969. Int.: Natalie Wood, Robert Culp, Dyan Cannon, Elliot Gould. USA V.O.S.E. (C)
Diumenge				
10	Record de Gloria Grahame: NOT AS A STRANGER/NO SERAS UN EXTRAÑO , Stanley Kramer, 1956. Int.: Gloria Grahame, Robert Mitchum, Frank Sinatra. USA V.E. (B/N)	Record de Natalie Wood: REBEL WITHOUT A CAUSE/REBEL DE SIN CAUSA , Nicholas Ray, 1955. Int.: James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo. USA V.E. (C)	Record de Natalie Wood: BOB, CAROL, TED AND ALICE , Paul Mazursky, 1969. Int.: Natalie Wood, Robert Culp, Dyan Cannon, Elliot Gould. USA V.O.S.E. (C)	Record de Natalie Wood: INSIDE DAISY CLOVER/LA REBELDE , Robert Mulligan, 1965. Int.: Natalie Wood, Robert Redford. USA V.O. (C)
Matinal 12 h. Cinema infantil: A BOY NAMED CHARLIE BROWN/CARLITOS Y SNOOPY , Bill Meléndez, 1970. USA V.O.S.E. (C)				

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà — V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



FORTY SECOND STREET/LA CALLE 42, Lloyd Bacon



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 8

11-17 Gener 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Cinema Soviètic anys 30

La Filmoteca inicia aquesta setmana un cicle de pel·lícules soviètiques dels anys 30. És aquest un període de la història de l'URSS que ha estat objecte de fortes discussions. Hom considera que els anys vint són la màxima expressió de l'art soviètic, car encara es conserven la puresa i el fervor revolucionari; les avantguardes són en auge i no ha començat encara la política artística marcada des de les més altes instàncies de l'estat. Durant els darrers anys vint hom viu a cap el que s'ha anomenat "líquidació" del període revolucionari, fenomen que s'inicia amb l'adveniment d'Stàlin i que culmina, sintomàticament, amb el suïcidi de Vladimir Maiakovski el 1930 i amb el semi-exili d'Eisenstein a Mèxic. És també una època de grans canvis econòmics i d'un replanteig general de la política soviètica, cosa que indefectiblement té les seves resonàncies al món de l'art. D'altra banda, els anys vint suposen, dins el terreny cinematogràfic, l'establiment de les bases industrials, de la infraestructura necessària que garanteixi la continuïtat de la producció. A més a més, l'arribada del sonor fa replantejar tant econòmicament com estèticament tot el món del cinema a l'URSS. S'inicia aleshores la realització d'una sèrie de pel·lícules que sense suposar una ruptura amb l'època anterior —molts corrents estètics segueixen vigents i marquen l'estil de les obres— expressen una clara evolució que prové tant de la pròpia evolució del mitjà com dels canvis operats a la concepció política llavors vigent.

Allò que la Filmoteca ara proposa és una mostra de vint pel·lícules realitzades durant aquesta dècada que permeti l'accés als productes cinematogràfics d'un país en una època que ha estat igualment exaltada i blasfemada.

Grigori Alexandrov nasqué el 1903. És conegut principalment per la seva col·laboració amb Eisenstein a la majoria de les seves pel·lícules. És també autor juntament amb Eisenstein i Pudovkin del manifest "El futur del film sonor", que és la base estètica que influirà poderosament als inicis del cinema sonor soviètic. Durant aquesta setmana es projectaran dues pel·lícules realitzades per ell: **COMPANYS**

ALEGRES I EL CIRC

Brac dret d'Eisenstein al llarg d'uns quants anys, Grigori Alexandrov decidí de llançar-se a volar amb les seves pròpies ales el 1934 i per això va elegir la comèdia musical. La seva primera pel·lícula, **COMPANYS ALEGRES**, fou un èxit mundial. A tots els salons de ball hom tocava el tango "¡Gracias, corazón!" i la marxa "Visca la vida, l'alegría i l'amor" acompanyava totes les desfilades del Front Popular... El tema de la pel·lícula, ben mirat, era inexistent: un pastor enamorat de la música es converteix en una gran estrella, en director d'orquestra... Guio tipus de comèdia musical americana, i segons que confessava el propi Alexandrov, la seva comèdia-jazz no era sinó "un simple muntatge de dotze atraccions lligades per un tema aproximatiu". Però les atraccions eren excel·lents i hi abundaven els gags. Hi havien els animals del cèlebre domador Durov, la graciosa escena del ramat... i el notable assoliment del concert: el pastor-director d'orquestra, en un atac de pànic davant els 150 músics, "dirigeix" la "Rapsòdia hongaresa" tot corrent enfolit per les grades on hi ha instal·lada la gran orquestra sinfònica... I a més a més una debutant en aquesta pel·lícula que hi inicià una fulgurant carrera d'actriu: Lubov Orlova, exquisida cantant i deliciosa actriu plena d'humor. Orlova, una "diva" pura sang, fou l'única estrella de mena hollywoodiana de la cinematografia soviètica.

EL CIRC, la segona comèdia d'Alexandrov, abordava un tema més ambiciós. El 1934 els humoristes Ili i Petrov i el germà de Petrov, l'escriptor Valentín Kataiev, havien posat en escena en un music-hall de Moscou una comèdia amb números de circ titulada "Sota la llum del circ", que era una obra de costums i una sàtira del racisme als Estats Units. Actriu d'una companyia que actuava per un temps a Moscou, l'americana Marion és víctima d'un xantatge per part del seu company de repartiment, que l'amenaça amb descobrir el terrible secret que la separaria de la "gent honrada". Quan, després de nombroses peripècies, esclata la veritat, l'americana es queda estabada, car el seu secret no causa ni la més mínima impressió entre la gent. L'esmentat secret és que ella és mare d'un petit mulato, fruit dels seus amors amb un negre... El guió fou escrit pels autors de l'obra de teatre, però algunes modificacions els semblaren innecessàries. Ili i Petrov retiraren llurs noms dels títols de crèdit. En realitat les modificacions eren mínimes. Amb tot, el film va perdre la seva aguda sàtira, bo i guanyant, però, en el seu cantó melodramàtic. Realitzat amb grans mitjans, **EL CIRC** era una obra menys fresca que **COMPANYS ALEGRES**, però l'Orlova hi quedava magnífica. Pel que fa a la cançó del film: "Gran és el meu país natal..." és coneguda per tots qui escolten Ràdio Moscou. És la seva sintonia.

(Luda i Jean Schnitzer, *Histoire du Cinéma Soviétique, 1919-40*).

Boris Barnet fou una figura del FEKS (Fàbrica de l'actor excèntric) i durant els anys vint s'inicià en el cinema i amb **SUBURBIS** assolí potser la seva millor obra: "És sens dubte l'obra mestra de Boris Barnet: Bela Balazs deia que la pel·lícula era "simple com una bona cançó". Simple, sí, i alhora complexa, amb un doble i triple fons com la poc comuna personalitat del realitzador. En aquesta pel·lícula allò que fascina Barnet era l'atmosfera més que no pas el tema: una vida tan estancada que fins i tot els cavalls badellen. Una quotidianitat llastimosa, mesquina. Un clima de mediocritat en el qual les ànimes es marceixen i s'agiten ésser difuminats. Modesta, com si es mantingués oculta darrera un exemplar pudor, la pel·lícula és un crit... una crida a tota la humanitat: mireu aquesta gent, semblant a vosaltres: allò que els fa grotescs i menyspreables és el medi en què viuen... Barnet crida a mitja veu i la seva crida és especialment patètica. Hom ha comparat el film de Barnet amb els quadres flamencs, amb la poesia de Heine o

amb **HIROSHIMA MON AMOUR**... Com als flamencs, el fons se sobreposa al contingut, com a Heine, la burla voreja el sentimental i hi pacta, i, com a Resnais, hi ha un humanisme càlid per damunt de tot. És Barnet, però, qui trobem home meticulós i diàleg, trist i entranyable, entusiasta i depressiu.

(Luda i Jean Schnitzer, a l'obra esmentada)

LA NIT DE SANT PETERSBURG és un film realitzat per Grigori Roshal i Vera Stroieva basat en diversos relats del novel·lista Fiódor Dostoievski i que narra la tràgica història d'un violinista de talent, serf alliberat, el qual lluita per aconseguir el reconeixement del seu art dins les condicions del règim feudal-burgès de la Rússia dels anys 60-70 del segle passat.

Musical Americà

Tenim un deute amb els afeccionats que l'estiu només pogueren assaborir els primers títols de l'enlaminador cicle de pel·lícules musicals. Hem fet els esforços per a poder temperar ben aviat aquest deute, encara que no el considerem saldat, això per descomptat! Però hem cercat i trobat una dotzena de films de positiu interès, en general poc coneguts o bé invisibles des de fa un bon grapat d'anys. Així, presentarem **FINIAN'S RAINBOW**, film realitzat per Francis Ford Coppola abans de la seva consagració universal, amb un Fred Astaire juvenil... als 69 anys! També s'oferiran obres clàssiques, com la **GIGI** de Minnelli o la **FORTY SECOND STREET** orquestrada per Busby Berkeley. Els films presentats apareixeran en el dossier "El musical americà", publicat per la Filmoteca arran de les projeccions de l'estiu del 81.



MAYTIME/PRIMAVERA, Robert Z. Leonard



GRIGORI ALEXANDROV

La dona i la cultura

Els darrers anys l'Associació Catalana de la Dona ha organitzat per les Festes de la Mercè unes jornades entorn de la problemàtica de la dona, i en les quals la Filmoteca hi ha portat una proposta cinematogràfica centrada en un dels molts aspectes d'aquesta problemàtica. Enguany proposem el tema de **La dona i la cultura**, que cal no confondre amb la dona i l'ensenyament, o el



SIMONE DE BEAUVOIR, Josée Dayan



DAS ZWEITE ERWACHEN DER CHRISTA KLAGES / EL SEGUNDO DESPERTAR DE CHRISTA KLAGES, Margarethe von Trotta

saber, i encara menys amb les dones sàvies, malgrat la presència de l'apassionant retrat de la Beauvoir. Els films d'aquesta setmana, de diferents països i no pas tots realitzats per dones, el·labren el marc laboral il·lustrat per la setmana de l'any passat i mostren als itineraris variats d'unes dones concretes en situacions precises, en relació problemàtica amb el moment històric i el context social, i sotmeses a pressions culturals i penetracions ideològiques més o menys pregones, explicant com han de lluitar alhora per enderrocar allò que les limita —el discurs dels altres— i per construir el seu propi discurs. El dia 16 a les 22.00 hores, es celebrarà a la sala de la Filmoteca un debat públic en el qual hi participaran: Neus Català (periodista), M.^a Mercè Marçal (poetessa), Karmele Marchante (periodista), Federica Montseny, Teresa Pàmies (escriptora) i Milagros Rivera (historiadora).

lògiques més o menys pregones, explicant com han de lluitar alhora per enderrocar allò que les limita —el discurs dels altres— i per construir el seu propi discurs. El dia 16 a les 22.00 hores, es celebrarà a la sala de la Filmoteca un debat públic en el qual hi participaran: Neus Català (periodista), M.^a Mercè Marçal (poetessa), Karmele Marchante (periodista), Federica Montseny, Teresa Pàmies (escriptora) i Milagros Rivera (historiadora).

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 11		Record de Natalie Wood: SPLENDOR IN THE GRASS/ESPLENDOR EN LA HIERBA , Elia Kazan, 1961. Int.: Natalie Wood, Warren Beatty. USA V.E. (C)	Cinema soviètic anys 30: TSIKR/EL CIRCO , Grigori Alexandrov, 1936. Int.: Liubov Orlova, E. Melnikova. URSS V.O.S.E.	La dona i la cultura: ISADORA , Karel Reisz, 1967. Int.: Vanessa Redgrave, James Fox, Jason Robards. USA V.E. (C)
Dimarts 12		Musical americà: SO THIS IS LOVE/CUMBRES DO RADAS , Gordon Douglas, 1953. Int.: Kathryn Grayson, Jean Wilton. USA V.O. (C)	Cinema soviètic anys 30: OKRAINA/SUBURBIOS , Boris Barnet, 1933. Int.: E. Kuzmina, M. Zharov, N. Bogdanov. URSS V.O.S.E.	La dona i la cultura: SIMONE DE BEAUVOIR , Josée Dayan, 1978. Int.: Simone de Beauvoir. França V.O. S.E. (C)
Dimecres 13		Musical americà: MAY TIME/PRIMAVERA , Robert Z. Leonard, 1937. Int.: Jeanette MacDonald, Nelson Eddy. USA V.O. (B/N)	Cinema soviètic anys 30: PETERBURGSKAIA NOCH/LA NOCHE DE SAN PETERSBURGO , Grigori Roshal i Vera Stroeva, 1934. URSS V.O. (B/N)	La dona i la cultura: HIRA O JABLO/EL JUEGO DE LA MANZANA , Vera Chytilova, 1976. Int.: Dagmar Blahova, Jiri Menzel. Txecoslovàquia V.O.S.E. (C)
Dijous 14		Cinema soviètic anys 30: TSIKR/EL CIRCO , Grigori Alexandrov, 1936. Int.: Liubov Orlova, E. Melnikova. URSS V.O.S.E.	Cinema soviètic anys 30: VESOLIE REBIATA/ALEGRES COMPANEROS , Grigori Alexandrov, 1934. Int.: L. Utisov, L. Orlova. URSS V.O.S.E.	La dona i la cultura: MESSIDOR , Alain Tanner, 1978. Int.: Clémentine Amouroux, Catherine Rétoré. Suïssa-França V.O.S.E. (C)
Divendres 15		Musical americà: FOOTLIGHT PARADE/DESFILE DE CANDILEJAS , Lloyd Bacon, 1933. Int.: J. Cagney, Joan Blondell. USA V.O. (B/N). (Coreografia: Busby Berkeley)	Musical americà: FORTY SECOND STREET/LA CALLE 42 , Lloyd Bacon, 1933. Int.: W. Baxter, Bebe Daniels, Ruby Keeler. USA V.O.S.E. (B/N). (Coreografia: Busby Berkeley)	La dona i la cultura: LA DENTELLIERE/LA ENCAJERA , Claude Goretta, 1976. Int.: Isabelle Huppert, Yves Beneyton. França-Suïssa V.O.S.E. (C)
Dissabte 16	La dona i la cultura: DIE LIMSHAENDIGE FRAU/LA MUJER ZURDA , Peter Handke, 1978. Int.: Edith Clever, Bruno Ganz, Michel Lonsdale. R.F.A. V.O.S.E. (C)	La dona i la cultura: MESSIDOR , Alain Tanner, 1978. Int.: Clémentine Amouroux, Catherine Rétoré. Suïssa-França V.O.S.E. (C)	La dona i la cultura: DAS ZWEITE ERWACHEN DER CHRISTA KLAGES / EL SEGUNDO DESPERTAR DE CHRISTA KLAGES , Margarethe von Trotta, 1978. Int.: Tina Engel. R.F.A. V.O.S.E. (C)	La dona i la cultura: TAULA RODONA amb la participació de: Neus Català (dona deportada), M.^a Mercè Marçal (poetessa), Karmele Marchante (periodista), Federica Montseny, Teresa Pàmies (escriptora), Milagros Rivera (historiadora).
Diumenge 17	La dona i la cultura: HIRA O JABLO/EL JUEGO DE LA MANZANA , Vera Chytilova, 1976. Int.: Dagmar Blahova, Jiri Menzel. Txecoslovàquia V.O.S.E. (C)	La dona i la cultura: LA DENTELLIERE/LA ENCAJERA , Claude Goretta, 1976. Int.: Isabelle Huppert, Yves Beneyton. França-Suïssa V.O.S.E. (C)	La dona i la cultura: DIE LIMSHAENDIGE FRAU/LA MUJER ZURDA , Peter Handke, 1978. Int.: Edith Clever, Bruno Ganz, Michel Lonsdale. R.F.A. V.O.S.E. (C)	La dona i la cultura: DAS ZWEITE ERWACHEN DER CHRISTA KLAGES / EL SEGUNDO DESPERTAR DE CHRISTA KLAGES , Margarethe von Trotta, 1978. Int.: Tina Engel. R.F.A. V.O.S.E. (C)
Matinal 12 h. Cinema infantil: SNOOPY COME HOME / SNOOPY VUELVE A CASA , Bill Meléndez, 1972. USA V.E. (C)				

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà — V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



FINIAN'S RAINBOW/EL VALLE DEL ARCO IRIS, Francis Ford Coppola



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 9

18-24 Gener 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Musical Egipci

La Filmoteca, en col·laboració amb el Festival de Vittel, presenta aquest cicle de comèdia musical egípcia. Amb això es pretén donar accés a una cinematografia poc coneguda al nostre país, en un dels seus gèneres més concrets i que per a nosaltres resulta pràcticament inèdit. La nota que ve a continuació va ésser publicada a les "Trobadors de Cinema Mediterrani" efectuades a Vittel l'Octubre del 1981.

La Filmoteca agraeix la col·laboració prestada per Lydie Trigeno, directora del Festival de Vittel, fonamental per a la consecució de les còpies que componen aquest cicle.

Hom pot dir que el cinema egipci s'ha desenvolupat tan parlant com cantant, sense la qual cosa podria haver restat mut fins ara. El primer film parlat egipci es titulava **L'HIMNE DEL COR**, amb coreografia de Mario Folbi i Stéphane Rusti, produït el 1931 i estrenat a començaments de l'any 1932; era un film "cantat". Més de la meitat dels films egipcis realitzats després (al voltant de 3.000 films) són films cantats, i a l'altra meitat hi apareixen cançons d'una manera evident. Hom pot afirmar que gairebé no existeix cap film egipci que no inclogui una cançó o un ball entre finals dels anys 50 i començaments dels 60.

A qualsevol lloc, a tothom li agrada la música. Però sembla que el gust per la música entre els àrabs —entre altres els egipcis— és particularment evident i hi ha arrel històrica i psíquica pregonera. El llibre més famós del patrimoni cultural àrab, i probablement el més difós fins ara, és el llibre d'Ali Fariq Al Asfahani "Al aghani" o "Les cançons". Els artistes contemporanis àrabs més coneguts són els cantants i les cantants. I àdhuc és possible que la televisió egípcia sigui l'única del món que presenta gairebé la totalitat de la seva publicitat mitjançant cançonetes; per als cotxes, els productes de bellesa, les companyies d'assegurances, i fins i tot per als bancs.

La cançó àrab que més agradava, i que segueix agradant, és la cançó en solitari, relativament llarga en la qual el cantant expressa allò que sent. I això malgrat l'existència del teatre cantat des de fa més de mig segle. Pôre doncs més correcte de dir que el film musical egipci és sobretot un film "cantat".

És el film dramàtic habitual (una comèdia o una tragèdia) el que compta amb diverses cançons per ressaltar els moments més importants del film, i la majoria de vegades les cançons tallen brutalment el desenvolupament dels esdeveniments, tot aturant així la progressió dramàtica del film. I això no sembla que molesti el públic, car aquest va al cinema precisament per escoltar el cantant o la cantant.

Als altres films, el realitzador aprofita sempre la més petita ocasió (un casament, una festa, un aniversari, per fer intervenir una cançó).

Les més grans vedettes de la cançó egípcia i àrabs del segle XX són: Om Kalthoum, Mohamed Abdel Wahab, Leila Mourad, Farid El Attrache i Asmahane, durant els anys 30 i 40; Txadia, Saleh, Abdel Halim Hafez, Hoda Sultane, Najat i Fayza Ahmad, durant els anys 50 i 60. Els anys 70 han vist brillar una sola vedette: Afaf Radl.

Però les vedettes de la cançó mai no han reeixit al cinema. Els films de Najat, Wanda i Fayza Ahmad no són molt nombrosos i són sovint fallits. En canvi, els films de Txadia, Saleh i Hoda Sultane han tingut molt d'èxit, però tanmateix no el deuen pas solament a les cançons. Il·lur talent com a autors ha contribuït granment al reeiximent de llurs films. Malgrat el gran èxit dels films de Mohamed Abdel Wahab i d'Om Kalthoum durant els anys 30 i 40, anys de llur apogeu, aquests deixaren de fer cinema. És probable que s'haguessin adonat de la transformació del públic de cinema, aquest ja no anava a les sales obscures únicament per escoltar. Potser també han fracassat totalment en tant que actors.

Els més grans films musicals dels anys 40 i 50 amb les vedettes de la cançó són els de Farid El Attrache, Asmahane i Leila Mourad. Als anys 50 i 60 són els films d'Abdel Halim Hafez els que han tingut més èxit. Farid El Attrache ha intentat amb alguns dels seus films desenvolupar el film egipci musical, tot presentant espectacles de cançons i de danses. Alguns d'aquests espectacles representen històries folklòriques com la de la Veritatoca, d'altres representen la unitat àrab (o temes polítics semblants).

La història del film egipci ha conegut temptatives de realitzacions de comèdies musicals. Les més conegudes són les del posador en escena Hussein Farzi, sobretot els films en els quals la ballarina Naïma Akl, gran vedette, hi tenia el paper principal. Hi ha hagut d'altres temptatives per part del posador en escena Anouar Wagdi, en el qual dan-

sa i cantava la petita Feirguiz. Al cinema egipci contemporani tenim els films del posador en escena Ali Rida en els quals presenta el grup Rida de les arts populars, el qual s'inspira en el patrimoni popular per als seus espectacles de cançons i de danses. Cal assenyalar també el programa televisat "Fawazir" (Endevinalls) realitzat per Fahmi Abdel Hamid, amb la vedette Nelly, model de l'actriu ideal que balla i canta. Malgrat el gran èxit de "Fawazir", F. Abdel Hamid i Nelly no han treballat encara per al cinema.

(Samir Farid, "Comédies musicales égyptiennes", Vittel 81).

Cinema Soviètic anys 30



VOZVRASCHENIE MAKSIMA/EL REGRESO DE MAXIMO. G. Kozintsev i L. Trauberg

La trilogia dels **Màxim** — fou concebuda com una unitat. El projecte de realitzar tres films sobre un obrer del partit fou elaborada per Kozintsev i Trauberg després de **SOLA**: "Havien començat per llegir atentament les memòries dels vells bolxevics, car havíem vist ben aviat que els films "d'aventures revolucionàries", com **ELS PETITS DIABLES ROJOS** etc., no podrien servir nos pas ni per llur dramatització, ni per llur realització, ni per llur interpretació. Aquells provocadors enigmàtics, aquelles evasions impressionants, aquells secrets de la clandestinitat, i tots aquells accessoris romàntics els havien utilitzat com a documents sobre l'acció revolucionària per transformar aquells bolxevics en heróis de novel·les d'aventures." Aquesta recerca d'una representació novel·lesca i verídica del moviment revolucionari els conduí a crear una nova forma dramàtica. "El film reposa sobre una selecció artística dels mots, dels gests, de les cares, dels instants" (Jay Leda). Quan s'acabà el guió, foren consagrats llargs mesos a preparar la seva realització. Per tal de crear el seu Màxim, Boris Txirkov es passà setmanes senceres freqüentant els revolucionaris que havien viscut durant els anys 1910-1918, i treballà durant dos o tres mesos en una fàbrica de Leningrad a fi de comprendre què era ésser obrer. En aquesta època novel·lesca, no hi manca pas l'humor, ni la joventut ni les atraccions properes al music-hall, dins la tradició exotèrica de la F.E.K.S. La fotografia, gairebé expressionista durant la primera part, esdevé més simple i directa a les altres dues. I alguns motius, esbossats al començament, són reprèsos de seguida i desenvolupats.



GAZL EL BANAT/COQUETEIGS DE JOVENETES. Anuar Wagdi

Seqüències remarcables: dues sessions parlamentàries (desenvolupades extensament), l'una el 1914 i l'altra el 1917; una partida de billar amb un provocador; una reunió clandestina al bosc; Màxim perseguit per la policia; manifestacions al carrer, a Petrograd, pocs dies abans de la guerra; la sortida de Màxim cap al front; el seu embarcament quan se li encarrega de dirigir una banca. Agafat com un tot en tres parts, **MAXIM** és un dels films més importants realitzats a l'URSS (i al món) durant els anys 1930.

Georges Sadoul.



TRINADTSAT/LOS TRECE, Mijail Romm

Txapaiev fou la contribució dels germans Vasiliev al cinema èpic soviètic: "Qual els Vasiliev es posaren a preparar el film, la seva gran dificultat fou de conservar, en el personatge central, la seva envergadura legendària sense fer un monument, sense "fer-lo estrany al públic per excessivament superb". El mateix Serguei Vasiliev deia: "El problema és la barreja d'estils: el costat legendari del personatge de Txapaiev i el realisme amb el qual havia de mostrar-lo... Al començament ens trobàvem desorientats... com reunir de l'una ban-

da la llegenda i de l'altra les coses més simples, més quotidianes? El principi de la coexistència de dues tendències era tan important com el tema, com l'historicisme i tota la resta... "El poder de la pel·lícula, la força emocional de les seves imatges tenien tendència, precisament, cap a aquesta simplicitat, cap al lílisme directe, el qual, a l'igual del vell sant popular, assolix la sensibilitat profunda sense raonaments ni recargolaments retòrics".

(L. J. Schnitzer: *Histoire du Cinéma Soviétique*, 1919-40).

ELS TRETZE és la segona pel·lícula de Mijail Romm, director conegut especialment pel seu film **EL FEIXISME ORDINARI**.

Mijail Romm estudià diverses arts i treballà com a ajudant de direcció. Considera que el seu mestre fou Eisenstein. La seva adaptació del conte de Maupassant "Boule de Suif" el va fer famós. **ELS TRETZE** tenen el seu origen, com el mateix Romm reconeix, en la pel·lícula de John Ford **LOST PATROL**. Pren d'aquesta, tot adaptant els seus matisos a la realitat soviètica, el protagonista me col·lectiu i la sensació d'aïllament, a través de les opcions a la posada en escena. Romm optà a les seves primeres obres per fer un cinema "coral" en el qual els autors de les fetes, els herois de la trama no fossin pas personatges concrets, sinó grups de gent, la cohesió de la qual procedeix de les seves idees comunes. Així, en aquesta pel·lícula, no més tretze homes (en realitat dotze, car l'actor que havia de desenvolupar un paper més important va posar-se malalt, i Romm prescindí d'ell, tot diluint la seva intervenció en la dels altres, bo i obrint així camí fins al límit a la seva concepció del cinema d'aleshores) aconseguen de derrotar els atacs de més de dos-cents bandits "blancs" de l'Àsia Central. Molt en la línia del cinema de l'època, i a l'igual que a l'esmentada pel·lícula de Ford, la mort de tots ells no serà endebades, car el fi pel qual lluitaren serà finalment assolit.

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 18		Musical americà: FORTY SECOND STREET/LA CALLE 42 , Lloyd Bacon, 1933. Int.: W. Baxter, Bebe Daniels, Ruby Keeler. USA V.O.S.E. (B/N) (Coreografia Busby Berkeley).	Cinema soviètic anys 30: CHAPAIEV , Serguei i Gueorgui Vasiliev, 1934. Int.: Boris Bobachkin, Boris Blinov. URSS V.O.S.E. (B/N)	Musical egipci: LA PETITA YASMINA , Anwar Wagdi. Int.: Anwar Wagdi, Fairuz. Egipte V.O.S. francès
Dimarts 19		Cinema soviètic anys 30: CHAPAIEV , Serguei i Gueorgui Vasiliev, 1934. Int.: Boris Bobachkin, Boris Blinov. URSS V.O.S.E. (B/N)	Cinema soviètic anys 30: TRINADTSAT/LOS TRECE , Mijail Romm, 1936. Int.: I. Novosietsev, E. Kuzmina. URSS V.O.S.E. (B/N)	Musical egipci: INTA HABIBI/TU ETS EL MEU AMOR , Yussef Chahin, 1957. Int.: Farid-el-Atrash, Chadia. Egipte V.O.S. francès
Dimecres 20		Cinema soviètic anys 30: YUNOST MAKSIMA/LA JUVENTUT DE MAXIM , G. Kozintsev i L. Trauberg, 1935. Int.: B. Chirkov, V. Kibardina. URSS V.O.S.E. (B/N)	Cinema soviètic anys 30: VOZVRASCHENIE MAKSIMA/EL RETORN DE MAXIM , G. Kozintsev i L. Trauberg, 1937. Int.: B. Chirkov, V. Kibardina. URSS V.O.S.E. (B/N)	Cinema soviètic anys 30: VIBORGSKAIA STORONA/LA BARRIADA DE VIBORG , G. Kozintsev i L. Trauberg, 1939. Int.: B. Chirkov, V. Kibardina. URSS V.O.S.E. (B/N)
Dijous 21		Musical americà: SUN VALLEY SERENADE/TU SERAS MI MARIDO , Bruce Humpherson, 1941. Int.: Sonja Henie, John Payne. USA V.O. (B/N)	Cinema soviètic anys 30: YUNOST MAKSIMA/LA JUVENTUT DE MAXIM , G. Kozintsev i L. Trauberg, 1935. Int.: B. Chirkov, V. Kibardina. URSS V.O.S.E. (B/N)	Cinema soviètic anys 30: VOZVRASCHENIE MAKSIMA/EL RETORN DE MAXIM , G. Kozintsev i L. Trauberg, 1937. Int.: B. Chirkov, V. Kibardina. URSS V.O.S.E. (B/N)
Divendres 22		Cinema soviètic anys 30: TRINADTSAT/LOS TRECE , Mijail Romm, 1936. Int.: I. Novosietsev, E. Kuzmina. URSS V.O.S.E. (B/N)	Musical egipci: CHARE EL HOB/EL CARRER DE L'AMOR , Yussef-el-Sibat, 1958. Int.: Abd-el-Halim-Hajez, Sabah. Egipte V.O.S. francès	Musical americà: GUYS AND DOLLS/ELLOS Y ELLAS , Joseph L. Mankiewicz, 1955. Int.: Marlon Brando, Frank Sinatra, Jean Simmons. USA V.O. (C)
Dissabte 23	Musical americà: TOP HAT/SOMBRERO DE COPA , Mark Sandrich, 1935. Int.: Fred Astaire, Ginger Rogers. USA V.E. (B/N)	Musical americà: THE GAY DIVORCEE/LA ALEGRE DIVORCIADA , Mark Sandrich, 1934. Int.: Fred Astaire, Ginger Rogers. USA V.E. (B/N)	Musical americà: GIGI , Vincente Minnelli, 1958. Int.: Leslie Caron, Maurice Chevalier, Louis Jordan. USA V.E. (C)	Musical americà: FINIAN'S RAINBOW/EL VALLE DEL ARCO IRIS , Francis Ford Coppola, 1968. Int.: Fred Astaire, Petula Clark, Tom Steele. USA V.O. (C)
Diumenge 24	Musical americà: THE GIRL OF THE GOLDEN WEST/LA CIUDAD DEL ORO , Robert Z. Leonard, Int.: Jeanette MacDonald, Nelson Eddie. USA V.O. (B/N)	Musical americà: GIGI , Vincente Minnelli, 1958. Int.: Leslie Caron, Maurice Chevalier, Louis Jordan. USA V.E. (C)	Musical americà: GUYS AND DOLLS/ELLOS Y ELLAS , Joseph L. Mankiewicz, 1955. Int.: Marlon Brando, Frank Sinatra, Jean Simmons. USA V.E. (C)	Musical egipci: GAZL EL BANAT/COQUETEIGS DE JOVENETES , Anwar Wagdi, 1949. Int.: El Rihani, Laila Murad. Egipte V.O.S. francès <i>Començarà a les 23.00 h.</i>
Matinal 11'30 h. Cinema Infantil: FINIAN'S RAINBOW/EL VALLE DEL ARCO IRIS , Francis Ford Coppola, 1968. Int.: Fred Astaire, Petula Clark, Tom Steele. USA V.E. (C).				

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà
V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



PIOTR PIERVI/PEDRO EL GRANDE, Vladimir Petrov



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82: Programa número 10

25-31 Gener 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63, Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Glauber Rocha

El nom de Glauber Rocha va unit indissolublement al "cinema novo" brasiler. La importància d'aquest moviment, per damunt del seu volum quantitatiu i de la seva valor qualitativa, resideix en el fet de tenir, en certa manera, en un altre continent, una problemàtica que, si més no als seus començaments, semblava pròpia només d'Europa. La dels "nous cinemes", o, tot usant l'expressió francesa, "les nouvelles vagues". Sí, és obvi que Glauber Rocha no fou allò que hom pot anomenar l'abanderat d'un moviment, que d'altra banda no té pas banderes, però, tanmateix, fou un emblema de la situació d'una cinematografia, la brasilera, la diversificació artística i el creixement industrial de la qual són factors decisius dels darrers vint anys.

Des del nord-est de Barravento a la Brasília de **A IDADE DA TERRA** (passant per l'Àfrica d' **O LEO DAS SETE CABEÇAS** i la Catalunya de **CABEÇAS CORTADAS**).

Glauber Rocha construí una obra el poc corrent impacte global de la qual és més gran com més intensament s'afirmen els vectors nacionals.

Glauber Rocha nasqué a Vitória da Conquista, Bahia, el 14 de març del 1939. El 1949 s'inicià com actor al teatre. Entre el 1956 i el 1961 realitzà estudis de dret, i va desenvolupar diversos treballs com a director de teatre, periodista i crític de cinema. Ha publicat diversos llibres de crítica sobre el cinema brasiler i una novel·la, **Riverao Susuarana**. Va morir el propi passat 22 d'agost, a causa d'una afecció pulmonar. Ha realitzat sis curtmetratges, dotze llargmetratges, un guió no filmat (**La nascita degli dei**), publicat a Itàlia, i algunes col·laboracions, com a productor executiu, amb uns altres realitzadors.

En record d'aquest cineasta, una de les figures més originals i polèmiques del cinema contemporani, la Filmoteca ofereix aquesta setmana dues de les seves pel·lícules: **TERRA EM TRANSE** i **CABEÇAS CORTADAS**.



Glauber Rocha

Allan Dwan

Allan Dwan, recentment traspasat, havia nascut a Toronto (Ontàrio, Canadà) el 3 d'Abril del 1885. Començà a treballar a l'Essenay com a electricista, i a partir d'aquest ofici va iniciar la seva carrera de cineasta en haver de substituir el director en un rodatge. Les seves aportacions són múltiples (va arribar fins i tot a publicar un diccionari de termes tècnics) i potser la més gran sigui el caràcter prolífic de la seva obra, amb la qual va contribuir a la definició de l'"ofici" en aquells primers temps del cinema. Treballà a l'equip de Griffith, fou un dels directors preferits de Douglas Fairbanks i Mary Pickford, i junt amb altres cineastes (Thomas H. Ince, Mack Sennett, Maurice Tourneur, King Vidor, etc.) fundà l'Associated Producers, conforme al model de l'"United Artists". Amb el seu traspàs desapareix un dels pioners, testimoni d'aquella època en la qual sorgí el cinematògraf.

ENTREVISTA AMB ALLAN DWAN

— Douglas Fairbanks feia l'efecte de sentir-se especialment ansiós per fer **ROBIN HOOD**?

— No, calgué una bona quantitat de trampes per aconseguir que l'interpretés. Ens va dir que ell no volia fer d'anglès de seus plans que camina pel bosc. Ell i Mary havien anat a Nova York per qüestió de negocis. Nosaltres vam començar a construir els decorats i ben aviat els vam tenir a punt. Quan ell tornà i els va veure, s'aleixà, va córrer cap a Pickfair i s'ocultà. Va dir que ell no podia competir amb coses com aquestes. Que era un actor intimista i que no podria actuar amb aquells decorats enormes sumptuosos. En conseqüència el vaig enganyar. Vaig posar aquest grinyot sobre la galeria i li vaig mostrar per on havia de fer-se escapolir d'uns assassins i saltar i devallar fins al terra. Per sota havíem construït una cosa d'aquelles que utilitzen els nens per relliscar fins a la sorra a la platja. Quan assajàvem, li va agradar tant que envià a cercar tots els seus amics i vingueren i estigueren veient com ho feia. Després li vaig dir que apareixia en una finestra dalt del mur, a uns quinze metres d'altura. Ell va dir: "Com dimonis haig de pujar fins allà? M'hi pujaran els bombers, o què?" I jo vaig dir: "No, grimparàs per l'enfiladissa". "Com aconseguiré de travessar el fossat?" "Saltaràs a l'enfiladissa i hi pujaràs". Ell va dir: "Oh, magnífic!". Havíem fixat un trampolí al mur i ell va anar corrent per dalt del mur inferior i saltà sobre el trampolí que el va llançar cap a les enfiladisses. S'agafà amb la mà i aconseguí de pujar a la finestra, i va sortir bé. Li agradà tant, això, que de nou va manar a cercar tots els seus amics i els mostrà l'acrobàcia. I igual va passar quan s'hissà el pont llevadís i ell assolí d'escapolir-se grimpant les cadenes. Vam tenir una altra exhibició per als seus amics. I aleshores va venir un gran amic anomenat Charlie Chaplin. Volia que li prestéssim l'enorme decorat, va dir. Jo vaig pensar que això era absurd, atès que la pel·lícula no s'havia acabat. I Fairbanks li va dir: "Què vols fer?" I ell va dir: "Bé, t'ho ensenyaré". Ens congregàrem tots un altre cop. L'immens pont llevadís baixà, i aquesta figura minúscula, Chaplin, el travessà caminant com un ànec, va treure un get i recollí una ampolla de llet.

— Va utilitzar maquetes per a aquesta pel·lícula?

— Sí, bastantes. Era costum en aquells dies; naturalment, no teníem cap possibilitat de treballar al laboratori. Tot havia de fer-se amb la càmbra o en el decorat. En aquells dies no se sabia com fer sobreimpressions. Si hi volies afegir res al teu decorat, havies de fer-ho en el decorat, i no pas després al departament d'efectes especials. Així que hom posava una làmina de vidre davant de la càmbra i s'allava amb un drap opac per tal de que canviessin els llums. On el decorat s'acabava, el pintor dibuixava allò que hi mancava, tots els extrems i totes les coses que calien, i quan l'acció tenia lloc en aquesta banda, construïem

una petita plataforma i ho rodàvem a part. El mateix decorat es pintava a l'entorn de la plataforma, per tal que semblés que era una part de l'edifici. Tot això ho feien artistes, meravellosos artistes...

— Douglas Fairbanks va fer totes les acrobàcies a **ROBIN HOOD**?

— Sí, les va fer totes. Jo he fet moltes pel·lícules amb Doug i ell no va utilitzar mai un doble. Alguns han dit que havien estat el seu doble. A vegades n'utilitzàvem alguns fins que tota l'escena quedava organitzada. I no crec pas que fossin capaços de saltar un barril...

(Extracte d'una taula rodona en torn d'Allan Dwan presidida per Gene Reynolds i constituïda per Aaron Rosenberg, Ida Lupino, Philip K. Schauer i Edmund Grainger).

THE IRON MASK

— Hi va treballar, vostè, el guió?

— Bé, essent coses com ara, sí, he fet de tot. Els crèdits ho atribueixen a Elton Thomas i Lotta Woods. Lotta era la que ho escrivia, la secretària. "Elton Thomas" eren vint persones. Tothom deia: "Fem-ho així", i "No fora millor si ho féssim així?" Teníem un intercanvi d'idees. Vam portar Tom Gerrity i altres escriptors que Doug coneixia bé, i tots els contribuïren amb suggerències, i després els acreditàvem tots junts.

Doug va portar Lawrence Irving, el fill d'Henry Irving, des d'Anglaterra, per tal que dissenyés els decorats, i resultaren d'una gran inventiva. Ell va fer els esbossos i després William Cameron Menzies hagué de construir-los, de reproduir-los. I Maurice Leloir, que era el famós il·lustrador dels llibres de Dumas, va fer el vestuari. Doug es buscà totes aquestes complicacions —que també costàvem diners— però tenia raó. Precisament durant aquesta època, el so s'havia introduït al cinema, i aleshores resultava ridícul. Les cambres es tancaven en cel·les encoixinades, a prova de sorolls i semblaven cabines telefòniques amb l'operador mirant a través d'un aparador insonoritzat i sufocant. Quan la Fox construï els seus nous platós per a so, va contractar enginyers que construïren immensos i grossos murs encoixinats. La càmbra rodava a través de vidres en habitacions a prova de so construïdes sobre les galeries. Així era com construïen els platós, tot oblidant que haurien de construir-se els decorats i que la càmbra no podria pas seguir l'acció des d'allà dalt perquè s'hi interposarien els decorats. Tot eren primers plans. De fet, aquelles habitacions són encara allà dalt en complet desús. De qualsevol manera, vaig veure que això de la càmbra era ridícul i li vaig dir a Doug: "Mira, en aquesta pel·lícula trontollem perquè arriba el so, i em penso que fóra millor avançar-nos". I vam fer un próleg en el qual Doug feia un discurs com a D'Artagnan, una cosa poètica que vam escriure: "En aquells dies d'antany, quan els cavallers eren valents", i coses així, i després començava la pel·lícula. Al final hi vam posar un epíleg en el qual el vell D'Artagnan s'acomiajava. Algunes sales encara no tenien equip de so, però atès que aquesta era una pel·lícula que es mostrava llure, podíem adaptar-ho. I va produir un efecte meravellos a la mateixa pel·lícula, la va fer molt moderna. D'altra banda, hom podia dir, com vostè sap, que era "la darrera de les grans pel·lícules mudes".

TRAIL OF THE VIGILANTES

— Començà essent un autèntic melodrama de l'oest, i es crit molt seriosament. Vaig anar amb un equip a localitzar exteriors a les muntanyes i vaig començar a rodar, però no havia fet encara tres escenes que em vaig adonar que no era un bon drama i que si es feia com a drama el resultat fóra espantós. No hi havia parat gaire atenció, sota la forma de guió, però quan vaig tenir aquesta actors davant meu vaig veure que la situació era humorística, i no pas seriosa. Per tant vaig deturar de sobte l'equip i tornàrem a l'estudi. Resultà molt sorprenent per a la Universal de

veure'm aparèixer i de dir-los: "Francament, això no funcionarà pas. Hem de canviar-ho". I estava disposat a ésser despatxat perquè vaig dir: "Si volen fer-la d'aquesta manera, jo no vull fer-la pas", i a l'últim preguntaren: "Què podem fer?". Hi som ficats, es gasten els diners, hi ha gent contractada", "Bé", vaig dir, "deixeu-me agafar un guionista i començarem a treballar". I així vaig aconseguir un guionista i en poques hores vam ajustar el guió a la mateixa història feta amb un desimbolt to de comèdia. Els personatges que hom suposava que eren aspres, durs, una mena de perdonavides eren gairebé sempre com pallsos. Els vaquers feien errors. No tractaven de semblar divertits, sinó que feien simplement coses divertides. Ho vam canviar tot en aquest sentit i així es convertí en una pel·lícula acceptable i entretinguda que va fer alguns diners. Però hauria estat un fracàs terrible si no ho haguéssim fet així.

SANDS OF IWO JIMA

— Quina mena de company de feina fou Wayne?

— Oh, va ésser fantàstic. Va venir-me a veure el segon dia i em va dir: "Tu ets el meu tipus de director", encalçàvem les mans i allí va acabar tot, em sembla que no hi va haver ni la més petita fricció. L'únic problema amb Wayne fou que acostumava a quedar-se al bar fins molt tard —i aguantava molt—, tenia una capacitat impressionant. Però alguns d'aquests actors joves del repartiment —nois com John Agar— acostumaven a tractar de restar amb ell i feien un patètic aspecte l'endemà al matí. Si més no així va ser el primer matí. Jo no els vaig renyar pas. Només vaig demanar al general Erskine, comandant a Fort Pendleton, que m'enviés el sargent instructor més dur que tingués, i me n'envia un d'alt i molt ben plantat —dos metres i escaig— que hauria pogut aixecar els homes de la meua companyia de dos en dos. Digué: "Què vol vostè, senyor?". Jo vaig dir: "Vull que em converteixi en marines aquests actors, que els carregui de fardells i rifles i que els entreni. Ensenyi'ls tota la

instrucció incloent-li el pas lleuger. Vull que estiguin en forma". Mirà amb circumspecció aquells escanyollats. Li vaig preguntar: "Vostè creu que semblen marines, ara?". I ell va dir: "No, senyor, no ho semblen pas". N'estava ben convençut, li removié l'estómac. Jo vaig dir: "Bé, son tots seus", i als nois els vaig dir: "Minyons, seguïu el sargent". "Us ensenyarà a ser marines", Rondinaren, però se'n van anar amb ell, eren uns vint. Doncs bé, els va fer treballar de valent durant dues hores fins que quedaren extenuats. Després els va deixar dormir una estona i els despertà i treballaren una mica més. Bé, després del tercer dia, anaven demanant clàmencia, però eren marines. I cap d'ells no va tornar a fer el tronera, se n'anaven al llit a les 10 en punt, i fugien de Wayne com de la pesta. Fins i tot Agar anava dret, i això que era un tossut al qual li agradava de beure. Però tot ells s'endurien i ni tan sols els marines que hi havia per allà tornaren a fixar-se en ells.

THE RIVER'S EDGE

Em vaig divertir fent-la, i la idea era bona, però una de les raons per les quals no em torna boig és per Debra Paget. És una noieteta encantadora —m'agradava— però no crec que fos la persona més indicada per interpretar aquest paper. Els dos homes eren fantàstics, però la noia no els contrapesava, i això tothora em preocupava. El triangle no era l'apropiat. Amb aquells dos homes es necessitava una noia que pogués resistir fins al final, perquè ells coneixien tots els trucs, i estaven molt ben equilibrats. Això és el que m'agradava d'ells, eren personalitats completament diferents. Ella tenia tot l'atractiu sexual que calia, però no va quedar pas reflectit a les escenes, semblava un estaquirrot. No se li pot pas inculcar això a una persona. No se li pot dir: "Acluca una mica més els ulls", no podrà fer-ho. I com que tots tres anaven plegats continuament, era important que ella ho hagués aconseguit. Puc esmentar mitja dotzena de noies que podrien haver-ho fet bé, però ella

formava part del lot. Fox volia usar-la, i Bogeaus acceptà.

(Declaracions recollides per Peter Bogdanovich al seu llibre *Allen Dwan: the Last Pioneer*).

Vincente Minnelli

Hi ha un univers minnellí: hom l'estima o bé el detesta. El seu manierisme aparent, el seu refinament i la seva fina amaguen un món terrorífic: el de les flors verinoses o carnívores. Tot devora o és devorat. En aquest clima hostil, una hiper-sensibilitat inquieta, malaltissa, acoloreix afectivament tot allò que la toca o que l'entorna, i materialitza els seus somnis en un decorat (físic i humà), tot esperant, per la delimitació del seu territori, de restar intacte. Esperança en va: en aquest món tancat hom no pot pas créixer ni expandir-se sinó alimentant-se dels somnis dels altres, i hom ha d'ésser també subjecte dels atacs de la seva realitat. És a dir, l'existència és amenaçada sobretot per ella mateixa, i que ella mateixa es devora. Hom no pot mostrar de manera més forment, i més engoixada, el problema de l'artista —no hi ha pas cap heroi minnellí que no sigui un hiper-sensible, i per tant un artista— enfront d'una obra que l'absorbeix, i que amenaça la seva existència des del moment que ell ha començat a crear-la. D'una manera atària a les comèdies musicals, on es realitza, mitjançant els meravellosos, el somni impossible de la unió de totes les aspiracions afectives en una realitat eterna; d'una manera àcida i cruel a les comèdies, on la ironia permet d'ajuntar somni i realitat amb l'obra; d'una manera, en fi, aspre i desesperada als drames, on el somni i la realitat es destrueixen mútuament i només deixen, de l'obra i de l'artista, el reflex de si mateixos, el traç de llur combat.

(Jean Douchet, *Cahiers du Cinéma*).

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 25		Cinema soviètic anys 30: BELIEIET PARUS ODIWOKI/UNA VELA EN EL HORIZONTE , Vladimir Legoshin, 1937. Int.: Igor But, Boris Runge. URSS V.O.	Musical egipci: DAMANIR , Ahmed Babajan, Int.: Um Kulzum, Egipte, V.O.S. francès	Record de Glauber Rocha: TERRA EM TRANSE , Glauber Rocha, 1967. Int.: Jader Filho, Paulo Autran, Brasil. V.O.S.E.
Dimarts 26		Cinema soviètic anys 30: PIOTR PIÉV/PEDRO EL GRANDE , 1.ª època, Vladimir Petrov, 1937. Int.: N. Simonov, Nikolai Cherkarov, URSS V.O.	Musical egipci: EL JOVE DELS MEUS SOMNIS , Helmy Maffia, Int.: Abd-el-Halim-Hayaz, Mona Badr, Egipte, V.O.S. francès	Record de Glauber Rocha: CABEZAS CORTADAS , Glauber Rocha, 1970. Int.: Francisco Rabal, Emma Cohen, Pierre Clementi, Espanya (C)
Dimecres 27		Musical egipci: LAHN EL ALLAM/CANT D'ESPERANÇA , Ahmed Babajan, Int.: Um Kulzum, Egipte V.O.S. francès	Record d'Allen Dwan: ROBIN HOOD , Allen Dwan, 1923. Int.: Douglas Fairbanks, Wallace Beery, USA, muda, rètols en anglès (B/N)	Musical egipci: HABIB YAHATI/L'AMOR DE MA VIDA , Int.: Abd-el-Salm-el-Mabuly, Ahmed Razid, Egipte V.O.S. francès
Dijous 28	NO HI HA SESSIONS			
Divendres 29		Cinema soviètic anys 30: PIOTR PIÉV/PEDRO EL GRANDE , 2ª època, Vladimir Petrov, 1938. Int.: N. Simonov, N. Cherkasov, URSS V.O.	Record d'Allen Dwan: THE IRON MASK/LA MASCARA DE HIERRO , Allen Dwan, 1929. Int.: Douglas Fairbanks, Leon Bary, USA, muda, rètols en anglès (B/N)	Record d'Allen Dwan: TRAIL OF THE VIGILANTES/LA SENDA DE LOS HEROES , Allen Dwan, 1940. Int.: Franchot Tone, B. Crawford, USA V.E. (B/N)
Dissabte 30	Record d'Allen Dwan: SANDS OF IWO JIMA/ARENAS SANGRIENTAS , Allen Dwan, 1949. Int.: John Wayne, John Agar, USA V.E. (B/N)	HOME FROM THE HILL/CON EL LLEGO EL ESCANDALO , Vincente Minnelli, 1960. Int.: Robert Mitchum, Eleanor Parker, George Peppard, USA V.E. (C)	THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE/LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS , Vincente Minnelli, 1961. Int.: Glenn Ford, Charles Boyer, USA V.E. (C)	ON A CLEAR DAY YOU CAN SEE FOREVER/VUELVE A MI LADO , Vincente Minnelli, 1970. Int.: Barbra Streisand, Yves Montand, USA V.O. Començarà a les 22'30.
Diumenge 31	Record d'Allen Dwan: THE RIVER EDGE/AL BORDE DEL RIO , Allen Dwan, 1957. Int.: Ray Milland, Anthony Quinn, USA V.E. (C)	THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE/LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS , Vincente Minnelli, 1961. Int.: Glenn Ford, Charles Boyer, USA V.E. (C)	HOME FROM THE HILL/CON EL LLEGO EL ESCANDALO , Vincente Minnelli, 1960. Int.: Robert Mitchum, Eleanor Parker, George Peppard, USA V.E. (C) Començarà a les 20'30.	SOME CAME RUNNING/COMO UN TORRENTE , Vincente Minnelli, 1958. Int.: Frank Sinatra, Shirley McLaine, USA V.O. (C). Començarà a les 22'30.
Matinal 12 h. Cinema Infantil: SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS/BLANCANIEVES Y LOS SIETE ENANITOS , Walt Disney, 1939, USA V.E. (C)				

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà
V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



THE HELEN MORGAN STORY/PARA ELLA UN SOLO HOMBRE, Michael Curtiz



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 11

1-7 Febrer 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Cinema de la R.D.A.

S'inicia el dijous una setmana de films produïts recentment a la República Democràtica Alemanya, organitzada conjuntament per la Direcció General de Cinematografia de la R.D.A. i la Direcció General de Promoció del Llibre y de la Cinematografia. En ocasió d'aquest esdeveniment ens visitarà una delegació d'aquella cinematografia, els components de la qual són el Dr. Eberhard Ugowski (Sots-Director General de Cinematografia), Konrad Wolf (realitzador de SOLO SUNNY), Jutta A. Wachowiak (actriu de LA NOVIA, premi d'interpretació al Festival de Karlovy Vary) i Renate Krossner (actriu de SOLO SUNNY, premi d'interpretació al Festival de Berlín). Tots ells seran presents la nit del dijous a la primera de les projeccions d'aquesta setmana, les quals es perllongaran la setmana vinent.

DIE VERLOBTE (LA NOVIA)

SINOPSI:

Una dona ha de viure durant molts anys amb assassins. És obligada a treballar amb elles a la bugaderia de la presó i a dormir entre elles en una de les gàbies de filferro. Necessita tota la seva força per tal de sobreviure com a ésser humà. Gràcies a un amor que travessa els murs rep aquesta força: però ha de callar. A la bugaderia, en mig de dones tancades per tota la vida, el fet de reconèixer amor cap a un home pot resultar mortal. Hella Lindau sap que allò que va dir a Hermann Reiner poc abans de la seva detenció, val per sempre: "Tu ets el meu home i jo sóc la teva dona, no importa pas el que pugui passar". Ell també va guardar aquestes paraules i l'espera, mal que sap que Hilde, la filla dels seus veïns també l'estima. I ella és en llibertat i molt a prop, Hermann, però, escriu una petició: "...demano permís per casar-me amb la detinguda Hella Lindau". La seva petició és denegada, i tanmateix assolirà que la considerin la seva promesa. Ell sap que representà

el món i la vida per a ella. De primer pretenen abatre-la mitjançant la detenció aïllada durant tants anys i després per mitjà de la bugaderia entre les criminals. No és possible de dubtar de l'amor entre tots dos, perquè és més gran que el que existeix entre qualsevol home i qualsevol dona. Si totes les altres relacions i esperances poden ésser posats en dubte o bé patir perills, aquest no, mai. Sota les condicions indignes de la presó, Hella Lindau troba la pròpia autoritat. I així continua creixent aquest amor singular que haurà de travessar proves més cruels i tràgiques encara.

SOLO SUNNY (SOLO SUNNY)

SINOPSI:

Sunny és una noia de 25 anys d'edat, que cerca la seva realització a través d'un camí no gens fàcil. Abans treballa com a obrera, ara com a cantant de música lleugera i podria sentir-se contenta amb la seva carrera. Sunny treballa amb un conjunt fix de música que li asseguren un negoci regular de gires i actuacions. Però ella somnia amb el seu "solo", aspira al reconeixement del seu talent per part

del públic i que no la vegin com la intèrpret d'un número corrent de cant. La seva posició dins del conjunt musical s'afirmaria si fes l'amor amb Norbert, el saxofonista; però Sunny només pot fer-lo amb la persona que estima. Tampoc no pot casar-se amb Harry, el taxista, que n'està enamorat i li ofereix tot allò que per a molts significaria "una vida còmoda i tranquil·la". Però Sunny vol una relació de veritable companyia i no pas de plaçid conformisme. Ralph, saxofonista afeccionat i amb diploma de filòsof, respon al seu amor incondicional d'una manera egoista i sense veritable entrega. Al conjunt musical, Sunny és reemplaçada per una nova cantant que és capaç d'una més gran adaptació. El seu "solo" en un bar nocturn conclou d'una manera trista. Té aleshores una aguda crisi i fa un intent de suïcidi. La solidaritat i l'amistat d'una anterior col·lega de feina l'ajuden a superar-ho. Llavors Sunny recomença la seva lluita per conèixer-se més bé a si mateixa i per afirmar-se plenament pel que fa a les relacions humanes. Una recerca que implica també una més gran satisfacció professional madurada a través de desil·lusions i experiències.



DIE VERLOBTE/LA NOVIA, Günther Rühler i Günther Reich

Cinema Soviètic anys 30

Aquesta setmana segueix el cicle de cinema soviètic dels anys 30. A més d'un nou musical de G. Alexandrov **VOLGA, VOLGA**, de la revisió del clàssic de Dziga Vertov **TRES CANTOS A LENIN**, i d'un dels títols més importants d'A. Dovzhenko, presentem films dels directors menys coneguts pel públic català: Alexandr Zarji, Yuli Raizman i Marc Donskoi.

ALEXANDR ZARJI

Alexandr Zarji va estudiar a l'Escola Especial de l'Art de la Pantalla a Leningrad (1927), tot treballant simultàniament com a director al taller del "Proletkult". Des de l'any 1929, treballà també com a director als Estudis "Sovkino" (actualment "Lenfilm"). En col·laboració amb Iosif Jéffits, escriu diversos guions cinematogràfics: "**La lluna a l'esquerra**" (1929), "**El transport de foc**" (1930), bo i debutant posteriorment tots dos a la direcció: "**VENT A LA CARA**" (1930), "**MIGDIA**" (1931), "**LA MEVA PATRIA**" (1933), "**DIES ARDENTS**" (1935). El 1937, Alexandr Zarji i Iosif Jéffits escriu el guió i rodaran una de les seves millors pel·lícules, "**EL DIPUTAT DEL BÀLTIC**", sobre la vida de Timiriàzev. El film fou guardonat amb el "Gran Prix" a l'Exposició Internacional de París (1937). Uns quants anys després rodaren "**MEMBRE DE GOVERN**" (1940).

YULI RAIZMAN

Yuli Raizman, conegut dramaturg i cineasta soviètic, començà a treballar el 1924 als estudis "Mezhrapomus", d' primer com a assessor literari i després com a ajudant de direcció. El 1927 va realitzar la seva primera pel·lícula: "**EL CERCLE**". Uns altres films famosos de Raizman són "**LA TERRA TE SET**" (1930) i "**CAMPS ESBANCATS**" (1940), segons la famosa novel·la de Mijail Skólofov. Poc abans de la guerra mundial, Raizman conegué el també dramaturg i guionista cinematogràfic Yevgueni Gabrilóvich, amb qui col·laborà en films tan notables com "**LA DARRERA NIT**" (1937), "**MASHENKA**" (1942), "**LA LLIÇÓ DE LA VIDA**" (1955), "**EL COMUNISTA**" (1958) i "**EL TEU CONTEMPORANI**".



SOLO SUNNY, Konrad Wolf



VOLGA, VOLGA, Grigori Alexandrov

(1968). El més important de tots aquests, però, ha estat **LA DARRERA NIT**, dedicat als esdeveniments de la Revolució d'Octubre a Moscou. A l'Exposició Internacional de París, del 1937 aquesta pel·lícula obtingué el "Gran Prix" a la millor interpretació.

MARC DONSKOI

Bon realitzador, sobretot molt ben dotat per a les adaptacions (**VARVARA**, **L'ARC DEL CEL**). Conquerí renom internacional ben meregut amb la seva **TRILOGIA DELS**

GORKI (1938-1940), on amb una tendra crueltat va saber reconstituir en un relat de vegades desigual, l'atmosfera de la Rússia tsarista als volts del 1900. "Només viuen", ha dit, aquells que no són ni assenyats ni savis, però que saben parlar als Déus, és a dir, que saben despertar en l'home els sentiments més nobles, els folls. Cal roïndre títol a la vocació de l'art, a l'honestitat de l'artista. Enriquir l'home, punt de partida i finalitat de qualsevol creació artística. Desenvolupar l'estètica de la vida; fer-la més bella tot creant la bellesa per als homes i entre aquests. Fer descobrir en cada home allò que la seva ànima desitja de bé i de bo".

Robert Montgomery

Aquest actor i director de cinema americà, recentment traspassat, nasqué a Beacon (Nova York) el 21 de maig del 1904. Després de treballar com a mecànic formà part d'una companyia teatral a Rochester, dirigida per George Cukor. Després començà a treballar a Broadway i el 1927 va passar a Hollywood sota contracte de la Metro Goldwyn Meyer, en la qual restà quinze anys. Actor jove d'agradable presència, es distingí ben aviat pels seus papers de galant de taronja simpàtic, la superficialitat snob del qual resultava atractiva perquè anava acompanyada d'una innata distinció. Al llarg de la seva carrera, aquestes seves qualitats li serviren per tenir com a oponents actrius de la talla de Greta Garbo, Norma Shearer, Joan Crawford, Tallulah Bankhead, Myrna Loy, Maureen O'Sullivan, Rosalind Russell, Ingrid Bergman, Carole Lombard, Irene Dunne, Bette Davis, etc..., tot actuant sota els auspicis dels més coneguts directors de l'època. No es va limitar a interpretar pel·lícules d'un sol gènere, sinó que amb igual seriositat i professionalitat assolí èxits en pel·lícules de guerra (**HELL BELOW**, de Jack Conway, 1933), cinema negre (**THE HIDE-OUT**, de William S. van Dyke, 1934), "alta comèdia" (**PICADILLY JIM**, Robert Z. Leonard, 1936), etc. Durant la guerra prestà servei a la marina i al seu retorn intervingué juntament amb John Ford (substituint-lo de vegades a la direcció) a **THEY WERE EXPENDABLE**. Això li obrí les portes de la direcció cinematogràfica, en la qual assolí obres de bona factura com **LADY IN THE LAKE** i **RIDE IN THE PINK HORSE**/ **PERSECUCIO A LA NIT**. Del 1934 al 1938 fou President de l'Associació d'Actors Cinematogràfics i durant els anys cinquanta exercí càrrecs diplomàtics i polítics, com el de conseller del President Eisenhower.

(Dades preses de l'Enciclopèdia Labor i del Filmlexicon).

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 1		Cinema soviètic anys 30: POSLEDNAYA NOCH/LA ULTIMA NOCHE , Yuli Raizman, 1937. Int.: L. Pletzer, M. Yarkovskaya. URSS V.O. (B/N)	Cinema soviètic anys 30: TRI PESNI O LENINE/TRES CANTOS A LENIN , Dziga Vertov, 1934. URSS V.O.S.E. (B/N)	Musical americà: HALF A SIX PENCE/LA MITAD DE SEIS PENIQUES , George Sidney, 1907. Int.: Tommy Steele, Julie Foster, USA-Anglaterra V.O. (C)
Dimarts 2		Cinema soviètic anys 30: DIETSTVO GORKOGO/LA INFANCIA DE GORKI , Mark Donskoi, 1938. Int.: V. Massalitinova, M. Troyanovskiy. URSS V.O. (B/N)	Record de Robert Montgomery RIDE IN THE PINK HORSE/PERSECUCION EN LA NOCHE , Robert Montgomery, 1947. Int.: Robert Montgomery, Wanda Hendrix. USA V.E. (B/N)	Cinema soviètic anys 30: CHLIEN PRAVITIELSTVA/MIEMBRO DEL GOBIERNO , Alexandr Zarji i Iosif Jaifits, 1939. Int.: V. Marietskaia, V. Vanin. URSS V.O.S.E. (B/N)
Dimecres 3		Cinema soviètic anys 30: TRI PESNI O LENINE/TRES CANTOS A LENIN , Dziga Vertov, 1934. URSS V.O.S.E. (B/N)	Musical americà: THE HELEN MORGAN STORY/PARA ELLA UN SOLO HOMBRE , Michael Curtiz, 1957. Int.: Ann Blyth, Paul Newman. USA V.O. (C)	Cinema soviètic anys 30: VOLGA, VOLGA , Grigori Alexandrov, 1938. Int.: Igor Illinsky, L. Orlova. URSS V.O.S.E. (B/N)
Dijous 4		Cinema soviètic anys 30: SCHORS , Alexandr Dovzhenko, 1939. Int.: E. Sanolov, I. Skuratov. URSS V.O.S.E. (B/N)	Cinema soviètic anys 30: VOLGA, VOLGA , Grigori Alexandrov, 1938. Int.: Igor Illinsky, L. Orlova. URSS V.O.S.E. (B/N)	Cinema de la R.D.A.: SOLO SUNNY , Konrad Wolf, 1979. Int.: Renate Krössner, Alexander Lang. R.D.A. V.O.S.E. (C) <i>Amb la presència de la delegació de la R.D.A.</i>
Divendres 5		Cinema soviètic anys 30: CHLIEN PRAVITIELSTVA/MIEMBRO DEL GOBIERNO , Alexandr Zarji i Iosif Jaifits, 1939. Int.: V. Marietskaia, V. Vanin. URSS V.O.S.E. (B/N)	Cinema soviètic anys 30: SCHORS , Alexandr Dovzhenko, 1939. Int.: E. Sanolov, I. Skuratov. URSS V.O.S.E. (B/N)	Cinema de la R.D.A.: DIE VERLOBTE/LA NOVIA , Günther Rücker i Günther Reich, 1980. Int.: Jutta Wachowiak, Regimantas Adomaitis. R.D.A. V.O.S.E. (C)
Dissabte 6	LA TERRA TREMA , Luchino Visconti, 1948. Int.: No professionals. Itàlia V.O. (B/N)	OSSESSIONE , Luchino Visconti, 1942. Int.: Clara Calamai, Massimo Girotti. Itàlia V.O.S.E. (B/N)	MORTE A VENEZIA/MUERTE EN VENEZIA , Luchino Visconti, 1971. Int.: Dirk Bogarde, Silvana Mangano. Itàlia V.O.S.E. (C)	ROCCO E I SUOI FRATELLI/ROCCO Y SUS HERMANOS , Luchino Visconti, 1960. Int.: Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot. Itàlia V.O.S.E. (B/N)
Diumenge 7	LO STRANIERO/EL EXTRANJERO , Luchino Visconti, 1967. Int.: Marcello Mastroianni, Anna Karina. Itàlia V.O. (C)	MORTE A VENEZIA/MUERTE EN VENEZIA , Luchino Visconti, 1971. Int.: Dirk Bogarde, Silvana Mangano. Itàlia V.O.S.E. (C)	ROCCO E I SUOI FRATELLI/ROCCO Y SUS HERMANOS , Luchino Visconti, 1960. Int.: Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot. Itàlia V.O.S.E. (B/N)	Se suspèn la sessió per la llarga duració del film anterior.

Nacional 12 h. Cinema Infantil

ASTERIX LE GALOIS/ASTERIX EL GALO, René Goscinny i Albert Uderzo. Dibuixos animats. França V.E. (C)

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà

V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N. Blanc i negre — C. Color



Lili, Charles Walters



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRÀFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 12

8-14 Febrer 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6.
Telèfon: 201.29.06

King Vidor

Nat el 8 de febrer del 1896 a Galveston (Texas). Estudià a la Peacock Military School de San Antonio, i al Tome Institut de Port Deposit. A 18 anys es contractà com a operador d'actualitats per la Mutual. 1915-16: films publicitaris a Nova York i operador d'actualitats a San Francisco. Del 1917 al 1918: a Hollywood: treballa en petits papers i com a accessorista, script-boy i cambra. La seva dona, Florence, amb la qual s'ha casat el 1915 esdevé cèlebre. Ell esdevé guionista i assistent-posador en escena abans de realitzar el seu primer gran film el 1918. King Vidor ha escrit dos llibres: "A Tree Is a Tree", (1953) i "War and Peace of King Vidor". Ha treballat per a la T.V. ("Lights Diamond Jubilee", 1954).

Era el cineasta del lloc, mostrava com el lloc on viu condiciona, o no condiciona pas, la vida psíquica, i sobretot moral, de l'home.

Era el cineasta de la mesura, demostrava com l'home accedeix a la felicitat en respectar-la, i com corre cap a la seva pèrdua en refusar-la, qualsevol que siguin les formes sovint oposades a aquest refus, les bellesa del qual cantava amb una força tan convincent que feia que el refus semblés més necessari que el respecte.

Cristià, americà, directe, pagà, universal, subtil, ha creat, per les seves oscil·lacions naturals entre l'afirmació i la crítica, una obra que hom pot qualificar de completa.



King Vidor



Florence Vidor

Abel Gance americà: eròtoman delirant, King viu d'or i de fang fresca. De HALLELUJAH a RUBY GENTRY, de OUR DAILY BREAD a THE FOUNTAINHEAD, hom no pot parlar pas d'evolució, ans d'assoliment. Els pits de Jennifer Jones i els de Jeanne Crain: no jugués amb foc que et cremaràs. Les heroïnes de Vidor tiren vers llurs companyes mesclant els únics abusos que li agradaven a Apollinaire. El temps que dura una carícia, una mossegada ve de pressa: això és Vidor. THE FOUNTAINHEAD ens conta la història d'un arquitecte genial, intransigent i mafeit: o bé la d'un cineasta vexat quant a les seves aspiracions? Amb Vidor els automòbils marxen sobre l'aigua, les punxes estelen el cor de l'home: Amor, Deliri i Mòrta.

(Cahiers du Cinéma, Hors série du Cinéma Américain).

Un dels obstacles en la producció d'un film és que el guió només és la base, els fonaments sobre els quals construir una altra cosa, és a dir, el guió que el director presenta al supervisor és l'esquelet del qual dependrà el film un cop enllestit. Si el guió expressés tota l'emoció que tindrà el film, millor fóra publicar-lo en forma literària. El supervisor desproveït d'imaginació visual no pot fer el salt entre el guió i el producte acabat. Per tant demana que tots els detalls del guió siguin tan evidents que quan hom hi afegeix una bona direcció, una bona interpretació i una bona fotografia tot esdevé massa evident i insipid. El públic no pot fer servir la seva imaginació, quan és l'ús de la imaginació el més important en molts espectacles, des d'un punt de vista de la significació psicològica. Aquest era el gran mèrit dels films muts, en els quals el públic es veia obligat a emprar la imaginació a cada pas. Per això Chaplin s'ho pensà molt abans de fer un film parlat. Nosaltres, americans, mai hem pensat en Chaplin com un anglès mentre el veïem actuar, i el mateix els passava als habitants d'altres països. Però de seguida que parlà anglès i no podem imaginar-lo altrament.

King Vidor.

Cinema de la R.D.A.

BEETHOVEN, DIES D'UNA VIDA (1976)

SINOPSI:

Es narren els esdeveniments més importants de la vida de Ludwig van Beethoven, com podien haver ocorregut entre els anys 1813 i 1819.

Amb una visió actualitzada de la seva personalitat es presenten al públic la seva individualitat i les circumstàncies que envoltaren la seva vida en situacions variades i a través de diferents persones.

Durant la seva existència, Beethoven es mostrà incapaç de realitzar cap altra mena de compromís amb els grans interrogants del seu art o amb les alternatives polítiques, socials i morals de la seva època i en el seu sentit de responsabilitat vers les persones que l'envoltaven. Tanmateix, el seu comportament hauria estat el mateix si el món que l'envoltava hagués acceptat com a comprensible i perdonable aquest compromís.



BISS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET/HASTA QUE LA MUERTE OS SEPARA, Heiner Carow

FINS QUE LA MORT US SEPARI (1978)

SINOPSI:

El director de la DEFA, Heiner Carow, convoca un cop més al seu públic a un debat apassionant. Tot partint d'un cas autèntic, presenta la història trágica d'una parella i del seu amor, i mostra els detalls de quatre anys de vida en comú de Sonja i Jens. El resultat fou una història conflictiva que oscil·la entre l'esperança i la desconfiança, la decepció i la mútua posada en perill d'un gran amor que amenaçava amb fracassar, però assolix a l'últim una oportunitat de refer-se gràcies als esforços conjugats dels protagonistes.

ABRIL TE 30 DIES (1978)

SINOPSI:

Dues persones arriben a trobar-se, es lliuren a llurs sentiments, malgrat que des del començament hi ha present el fet que el seu amor ha de durar solament breu temps. Es conta la història sobre Maria, obrera de la branca tèxtil, divorciada, en aquest país, i Alvar, obrer emigrat de l'Uruguai, lliurat plenament al seu partit. La casualitat els reuneix: les seves relacions amistoses es converteixen contra la seva voluntat en afecte.

T'OBLIGO A VIURE (1977)

SINOPSI:

L'acció condueix a un petit poble de les Muntanyes Minerales, a les darreres setmanes abans del 8 de maig del 1945. Un mestre, com a funcionari al servei dels nazis, amaga, emprant la força, al seu fill de catorze anys al bosc, per tal de salvar-lo de la guerra que s'apropa. El fill, fervorós seguidor dels ideals feixistes, odia al pare amb una vehemència mortal.

En un primitiu amagatall al bosc, depenent l'un de l'altre, el pare ha de procurar de fer canviar, en un termini molt breu, les relacions mútues. A través d'etapes ben observades i psicològicament versemblants, sembla que el pare aconsegueix guanyar-se la confiança del fill. Fins i tot el mateix pare es converteix en un altre: des d'un contacte originari amb la natura, amb la preocupació per la vida i salut del fill, es llibera a si mateix de les incrustacions que li restaren de temps inhumans que el portaren a una vida de "doble cara" que no ha permès que es convertís en un cínic hipòcrita. Tanmateix, el pare ha de pagar amb la seva vida els errors dels anys anteriors, i per tal que el seu fill pugui viure.

SINOPSI:

Goya és el pintor de la cort espanyola en temps de Carles IV, la seva obra és admirada per la noblesa, però ell se sent identificat amb el poble. El pintor és testimoni de la incapacitat de la cort i dels tripijocs que organitza Godoy. És un patriota i li dolen tant les ambicions imperialistes de Napoleó com l'opressió feudal que pateix el país i l'omnipotència de la Inquisició. Agustín Estribo, el seu amic i col·laborador artístic, l'incita a reflectir allò que és veritable i així Goya pinta alhora que escenes de palau, la vida del poble. Goya no vacilla en demanar a Godoy la llibertat del desterrament Jovellanos, àdhuc si aquesta exigència ha de pagar-la amb la pèrdua de la seva incomparable amiga Pepa, que tanmateix restarà al seu costat durant els dies més difícils de persecució per als inquisidors. Paradoxalment, sent un apassionat amor per una aristòcrata, la duquesa d'Alba, l'atracció sexual de la qual no pot resistir, per bé que s'adona que l'arrogant dama, que fingeix estimar el poble, odia aquest com tots els altres de la seva classe. El seu esperit es rebela i comença a crear els seus "demonis" que anomena "caprichos". Durant un llarg viatge de Cadis a Zaragoza, Goya, que s'ha quedat sord, comprén que aquests "demonis" s'han apoderat d'Espanya, que els pot identificar i mostrar-les a tothom.

Cinema Soviètic anys 30

Aquesta setmana s'acaba l'ampli cicle de "Cinema soviètic anys 30" que s'ha projectat durant el mes de gener. Els últims títols del cicle són:



PRAZDNİK SVIATOV O IORGENA/LA FIESTA DE SAN JORGE, Iakov Protazanov

BOGDAN JMELETSKI

BOGDAN JMELETSKI tenia una escala igual a la de **SU-VOROV**. El cambra Iekelchik va escriure que hom havia pres precaucions per tal de resistir la temptació de la bellesa superficial produïda pels vestits extraordinàriament rics, però és evident que per sort no s'evità l'altra temptació, la de la grandesa, car allò que hom recorda de primer és l'amplitud sense inhibicions de **BOGDAN JMELETSKI**: des de les primeres escenes amb les files interminables de víctimes ucraïneses enriig de les flames, fins a les ofrenes dels grapat de terra, final commemoratiu en el qual es forma davant els ulls de l'espectador un petit turó. Quan Bogdan es dirigeix al poble, les muntanyes i les valls semblen cobertes de gent que s'ajupen, com a les collites de Dovzhenko davant els gests de Bogdan, interpretat per Nikolai Mordvinov amb la mateixa grandesa que Savchenko ha donat a tota la pel·lícula. És també la més important de les produccions antipoloneses, l'acció de la qual es desenvolupa el 1648, al moment culminant de la resistència ucraïnesa al poder de

Polònia, quan ucraïnesos i russos s'uniren contra el polonès.

HISTORIA MUSICAL

L'octubre del 1940, Lenfilm estrenà la seva millor comèdia musical, **HISTORIA MUSICAL**, dirigida per Aleksandr Ivanovski i Herbert Rappoport, una pel·lícula sobre música professionals i aficionats escrita per Ievgeni Petrov i G. Munblit. El tenor de Bolshoi, Sergei Lemeshev, interpreta un satisfactori xofer-heroi; la despatxadora-heroina fou interpretada per una popular actriu jove, Zola Fiodorova, i Erast Garin va fer el paper de xofer pseudo-intel·lectual, obstacle per a l'amor veritable.

LA FIESTA DE SANT JORDI

Aquest film mostrà el primer enfocament assolit d'un tema antireligiós, burlesc. Com a **ELS TRES LLADRES**, on es comparaven de manera satírica els mètodes d'un crim insignificant amb els grans negocis, de la mateixa fàula a **SANT JORDI** els mètodes comercials dels lladres es posen en paral·lel amb les pressions financeres i polítiques de l'Església, tot en una calculada i rica forma de vodevil, no tant per convèncer l'espectador com per divertir-lo mentre el fa una mica més escèptic que abans. Dos lladres arriben al poble a l'època de la festa anual del sant local, esdevinent explotat amb eficiència tan pel poble com per l'Església, però aquesta vegada els dos lladres l'exploten en el seu propi benefici. La pel·lícula s'inicia sobre una nota exacta (un episodi que no es troba pas a la novel·la de Bergstedt), amb la producció d'una pel·lícula de propaganda per atreure els adoradors a l'altar de Sant Jordi. Com per destacar l'èxit de **SANT JORDI**, aparegué alhora una pel·lícula anticlerical seriosa, **JUDES**.

(Jay Leyda, *Kino, història del film soviètic*).

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 8		Cinema soviètic anys 30: BOGDAN JMELETSKI , Igor Savchenko, 1941. Int.: N. Mordvinov, B. Andreev. URSS. V.O.S.E. (B/N)	Cinema soviètic anys 30: MUZIKALNAIA ISTORIJA/UNA HISTORIA MUSICAL , A. Ivanovski, 1940. Int.: Zola Fiodorova, S. Lemeshev. URSS V.O.S.E. (B/N)	Cinema de la R.D.A.: BEETHOVEN, TAGE AUS EINEM LEBEN/BEETHOVEN, DIAS DE UNA VIDA , Horst Seemann, 1976. Int.: Donatas Banionis, Renata Richter. R.D.A. V.O.S.E. (C)
Dimarts 9		Cinema soviètic anys 30: MUZIKALNAIA ISTORIJA/UNA HISTORIA MUSICAL , A. Ivanovski, 1940. Int.: Zola Fiodorova, S. Lemeshev. URSS V.O.S.E. (B/N)	King Vidor: CONQUERING THE WOMAN , King Vidor, 1922. Int.: Florence Vidor, Roswe Karna. USA; muda, rètols en francès. (B/N)	Cinema de la R.D.A.: BISS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET/HASTA QUE LA MUERTE OS SEPARE , Heiner Carow, 1978. Int.: Katrin Sass, Renate Krössner. R.D.A. V.O.S.E. (C)
Dimecres 10		Cinema soviètic anys 30: PRAZDNİK SVIATOV O IORGENA/LA FIESTA DE SAN JORGE , Iakov Protazanov, 1930. Int.: I. Arkadin, A. Ktorov. URSS V.O.S.E. (B/N)	King Vidor: PEG OF MY HEART/TIN TIN DE MI CORAZON , King Vidor, 1923. Int.: Laurette Taylor, Mahlon Hamilton. USA muda, rètols en castellà (B/N)	Cinema de la R.D.A.: EIN APRIL HAT 30 TAGE/ABRIL TIENE 30 DIAS , Günther Scholz, 1978. Int.: Angelica Walter, Jodie Darrie. R.D.A. V.O.S.E. (C)
Dijous 11		Musical americà: I MARRIED AN ANGEL/ME CASE CON UN ANGEL , W.S. Van Dyke, 1942. Int.: Jeannette McDonald. USA V.O.	King Vidor: THREE WISE FOOLS/LOCURAS DE JUVENTUD , King Vidor, 1923. Int.: Eleanor Boardman, Claude Gillingwater. USA muda, rètols en francès (B/N)	Cinema soviètic anys 30: PRAZDNİK SVIATOV O IORGENA/LA FIESTA DE SAN JORGE , Iakov Protazanov, 1930. Int.: I. Arkadin, A. Ktorov. URSS V.O.S.E. (B/N)
Divendres 12		Musical americà: NIGHT AND DAY/NOCHE Y DIA , Michael Curtiz, 1948. Int.: Cary Grant, Alexis Smith. USA V.E. (C)	King Vidor: THE JACK KNIFE MAN , King Vidor, 1920. Int.: Florence Vidor, Fred Turner. USA muda, rètols en anglès. Versió sonora en castellà (B/N)	Cinema de la R.D.A.: ICH ZWING DICH ZU LEBEN/TE OBLIGO A VIVIR , Ralf Kirsten, 1977. Int.: Rolf Ludwig, Geter Wetz. R.D.A. V.O.S.E. (C)
Dissabte 13	Musical americà: LILI , Charles Walters, 1953. Int.: Leslie Caron, Mel Ferrer. USA V.E. (C)	Musical americà: BATHING BEAUTY/ESCUELA DE SIRENAS , George Sidney, 1944. Int.: Esther Williams, Red Skelton. USA V.E. (C)	Musical americà: CALAMITY JANE , David Butler, 1953. Int.: Doris Day, Howard Keel. USA V.E. (C)	Musical americà: MAME/ANTE TODO MUJER , Robert Preston, 1974. Int.: Lucille Ball, Beatrice Arthur. USA V.E. (C)
Diumenge 14	Musical americà: CALAMITY JANE , David Butler, 1953. Int.: Doris Day, Howard Keel. USA V.E. (C)	Musical americà: MAME/ANTE TODO MUJER , Robert Preston, 1974. Int.: Lucille Ball, Beatrice Arthur. USA V.E. (C)	Musical americà: BATHING BEAUTY/ESCUELA DE SIRENAS , George Sidney, 1944. Int.: Esther Williams, Red Skelton. USA V.E. (C)	Cinema de la R.D.A.: GOYA , Konrad Wolf, 1978. Int.: Donatas Banionis, Fred Düren. R.D.A. V.O.S.E. (C)

Matinal 12 h. Cinema infantil.

LE TEMPLE DU SOLEIL/TIN EN EL TEMPLO DEL SOL, Hergé, Bèlgica V.E. (C). Dibuixos animats.

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà

V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



LA STRADA, Federico Fellini



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINE MATOGRÀFIA

FILMOTECA

15-21 Febrer 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6.
Telèfon: 201.29.06

Santiago Rusiñol



Santiago Rusiñol

Contemporàniament a l'exposició del Païu de la Virreina us volem proposar dues sessions entorn de la figura polifacètica de Santiago Rusiñol. El primer títol no és una adaptació de Rusiñol sinó un film amb Rusiñol, és a dir, un film en el qual l'autor hi apareix en el seu propi paper, com a personalitat representativa de la bohèmia de l'època: LA MALCASADA. Per al segon títol, adaptació cinematogràfica d'una obra de l'autor, ens hem vist limitats per una tria obligada, ja que de les quatre versions realitzades —una de EL MISTIC (1926), dues de L'AUCA DEL SENYOR ESTEVE (1928 i 1948), una de LA ALEGRIA QUE PASSA (1930)— només es conserva còpia de la darrera en data.

LA MALCASADA

LA MALCASADA és una cinta insòlita dins del panorama del cinema espanyol. Dirigida per un periodista, Francisco Gómez Hidalgo, té més de documental de l'època —els anys de la Dictadura de Primo de Rivera— que no pas de film de ficció, com es presenta. En efecte, sobre un lleu fil argumental la pel·lícula tingué al seu moment l'atracció de les nombroses personalitats de la vida pública d'aquelles hores que hi intervingueren. El pintor i escriptor Santiago Rusiñol, el músic Jacinto Guerrero, els toreros Sánchez Mejías i Valenciano II, els militats Millán Astray i Franco, els escriptors Azorín, Valle Inclán, Fernández Florez, Hoyo i Vinent, Insua, Muñoz Seca, Caba, Concha Espina, etc., o polítics com Primo de Rivera, Marcell Domingo, el Comte de Romanones, entre molts d'altres, foren algunes de les personalitats que volgueren intervenir al film, generalment interpretant cadascú el seu propi paper. El gran reclam de la pel·lícula foren sens dubte aquestes "estrelles convidades" i això fins al punt que, segons que explicà l'historiador Méndez Leyte, el dia de l'estrena "hi intervingué la força pública per tal de posar ordre entre els impacients grups que assaltaven materialment les taquilles, desferosos d'adquirir localitats. Un triomf ocasional, de característiques apoteòsiques, acompanyà les projeccions de LA MALCASADA.

Félix Fanés

L'AUCA DEL SENYOR ESTEVE

Santiago Rusiñol, escriptor en català i castellà, pintor,

tot un gran artista, de qui no es comprén que no l'interessés el cinema. Potser per manca de temps. No li agradava gens de passar-se les hores en un local tancat i a més a més haver de romandre seguit. Ah, els cafès! Això sí que era diferent: s'hi celebraven tertúlies. Amb el seu viure despreocupat —feia tot allò que li passava pel cap—, mirava a l'una banda i a l'altra a fi d'observar-ho tot per després reflectir-ho a les seves obres teatrals, a les seves narracions i als seus quadres. Ploma i pinzell, moguts inspiradament i amb traça. Humorista amb el seu fons de tendresa, creà a Barcelona una societat, L'Arca de Noè, a la qual només poden pertànyer aquells que tenen cognoms d'animals domèstics o salvatges.

De caràcter jovial, era molt seriós quant allò que ell creia important. Quan li demanaven autorització per fer en cinema algunes de les seves obres, al començament s'hi negava i a l'últim hi accedia. Una actitud defensiva? Tal vegada sí? Cap de les pel·lícules de l'etapa del cinema mut adaptades de creacions seves no assolí pas una categoria estimable. Ni la primera versió de L'AUCA DEL SENYOR ESTEVE, tot i que hom havia reunit, per a les tasques principals, catalans, exactes conseqüents d'aquesta obra, dels seus personatges i dels seus ambients.

La segona versió d'EL SENYOR ESTEVE —realitzada vint anys després— obtingué un favorable acolliment. Perspicac costumista, Neville, bon observador, que sap penetrar a tots els sectors socials i preferentment als medis populars, reflecteix en estil realista als qui componen aquesta família, propietària d'una merceria. Emoció i una burla suau. Mal que no és allò que ells voldrien, no els disgusta pas als catalans aquesta versió, realitzada per un madrileny, d'una de llurs obres més entranyables i populars. Com a l'anterior, hom va tenir gran cura de l'escenografia, que és de Sigfrido Burman, i de la música, de Toldrà i de Jesús G. Leoz.

(Literatura espanyola en el cine nacional, L. Gómez Mesa).

Cinema Canadenc

Dins de les Jornades Canadenques que es celebren aquest febrer a Barcelona amb motiu de l'establiment del Consolat del Canadà, presentem un programa que és compost de tres parts, la primera de les quals té lloc aquesta setmana amb la projecció de sis llargmetratges i a la qual seguiran en setmanes vinents una retrospectiva de Norman McLaren (22 a 24 de febrer) i un cicle de cinema experimental (9 a 14 de març). Contemporàniament se celebren exposicions a la capella de l'antic Hospital de la Santa Creu i a la Caixa de Barcelona i projeccions a l'Institut Francès.

TENDRESSE ORDINAIRE, DE JACQUES LEDUC

Res no sembla més difícil que traduir sobre una pantalla un sentiment tan difús com la tendresa. La de tots els dies. Aquella que "privilegia" els instants compartits entre individus, simples trobades o lligams comuns. Tendresa també pel que fa als éssers que intenten, amb els mots o amb els somnis, de trencar l'aïllament que els oïega. Tot això s'hi expressa no tant a tall de discurs com a través de confidències, gestos quotidians, cops de felicitat que fan perceptibles els secrets interiors.

O.K. ... LALIBERTE, DE MARCEL CARRIERE

Sense feina i sense diners, Laliberte es torna a trobar sol després d'una baralla domèstica. Però ben aviat l'aventura canvia gràcies a una noia instintiva que se li llença al coll i el deixa follament enamorat d'ella. D'aturat passa a ésser ex-



ONE MAN, Robin Spry

terminador de rates i de morfetes, fa alguns diners, que tots dos gasten amb inconsciència total. És la veritable vida, però només dura un dia. Laliberte perd la seva feina i esdevé de seguida la presa dels seus creditors. Aquest film que, per damunt de tot, tracta de l'amor als quaranta anys, es desenvolupa en un medi típicament montréalès. És una crònica de la vida quotidiana de Laliberte i de la seva partenaire.

WHY ROCK THE BOAT?, DE JOHN HOWE

Comèdia romàntica basada en la novel·la del mateix títol que tracta del món periodístic a Montreal cap al 1940. Stuart Gillard interpreta l'innocent, tímid i no gens ambiciós jove periodista incorporat fa poc a la vida i a l'amor. La seva iniciació porta a inesperades i divertides situacions.

WHO HAS SEEN THE WIND, D'ALLAN KING

A la gran pradera dorada de Saskatchewan, una petita ciutat perduda en aquest horitzó il·limitat, viu els temps difícils del període entre les dues guerres.

De son pare, el petit Brian ha après aviat el caràcter sagrat de la vida sota totes les seves formes. Ha fet amistat amb el jove Ben, el més gran de la classe i també el més taciturn. El pare de Ben és l'ovella negra de la ciutat, el borratxo notori que tothom tolera perquè ha proveït d'alcohol il·lícit a tots els bengersants del poble.

El pare de Brian agafa una malaltia greu, ha d'ésser hospitalitzat. Durant un temps Brian se'n va a viure a la granja de son oncle Sam, i allà s'esforça per salvar els animals amb més dificultats per sobreviure. Com sempre, Brian va a favor del més fàcil.

El seu pare mor, Incapaç de deixar curs lliure al seu dolor, el noi fuig cap al pla, on un huracà s'hi abat amb tota la seva monstruosa bellesa. Brian comença a comprendre la pulxança de la vida i de la mort.

UN HOMME, DE ROBIN SPRY

Ahora drama social i drama psicològic, UN HOMME és també un film d'acció i de "suspense", del començament al final. En abordar temes contemporanis, des de la pol·lució industrial fins a la manipulació de la informació, tot passant per la corrupció i la violència, aquest film de ficció reflecteix una certa realitat que s'esmerça en denunciar.

CORDELIA, DE JEAN BEAUDIN

Aquest film, inspirat en un fet verídic, conta la història de Cordèlia Poirier, que va viure en un petit poble de Quebec a la fi del segle. Aquesta Cordèlia no és pas una dona com les altres. Al

poble hom desaprova més i més el comportament de Cordèlia, sobretot des de que son marit ha marxat a cercar treball a Califòrnia. Ell torna al poble i, poc després, hom el troba assassinat. S'organitza una paròdia de procés per a ella i per a Samuel, de qui hom pensa que és el seu amant. El parany de la intolerància es torna a tancar sobre una dona massa diferent de les altres.

King Vidor

LA SAVIESA DE VIDOR

CONQUERING THE WOMAN (inclosa a la programació de la setmana passada) representa un primer planteig dels temes. Una jove americana ha estat desnaturalitzada pel contacte amb una de les formes més elaborades i més decadents de la civilització: la vida mundana de la Costa Atzur. Son pare, per tal de reeducar-la va fer que baixés uns esglaons: una robinsonada sobre una illa deserta li permetrà de regenerar-se mitjançant el contacte amb una vida més primitiva i amb el seu viril company.

Més pròxima que no pas l'home a la natura, la dona se sent també, més que ell, fascina per les formes extremes de la cultura.

A **THE BIG PARADE**, l'heroi, que ha hagut d'abandonar la confortable Amèrica, s'integra a la vida comunitària dels soldats acantonats al camp francès, i en acabar, sumit al caos de la guerra, en turt disminuït de cos i engrandit de saviesa; renuncia a Amèrica i a la seva inconstant campanya ciutadana, i s'ajunta a aquella que —francesa i camperola— li ha revelat l'amor. El retrobament entre ambdós, que dona lloc a una pastoral sublim, es fan enmig d'una natura magnífica i gairebé sacralitzada.



THE BIG PARADE/EL GRAN DESFILE, King Vidor

La dona és aquí, en oposició a l'anterior, l'ésser natural que regenera l'home, quarterejat entre l'ordre artificial de les ciutats i el monstruós desori de la guerra. Com totes les heroïnes vidorianes, ella és un ésser dels extrems, la seva hipèr-femininitat troba la seva resposta en un erotisme actiu, de naturalesa masculina: fent el paper de "voyeur", ordinàriament atribuït a l'home, ella esguarda amb delictació un grup de soldats nus que es dotxen.

És a la ciutat on Vidor mostrarà ara, amb **THE CROWD**, els atzars inhumans de la sobrehumana civilització urbana. Com gairebé tots els films de Vidor, aquest es compon de tres moviments: veiem l'heroi, nen, promès a un paper superior, constret de seguida a acceptar el vulgar destí comú: reduït, per acabar, al paper d'aturat i quasi de "clochard", exclòs d'aquesta civilització que l'ambició desmesurada de son pare volia fer-li dominar. El film constitueix també la prime-

ra panoràmica de l'american way life, amb les seves obsessions, els seus tabús i les seves neurosis. No és pas per casualitat que Vidor, home de la feminitat, ha estat el primer en delatar la feminització del paper social de l'home americà.

Podem, tot esquematitzant, esbossar un primer repartiment de termes: la jove mundana, el desenfeinat, encarnen les dues formes possibles de decadència a les quals condueix la civilització urbana.

És aquesta oposició (vida urbana-vida a la natura) la que desenvolupa **HALLELUYAH! OUR DAILY BREAD**.

Els baixos fons de la ciutat han matat el jove germà de l'heroi. Aquest per tal de reparar el desordre comès vol instaurar l'Ordre del sagrat. Els sàbats cristianitzats van a parar a l'èxtasi col·lectiu.

(Cahiers du Cinéma, núm. 136, Oct. 1962)

Marcel Camus

Marcel Camus, director de cinema, autor, entre d'altres, de la pel·lícula **ORFEU NEGRO**, va morir a París a l'edat de 69 anys, després d'una operació cardiovascular. Va fer diversos films sobre la vida brasilera. La seva obra principal fou una evocació del carnaval de Rio.

Camus realitzà **ORFEU NEGRO** el 1959. Per aquesta pel·lícula obtingué el 1959 la Palma d'Or del Festival Internacional de Cinema de Cannes. **OCELL DEL PARADIS**, filmada el 1961 i **OTALIA DE BAHIA**, del 1976, foren altres obres seves. Actualment treballava exclusivament en la realització de programes televisius, els quals els va fer amb la bona tècnica que caracteritzà la seva cinematografia.

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 15		Record de Marcel Camus: ORFEU NEGRO/ORFEU NEGRO , Marcel Camus, 1959. Int.: Marpessa Dawn, Bino Mello. França V.E.(C)	Santiago Rusiñol: LA MALCASADA , Francisco Gómez Hidalgo, 1927. Int.: J. Nieto, M. Benquer i les aparicions de S. Rusiñol, J. Guerrero, Azorín, etc., Espanya, muda (B/N)	Santiago Rusiñol: EL SEÑOR ESTEVE , Edgar Neville, 1948. Int.: Carmen de Lucio, Manuel Dicenta. Espanya (B/N)
Dimarts 16		John Ford: MY DARLING CLEMENTINE/PASION DE LOS FUERTES , J. Ford, 1946. Int.: Henry Fonda, Linda Darnell, Victor Mature. USA V.E. (B/N)	King Vidor: SOULS FOR SALE , Ruppert Hughes, 1923. Int.: Eleanor Boardman, amb aparicions de K. Vidor, Ch. Chaplin, E. von Stroheim i d'altres cineastes. USA, muda, rètols en anglès (B/N)	Cinema canadenc: TENDRESSE ORDINAIRE , Jacques Leduc, 1972. Int.: Esther Auger, Jocelyn Berube. Canadà V.O. (C)
Dimecres 17		John Ford: FORT APACHE , J. Ford, 1948. Int.: John Wayne, Henry Fonda, Shirley Temple. USA V.E. (B/N)	King Vidor: THE BIG PARADE/EL GRAN DESFILE , K. Vidor, 1925. Int.: John Gilbert, Renée Adorée. USA, muda, rètols en anglès (B/N)	Cinema canadenc: OK... LA LIBERTE , Marcel Carrière, 1973. Int.: Jacques Godin, Luce Gibeault. Canadà V.O. (C)
Dijous 18		John Ford: THE QUIET MAN/EL HOMBRE TRANQUILLO , J. Ford, 1952. Int.: John Wayne, Maureen O'Hara, Ward Bond. USA V.E. (C)	King Vidor: HALLELUYAH/ALELUYA , King Vidor, 1929. Int.: Daniel L. Haynes, Nina Mae McKinney. USA V.O. (B/N)	Cinema canadenc: WHY ROCK THE BOAT? , John Howk, 1974. Int.: Stuart Gillard, Ken James, Tito Leek. Canadà V.O. (C)
Divendres 19		John Ford: SEVEN WOMEN/SIETE MUJERES , J. Ford, 1966. Int.: Anne Bancroft, Sue Lyon, Flora Robson. USA V.E. (C)	King Vidor: BIRD OF PARADISE/AVE DEL PARAISO , King Vidor, 1932. Int.: Dolores del Río, Joel McCrea. USA V.O. (B/N)	Cinema canadenc: WHO HAS SEEN THE WIND , Allan King, 1977. Int.: Gordon Pinsen, José Ferrer, Brian Pothaud. Canadà V.O. (C)
Dissabte 20	John Ford: WAGON MASTER , J. Ford, 1950. Int.: Ben Johnson, Harry Carey Jr., Ward Bond. USA V.O.S.E. (B/N)	LA STRADA , Federico Fellini, 1954. Int.: Giulietta Masina, Anthony Quinn. Itàlia V.O.S.E. (B/N)	AMARCORD , Federico Fellini, 1973. Int.: Bruno Zanin, Pupella Maggio. Itàlia V.O.S.E. (C)	Cinema canadenc: ONE MAN/UN HOMME , Robin Spry, 1977. Int.: Len Cariou, Jayne Eastwood. Canadà V.O.S.E. (C)
Diumenge 21	John Ford: SEVEN WOMEN/SIETE MUJERES , J. Ford, 1966. Int.: Anne Bancroft, Sue Lyon, Flora Robson. USA V.E. (C)	AMARCORD , Federico Fellini, 1973. Int.: Bruno Zanin, Pupella Maggio. Itàlia V.O.S.E. (C)	LA STRADA , Federico Fellini, 1954. Int.: Giulietta Masina, Anthony Quinn. Itàlia V.O.S.E. (B/N)	Cinema canadenc: CORDELIA , Jean Beaudin, 1978. Int.: Louise Portal, Gaston Lepage, Raymond Cloutier. Canadà V.O. (C)

Matinal 12 h.: Cinema infantil:
LAS AVENTURAS DE WILBUR Y CARLOTA. Dibuixos animats. USA V.E. (C)

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà — V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C. Color



OLIMPIADA, Leni Riefenstahl



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya
SERVEI DE CINE MATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 14

22-28
Febrer 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63, Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

King Vidor

LA SAVIESA DE KING VIDOR (continua de la setmana anterior)

És «RUBY GENTRY» i «MAN WITHOUT A STAR», on Vidor, que s'estima molt més de codificar el seu missatge en termes d'agricultura que no pas d'urbanisme, ens donarà —després de l'exacerbació barroca de «DUEL IN THE SUN», que comença amb els refinaments de saló i acaba en una àrida selvatgeria— les expressions més acabades. Chariton Heston encarna la felicitat desolada d'allò que és cultural i d'allò que és natural tot trobant l'acompliment en allò que és cultivat. Intenta —amb el mateix esperit que l'heroi d'«OUR DAILY BREAD», però per un camí tècnicament invers— d'assecar els aiguamolls per fer-los cultivables.

Ruby encarna els dos extrems de l'heroïna vidoriana. Mig selvatge, nascuda als aiguamolls, ella aprofita la seva pujança, quan ja ha esdevingut dona de món i de negocis, per venjar-se de l'home que l'ha sacrificat. Fent destruir els camps que ell ha edificat, ella inverteix el curs de les coses. L'illurant les terres a la inundació, restitueix la natura al seu caos primer, al qual s'hi sobreposarà de seguida el caos humà final.

RUBY GENTRY representa l'elaboració més intensa d'un apòleg perpetuament repès i enriquert, la moral del qual podria, sota la forma més despullada, expressar-se així: La desmesura, dins l'ordre de la natura (el massís o el massís poc natural) o el de la cultura (el massís o el massís poc cultural), constitueix per a l'home dues maneres de rebutjar la veritable saviesa, l'única fecunda: la mesura. La sanció per aquesta falta no pot ésser sinó el caos. Cal precisar ara què entén Vidor per mesura. **OUR DAILY BREAD** descriu el triomf de la justa mesura, aquella que hom obté després d'haver fet l'experiència de les desmesures adverses. Heston defuig aquesta experiència, cerca d'entrada el confort de la injusta mesura, obtinguda ràpidament i amb els mínims riscos possibles, i, tot cercant de fer un ric matrimoni que l'ajudarà a aténier el seu fi, rebutja també una altra desmesura: la de l'amor, la que li ofereix Ruby.

Potser és per haver sabut viure plenament totes les desmesures que Ruby sobreviurà. Heston no podia fer altra cosa que víctima de la seva recerca desmesurada de la mesura. A **MAN WITHOUT A STAR**, un tema menor, però estimat per Vidor, troba la seva més bella resolució: la del banjo (l'home de **THE CROWD** ha portat el seu a la platja, el d'«OUR DAILY BREAD» l'ha venut, en trobar-se en la misèria que representa aquesta part de l'home, per mínima que sigui, que té necessitat d'un "altre llenguatge" per expressar "una altra cosa").

En el moment en el qual la seva colèra farà explosió, Kirk Douglas, a qui la dona li posa un banjo sota el braç, hi troba un exutori per a la seva agressivitat que ell manifesta en gests, veu, música. El banjo és ací el motor d'un d'aquests moments privilegiats en els quals, en un abandonament a les forces incontrolables, l'home hi troba un provisorí acabament. No hi ha pas cap obra de Vidor que no reenvii un eco, per feble que sigui, del gran tema d'«HALLELUJAH». A **MAN WITHOUT A STAR**, l'oposició territori llure-territori limitat tradueix un nou aspecte de la dialèctica Nature-Cultura (fins ací latent o secundari a l'obra de Vidor), definit per la parella passat-esdevenidor, reacció-progrés.

El tren que, a «DUEL IN THE SUN», representava la irresistible embranzida de la civilització, el veiem, al començament de **MAN WITHOUT A STAR**, portar a territori llure aquells qui fugen de la civilització, essencialment representada, per a Kirk Douglas, per la barrera de filferro espinós. Però Douglas comprèn aviat per a quines finalitats pot hom fer servir el seu bell ideal de llibertat anàrquica. Car els plans de la propietària del ranxo són precisament d'aprofitar al

màxim l'absència de regles, de barreres, per tal de practicar una explotació intensiva que transformarà la terra en desert, i que l'enriquirà per permetre-li de tornar a la ciutat, on podrà portar aquesta vida refinada.

Per evitar la ruïna, per mantenir el fràgil equilibri ecològic que han realitzat entre els animals i els pasturatges, els petits grangers només tenen un mitjà: els filferros espinosos. Agafat en un engranatge que el fa còmplice dels explotadors, dels opressors, i ben aviat dels qui maten, Douglas, posant per damunt de les seves nostàlgies el deure de justícia, col·labora a expandir els filferros espinosos. Però quan, per recompensar-lo pels seus serveis, els grangers li ofereixen terres i vaques, els diu: "No, odio els filferros espinosos".

Però ha comprès que, si bé la prolongació abusiva del vell ordre només pot portar el desordre, ell no es pot resignar a l'ordre exigit pels nous temps. Tot rebutjant de deixar-se guiar per les estrelles del progressisme, que ha vist que condueix a una negació de la llibertat, ell rebutja l'elecció entre els extrems i opta per una actitud de cavaller errant, empès al paper ingrat d'àrbitre entre dues formes contràries, però igualment odiades, de caos.

El tema de **MAN WITHOUT A STAR** és, invertit, el de **RIO SALVAJE** de Kazan. L'home del progrés pren la consciència de la grandesa, de la bellesa de l'estimació al passat, sense tanmateix renegar de les seves conviccions; ací, l'home del passat s'adona de la necessitat del progrés, sense per això renegar de la seva il·lecció fonamental. Heus ací la figura comuna als dos films: "El Nou era una mar, l'element d'unitat monòtona i de comunicació; però encloïa l'antic i la ruptura travessava l'ànima de cadascú". (E.J.).

Jo van Fleet, Kirk Douglas: l'un arrelat i l'altre a la deriva. El primer ha sucumbit a la ruptura que li ha esquarterat l'ànima, i el segon ha sobreviscut —amb el tors ple de cicatrius—, gràcies a haver sabut acceptar la justa i cruel mesura de les contradiccions del temps: ha optat per una actitud alhora altiva i caritativa de mediador que representa sens dubte la forma més mesurada de la desmesura.

(Michel Delahaye, *Cahiers du cinéma*, núm. 138, Oct. 1982).



OUR DAILY BREAD/EL PAN NUESTRO DE CADA DIA, King Vidor

Andrzej Wajda

— L'HOME DE MARBRE és un projecte en el qual vostè ha invertit tretze anys fins que ha aconseguit de portar-lo a bon port. Què ha passat des del moment que s'escriu el guió fins que s'ha aconseguit de realitzar-lo? Quines han estat les etapes i temptatives de producció de la pel·lícula?

— Si la pel·lícula s'hagués realitzat de seguida, en el moment en que el guió va estar acabat, hauria estat completament diferent. Però durant tretze anys no hi ha hagut cap possibilitat. A les nostres propostes sempre se'n contestava negativament. Se'n demana que realitzem pel·lícules polítiques, però quan presentem algun projecte que respon perfectament a aquesta comanda, sempre existeixen els impediments necessaris perquè la pel·lícula no es realitzi. Quant a L'HOME DE MARBRE, fa dos anys que el Ministeri de Cultura va decidir que la pel·lícula podia fer-se. Tan difícil és d'esbrinar quines foren els motius del seu rebuig anterior com els de la seva acceptació ara, per bé que els primers són una mica més clars: que pensava que el tema tocava una època massa propera a nosaltres, que demanava ésser vista amb una perspectiva més gran, alhora que s'exigia una objectivitat en el tractament totalment incompatible amb el fet artístic. Aquests arguments es repetien sense parar: "cal esperar, cal esperar...". A allò que no puc respondre és al perquè han acceptat a l'últim que jo realitzi el film. Veritablement no ho sé.

Fa tres anys el guió era evidentment diferent. Tot allò relatiu als anys cinquanta roman igual respecte al guió primitiu, però tot el que transcorre a l'actualitat haigut de canviar-se totalment. Segurament la idea és la mateixa, però caldria parlar una mica dels tretze anys transcorreguts. Al primitiu guió, la joventut realitzadora no treballava per a la televisió, sinó per a la W.F.O., l'Estudi de Films Documentals de Varsòvia, i havia de fer una pel·lícula per al cinema. Mentrestant la televisió es desenvolupa enormement i entra a Polònia com a la resta del món en franca competència amb el cinema. Abans que deixar-me absorbir pel cinema, més m'estimo que m'absorbeixi la televisió. En segon lloc, el final del film era totalment diferent. L'heroi principal, Mateusz Birkut, canviava de vida i entrava a l'Institut per estudiar el beckettisme. Es diu on Agnieszka el troba, però renuncia a acabar la pel·lícula per por de transformar una vegada més la seva vida.

Al cap de tretze anys, Birkut no podia continuar a l'escola. Cèlia que fes una altra cosa.

Alhora, durant aquest període, el nostre país havia canviat molt. En certa manera, per a la pel·lícula ha estat bé que hagin calgut tretze anys per realitzar-la, ja que d'aquesta manera, el contrast entre els anys 50 i el 1978 queda molt més accentuat. I això em sembla particularment important, ja que entre nosaltres cada film reflecteix, de manera barroca, un moment de la vida política. Il·lustra una etapa d'aquesta vida, com tancada en el mateix. Mentre que L'HOME DE MARBRE tracta de mostrar una continuïtat de trenta anys, l'evolució d'un sistema polític. Això constitueix una originalitat d'aquest film.

— Com se situa L'HOME DE MARBRE a la seva obra? Es tracta d'una clara ruptura amb les pel·lícules immediatament precedents. Hi ha per vostè, a les seves realitzacions anteriors, elements que l'anuncien, que la preparen?

— Observo molt atentament els joves realitzadors amb els quals he treballat al si del grup "X". I als joves escriptors. La joventut té necessitat de conèixer la veritat sobre els seus pares. No poden interessar-se per la Història de l'Edat Mitjana, pels reis, els príncips, etc. És clar que també és la nostra Història, però realment és tan lluny per a ells que es pregunten si realment és veritat. Els joves tenen necessitat de saber per què llurs pares estan tan nerviosos, per què menten, per què fan tantes coses que no haurien de fer, i per què de tant en tant se sap que han fet coses formidables de les quals mai no se n'ha sentit parlar.

Tot això té les seves arrels als anys 50. L'HOME DE MAR-

BRE pot ben bé ésser criticada. Aquesta pel·lícula no té pas la pretensió de dir-ho tot sobre la qüestió, perquè és precisament la primera en abordar-la. Pot ésser que d'altres, ara, l'abordin més en profunditat. Però jo em pensava que havia de fer el primer pas, com ho vaig fer altres vegades amb **CANAL**, o amb **CENDRES I DIAMANTS**, i també, d'algun manera que havia de reprendre, amb aquesta pel·lícula, el lloc que havia tingut al cinema polonès. Això no és solament un fet artístic, sinó també un fet polític. I em penso que els joves ho han comprès.

— Vostè ja va fer un film contemporani sobre la dificultat de fer una pel·lícula: **TOT SEVEN**.

— Però només hi vaig aconseguir a mitges, perquè ho vaig rodar tenint por de Fellini. Tinc por de les comparacions entre Fellini i jo, a causa d'**OTTO E METZO**. Per això no he tingut el valor d'arribar fins al final amb les meves intencions. La veritable dificultat és: com es pot dir la veritat sobre el nostre país, veritat que és tan complexa?

(Positif, núm. 211).

rectament sobre la pel·lícula. Funda també un cine-club. Després dels seus estudis, el 1936, entra a la "General Post Office" a Londres sota la recomanació de John Grierson. Treballa aleshores amb Cavalcani, fa de càmera a **DEFENCE OF MADRID** d'Ivor Montagu i realitza cinc curtmetratges publicitaris per a un grup de carnisseries. Fa també les seves primeres experiències de so sintètic. El 1938-1939 va als Estats Units: roda d'entrada un curtmetratge per a la Televisió, però no havent trobat feina a continuació, fa decoració d'interior per tal de subsistir. El 1940, fa curset al Museu Guggenheim d'art no figuratiu de Nova York. El 1941, John Grierson l'invita a entrar a l'O.N.F., per organitzar-hi i dirigir-hi un servei d'animació en el qual hi fa entrar Georges Dunning, Jean-Paul Ladouceur, René Jodion, Jim McKay, Grant Munro i els "antics": Evelyn Lambert i Guy Glover. Però McLaren és sobretot un creador. També, les seves càrregues administratives li pesen i el 1945 abandona les seves funcions de cap de servei.

Després restà a l'O.N.F., com a realitzador, i hi treballà amb tota llibertat amb solament dues missions exteriors per a l'O.N.F.: el 1949 crea un centre audio-visual a la Xina sota els auspicis de l'Unesco i, sota la mateixa direcció, el 1952 a l'Índia, posant punt a un programa d'entenyament. McLaren, per bé que resident al Canadà, fa una obra de pura abstracció cinematogràfica que no té cap relació directa amb el país en el qual treballa.

McLaren ha utilitzat innumerable tècniques cinematogràfiques de les quals n'és gairebé sempre l'inventor. No és possible de fer-ne ací una recensió car n'hi ha una de nova gairebé a cada film. Aquest gust per la recerca és original en una època en la qual els "animadors" miren per damunt de tot de treballar el contingut del dibuix més que no pas el seu valor purament gràfic. McLaren, en efecte, dóna una gran importància a l'"ofici" i a l'"execució" de les seves idees: tals preocupacions poden fer pensar que l'autor se situa a vegades més a prop de la ciència que no de l'art. D'altra banda el dibuix no l'interessa mai de per si, ara

solament en tant que relacionat amb el dibuix que el segueix, car el cinema és més l'art del moviment que no pas de la imatge, com ho diu ell mateix: "el film animat no és pas l'art del moviment del dibuix; l'essencial no és allò que hom troba sobre un dibuix, sinó allò que hom crea entre els dibuixos lligats en una sèrie".

(René Fredal, *Jeune Cinéma Canadien*)

Teatre/Cinema

En una primera col·laboració, a fi d'establir relacions interdisciplinàries del teatre amb el cinema, la Filmoteca i el Centre Dramàtic de la Generalitat proposen el següent programa de films basats tota ella en els autors o en els temes presentats en l'actual programació del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya:

- 22 de febrer a les 22 h.: **OLYMPIAD**, Leni Riefenstahl, 1936-38, V.O.S.E.
- 19 d'abril a les 22 h.: **MARAT-SADE**, Peter Brook, 1967, V.E.
- 14 de juny a les 22 h.: **LAIA**, Vicenç Lluch, 1970, V.O.
- 24 de maig a les 20 h.: **DIE DREIGROSCHENOPER**, G.W. Pabst, 1931, V.O.
- 24 de maig a les 22 h.: **THE LIFE STORY OF BAAL**, Edward Bennett, 1978, V.O.
- 28 de juny a les 20 h.: **DIE LINKSHAENDIGE FRAU/LA MUJER ZURDA**, Peter Handke, 1978, V.O.S.E.
- 28 de juny a les 22 h.: **DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER/EL MIEDO DEL PORTERO ANTE EL PENALTY**, Wim Wenders, 1971, V.O.S.E.

Norman McLaren

NORMAN MCLAREN I L'ANIMACIÓ

Nat l'11 d'abril del 1914 a Strirling, a Escòcia, fa els seus estudis a l'escola de Belles Arts de Glasgow on roda ja diverses bandes experimentals, una de les quals la pinta di-

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 22		Andrzej Wajda. KANAL/CANAL , Andrzej Wajda, 1957, Int.: Teresa Iwinska, Tadeusz Janczar, Polònia, V.O.S.E. (B/N)	King Vidor. CYNARA/SU UNICO PECADO , King Vidor, 1932, Int.: Ronald Colman, Kay Francis, USA, V.O. (B/N)	OLYMPIAD / OLIMPIA, LOS DIOS DEL ESTADIO , Leni Riefenstahl, 1936-1938, Alemanya, V.O.S.E. (B/N)
Dimarts 23		Andrzej Wajda. POPIOL I DIAMENT/CENIZAS Y DIAMANTES , Andrzej Wajda, 1958, Int.: Zbigniew Cybulski, Ewa Krzywska, Polònia, V.O.S.E. (B/N)	King Vidor. OUR DAILY BREAD/EL PAN NUESTRO DE CADA DIA , King Vidor, 1934, Int.: Karen Morley, Tom Keene, USA, V.O. (B/N)	Cinema canadenc: Norman McLaren. THE EYE HEARS, THE EAR SEES , (I, II, III, IV) V. Norman McLaren, Canadà, V.O. (anglès) (C)
Dimecres 24		Andrzej Wajda. WSZYSTKO NA SPRZEDAZ/TODO ESTA A LA VENTA , A. Wajda, 1968, Int.: Daniel Olbrychski, Andrzej Lampicki, Polònia, V.O.S. francès (C)	King Vidor. THE WEDDING NIGHT/NOCHE NUPCIAL , King Vidor, 1935, Int.: Gary Cooper, Anne Sten, USA, V.O. (B/N)	Cinema canadenc: Norman McLaren. Doots fiddle de dee, Han Hop, Synchronie, Short & Suite, Pas de Deux, Serenad, Blinky Blank, Chairy tale, Rythmic, Openin speech, Maria, Begone dull care , N. McLaren, Canadà, V.O. (C)
Dijous 25	NO HI HA SESSIONS			
Divendres 26		Andrzej Wajda. POLOWANIE NA MUCHY/CAZA DE MOSCAS , A. Wajda, 1966, Int.: Zygmunt Malanowicz, Daniel Olbrychski, Polònia, V.O.S.E. (C)	Andrzej Wajda. BEZ ZNIECZULENIA/SIN ANESTESIA , Andrzej Wajda, 1978, Int.: Zbigniew Zapalewicz, Ewa Dalkowska, Polònia, V.O.S.E. (C)	Cinema canadenc: Norman McLaren. Mosaic, Stars and Stripes, Pen point percussion, Little phantasy, Loops, Two bagatelles, Boogie Doodle, Phantasy, Neighbours, Hoppty pop, Poulette grise, Spheres, Ballet Adagio, Korean Alphabet , N. McLaren, Canadà, V.O. (C)
Dissabte 27	Andrzej Wajda. POLOWANIE NA MUCHY/CAZA DE MOSCAS , A. Wajda, 1966, Int.: Zygmunt Malanowicz, Daniel Olbrychski, Polònia, V.O.S.E. (C)	Andrzej Wajda. BEZ ZNIECZULENIA/SIN ANESTESIA , Andrzej Wajda, 1978, Int.: Zbigniew Zapalewicz, Ewa Dalkowska, Polònia, V.O.S.E. (C)	Andrzej Wajda. PANNY Z WILKA/LAS SEÑORITAS DE WILKO , A. Wajda, 1979, Int.: D. Olbrychski, Anne Senuik, Polònia, V.O.S.E. (C)	Andrzej Wajda. CZLOWICK Z MARMURU/EL HOMBRE DE MARMOL , A. Wajda, 1976, Int.: Jerzy Radziwilowicz, Krystina Janda, Polònia, V.O.S.E. (C)
Diumenge 28	Andrzej Wajda. BEZ ZNIECZULENIA/SIN ANESTESIA , Andrzej Wajda, 1978, Int.: Zbigniew Zapalewicz, Ewa Dalkowska, Polònia, V.O.S.E. (C)	Andrzej Wajda. PANNY Z WILKA/LAS SEÑORITAS DE WILKO , A. Wajda, 1979, Int.: D. Olbrychski, Anne Senuik, Polònia, V.O.S.E. (C)	Andrzej Wajda. CZLOWICK Z MARMURU/EL HOMBRE DE MARMOL , A. Wajda, 1976, Int.: Jerzy Radziwilowicz, Krystina Janda, Polònia, V.O.S.E. (C)	Se suspèn la sessió per la llarga durada del film anterior.
National 12 h. Cinema infantil. ADVENTURES OF THE WILDERNESS FAMILY/LA CABAÑA DEL FIN DEL MUNDO , Stewart Raffill, Int.: Robert F. Logan, Susan Damante Shaw, USA, V.E. (C)				

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà — V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C. Color



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 15

1-7 Març 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06



THE ADVENTURE OF SHERLOCK HOLMES SMARTER BROTHER/EL HERMANO MAS LISTO DE SHERLOCK HOLMES, Gene Wilder.

King Vidor

La retrospectiva consagrada a King Vidor ens arriba procedent de la Filmoteca Nacional de España (Madrid), a la qual hem d'agrair les facilitats que ens ha donat per a la programació del present cicle.

L'argument d'**STELLA DALLAS** és un d'aquests temes melodramàtics extrets de la literatura popular, on el pitjor sentit del terme, i als quals Hollywood no cessa de recórrer-hi mai, tot enfilant els "remakes" com si fossin perles. **STELLA DALLAS** havia ja estat portat a la pantalla per Henry King el 1925, o sigui dos anys després de l'aparició del llibre d'Olive Higgins Prouty. Val a dir-hi que un autor com Vidor no té pas la trapa d'un Stahl o d'un Sirk quan adapta aquest gènere de literatura; si **STELLA DALLAS** resta força interessant, és sobretot gràcies a la interpretació, al "tour de force" de Barbara Stanwyck. Poc després de la Primera Guerra Mundial, Stella Martin (Stanwyck), que pertany a una família obrera, s'ha enamorat secretament d'Stephen Dallas (John Boles), el fill d'un ax-millioni. Es retroben, s'estimen i es casen. Stephen Dallas serà un fígallo que sabrà transformar Stella en una dona de l'alta societat? Però els esforços que fa Stella per corregir la seva manera de parlar i de vestir-se fracassen davant tot allò que en ella és instintiu, calorós i simultàniament vulgar. A l'últim, Stephen Dallas demana el divorci i Stella Dallas decideix de sacrificar-se pel benestar de la filla Laurel. Però aquesta, horroritzada pel comportament de la mare, que ara pretén ésser no solament vulgar, sinó també depravada, retorna amb son pare, que s'ha casat amb Helen Morrison, i ella es casa al seu torn amb un representant de l'alta societat de Nova York.

Sembla que aquí l'afar té al seu origen un melodrama d'origen pseudo-literari que descriu una societat rigorosament alienada on els conflictes només poden resoldre's d'una sola manera: mitjançant el sacrifici de "la dona vulgar", de "la mare de gran cor". Per sort, a la pràctica de la posada en escena, les coses passen d'una altra manera, per bé que Vidor —no repetim— no subverteix pas mai l'element inicial fins al punt en què un Sirk ho hauria pogut fer. El film triga bastant en trobar el seu ritme; la ruptura inicial entre Barbara Stanwyck i John Boles no rep cap explicació perfectament plausible. Però aquests defectes permeten a Vidor de fer un canvi de perspectiva, afavorit per la interpretació dels actors, que condueix a diverses escenes d'un admirable paroxisme. I penso no solament en la fi molt famosa del film, sinó també i sobretot en l'escena que expressa més bé el conflicte entre Stella i la filla, Laurel: Barbara Stanwyck va molt maquillada, mentre que Laurel, que torna de casa els Morrison, parla de Helen amb admiració: "Helen és una veritable bellesa antiga... No es maquilla mai...". Li en-

senya fotografies de Helen, i Stella les toca amb el greix del maquillatge, furor de Laurel...

(Extracte d'un article de Jacques Segond, *Positif*, núm. 163)

Wim Wenders

Wim Wenders és nat a Düsseldorf el catorze d'agost del 1945. Era el mateix any en què Alemanya perdia la guerra. Així, doncs, la seva infantesa (viscuda a l'àrea industrial de la conca del Rhur) i la seva educació ("a l'antiga, catòlica i molt conscient de la cultura alemanya") es desenvoluparen durant els anys immediats a la postguerra, els anys de l'anomenat miracle alemany. Miracle només econòmic, perquè la generació a la qual pertanyia Wenders va créixer durant el buit històric d'un poble condemnat a viure sense el seu passat immediat. És a dir, inevitablement, sense la seva cultura. Douglas Sirk, un dels directors que hagué d'abandonar Alemanya quan "allò de Hitler", s'ha referit a això amb la seva agudesa habitual: "Hi ha una esquadra a la tradició, un gran forat pel qual la cultura alemanya desaparegué durant el període del règim de Hitler, i després (...) Alemanya pateix encara aquesta esquadra en el seu desenvolupament artístic. No tenen pas una autèntica tradició. Els joves no saben, no poden saber, gaire de l'expressionisme, per exemple (...). En francès es diu "Renvoyons toujours". Hom sempre torna, cal tornar, a alguna banda on un trobi les seves arrels. Però és molt, molt difícil de salvar aquest precipici".

La influència de la cultura U.S.A. tingué, si és que hem de creure Wenders, una conseqüència immediata a la seva vida. De família i de formació catòlica, albergà desitjos de convertir-se en capellà... fins que als 16 anys fou salvat pel "rock and roll". La redenció de la redenció provingué no solament d'escoltar la insidiosa música de l'emissora militar americana, sinó d'una ramificació distinta de la cultura rockera. En un edifici proper a l'església a les funcions de la qual el jove Wim havia d'assistir amb la seva família hi havia una màquina de "pinball". Durant un temps, Wenders s'escapava de missa per jugar amb aquesta màquina que després apareixerà tot sovint als seus primers films... "fins que la idea de convertir-me en capellà a l'últim va desaparèixer". Convé afegir-hi que Wenders no dona indicis a la seva obra de les tensions que es noten a la d'altres directors juvenils arrelats religiós, com Paul Schrader o Martin Scorsese, que senten la necessitat de presentar un fort conflicte de catàrtica resolució. Wenders no només ha deixat d'"ésser" religiós, ha deixat de pensar en catòlic.

El 1971, Wenders passà dues setmanes a casa del seu amic l'escriptor Peter Handke, que aleshores escrivia: "La por del porter davant el penalty". Wenders va llegir la primera meitat del llibre i pensà que semblava més un guió que no una novel·la. També va pensar que podria filmar-la fàcilment. Ho va fer i, encara avui, creu que va aconseguir els diners degut al caràcter "cinematogràfic" de la novel·la, al fet que havia estat molt ben rebuda o, fins i tot, a que el guió que presentà ja havia estat desglossat en plans... motius aquests que són insuficients per confiar en un director sense experiència. El cas és que Wenders va rebre diners de la televisió austríaca, de l'alemanya... i del "Kuratorium junger deutscher Film", una organització que distribuïa fons del govern destinats exclusivament a fomentar el primer llargmetratge de directors novençans (Wenders tingué molt en compte no parlar-los de **SUMMER IN THE CITY**, tot pensant que si ho feia perdria, a més dels diners del "Kuratorium", el de la TV, que en veuria es negaria a participar a la producció). D'aquesta sagac manera assolí de realitzar la pel·lícula que el va donar a conèixer i que assenyala l'inici de la seva carrera a la indústria. Al llarg d'aquesta carrera, Wenders ha seguit una curiosa alternança: films "originals" realitzats en blanc i negre (**SUM-**



IM LAUF DER ZEIT/EN EL CURSO DEL TIEMPO, Wim Wenders

MER IN THE CITY, ALICIA A LES CIUTATS, EN EL CURS DEL TEMPS, L'ESTAT DE LES COSES) i films basats en obres alienes realitzats en color (**LA POR DEL PORTER DAVANT EL PENALTY, LA LLETRA ESCARLATA, FALS MOVIMENT, L'AMIC AMERICA, HAM-METTI, LLAMPEC DAMUNT L'AIGUA** és l'excepció que trenca la seqüència (com a film inclassificable que és), però aquesta és prou reveladora de la voluntat de Wenders d'escapar a cada pel·lícula de les estructures, o manca de estructures, de l'anterior, de trobar un equilibri entre dues maneres de fer cinema que a la seva obra es troben en "terreny neutral".

Wenders sempre s'ha envoltat d'un equip habitual a les seves pel·lícules. Equip que el formarien el cambra Robby Müller (set pel·lícules amb Wenders), el muntador Peter Przygodda (vuit pel·lícules), el músic Jürgen Knieper (quatre pel·lícules), l'enginyer de so Martin Müller (cinc pel·lícules) i el productor Chris Sievernich (les seves dues últimes pel·lícules). Hi cal afegir Peter Handke, que és a l'origen d'un curt i de dos llargs. I, òbviament, també actors com Rüdiger Vogler, Hans Zischler o Lisa Kreuzer, que influeixen els seus films més enllà d'allò que és habitual (Wenders va escriure, per exemple, **ALICIA A LES CIUTATS** perquè la interpretés Rüdiger Vogler i Yella Rottländer).

En persona, Wim Wenders és un home seriós, i lacònic. No cau pas necessàriament simpàtic; reservat, imposa tanta distància com la que ell pretén mantenir respecte a allò que filma. En referir-se a les seves pel·lícules, no expressa ni suscita sentiments d'entusiasme, la qual cosa no vol dir pas que no senti una dedicació total per al cinema o que no consideri les seves pel·lícules com la cosa més important que fa. És simplement qüestió de temperament: la passió és quelcom que Wenders evoca tan poc com les seves pel·lícules. D'altra banda, aquestes s'expliquen soles i, bé, no hi ha gaires coses més per explicar.

(Antonio Weinrichter)

Sherlock Holmes

Thomas Narcejac assenyala una característica essencial del gènere policíac: "La novel·la policíaca sempre s'ha vist atreta, d'una banda, cap a la novel·la negra i, de l'altra, cap a l'endevinalla i el joc de societat". Però aquesta dualitat no és sinó un punt de partida, atès que no només existeix novel·la problema i novel·la negra, ans a Europa hi ha bones mostres de novel·la psicològica, gairebé naturalista, i de novel·la purament d'aventures.

Segons Narcejac, a l'escola anglo-saxona hi ha Poe com a precursor, Conan Doyle, que consolidarà el gènere (i, també val a dir-ho, el farà comercial), Chesterton i Agatha Christie. A ells cal afegir-hi els noms de Margery Allingham,



STELLA DALLAS, King Vidor

Ellery Queen, Dorothy Sayers, J. Dickinson Carr, Stanley Gardner, Anthony Berkeley-Francis i S.S. Van Dine, malgrat que no pas tots siguin originaris de la Gran Bretanya. El corrent francès, pel seu cantó, és format per Gaboriau, Maurice Leblanc i Simenon, tot situant Balzac com a precedent més o menys remot. Les diferències entre ambdues escoles són ben conegudes. Els autors anglesos presenten una personatges cerebrals, mestres de la deducció, grans teòrics. En raríssimes ocasions són professionals: els protagonistes per excel·lència són dilectants, afeccionats, "gentleman" que no es guanyen pas la vida perseguint els criminals, als quals, d'altra banda, pretenen per damunt de tot castigar. Són detectius gairebé aristocràtics que en el fons tenen cura d'uns valors de classe rigidament establerts, en cap moment posats en dubte. No els interessa pas la personalitat del criminal, ni tan sols la víctima. Cerquen, per damunt de tot, investigar i castigar. Es preocupen fonamentalment per tot el procés que condueix a l'esclarament del crim (recollida de proves, anàlisi dels indicis, estudi dels sospitosos), i llurs obres acabaran calent en una situació irreal, en un joc intel·lectual que té com a

únic objectiu el desafiament de la intel·ligència del lector, còmodament segut mentre llegeix davant un girro vanecia col·locat damunt el faldar de la llar de foc. El corrent francès és essencialment diferent. Els herois d'aquestes obres són homes d'acció que fan molts quilòmetres per tal de descobrir el criminal. I no només utilitzen per a tal fi la intel·ligència, ans, especialment, la intuïció, l'enginy brillant, l'atí. Hi abunden, entre ells, els comissaris de policia, els jutges, en un mot: els funcionaris. És cert que també els professionals defensen el sistema establert. Però hi ha una diferència: fan llur feina, venen allò que aquell lector del Museu Britànic amb el qual es trobà un dia Sherlock Holmes definí com a força de treball. Als autors francesos els interessa més de descriure el crim, d'anàlitzar els mòbils, les causes per les quals un ésser humà arriba a l'assassinat. La missió del detectiu francès no és pas la de castigar, sinó la d'entendre, i, a través d'aquest coneixement, descobrir. En conseqüència els indicis canvien de significat (de materials passen a ésser psicològics) o bé resten en un segon pla i adquireix més importància la descripció de l'ambient, de l'atmosfera del crim. Llurs obres condueixen no pas a un joc, ans a una tragèdia humana. No hi ha desafiament al lector, ans una subtil complicitat. Boileau-Narcejac s'han ocupat força de l'ambigüitat de la novel·la policíaca, que poques vegades reflecteix la vida tal qual és. El corrent anglès condueix en veritat a un món fictici. La novel·la francesa és també, en moltes ocasions, irreal: irreal com la mateixa vida. L'evolució del gènere ha estat, en general, igual a tot el món, si més no fins al 1930. Darrera aquell cavaller Dupin, hàbil deductor i fredament cerebral, creat per Poe (1846), hom assisteix a un període en el qual ben poc hi ha per referir. Es publiquen relats sobre crims verídics, però sense intencions detectivesques, o fulletons d'aventures en els quals el crim apareix com un motiu més d'acció. Amb Conan Doyle (1887) a Anglaterra, i Gaboriau (1866) a França, el gènere inicia definitivament la seva marxa. Entre Poe i ells assenyalen les *Memoirs* de Vidocq a França i Wilkie Collins a Anglaterra.

Conan Doyle crea un cervell segut en una butaca del 221 de Baker Street. Malgrat els esforços d'alguns autors, aquest marc ambiental, aquesta personalitat, aquest model no es cremarà fins **EL FALCO MALTES** el 1930. L'únic humà de Sherlock Holmes són les seves manies (manies que més tard, quan siguin imitades per uns altres actors, resultaran insuportables. Pensem per exemple en Poirot), la resta és freda intel·ligència sobrehumana. Però hem de preguntar-nos tot evitant de deixar-nos arrossegar pel doctor Watson, si es tracta veritablement d'intel·ligència, de lògica. Qualsevol deducció de Holmes encerta la diana perquè així ho volen la casualitat, les coincidències i Conan Doyle. Aparentment la seva lògica és sòlida. En el fons és una lògica de saló, divertiment, prestidigitació més que no intel·ligència, il·lusionisme pur. El doctor Watson rep de Holmes totes les instruccions precises per descobrir els fets. Però no encerta mai. És un idiota? Hi ha ocasions que sí que ho és, però perquè ho vol Doyle. I aquesta utilització de la raó aparentment vigorosa serà heretada pels autors posteriors, que seguiran jugant-hi... i enganyant el lector per moltes normes que inventin. Totes les obres de Doyle tenen la mateixa estructura: l'avorriment davant el foc a Baker Street, la visita inesperada a la recerca d'auxili, la investigació, tal vegada la provocació al culpable per tal que s'avanci, l'esclarament dels fets i l'explicació a l'atònit Watson, que existeix únicament per ressaltar més la intel·ligència del seu admirat amic i perquè el lector s'identifiqui amb ell i no adopti una actitud crítica. I Moriarty? L'enemic de Holmes és la venjança de Doyle. El seu personatge l'ha superat, l'ofega, pot amb ell. I aleshores l'enfronta a un delinqüent que pugui vèncer-lo, algú, evidentment, tan intel·ligent com Holmes, que acabi precipitant-lo per un precipici a fi que mori. Doyle es lliura de Holmes..., però ha comercialitzat el gènere. Els factors no accepten la desaparició del perquisidor i aquest ha de resuscitar. El mercat ha triomfat ja al mateix començament de la novel·la policíaca.

(M. Vidal Santos, *Camp de l'Arpa* 60-61)



THE SCARLET CLAW/LA GARRA ESCARLATA, Roy William Neill

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns				
1		Sherlock Holmes: SHERLOCK HOLMES IN WASHINGTON/SHERLOCK HOLMES EN WASHINGTON , Roy William Neill, 1943. Int.: Basil Rathbone, Nigel Bruce. USA V.E. (B/N)	King Vidor: THE TEXAS RANGERS , K. Vidor, 1936. Int.: Fred McMurray, Jack Oakie. USA V.O. (B/N)	Wim Wenders: FALSCH BEWEGUNG/FALSO MOVIMIENTO , W. Wenders, 1974-75. Int.: Rüdiger Vogler, Hanna Schygulla, R.F.A. V.O.S.E. (C)
Dimarts				
2		Sherlock Holmes: SHERLOCK HOLMES FACES DEATH SHERLOCK HOLMES DESAFIA LA MUERTE , Roy William Neill, 1943. Int.: Basil Rathbone, Nigel Bruce. USA V.E. (B/N)	King Vidor: STELLA DALLAS , King Vidor, 1937. Int.: Barbara Stanwyck, John Boles. USA V.O. (B/N)	Wim Wenders: ALICE IN DEN STAEDTEN/ALICIA EN LAS CIUDADES , W. Wenders, 1973-74. Int.: Rüdiger Vogler, Yela Rottländer, Lisa Kreuzer. R.F.A. V.O.S.E. (B/N)
Dimecres				
3		Sherlock Holmes: THE SCARLET CLAW/LA GARRA ESCARLATA , Roy William Neill, 1944. Int.: Basil Rathbone, Nigel Bruce. USA V.E. (B/N)	King Vidor: MAN WITHOUT A STAR/LA PRADERA SIN LEY , King Vidor, 1956. Int.: Kirk Douglas, Jeanne Crain. USA V.O. (C)	Wim Wenders: IM LAUF DER ZEIT/EN EL CURSO DEL TIEMPO , W. Wenders, 1975-76. Int.: Rüdiger Vogler, Hans Zischler. R.F.A. V.O.S.E. (B/N)
Dijous				
4		Sherlock Holmes: THE HOUSE OF FEAR/LA CASA DEL MIEDO , Roy William Neill, 1945. Int.: Basil Rathbone, Nigel Stock. USA V.E. (B/N)	King Vidor: WILD ORANGES , King Vidor, 1924. Int.: Virginia Valli, Frank Mayo. USA muda, rètols en anglès. (B/N)	Wim Wenders: DER AMERIKANISCHE FREUND/EL AMIGO AMERICANO , W. Wenders, 1976-77. Int.: Bruno Ganz, Dennis Hopper, Lisa Kreuzer. R.F.A. V.O.S.E. (C)
Divendres				
5		Sherlock Holmes: The adventure of Sherlock Holmes Smarter brother/El hermano más listo de Sherlock Holmes , Gene Wilder, 1975. Int.: Gene Wilder, Marty Feldman, Madeline Kahn. USA V.E. (C)	King Vidor: THE CROWD/Y EL MUNDO MARCHA , K. Vidor, 1928. Int.: Eleanor Boardman, James Murray. USA muda, rètols en anglès. (B/N)	Sherlock Holmes: THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES/LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES , Billy Wilder, 1970. Int.: Robert Stephens, Colin Blakely. Anglaterra V.E. (C)
Dissabte				
6	Wim Wenders: ALICE IN DEN STAEDTEN/ALICIA EN LAS CIUDADES , W. Wenders, 1973-74. Int.: Rüdiger Vogler, Yela Rottländer, Lisa Kreuzer. R.F.A. V.O.S.E. (B/N)	Wim Wenders: FALSCH BEWEGUNG/FALSO MOVIMIENTO , W. Wenders, 1974-75. Int.: Rüdiger Vogler, Hanna Schygulla, R.F.A. V.O.S.E. (C)	Wim Wenders: DER AMERIKANISCHE FREUND/EL AMIGO AMERICANO , W. Wenders, 1976-77. Int.: Bruno Ganz, Dennis Hopper, Lisa Kreuzer. R.F.A. V.O.S.E. (C)	Wim Wenders: IM LAUF DER ZEIT/EN EL CURSO DEL TIEMPO , W. Wenders, 1975-76. Int.: Rüdiger Vogler, Hans Zischler. R.F.A. V.O.S.E. (B/N)
Diumenge				
7	Sherlock Holmes: THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES/LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES , Billy Wilder, 1970. Int.: Robert Stephens, Colin Blakely. Anglaterra V.E. (C)	Sherlock Holmes: The adventure of Sherlock Holmes Smarter brother/El hermano más listo de Sherlock Holmes , Gene Wilder, 1975. Int.: Gene Wilder, Marty Feldman, Madeline Kahn. USA V.E. (C)	Sherlock Holmes: THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES/LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES , Billy Wilder, 1970. Int.: Robert Stephens, Colin Blakely. Anglaterra V.E. (C)	Sherlock Holmes: The adventure of Sherlock Holmes Smarter brother/El hermano más listo de Sherlock Holmes , Gene Wilder, 1975. Int.: Gene Wilder, Marty Feldman, Madeline Kahn. USA V.E. (C)
Matinal 12h.: Cinema infantil. PARADE/ZAFARRANCHO EN EL CIRCO , Jacques Tati, 1974. Int.: Jacques Tati, Karl Kossmayr. França V.E. (C)				



MEAN STREETS/MALAS CALLES, Martin Scorsese



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 16

8-14 Març 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

King Vidor

LA FORMA CINEMATOGRAFICA I EL MUNTATGE

Qualsevol que sigui la seva durada, un film conta alguna cosa. Allò que hom conta, qualsevol que sigui el seu contingut, cal que tingui una forma. Una comèdia normalment acaba amb una sorpresa o amb un capgirament inesperat de la situació. Una de les formes teatrals més corrents és aquesta successió: primer, segon i tercer actes, començament, meitat i fi. Això no vol dir pas que no hi hagi peces interessants en dos actes i a vegades en un acte. Durant molt de temps aquesta forma teatral en tres actes s'ha perpetuat al cinema. Griffith fou el primer en trencar-hi, però les seves innovacions no més foren un començament. Hi ha hagut, aquests darrers anys, molts esforços sincers per fugir de la forma teatral i intuir una forma cinematogràfica original. A qui li va preguntar si ell pensava que un film havia de tenir els tres actes, Antonioni va respondre: "Sí, ben segur que sí, però no forçosament en aquest ordre, començament, meitat i final".

Sempre he procurat d'associar els meus millors films amb una forma musical, i més precisament amb la forma simfònica. Això em permet de considerar l'estructura del film en termes de: tema de base, desenvolupament o variacions sobre les línies temàtiques recurrents i a la fi crescendo vers un cim dramàtic seguit d'una o de dues escenes finals que corresponen als acords que conclouen una simfonia. La primera vegada que vaig tenir consciència de les relacions entre les formes musical i cinematogràfica fou tot mirant els films de D.W. Griffith. A la sala de Los Angeles on es projectaven hi havia una orquestra simfònica completa. Les partitures musicals eren compostes especialment per acompanyar els films muts més importants i executades per l'orquestra en alternança amb els grans òrgans.

Wurlitzer. Aquests films importants es desplaçaven de ciutat en ciutat amb un cap d'orquestra, un cap de projecció i un equip encarregat de la publicitat, de la comptabilitat i de l'administració. Aquestes disposicions, que concornien a certs films molt cars, constituïen allò que hom anomenava "road show".

La relació entre una escena i una altra és un dels fonaments de la màgia cinematogràfica. Hom pot crear el "tempo" i el ritme a la sala de muntatge. Antany jo no acceptava pas la idea d'una càmbra fotografiant una sèrie d'objectes immòbils, com velles fotografies o estàtues, amb l'esperança que el moviment fóra aportat al producte acabat a la taula de muntatge, però darrerament he revisat en part la meua opinió sobre aquesta tècnica. Hi ha escenes que són estàtiques en si mateixes, però que muntades i sincronitzades amb la música afegeixen el ritme d'aquesta música, cosa que prova un cop més que la càmbra no ha d'ésser mai reduïda a una funció restringida. Quan poseu una sèrie de fotos d'objectes inanimats entre les mans d'un muntador, heu de considerar que aquesta és una faceta més de la flexibilitat d'aquest mitjà. La il·lusió de moviment és aportada per l'aparell de projecció i pel fenomen de persistència de la imatge sobre la retina. Per què doncs prohibir al muntador de treballar amb aquesta llibertat que prové de la naturalesa mateixa del mitjà?

El muntador de films no té pas tanta llibertat per a un film rodut en so sincrònic com per a un film postsincrònic. El cinema mut podia obeir sovint i totalment la fantasia d'un muntador, però tot sovint és la continuïtat dialògica la que guia la composició del film. Si un posador en escena té com a mètode el rodatge de cada escena des de diversos angles, aleshores l'opinió del muntador té la seva importància. Cal saber la durada de la presa. Fins i tot per a un cineasta que assisteix a tot el muntatge, l'experiència i l'opinió d'un muntador poden aportar-li contribucions força apreciables.

(Positif núm. 161, Setembre 1974)



MAN WITHOUT A STAR/LA PRADERA SIN LEY, King Vidor

Liza Minnelli

A Roma, a l'esplèndida Piazza Navona, un home vestit de groc agressiu dirigeix una noia amb un vestit d'un altre groc també tot agressiu. A més a més d'aquest toc de color, tots dos s'assemblen: és que per primera vegada Vincent Minnelli dirigeix la seva filla Liza —cal precisar que per primera vegada com a "vedette" i a l'edat adulta, car Liza feu una aparició, no consignada als títols del crèdit, a **THE LONG, LONG TRAILER** el 1954, a l'edat de vuit anys. I per segona vegada Minnelli retorna al país d'origen de la seva família, Itàlia, on rodà fa una quinzena d'anys **TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN**, el 1962.

— "No hi ha pas gaire diferència per a mi entre treballar als Estats Units o a Roma: són sensiblement els mateixos mètodes als dos llocs, el mateix professionalisme, i l'únic problema és el del ritme, que ací és difícil d'agafar, car la gent viu d'una manera molt diferent, amb un sentit de l'organització bastant particular, cosa que fa que els problemes tinguin d'altres dimensions..."

— "Val a dir (intervé Liza Minnelli) que mon pare treballa molt de pressa, i que sap de manera ben precisa allò que vol dels actors i de la tècnica, de com posar els llums, la càmbra... Personalment és el tercer film que faig amb el director de fotografia Geoffrey Unsworth, després de **CABARET** i de **LUCKY LADY**, que acaba de rodar a Mèxic sota la direcció d'Stanley Donen. I no és pas un problema d'equip o de mètode de treball allò que em colpeja a Itàlia, sinó aquesta divertida impressió de retrobar-me al país d'origen de mon pare sense que ni ell ni jo parlem ni un mot en italià... No puc demanar als meus espaguetis —que menjo a més a més "a l'anglesa"— sinó és en anglès, i això quan hom té un nom com Minnelli..."

— "De moment aquest film té dos títols (declara Vincent Minnelli), l'un per als països de llengua anglesa, **A MATTER OF TIME**, i l'altre per a la resta del món (per tant, en principi, Itàlia i França), **NINA**, el primer és evidentment més explícit quant a l'ambient de la història, que és l'adaptació d'una novel·la de Maurice Druon, "**La voluptat d'ésser**", publicat a França el 1954, però traduït a Anglaterra sota el títol "**The Contessa**" i als Estats Units sota el de "**Film of memory**" que sembla premonitori pel que fa al nostre projecte... El llibre m'havia interessat des de la primera lectura, i he esperat pacientment fins al 1973, any en què els drets d'adaptació cinematogràfica van ésser disponibles... És una història emocionant però que comporta una part de comèdia inherent al tema, i que m'ha permès —tot i que no havia pensat en ella immediatament, en llegir el llibre— de treballar per fi amb Liza, cosa que evidentment desitjava des de feia molt de temps. Però em sembla que ella us parlarà millor que jo de la història i del seu paper..."

— "És una "love story", entre una vella dama —una contessa de 70 anys que ha estat una celebritat a tot Europa entre les dues guerres, i que ha estat també amiga de sobirans, d'artistes i d'homes polítics abans de trobar-se totalment sola—, i una noia, Nina, que és cambra a l'hotel de la contessa, i com que la contessa, paper que interpreta Ingrid Bergman, viu completament al passat, tot evocant sense parar el temps del seu esplendor, la noia se sent fascinada per aquests records i es posa a fantasmar ella mateixa dins el personatge i dins la vida de la vella dama, tot metamorfosant-se a poc a poc, sota l'efecte de la imaginació, en una gran dama..."

— "Sí! Estic content de constatar que Liza ha comprès molt bé el film: ella en pot parlar molt, hauria de contractar-la com a "public relations"... Però voldria afegir-hi, a tot el que ella acaba de dir, que allò que és important al film no és solament el temps, el temps de la memòria, el temps que evoca la contessa, sinó també l'època d'acció present,



Vincente i Liza Minnelli al rodatge de NINA

la de Nina, que se situa a la Itàlia de l'immèdiata postguerra. La Itàlia de De Sica fent **SCIUSCIA I LADRI DI BICICLETTA**, i Rossellini **ROMA CITTÀ APERTA**: de ple en el moviment del neorealisme que havia de revolucionar el cinema italià, com més tard els "angry young men" a Anglaterra i la "Nouvelle Vague" a França. Un dels personatges del film, que viu també a l'hotel on treballa Nina, és un jove escenògraf que vol treballar amb els nous grans noms: una mica com va fer Fellini, que començà essent co-realitzador i assistent de Rossellini a **ROMA CITTÀ**

APERTA I PAISA, i paral·lelament a la història contada per la comtessa, voldria que es desenvolupés la dels començaments del veritable cinema italià... Però hi ha tot un ambient social i econòmic en aquest context, car Nina és una jove camperola fasciada pel món que representa el palau on és empleada, però que descobreix que només hi ha la façana d'aquesta esplendor, car el país és devastat per la guerra".

— "El que m'agrada molt d'aquest primer film que rodo amb "daddy" és que hi figuren gairebé tots els elements

que hom pot trobar al seu cinema: la comèdia, l'emoció, la nostàlgia, la delicadesa, i sobretot, l'elegància, una gran elegància. També hi ha una dimensió musical, fins i tot si el film no és totalment una "comèdia musical", puix que jo canto una cançó d'època de George Gershwin, "Do it again", així com dues més escrites especialment per al film per John Kander i Fred Ebb (que ja havien compost la música de **CABARET**)."

(Guy Braucourt, *Écran* núm. 42, Desembre 1975).

Simone de Beauvoir

SIMONE DE BEAUVOIR, UN FILM DE JOSÉE DAYAN

Aquest film, rodat el mes d'abril del 1976 a París, Roma, Rouen i Marsella és un autoretrat de la cèlebre escriptora francesa Simone de Beauvoir, autora d'una vintena d'obres, des de **L'Invitée** (1943) a **Tout compte fait** (1972). Simone de Beauvoir, el destí de la qual va lligat tot sovint al de Jean-Paul Sartre, hi parla de la seva vida i de la seva obra, de la significació dels seus compromisos, de la manera com ella ha viscut l'amor, l'amistat i el treball. Uns inserts d'actualitat il·lustren les seves reflexions i les seves confidències. Ella s'entrevista també amb els seus amics: Claude Lanzmann, Jean-Paul Sartre, Hélène de Beauvoir, Colette Audry, Olga Bost, Andrée Michel, Jacques-Laurent Bost, Jean Rouillon, Alice Schwarzer. "He volgut fer aquest film — comenta l'autora de **Mandarins** — com aquell qui diu per vanitat, perquè volia que la gent em conegués. Hi ha molta gent que no em llegeix i que em coneixerà mitjançant aquest film. Podria dir així mateix per desig d'ésser reconeguda... Aquest film és una manera de rectificar, però les dues coses van juntes: vanitat i desig de veritat".

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 8		PARADE/ZAFARRANCHO EN EL CIRCO , Jacques Tati, 1974. Int.: J. Tati, Karl Kossmayr. França V.E. (C)	King Vidor: BILLY THE KID , King Vidor, 1930. Int.: John Mack Brown, Wallace Berry, Kay Johnson. USA V.O. (B/N)	SIMONE DE BEAUVOIR , Josée Dayan, 1976. Int.: Simone de Beauvoir. França V.O.S.E. (C)
Dimarts 9		SIMONE DE BEAUVOIR , Josée Dayan, 1976. Int.: Simone de Beauvoir. França V.O.S.E. (C)	King Vidor: MAN WITHOUT A STAR/LA PRADERA SIN LEY , King Vidor, 1956. Int.: Kirk Douglas, Joanna Crain. USA V.O. (C)	Cinema experimental canadenc: THE LIGHT FANTASTICK , I i II, Canadà V.O. (C)
Dimecres 10		King Vidor: BILLY THE KID , King Vidor, 1930. Int.: John Mack Brown, Wallace Berry, Kay Johnson. USA V.O. (B/N)	King Vidor: THE CITADEL/LA CIUDADELA , K. Vidor, 1938. Int.: Robert Donat, Rosalind Russell, Rex Harrison. USA V.O. (B/N)	Cinema experimental canadenc: Un conte soufi, Psychocratie, Sand Castle, Croisière, Ni scene, ni coulisses, After life, Op hop-Hop op, Angel, Syrins, Espolio . Canadà V.O.
Dijous 11		MEAN STREETS/MALAS CALLES , Martin Scorsese, 1973. Int.: Robert de Niro, Harvey Keitel, David Proval. USA V.E. (C)	King Vidor: AN AMERICAN ROMANCE , King Vidor, 1944. Int.: Brian Donlevy, Ann Richards. USA V.O. (C)	Cinema experimental canadenc: Fine feathers, Les animaux en marche, La rue, The Bead game, Lines horizontal, Lines vertical, Canon, Poulette grise . Canadà V.O.
Divendres 12		NEW YORK, NEW YORK , Martin Scorsese, 1977. Int.: Robert de Niro, Liza Minnelli. USA V.E. (C)	MEAN STREETS/MALAS CALLES , Martin Scorsese, 1973. Int.: Robert de Niro, Harvey Keitel, David Proval. USA V.E. (C) <i>Començarà a les 20'30 h.</i>	Cinema experimental canadenc: Le vent, Quebec en silence, Quebec vu par, Free fall, The magic flute, Kurelek, Moi je pense . Canadà V.O. <i>Començarà a les 22'15 h.</i>
Dissabte 13	A MATTER OF TIME/NINA , Vincente Minnelli, 1976. Int.: Liza Minnelli, Ingrid Bergman, Charles Boyer. USA V.E. (C)	LUCKY LADY/LOS AVENTUREROS DEL LUCKY LADY , Stanley Donen, 1975. Int.: Liza Minnelli, Gene Hackman, Burt Reynolds. USA V.E. (C)	A MATTER OF TIME/NINA , Vincente Minnelli, 1976. Int.: Liza Minnelli, Ingrid Bergman, Charles Boyer. USA V.E. (C)	NEW YORK, NEW YORK , Martin Scorsese, 1977. Int.: Robert de Niro, Liza Minnelli. USA V.E. (C)
Diumenge 14	LUCKY LADY/LOS AVENTUREROS DEL LUCKY LADY , Stanley Donen, 1975. Int.: Liza Minnelli, Gene Hackman, Burt Reynolds. USA V.E. (C)	A MATTER OF TIME/NINA , Vincente Minnelli, 1976. Int.: Liza Minnelli, Ingrid Bergman, Charles Boyer. USA V.E. (C)	NEW YORK, NEW YORK , Martin Scorsese, 1977. Int.: Robert de Niro, Liza Minnelli. USA V.E. (C)	Cinema experimental canadenc: Homme chemineux, Pas de fumée sans feu, Faim, Cosmic zoom, Bibites de Chrogranon, Quebec, Quebec, Zikkaron, Meta data . Canadà V.O. <i>Començarà a les 22'30 h.</i>

Matinal 12 h. Cinema Infantil:

TOM THUMB/EL PEQUEÑO GIGANTE, George Pal, 1958. Int.: Peter Sellers, Russ Tamblyn, Terry Thomas. USA V.E. (C)

V.O.: Versió original — V.C.: Versió catalana — V.E.: Versió castellana — V.O.S.C.: Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E.: Versió original amb subtítols en castellà — V.O.S.: Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N: Blanc i negre — C: Color



Una fotografia de Henri Cartier-Bresson, 1945



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 17

15-21 Març 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Primavera Fotogràfica a Barcelona 1982

Patrocinada pel Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya.

En el marc d'aquesta manifestació consagrada a les imatges estàtiques el cicle aplegat aquesta setmana ens recorda algunes de les arrels i les direccions en què la imatge dinàmica s'ha relacionat amb aquella. En primer lloc trobarem, doncs, una sessió que ens traça la gènesi de la invenció fotogràfica i llur evolució, mitjançant aparells curiosament experimentats, cap als més acabats sistemes i d'il·luminació òptica, els precursors del cinematògraf i el naixement d'aquest.

Aquesta sessió, composta per dos magnífics films del gran documentalista Roger Leenhardt, és del tot recomanable.

per a tots aquells que estiguen dotats d'una curiositat bàsica pel tema, i en particular per als estudiants i estudiosos.

Situada la genealogia de la invenció fílmica, ens trobem davant del fet que, ja des de les primeres passes importants, el cinema ha comptat com a un dels principals recursos expressius en la fotografia, que ha rebut tractaments ben diferenciats. Sovint els fotògrafs de cinema han començat el seu treball realitzant instantànies i l'escola del periodisme gràfic els ha format, prefigurant les futures aportacions al camp cinematogràfic: és ben clarament el cas de Raoul Coutard, operador permanent de Godard durant deu anys, que imposà en el cinema de ficció un estil documental fet amb un mínim de recursos ("à pèl", com diuen els de l'ofici). En altres casos, els fotògrafs han esdevingut directores, com William Klein o Charles Durrant. Cal tenir en compte que a la direcció hi han arribat fotògrafs procedents del camp publicitari i això s'ha reflectit en un altre sentit que l'anterior. El fenomen, representatiu dels anys seixanta, és acompanyat a més per la presència del personatge del fotògraf com a figurant destacat dels temes amb els quals sempre s'ha relacionat la fotografia: en particular la dialèctica entre veritat i il·lusionisme. El fotògraf d'Antonioni, per exemple, l'atreu vertiginosament el coneixement —mitjançant la imatge, és clar. Hi ha la veu transformadora, màgica de la fotografia, a voltes banalitzada o tipificada pel paper social del personatge o en la relació de mestratge — el fotògraf i la model com argument modern per al mite de Pigmalión. Un exemple podem trobar-lo a **CONFESIONES**

DE UNA MODELO, amb accents molt de l'època. En altres títols veurem, en canvi, una relació que fou la dels primers fotògrafs notoris del segle passat amb el medi: el recurs al pictorialisme, la utilització dels codis plàstics amb determinats propòsits. Exemple il·lustre ho és el mexicà Gabriel Figueroa, que treballà durant anys amb Emilio Fernández, i en un altre sentit el català Nestor Almendros, del qual tothom recordarà els treballs amb Truffaut i Rohmer, entre altres, i que parteix sempre, abans de fer un film, d'una referència pictòrica, tot emprant les fonts de llum més naturals i adients al projecte. Finalment, no voldríem deixar sense esment —és evident que d'altres títols es comenten sols— el film que Jutta Brückner realitzà amb fotos fixes de la seva mare per a proposar-nos una reflexió punyent i valenta sobre els signes d'una vida de dona contemporània.

A darrer moment hem hagut de modificar una de les sessions previstes per a la Primavera Fotogràfica. S'havia gestionat la tremeeu des de París d'un programa consagrat als films avant-guardistes del gran fotògraf i pintor Man Ray. Malgrat la diligència col·laboració de l'Institut Francès de Barcelona, el programa ja preparat no ha pogut viatjar, retintut pels heurs de l'autor. Aquest programa era completat amb **LE RETOUR** (1945), curtmetratge sobre l'alliberament dels presoners de guerra realitzat per Henri Cartier-Bresson, fotògraf que rebé la forta influència de Man Ray. En principi comptem poder projectar aquest títol en la data prevista.



BLOW-UP, de M. Antonioni

King Vidor

NORTHWEST PASSAGE

Quan hom parla de King Vidor, aquest títol rarament ve a la memòria, com si es tractés d'una obra no gaire personal i bastant poc representativa. Només els detractors del cinema, aquells qui li retreuen de defensar una ètica roacionalista. En aquest cas, el film és considerat "feixista". Inspirat en un best-seller de Kenneth Roberts, l'obra de King Vidor no mereix pas el seu títol, car aquest solament es refereix a la primera part del llibre i constitueix la primera part d'un díptic inscibat: "Relata l'aventura d'un jo-



King Vidor

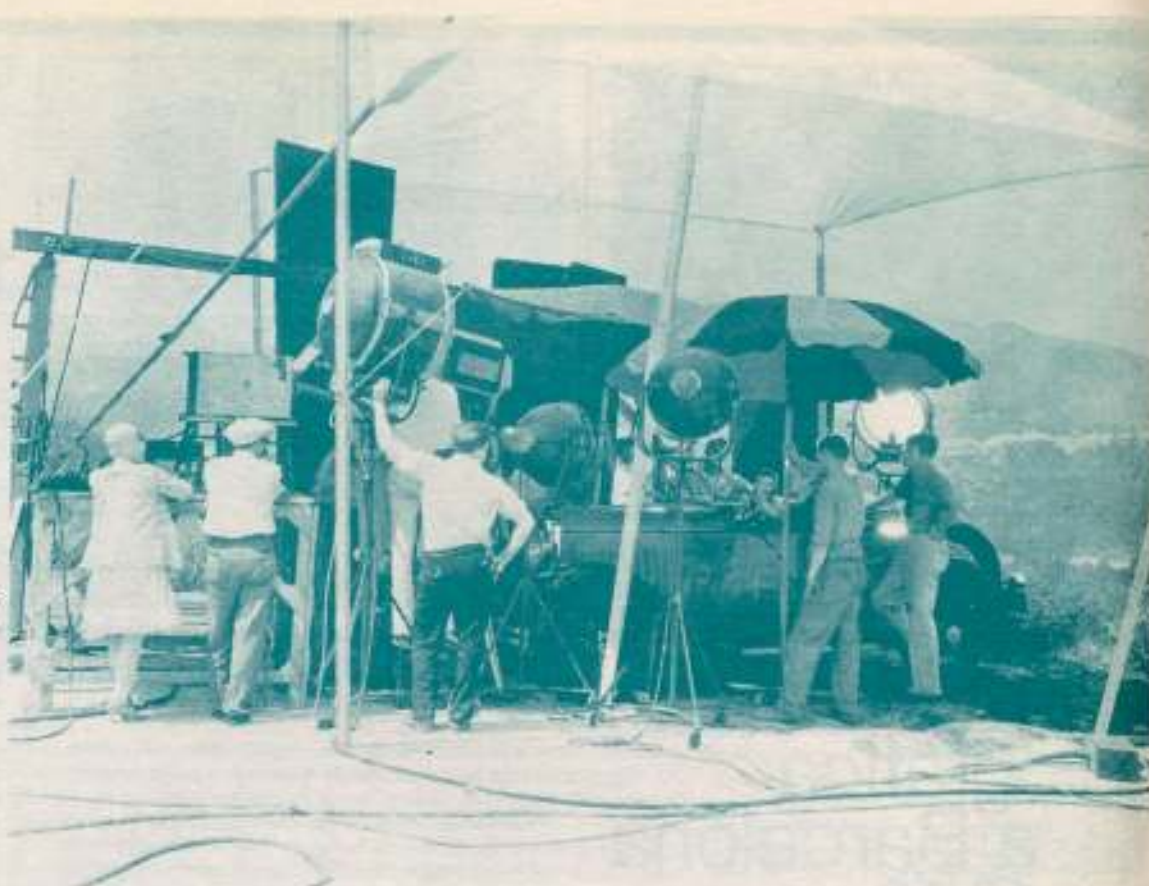
ve cartògraf: allistat en contra de la seva voluntat a l'exèrcit de La Graciosa Majestat, a despit de la seva actitud crítica envers el poder britànic. La figura central del film, el Major Rogers (Spencer Tracy), es proposa de carcar un "país" vers el Pacífic, i necessita el cartògraf per evidents raons. Aquest distingit jove farà la seva instrucció, sobre tot durant l'atac i l'incendi d'un poble indi allat dels francesos. Tot el film és suportat sobre el tema de l'itinerari, la destrucció dels obstacles i l'heroisme, que rivalitza amb els cants d'Homèr.

Vador infal·lible d'aquesta trajectòria sobrehumana: el Major, en qui s'encarna el mite del Cap omniscient, infal·lible, invencible. Aquesta qualitat, junt amb l'apologia de la disciplina cega i de la salvatgeria a l'acció guerrera, fóra suficient per justificar els crims de "falsisme", si no haguéssim descobert tant d'exemples similars als films de guerra soviètics, americans o polonesos. L'elogi del coratge i de la voluntat no prejutge per a res les causes a les quals serveix: ací Vidor expressa una realitat brutal, i els judicis morals no són fets sinó a posteriori i segons la nostra voluntat.

Més seriosament cal considerar que aquest film potser és el més lineal del seu autor, car la dialèctica hi roman constantment implícita, mentre que a la superfície hi progressa una inexorable fletxa de foc prometeic —com l'expressió del més perfecte deliri de destrucció. En aquesta sublim natura verge en la qual tots els elements hi són aplegats, i on l'aigua i el foc, la roca i l'arbre, repeteixen el desordre de l'univers, res no es resisteix a la voluntat del Major, res no existeix que ell no ho sotmeti tot negant el poder de les coses: els vaixells passen la muntanya i els homes travessen a peu el riu torrencial...

Conclusió lògica, el "fort" on els exploradors han de trobar una ajuda ha estat destruït; però això no vol dir pas que Rogers no hagi tingut raó, si més no fins al final... Un tal vertigen, uns tals abismes, donen la mesura d'una ambició i del seu secret.

(Michel Mardore, *Cahiers du Cinéma*, núm. 136, Oct. 1962)



King Vidor al rodatge de *NOT SO DUMB*

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 15		Primavera fotogràfica: MARIA CANDELARIA , Emilio Fernández, 1943. Int.: Dolores del Río, Pedro Armendáriz. Mèxic. (B/N)	Primavera fotogràfica: DAGUERRE OU LA NAISSANCE DE LA PHOTOGRAPHIE , R. Leenhardt, 1964. França V.E. NAISSANCE DU CINEMA , R. Leenhardt, 1945. França V.E.	Primavera fotogràfica: J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE , Jean Beaudin, 1977. Int.: Marcel Sabourin, Monique Mercure. Canadà V.O.S.E. (C)
Dimarts 16		Primavera fotogràfica: QUI ETES-VOUS, POLLY MAGOO? ¿QUIEN ERES TU, POLLY MAGOO? William Klein, 1966. Int.: Dorothy MacGowan, Jean Rochefort. França V.O.S.E. (B/N)	King Vidor: THE CROWD/Y EL MUNDO MAR-CHA , King Vidor, 1928. Int.: James Murray, Eleanor Boardman. USA. Muda, rètols en anglès (B/N)	Primavera fotogràfica: GLORIA A FELIX TOURNACHON , A. Martin, M. Borchet, 1966. França V.E. TUE RECHT UND SCHEUE NIEMAND/HAZ BIEN Y A NADIE TEMAS , Jutta Brückner, 1975. R.F.A. V.E. (C)
Dimecres 17		Primavera fotogràfica: CADA V E Z QUE... , Carlos Durán, 1967. Int.: Serena Vergara, Irma Wallig. Espanya (B/N)	King Vidor: NOT SO DUMB , King Vidor, 1930. Int.: Marion Davies, Elliot Nugent. USA. V.O. (B/N)	Primavera fotogràfica: LE RETOUR , Henri Cartier-Bresson, 1945. TUE RECHT UND SCHEUE NIEMAND/HAZ BIEN Y A NADIE TEMAS , Jutta Brückner, 1975. R.F.A. V.E. (C)
Dijous 18		Primavera fotogràfica: PUZZLE OF A DOWNFALL CHILD/ CONFESIONES DE UNA MODELO , Jerry Schatzberg, 1970. Int.: Faye Dunaway, Barry Primus. USA V.E. (C)	King Vidor: NORTHWEST PASSAGE/PASO AL NOROESTE , King Vidor, 1938. Int.: Spencer Tracy, Robert Young. USA V.O. (B/N)	Primavera fotogràfica: HORIZON: MOVING STILL/ MOR- GAN'S WALL , Gran Bretanya. V.O. (C). <i>Entrada gratuïta</i>
Divendres 19		Primavera fotogràfica: HISTOIRE D'ADELE H./HISTORIA DE ADELA H. , François Truffaut, 1975. Int.: Isabelle Adjani, Bruce Robinson. França V.E. (C)	Primavera fotogràfica: BLOW-UP , Michelangelo Antonioni, 1966. Int.: David Hemmings, Vanessa Redgrave. Gran Bretanya. V.O.S.E. (C)	Primavera fotogràfica: A BOUT DE SOUFFLE/AL FINAL DE LA ESCAPADA , Jean-Luc Godard, 1959. Int.: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo. França V.O.S.E. (B/N)
Dissabte 20	Primavera fotogràfica: A BOUT DE SOUFFLE/AL FINAL DE LA ESCAPADA , Jean-Luc Godard, 1959. Int.: Jean Seberg, Jean Paul Belmondo. França V.O.S.E. (B/N)	Primavera fotogràfica: BLOW-UP , Michelangelo Antonioni, 1966. Int.: David Hemmings, Vanessa Redgrave. Gran Bretanya. V.O.S.E. (C)	Primavera fotogràfica: J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE , Jean Beaudin, 1977. Int.: Marcel Sabourin, Monique Mercure. Canadà V.O.S.E. (C)	Primavera fotogràfica: BILBAO , Bigas Luna, 1978. Int.: Angel Jové, Maria Martín, Isabel Pisano. Espanya (C)
Diumenge 21	Primavera fotogràfica: J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE , Jean Beaudin, 1977. Int.: Marcel Sabourin, Monique Mercure. Canadà V.O.S.E. (C)	Primavera fotogràfica: BILBAO , Bigas Luna, 1978. Int.: Angel Jové, Maria Martín, Isabel Pisano. Espanya (C)	Primavera fotogràfica: HISTOIRE D'ADELE H./HISTORIA DE ADELA H. , François Truffaut, 1975. Int.: Isabelle Adjani, Bruce Robinson. França V.E. (C)	Primavera fotogràfica: BLOW-UP , Michelangelo Antonioni, 1966. Int.: David Hemmings, Vanessa Redgrave. Gran Bretanya. V.O.S.E. (C)

Matinal 12 h. Cinema infantil.

LAS DOCE PRUEBAS DE ASTERIX, René Goscinny, França V.E. Dibuixos animats.

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà
V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



WINSTANLEY, de Kevin Brownlow & Andrew Mollo



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 18

22-28
Març 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Cinema, Història i Ensenyament

Un dels temes que s'han anat trobant al llarg dels anys en la programació de la Filmoteca és el de les relacions entre Cinema i Història. Això s'ha posat de relleu en el plantejament de treball amb realitzadors, en l'atenció a les cinemàtografies nacionals —en particular per aquelles amb una Història més viva o menys coneguda— i en cicles com el de **Cine & Història** de l'estiu de 1977 a la Fundació Miró (amb l'edició d'un dossier), **El cinema de propaganda política de la república de Weimar**, **L'edat mitjana al cinema**, **El camí vers el III Reich** o **La guerra civil espanyola**, cicle aquest de gran audiència. Presentem enguany aquesta setmana d'estudis, més ambiciosa i amb voluntat de continuïtat. La fita que ens proposem assolir és la clarificació de les relacions establertes entre el cinema i la història, i més institucionalment entre Cinema i Història, i la possibilitat d'utilització dels materials fílmics en l'ensenyament, a diferents nivells. En aquesta primera volada hem partit d'un plantejament general sobre els variats modes de representació de la història per part del cinema, que va des dels exemples on aparentment el discurs s'amaga, o almenys ho pretén, fins aquells en què vol fer-se més evident i ocupar el davant de l'escena. Per tant, les ponències i pel·lícules tractaran de seguir aquesta interrelació des del documental fins al film-espectacle —que els francesos en diuen *film à costumes*—, passant per la ficció històrica i el film de muntatge.

El mot interrelació ens recorda que, tal com succeeix amb qualsevol altre objecte produït per l'home, el film té una història i alhora fa història, és producte d'una situació que en alguna manera tendeix a modificar. Per això s'ha dit que tot film és històric. I això des dels seus inicis. Marc Ferro obre el seu llibre **Cine e Historia**, editat per Gustau Gili l'any 1980, assenyalant el primer paper del cinema com agent històric: "Cronològicament, aparegué en primer lloc com instrument del progrés científic: els treballs de Muybridge i de Marey foren presentats a l'Acadèmia de Ciències. Avui dia el cinema ha conservat aquesta funció original i l'ha extès a la Medicina. També de bell antuvi fou utilitzat per la institució militar; per exemple, per a l'identificació de les armes dels enemics. Paral·lelament, quan el cinema es converteix en art, interviuen els seus pioners en la història amb films, documentals o de ficció, que ja de bon principi, sota pretexte de representació, adoctrinen i glorifiquen. A Anglaterra, mostren bàsicament la reina, l'imperi i la flota; a França, docleixen filmar les creacions de la burgesia ascendent: un tren, una exposició, les institucions republicanes. En la ficció, també el film de propaganda ocupa els orígens: a favor o en contra de Dreyfus, estigmatitzant els tòxics..."

Simultàniament, tant aviat com els dirigents d'una societat s'adonaren de quina podia ésser la funció del cinema, van tractar d'apropiar-se'n i posar-lo a l'urbs. Les autoritats, tant si representen el Capital, els Soviets o la Burocràcia, desitjen la subordinació del cinema; aquest, en canvi, pretén d'obtenir una autonomia, actuar com a contrapoder, una mica com la premsa als USA i Canadà i com sempre han fet els escriptors de totes les èpoques. S'ha parlat, doncs, de la història al servei del cinema —moltes vegades amb mentalitat de bàrbar: com saquejar la millor per a treure'n botí— i del cinema al servei de la història. Pres en el seu sentit pedagògic, això és una idea més aviat recent. A la fi de 1967 l'historiador i cineasta Marc Ferro presentava per primera vegada en una societat d'història una documentació no escrita sinó filmada. En el marc de la Setmana que proposem, Marc Ferro serà amb nosaltres per a situar i discutir els films per ell

realitzats amb voluntat didàctica. No cal presentar, és clar, l'autor de tants llibres i articles —sobre la Revolució de 1917, la Gran Guerra, etc.—, el director d'estudis de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes i codirector dels *Annales*, el pioner dels estudis sobre el tema que ens ocupa. També altres historiadors i cineastes que han treballat en projectes fonamentalment històrics participaran en els col·loquis. A continuació donem el programa complet de les activitats de la Setmana, complementada, és clar, amb una programació temàtica exclusiva.

La organització ha estat realitzada en col·laboració amb l'I.C.E. de la Universitat de Barcelona, el Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Lletres i Ciències de Catalunya, l'Institut Francès de Barcelona i Drac Màgic. Volem fer constar, així mateix, la contribució de l'Institut Alemany de Cultura de Barcelona.



Rodatge de **LA CECILIA**, de Jean-Louis Comolli

Col·legi de Llicenciats

22 març, dilluns, 17 h.:
Exhibició de films de la sèrie *C' était Hier*, d'Henri Turenne.

22 març, dilluns, 18 h. PONÈNCIES:
CINEMA DIRECTE, per Josep Miquel Martí i Rom.

22 març, dilluns, 19 h.:
PROBLEMA DE LA INTRODUCCIÓ DELS METODS AUDIO-VISUALS: EL CAS DE LA HISTÒRIA, I (I) TIPOLOGIA D'ANÀLISI I D'UTILITZACIÓ DELS MATERIALS CINEMATOGRAFICS EN L'ENSENYAMENT DE LA HISTÒRIA, per Joan Roig, Oriol Vergés, Joan Santacana, Joaquim Prats i equip.

Filmoteca

22 març, dilluns, 22 h.:
FILMS CLANDESTINS DURANT EL FRANQUISME, amb la intervenció de Pere Portabella i Josep Miquel Martí i Rom.

Col·legi de Llicenciats

23 març, dimarts, 17 h.:
Exhibició de films de la sèrie *C' était Hier*, d'Henri Turenne.

23 març, dimarts, 18 h.:
Exhibició dels films de la sèrie *C' était Hier*, d'Henri Turenne.

23 març, dimarts, 19 h.: **PONÈNCIA:**
(II) TIPOLOGIA D'ANÀLISI I D'UTILITZACIÓ DELS MATERIALS CINEMATOGRAFICS EN L'ENSENYAMENT DE LA HISTÒRIA, per Joan Roig, Oriol Vergés, Joan Santacana, Joaquim Prats i equip.

Filmoteca

23 març, dimarts, 22 h.:

SELECCIÓ DE NOTICIARIS DES DE 1920 FINS A 1982.

Col·legi de Llicenciats

24 març, dimecres, 17 h.:
Exhibició de films de la sèrie *Les Images de l'Histoire*, de Marc Ferro.

24 març, dimecres, 18 h.: **PONÈNCIES:**
EL VIDEO: UN NOU INSTRUMENT DIDACTIC, per Carles Pastor.

24 març, dimecres, 19 h.:
DE LAS GRANDES MENTIRAS DEL CINE DE TESTIMONIO A LAS GRANDES VERDADES DEL CINE DE FICCION, per Basilio Martín Patino.

24 març, dimecres, 20 h.:
CINEMA DE MUNTATGE, per Esteve Rimbau.

Filmoteca

24 març, dimecres, 22 h.:
CANCIONES PARA DESPUES DE UNA GUERRA, de Basilio Martín Patino, amb la intervenció del mateix director i d'Esteve Rimbau i Carles Pastor.

Col·legi de Llicenciats

25 març, dijous, 17 h.:
Exhibició de films de la sèrie *C' était Hier*, d'Henri Turenne.

25 març, dijous, 18 h. PONÈNCIES:
FILMS DE FICCION, per José Enrique Monterde.

25 març, dijous, 19 h.:
EL CINEMA: IMATGE DE L'INCONSCIENT SOCIAL, per Félix Fanés.

25 març, dijous, 20 h.:
(III) TIPOLOGIA D'ANÀLISI I D'UTILITZACIÓ DELS MATERIALS CINEMATOGRAFICS EN L'ENSENYAMENT DE LA HISTÒRIA. CONCLUSIONS I DEBAT, per Joan Roig, Oriol Vergés, Joan Santacana, Joaquim Prats i equip.

Filmoteca

25 març, dijous, 22 h.:
Pre-estrena de **¡ARRIBA ESPAÑA!**, de José María Berzosa.

Col·legi de Llicenciats

26 març, divendres, 17 h. PONÈNCIES:
TIPOLOGIA DEL NOTICIARI, per Romà Gubern.

26 març, divendres, 18 h.:
COM ELABORAR DOCUMENTALS PER A L'ESTUDI I L'ENSENYAMENT DE LA HISTÒRIA, per Marc Ferro.

Filmoteca

26 març, divendres, 22 h.:
LA VIEJA MEMORIA, de Jaime Camino, amb la participació del propi director.

Col·legi de Llicenciats

27 març, dissabte, 10 h. PONÈNCIA:
PROBLEMAS D'UTILITZACIÓ PEDAGOGICA DEL CINEMA EN L'ENSENYAMENT DE LA HISTÒRIA, per Marc Ferro.

27 març, dissabte, 12'30 h.:
Acte-debat de Clausura de la 1 SETMANA DE CINEMA, HISTÒRIA I ENSENYAMENT, presidit per Miquel Porter, cap del Servei de Cinematografia de la Generalitat de Catalunya.

Filmoteca

27 març, dissabte, 22 h.:
L'OMBRE ROUGE, de Jean-Louis Comolli, amb la intervenció del propi director.

Els films programats al llarg de la setmana cobren tot un ventall de propostes quant a la representació del discurs històric. La majoria són prou coneguts. Alguns mereixen, però, un toc d'atenció. **WINSTANLEY** passà desapercebut en la seva exhibició en l'Art i Assaig, però és una obra cabdal pel tractament dels fets històrics —una rudimentària experiència socialista al segle XVII anglès, després de la victòria de Cromwell i l'execució de Carles I— i per la reflexió que els acompanya. **IARRIBA ESPAÑA!** és del tot inèdit a casa nostra: fins i tot quan el cicle dedicat a José M.^a Berzosa totes les gestions van ésser infructuoses i ens vam veure obligats a prescindir-ne, finalment, es podrà veure en sessió única. També és rigorosament inèdit **L'OMBRE ROUGE** —estrenat a França a les darreries de l'any passat—.

Jean-Louis Comolli

L'autor de **LA CECILIA** vindrà a Barcelona per a presentar el seu nou film **L'OMBRE ROUGE** en la cloenda de la Setmana. La recerca històrica ha preocupat Comolli no sols en les seves pel·lícules, sinó també en els treballs que al llarg dels anys publicà als **Cahiers du Cinéma**, ben particularment entorn de la història del cinema i de la representació de la història pel cinema de ficció. **L'OMBRE ROUGE** és precisament una ficció històrica que volta entorn de les vicissituds del moviment comunista contemporaniament a la guerra d'Espanya.

"La història del film parteix de la vida real d'alguns dels agents del Komintern, la majoria dels quals s'havien adherit de molt joves a la revolució d'octubre, des del 17, i visqueren gran part de llur joventut o dels anys de formació a l'URSS. Van passar per escoles de quadres, escoles de Partit, escoles d'agents secrets i van formar part d'alguna manera de la primera generació de revolucionaris per ideal; esdevingueren revolucionaris professionals, però els motius de llur adhesió eren de convicció profunda, d'entusiasme total per la Revolució: són els que els anys 36, 37, 38 són menys d'acord amb la línia política de Stalin, i que aquest tractà de liquidar i en gran part efectivament liquidà. Un



L'OMBRE ROUGE, de Jean-Louis Comolli

dels temes del film és la creença, la dificultat de sortir-ne. Quan s'és creient, com deixar d'ésser-ho? Això no passa mai —mai ha passat així en la història i tampoc mai ho fa al film— d'una manera clara i neta. És qui comencen a entrar en dissidència —sempre ho han fet mantenint-se a l'interior d'una certa lògica i no l'han canviat. Així, en hem inspirat en la vida d'un agent molt conegut, Ignace Reisz, que Stalin liquidà el 37. Quan va prendre consciència de que la cosa no rutllava, simplement va escriure una carta a Stalin per a dir-li: estimat camarada, ja no estic d'acord amb la teva política... La documentació bàsica han estat els testimonis: evidentment Krivitsky, que escriu el llibre **Jo vaig ésser agent de Stalin**; la dona d'Ignace Reisz, que escriu un llibre sobre el seu marit, **Les notes**; Jan Valtine, que escriu el llibre **Sense pàtria ni frontera**, document absolutament remarcable. Hem llegit moltes coses sobre aquest homes i llur lògica, també llibres de periodistes, i fins i tot l'**Autocrítica** d'Edgar Morin ens ha servit. També hem consultat, és clar, els llibres d'història, però a fi de comptes no és en els historiadors on hem trobat la nostra matèria, sinó més aviat en els testimonis i els diaris de l'època, les **Humanités**. Hi hem trobat coses molt interessants. Realment el treball dels historiadors, que fan un esforç d'anàlisi, amb molta distància, ens ajuda a comprendre l'època, però no ens dona matèria ficcional, o ben poca".

(Extractes d'una entrevista apareguda a *Jeune Cinéma* 139, desembre de 1981-gener de 1982)

*

Composaran aquesta sessió els films següents:

- **O TODOS O NINGUNO** (Colectivo de Cine de Clase, 1976)
- **MANIFESTACIONES DE L'1 I EL 8 DE FEBRER DE 1976** (Grup de Producció)
- **HASTA SIEMPRE EN LA LIBERTAD/LA MATANZA DE ATOCHA** (Colectivo de Cine de Madrid, 1977).

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 22		Cinema, Història i Ensenyament: LA CECILIA , J.L. Comolli, 1975. Int.: Massimo Foschi, Maria Carta, Vittorio Mezzogiorno. França-Itàlia. V.O.S.E. (C)	Cinema, Història i Ensenyament: REED MEXICO INSURGENTE , Paul Leduc, 1972. Int.: Claudine Obregon, Eduardo López Rojas. Mèxic (B/N)	Cinema, Història i Ensenyament: FILMS CLANDESTINS DURANT EL FRANQUISME , amb la intervenció de Pere Portabella, Josep Miquel Martí Rom. Espanya ★
Dimarts 23		Cinema, Història i Ensenyament: SALVATORE GIULIANO , Frances- co Rosi, 1961. Int.: P. Cammerata, F. Wolff. Itàlia, V.E. (B/N)	Cinema, Història i Ensenyament: LA CECILIA , J.L. Comolli, 1975. Int.: Massimo Foschi, Maria Carta, Vittorio Mezzogiorno. França-Itàlia. V.O.S.E. (C)	Cinema, Història i Ensenyament: SELECCIO DE NOTICIARIS DESDE 1920 FINS A 1982 Amb la presència de Ramon Sala
Dimarts 24		Cinema, Història i Ensenyament: REED MEXICO INSURGENTE , Paul Leduc, 1972. Int.: Claudine Obregon, Eduardo López Rojas. Mèxic (B/N)	Cinema, Història i Ensenyament: THE ADVENTURES OF GERARD/ LAS AVENTURAS DE GERARD , Jerzy Skolimowski, 1970. Int.: Peter McEmery, Claudia Cardinale, Eli Wa- llad, Anglaterra-Itàlia-Suïssa. V.E.(C)	Cinema, Història i Ensenyament: CANCIONES PARA DESPUES DE UNA GUERRA , Basilio M. Patino, 1971-76. Espanya (B/N i C), amb la intervenció de B.M. Patino, Esteve Riambau i Carles Pastor
Dijous 25		Cinema, Història i Ensenyament: WINSTANLEY , Kevin Brownlow & Andrew Mollo, 1976. Int.: Miles Ma- lliwell, Jerome Willis. Anglaterra. V.O.S.E. (B/N)	Cinema, Història i Ensenyament: THE AGONY AND THE ECSTASY/ EL TORMENTO Y EL EXTASIS , Ca- rol Reed, 1965. Int.: Charlton Heston, Rex Harrison. USA. V.E. (C)	Cinema, Història i Ensenyament: IARRIBA ESPAÑA! , J.M. Berzosa, 1975. França. V.E.
Divendres 26		Cinema, Història i Ensenyament: THE ADVENTURES OF GERARD/ LAS AVENTURAS DE GERARD , Jerzy Skolimowski, 1970. Int.: Peter McEmery, Claudia Cardinale, Eli Wa- llad. Anglaterra-Itàlia-Suïssa. V.E.(C)	Cinema, Història i Ensenyament: WINSTANLEY , Kevin Brownlow & Andrew Mollo, 1976. Int.: Miles Ma- lliwell, Jerome Willis. Anglaterra. V.O.S.E. (B/N)	Cinema, Història i Ensenyament: LA VIEJA MEMORIA , Jaime Camino, 1977. Amb la presència de Jaime Ca- mino
Dissabte 27	Cinema, Història i Ensenyament: KING AND COUNTRY/REY Y PA- TRIA , Joseph Losey, 1964. Int.: Dirk Bogarde, Tom Courtenay. Anglaterra V.O.S.E. (B/N)	Cinema, Història i Ensenyament: THE AGONY AND THE ECSTASY/ EL TORMENTO Y EL EXTASIS , Ca- rol Reed, 1965. Int.: Charlton Hes- ton, Rex Harrison. USA. V.E. (C)	Cinema, Història i Ensenyament: LA PRIMERA CARGA AL MACHE- TE , Manuel Octavio Gómez, 1968. Int.: Adolfo Llauredó, Idilio Anreus. Cuba (B/N)	Cinema, Història i Ensenyament: L'OMBRE ROUGE , Jean-Louis Com- olli, 1981. Int.: Claude Brasseur, Jacques Dutronc, Nathalie Baye, Andrea Ferrel. França, V.O. (C). Amb la presència de J.L. Comolli
Diuenge 28	Cinema, Història i Ensenyament: LA PRIMERA CARGA AL MACHE- TE , Manuel Octavio Gómez, 1968. Int.: Adolfo Llauredó, Idilio Anreus. Cuba (B/N)	Cinema, Història i Ensenyament: KING AND COUNTRY/REY Y PA- TRIA , Joseph Losey, 1964. Int.: Dirk Bogarde, Tom Courtenay. Anglaterra V.O.S.E. (B/N)	Cinema, Història i Ensenyament: LA VIEJA MEMORIA , Jaime Camino, 1977	Sesuspén la sessió per la llarga duració del film anterior


Matinal 12 h. Cinema Infantil:

SCALWAG/PATA DE PALO, Kirk Douglas, 1974. Int.: Kirk Douglas, Mark Lester. USA. V.E. (C)

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà
V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



SKAMMEN/LA VERGUENZA, Ingmar Bergman



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 19

29 Març -4 Abril 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63, Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Max von Sydow Cinema basc

Periòdicament hem ofert cintes ja clàssiques de la cinematografia sueca que ens feren conèixer tota una generació d'actors prodigiosos, generalment formats i arrelats en el teatre. Hem volgut ara, aprofitant la seva estada a Barcelona per un rodatge, retre homenatge a Max von Sydow, que fa vint anys descobrirem en les seves definitives creacions als primers films de Bergman que arribaren a Espanya.

Resulta difícil de separar la figura d'aquest gran actor suec de la d'Ingmar Bergman. Entraren resten títols com **EL MANANTIAL DE LA DONCELLA**, **FRESAS SALVAJES**, tots obres mestres de la cinematografia mundial. "El meu darrer treball amb en Bergman fou en una obra de teatre a Suècia".

Concisa, Granada, Almeria, Segòvia, però té un record especial de la seva estada, fa quatre anys, a Barcelona, "és una ciutat amb molta classe i molt bella".

"Els meus treballs a Amèrica —comenta— són esporàdics. Però això no vol dir pas que no m'agradi el cinema americà. Tots els seus directors són molt bons i és difícil de catalogar-los. No m'agrada tampoc de parlar d'una classe de cinema americà i d'una altra europeu. Aquí tenim magnífics directors. Les pel·lícules que es fan a Alemanya, França i Itàlia són molt bones. Però el problema rau en com aconseguir els diners. Del cinema espanyol en sé poc; únicament conec Buñuel, amb qui vaig coincidir a Mèxic, i em sembla un excel·lent realitzador".

Quan li comentem si ha passat d'un cinema de qualitat a un altre de més comercial, Max von Sydow és rotund en la seva resposta: "El cinema de qualitat i el comercial no tenen pas perquè oposar-se. Crec que totes les menes pel·lícules amb en Bergman foren comercials. Penseu que una pel·lícula és comercial quan és bona i que és bona si és comercial". Malgrat la nostra insistència no vol trobar gaires diferències entre les pel·lícules en què ha treballat. "Bàsicament, la manera de treballar és la mateixa. La diferència rau en el nombre d'actors que hi participen i en els diners que s'hi inverteix". Recordem, però, que amb en Bergman hi treballa diferentment: "Personalment puc dir que sí. Per mi la diferència consisteix en el fet que ens coneixem molt bé i qui és el meu realitzador preferit. En Bergman és un artista remarcable. En el seu treball realitza una tasca completa. És ell qui escriu el guió, qui escull els actors i qui decideix com ha d'ésser exactament el producte final, sense haver d'atendre a condicionaments de cap mena. Potser en això resideix la diferència amb els altres directors: són ben pocs els qui treballen així i tenen una total llibertat d'acció".

Max von Sydow insisteix en la seva vocació teatral. Posat a escollir es queda amb el teatre. Fa uns anys va muntar un espectacle a Broadway que tingué molt d'èxit. I fou el teatre qui li va donar a conèixer García Lorca, car participà al muntatge que es va fer de **Yerma**: a Alemanya fa uns anys. "Quan escullo un treball —la qual cosa pot portar-me la gairebé sempre— és perquè el paper m'agrada, és ben construït i aporta qualitat humana. Al capdavant, quan la producció és bona, així com la direcció i la història. Per això no m'importa interpretar papers secundaris si aquests em satisfan". No troba tampoc una gran diferència en els mètodes de treball dels directors. "L'actor ha de saber amollar-se. En Bergman és molt meticulós i rigorós en els plantejaments, però dona llibertat". Són molts els directors amb els quals li agradaria de treballar, a més a més del suec, i entre aquests hi ha Truffaut, Malle, Altman, Polanski, Allan, Forman.

(D'una entrevista realitzada per Miguel Angel Trenas)

Dues vegades ja —per novembre de 1978 i per març de 1980— la Filmoteca ha cridat l'atenció sobre el cinema realitzat al País Basc. De nou proposem la consideració de la realitat d'aquesta cinematografia, aquesta vegada però emmarcant-ho a la fi amb un col·loqui que plantejarà una anàlisi de la "Situació actual del cinema i la televisió al País Basc i a Catalunya" i en el qual intervingran pel País Basc, Ramon Sabayen (Conseller de Cultura del Govern Basc), Martín Ibarbia (Director de programació de la Conselleria de Cultura), Imanol Uribe (realitzador), Xabier Elorriaga (actor), Xabier Aguirresarobe (fotògraf), i per Catalunya, Miquel Porter (Cap del Servei de Cinematografia de la Generalitat de Catalunya), Josep M. Forn (realitzador), Sergi Schaff (realitzador) i Joan-Anton González (director de l'Institut de Cinema Català). Farà de moderador Xabier Zelaundi, d'Euskadi Etxea, entitat que ha col·laborat en l'organització d'aquestes sessions. Quant a la programació, no cal presentar les ben conegudes cintes d'Imanol Uribe ni els **ikuskas**, o noticiaris bascs, dels quals ja foren presents a la Filmoteca els primers números i se n'ofereixen ara els següents: del 8 al 12. Destaquem l'estrena a Barcelona dels films **AGUR EVEREST**, de Fernando Larruquén (co-realitzador amb Nestor Basterretxea del primer esforç seriós de cinema basc als anys 60: **AMA LUR**) i Juan Ignacio Lorente, i de **SABINO ARANA**, del director del qual oferim els extractes d'una entrevista.

Pedro Sota cursà estudis cinematogràfics a París durant els anys 1970-73, tot seguint els cursos impartits a la Universitat de Censier pels equips de **Cahiers du Cinema** (Oudart, Narboni, Aumont) i **Positif** (Tailleur, Benayour). Aprofitant els seus viatges a Euskadi rodà un curtmetratge experimental en 16 mm, sobre un text de T.S. Eliot titulat **THE FACE IN THE FREEZE** (1971). Després de treballar com a meritori en films d'Olea, Betriu, Diamante, etc., realitza un llargmetratge per a la televisió francesa, **LE VENT DES URNES** (1973), sobre les eleccions presidencials d'aquell any. Posteriorment dirigeix **NORTASUNA** (1976), sobre la figura i obra de l'escultor Remigio Mendiburu. Durant el 1979 i 1980 realitza, en col·laboració amb José Julián Bakedano —coproductor i productor executiu— un dels pocs llargmetratges d'origen basc rodats des del 1939: **SABINO ARANA**.

— Quins han estat els orígens del projecte?

— Teníem la idea de realitzar una pel·lícula curta, d'uns cinc minuts, perquè no teníem finançament per a un llarg. El guió s'ana prolongant i, poc a poc, es van anar interessant pel projecte una sèrie de persones, fins arribar a cobrir-se un pressupost de quatre milions, la qual cosa ens decidí a intentar de fer un llargmetratge. Entre la idea, exposada per primera vegada per José Julián Bakedano i jo mateix als **Topaketak** (Jornades de cinema basc concebudes com a contestació i alternativa a l'"espanyolisme" del "Certamen de Cine Documental" de Bilbao), fins a l'acabament del film han transcorregut, de fet, gairebé dos anys.

— Criden l'atenció els problemes que plantejava realitzar un film sobre una figura històrica tan conflictiva com Sabino Arana.

— Al capdavant, si ho analitzes fredament, qualsevol tema és ambiciós. No és més ambiciós, en aquest sentit, fer una pel·lícula sobre Sabino Arana que, per exemple, sobre un estudiant i llurs problemes. El que passa és que rodar **SABINO ARANA**, com que aquest tema té una imatge sagrada —o l'oposada, segons el sector en el qual et fixes—,

sembla un acte de provocació per part nostra. Per a nosaltres es tractava d'un tema normal i corrent. Podria haver estat una pel·lícula sobre el primer futbolista de la Reial Societat.

— Com vau abordar els problemes derivats de realitzar un llargmetratge en un lloc carent d'infraestructura cinematogràfica?

— A Euskadi la situació cinematogràfica és absolutament precària. La pel·lícula es rodà amb l'ajut de molta gent. Els actors eren "amateurs", uns amics ens van deixar un cotxe, uns altres una casa... Treballàvem en un nivell totalment rudimentari. És una pel·lícula feta a nivell casolà; es tracta d'un cinema fet a la cuina. Nosaltres hi hem posat imaginació, ganes i molta voluntat de realitzar el film.

— Com un vau planejar el fet de parlar cinematogràficament d'un personatge històric, de la història, en certa manera?

— La nostra pel·lícula, no és pas una anàlisi d'allò que fou Sabino Arana, ni d'allò que implicà. És una pel·lícula feta des del punt de vista de Sabino Arana, tot tractant de retratar la seva mentalitat i el món que l'envoltava.

— Per què un llargmetratge en euskera? Quins problemes suscitava?

— Era impossible de fer una pel·lícula sobre Sabino en castellà. Sabino Arana entenia l'euskera com a arma ideològica, rebutjant el castellà. Aquest fet obligava a utilitzar l'euskera, euskera basca, més en concret. Hom no pot demanar a un film basc que sigui sonoritzat en castellà, fòra com de maridar que un film polonès fos rodat en alemany.

— La vostra pel·lícula utilitza tot un repertori d'imatges mítiques d'Euskadi, cosa que és comuna en tot el cinema basc. Hi ha una mena de voluntat de marcar amb el segell d'"allò que és basc" (el passat històric vist a través del mite) el cinema que es fa en aquest país.

— Em penso que això respon a la voluntat de copsar el que passa, a nivell sociològic, en aquest país. Quant als materials que s'han escollit per configurar aquesta idea, si que són estrats, però crec que aquest és un problema de tot l'art basc actual. Parlant amb sinceritat, jo no tindria valor per abordar una història de l'Euskadi d'avui, del present. Amb tot, penso que els límits que configuren el que avui és el cinema basc cal trencar-los si volem sortir del cul-de-sac en què ens trobem.

(Extracte de l'entrevista realitzada per Santos Zurro-negui a **Contracampo** núm. 19, febrer 1981).

King Vidor

PROUD FLESH

És una comèdia decididament desbaratada que comença amb el terratrèmol de San Francisco, continua en una Barcelona turística, que no desagrada pas al senyor Porciples, a fi que Harrison Ford faci una caricatura sanguinària de Rodolfo Valentino, acompanyat d'una "troupe" de criats saltimbanquis, i es transformi en un melodrama romàntic encara més exaltat al San Francisco que encara avui s'ofereix als expedicionaris de Boccaccio. Ladesimbolisme amb què Vidor passa damunt de tots els tòpics, i s'introdueix sense vacil·lacions a favor d'un feréstec paisatge, i dins els deliris romàntics que tant li agraden, acaba per produir un cert respecte: com diria Hemingway, és un problema de "tenir o no tenir".

J.L. Guarnier.

L'amanerament de Laurette Taylor resta molt moderat en aquesta història d'una dependent de Nova York que cautiva tothom amb el seu optimisme. L'evident simpatia de Vidor pel que fa al missatge de la pel·lícula li dona un to personal. Fins al New York Times va reconèixer de mala gana que "aquesta és una pel·lícula que pot ensenyar a ésser feliç".

John Baxter.

WINE OF YOUTH

Una pintoresca comèdia didàctica sobre l'amor i el "gap" generacional. La primera part, després d'un próleg historicista que detalla breument els idilis de l'àvia i la mare de Mary, la protagonista, presenta una festa esbojarrada destinada sens dubte a sintetitzar i/o simbolitzar l'esperit dels anys vint, en la qual els gags i els detalls intencionats se succeïen amb abundància més que generosa. Mary decideix escollir entre els seus dos pretendents tot realitzant prèviament un assaig de vida col·lectiva en algun lloc isolat del món. Però com que els prejudicis són forts i els pretendents una mica més ardorosos del que havia previst, la noia torna a casa seva. Aleshores descobreix —i la comèdia evoluciona cap al drama més tremebund— que els seus pares s'odien, que no poden suportar-se. Felicitant, malgrat que per un moment hem tingut el pitjor desenllaç, la cosa s'arregla, i la jove Mary escollirà l'amor sense pretendre posar-lo a prova, sinó com ho feren els seus predecessors, guiant-se per l'instint. Aquesta comèdia insòlita i desbocada, atrevint-se a una miqueta conservadora alhora, revela un constant sentit de la invenció i mostra clarament l'exuberància que amb el temps es convertirà en una de les marques de fàbrica del geni de Vidor.

J. L. Guarnier.



SHOW PEOPLE/ESPEJISMOS, King Vidor

SHOW PEOPLE

Aquest és un film sobre el cinema i un dels més bells homenajes que s'han retut al setè art. No hi ha pas, aquí, cap crítica als costums hollywoodians ni de les condicions econòmiques de fabricació d'un film com, més tard, va fer Wilder o Minnelli. Fins i tot si hi ha sátira, aquesta és oferta amb bon humor i tendresa. Hollywood era, a l'època, en plena expansió i Vidor, a la M.G.M., era totalment lliure per a divertir-se una mica. És una comèdia —extramada-

ment brillant que té com pretext l'arribada a Hollywood, amb son pare, d'una bonica noia, Peggy Pepper (Marion Davies), que vol esdevenir actriu i que es troba enfront d'un món que ella ignora fins aleshores. Peggy coneix un actor del qual s'enamora, esdevé una gran "vedette", oblidant l'actor, es casa amb un crític, després retroba l'actor, durant el rodatge d'un film (el realitzador del qual és el mateix King Vidor), i reconquista el seu amor alhora davant i darrera la càmera. King Vidor fa que s'abracin en una escena, talia la presa, però el petó que es fan no acaba pas.

El film viu essencialment, llevat dels afers sentimentals dels dos herois, de l'accumulació d'escenes en les quals l'ofici d'actor i els rodatges són el centre d'interès. Així, per exemple, hom assisteix al rodatge d'un film d'aventures. L'heroi ha de travessar un llac tot nedant. Hom veu, darrera una roca, hom hi albirava una la veritable "vedette" que apareix aleshores davant una altra càmera com si efectivament hagués travessat el llac nedant per salvar l'heroïna. Els grans actors de l'època, Chaplin, Doug Fairbanks, John Gilbert, Karl Dane, hi apareixen, hom veu Vidor com mira una seqüència de **BARDELYS THE MAGNIFICENT** (rodada dos anys abans), hi apareixen guionistes famosos (Law Cody i Elinor Glyn, creadors de les **IT STORIES**, Chaplin demana un autògraf a Peggy, que es desmorona quan hom li diu de què es tracta. Els estudis de la Fox, de la Warner, de la Paramount, una munió d'actors passen davant nostre, **SHOW PEOPLE**, com **THE PATSY**, és completament elaborat sobre el mím, però sobretot, **SHOW PEOPLE** és una extraordinària comèdia.

Tot sovint Vidor fa esclatar els quadres de la comèdia de costums en alguna seqüència pròpiament dadaïsta. I tanmateix la mirada de Vidor és alhora sentimental i distant: sentimental per la tendresa amb què mira aquest món que tan bé coneix i admira; distant per la prodigiosa originalitat amb què se succeïen els gags absurds, tot fent de Hollywood un altre planeta, pròpiament imaginari.

(Bernard Cohn, *Positif*, 161, Setembre 1974)

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 29		Max von Sydow: SKAMMEN/LA VERGUENZA , Ingmar Bergman, 1968. Int.: Max von Sydow, Liv Ullman. Suècia. V.O.S.E. (B/N)	Max von Sydow: JUNGFRUKALLAN/EL MANANTIAL DE LA DONCELLA , Ingmar Bergman, 1959. Int.: Max von Sydow, Birgitta Valberg. Suècia. V.O.S.E. (B/N)	Max von Sydow: SKAMMEN/LA VERGUENZA , Ingmar Bergman, 1968. Int.: Max von Sydow, Liv Ullman. Suècia. V.O.S.E. (B/N) <i>Amb la presència de Max von Sydow</i>
Dimarts 30		Max von Sydow: JUNGFRUKALLAN/EL MANANTIAL DE LA DONCELLA , Ingmar Bergman, 1959. Int.: Max von Sydow, Birgitta Valberg. Suècia. V.O.S.E. (B/N)	Cinema basc: EL PROCESO DE BURGOS , Imanol Uribe, 1979. País Basc. (C)	King Vidor: HAPPINESS , King Vidor, 1924. Int.: Laurette Taylor, Pat O'Malley. USA. Mude, rètols en anglès. (B/N)
Dimecres 31		Cinema basc: EL PROCESO DE BURGOS , Imanol Uribe, 1979. País Basc. (C)	Cinema basc: Ikuska núm. 8: ARABA, núm. 9: ART BASC, núm. 10: CONTRASTS, núm. 11: RIBERA DE NAVARRA, EUSKARA ETA FUTBOLA, EUSKARA ETA ARRAUNA, EUSKARA ETA MENDIA , Anton Etxeiza i Koldo Izaguirre	King Vidor: WINE OF YOUTH , King Vidor, 1924. Int.: Eleanor Boardman, Ben Lyon. USA. Mude, rètols en anglès. (B/N)
Dijous 1		No hi ha sessions.		
Divendres 2		Cinema basc: LA FUGA DE SEGOVIA , Imanol Uribe, 1980. Int.: Xavier Eitorriaga, Mario Pardo, Ovidi Montllor. País Basc. (C)	Cinema basc: SABINO ARANA , Pedro Sota i José J. Bakedano. Ikuska núm. 12: MATRIARCAT , País Basc. (C)	King Vidor: SHOW PEOPLE/ESPEJISMOS , King Vidor, 1928. Int.: Marion Davies, William Haines. USA. Mude, rètols en anglès. (B/N)
Dissabte 3	Cinema basc: SABINO ARANA , Pedro Sota i José J. Bakedano. Ikuska núm. 12: MATRIARCAT , País Basc. (C)	Cinema basc: ESTADO DE EXCEPCION, TOQUE DE QUEDA, IGNACIO ZURICALDAI , Iñaki Nuñez, 1979-1981. País Basc. (C)	Cinema basc: AGUR EVEREST , Fernando Larruquert i Juan Ignacio Lorente. País Basc. (C)	Col·lecció: Situació actual del cinema i la televisió al País Basc i a Catalunya. R. Sabarben, M. Ibarbia, I. Uribe, X. Eitorriaga, X. Aguirresarobe, M. Portet, J.M.ª Forn, J.A. González, Sergi Schaeff
Diumenge 4	Cinema basc: LA FUGA DE SEGOVIA , Imanol Uribe, 1980. Int.: Xavier Eitorriaga, Mario Pardo, Ovidi Montllor. País Basc. (C)	Cinema basc: AGUR EVEREST , Fernando Larruquert i Juan Ignacio Lorente. País Basc. (C)	Cinema basc: ESTADO DE EXCEPCION, TOQUE DE QUEDA, IGNACIO ZURICALDAI , Iñaki Nuñez, 1979-1981. País Basc. (C)	King Vidor: PROUD FLESH/CARNE ALTANERA , King Vidor, 1925. Int.: Eleanor Boardman, Pat O'Malley. USA. Mude, rètols en anglès. (B/N)
Matinal 12h. Cinema infantil. 2.º FESTIVAL DE MORTADELO Y FILEMON. Dibuixos animats, Espanya. (C)				

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà
V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N. Blanc i negre — C. Color



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 20

5-11 Abril 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63, Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06



THE THIEF OF BAGDAD de M. Powell

El cinema d'aventures

UNA ÈPICA DEL SEGLE XX

La tasca de fixar les fronteres del cinema d'aventures és força àrdua i problemàtica. Si hom pren la perillosa arriscada com a element definidor del gènere, aleshores gairebé tot el cinema de ficció i una bona part del cinema documental passen a ésser cinema d'aventures. Un criteri relativament segur per caracteritzar el gènere en la seva agilitat de la moral de l'esforç i de l'acció física, del combat arriscat de l'home per vencer allò que s'interposa tossudament entre les seves pulsions i els seus objectius, tret com a tota la narració èpica. El cinema d'aventures, però, també pot ésser acotat, d'una manera aproximada, gràcies a certes característiques i normes que s'ofereixen amb singular fixesa i persistència en les seves més significatives mostres: una d'aquestes condicions és la del lloc de l'acció, generalment insòlit o pintoresc, com per exemple, la jungla africana o els deserts gelats d'Alaska, sempre plens de perills; un altre, de molt important, és la raó per la qual els personatges es troben en tan inhòspits llocs, generalment a la recerca o captura de quelcom o d'algú, condició que vehicula freqüentment tant el tema de la rivalitat com el de la camaraderia viril. L'heroi del film d'aventures és, en general, un home d'elevats sentiments o algú que ha perdut la dignitat i vol recuperar-la en l'acompliment de la tasca que s'ha imposat. Generalment de psicologia poc complicada, són els seus actes els que interessen, molt més que no pas les seves motivacions. La gesta, en estat gairebé químicament pur, és allò que compta. Considerat un gènere menor pels historiadors de cinema tradicionals, el cinema d'aventures quasi no figura mai als gruixuts tractats sobre el setè art, cosa que no impedeix que, al cinema d'aventures, hi puguin encaixar realitzadors de qualitat, que quan s'han trobat més a gust ha estat precisament quan han pogut donar via lliure al seu gust per l'acció directa i els gran espais, o per manipular els actors com a éssers monolòtics, herois èpics de perfil granític, en els quals hi compta per damunt de tot el gest i el moviment, la presència i no l'expressió d'estats anímics. Cinematogràfica per excel·lència, en virtut de les seves dues característiques d'acció física i de mobilitat, l'aventura adquireix al cinema una dimensió que no posseeix a la literatura.

Possiblement d'això vingui l'injust menyspreu del qual ha estat objecte el cinema d'aventures. La vella crítica, que tendeix a jutjar els films d'acord amb patrons literaris, rebutja sistemàticament tot el cinema no susceptible d'ésser remès a aquells models. Les novel·les d'aventures eren i són literatura de quiosc, terme que d'altra banda caldria revisar ara que tant es parla de cultura popular o fins i tot de contra cultura. És cert que, en general, no han existit grans novel·les d'aventures, si reduïm el concepte a les esmentades novel·les de quiosc. Però no ho és pas menys que la més gran novel·la del segle XVIII és una novel·la d'aventures, com ho és el Quixot. En qualsevol cas, noms com els de Fenimore Cooper o Salgari, Edgar Rice Burroughs o Ridder Haggard, Jules Verne o Allain i Souvestre, són avui objecte d'una reba hilitació difícil de predir fa pocs anys. I això per no parlar de Conrad o d'Edgar Allan Poe, novel·listes, a darrera instància, de l'aventura.

La superioritat del cinema d'aventures sobre la novel·la de la mateixa mena rau a la pròpia naturalesa del cinema. Si l'acció i el marc en el qual es desenvolupa són fonamentals, no hi ha pas cap dubte que entre una acció contada o mostrada, entre la descripció d'un paisatge exòtic i la seva presència òptica davant els ulls de l'espectador, l'acció és senzill. Per molt bé que Nordhoff i Hall ens contin com és l'illa de Pitcairn i la sensació que produeix a Fletcher Christian,



MOBY DICK de John Huston



SOLOMON AND SHEBA de King Vidor

l'efecte no serà mai el mateix que quan Frank Lloyd en hi portà, conduït per Clark Gable, a **MUTINY ON THE BOUNTY** (1935). I si Conrad pot descriure'ns a la perfecció l'angoixa anímica del seu protagonista a **LORD JIM**, Richard Brooks té, en canvi, al seu favor, la possibilitat de poder-nos mostrar el mateix personatge realment situat enfront d'un mar hostil i un món estrany a la pellícula del mateix títol del 1965. Veure, això és el que és important al cinema d'aventures, i per tal que l'espectador vegi cal que el realitzador sèpi mostrar. Com tot el cinema "de gènere", el d'aventures ha estat representat especialment per la indústria hollywoodiana, en especial durant l'etapa d'apogeu de la política de productors. Hi compta, en això, tant la personalitat dels realitzadors com la dels intèrprets, en general més o menys especialitzats en el gènere, i amb una imatge que admet una fàcil i estimulante identificació per part del públic. Hi compta també, en funció del seu elevat cost, la continuïtat en el seu conreu, la qual cosa permet no solament d'aprofitar decorats, viatges i àdhuc accessoris per a diversos films, sinó crear un clima d'espectació permanent que garanteixi la rendibilitat de cada producte, considerat com a element integrant d'una sèrie.

Són tres les manifestacions del cinema d'aventures: l'aventura exòtica, comunament localitzada a l'Àfrica, o a l'Índia colonial, una de les derivacions de la qual és l'anomenada "fantasia oriental", que gaudí de gran acceptació durant els primers anys del cinema en color; l'aventura del mar, incloent les seves ramificacions de caràcter exclusivament bèl·lic, amb atenció especial al subgènere constituït pels films de pirates; i l'aventura a l'aire, a la qual poden paragonar-se les derivacions del culte a la velocitat en un segle dominat per aquesta, com poden ésser les dels corredors automobilístics. Hi ha també l'aventura a la muntanya, o la que s'acosta al western sense arribar a entrar de ple en el gènere, o l'aventura sofisticada a la manera d'Sternberg.

(El Cine, Enciclopedia del 7.º Arte, Buru Lan S.A. de ediciones).



THE GOLDEN VOYAGE OF SIMBAD/EL VIAJE FANTÁSTICO DE SIMBAD, G. Hessler

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 5		KING SOLOMON'S MINES/LAS MINAS DEL REY SALOMON , Andrew Marton, 1950. Int.: Stewart Granger, Deborah Kerr. USA. V.E. (C)	WATUSI/REGRESO A LAS MINAS DEL REY SALOMON , Kurt Neumann, 1958. Int.: George Montgomery, Taina Elg. USA. V.E. (C)	King Vidor: SHOW PEOPLE/ESPEJISMOS , King Vidor, 1928. Int.: Marion Davies, William Haine. USA. Muda, rètols en anglès. (B/N)
Dimarts 6		THE PRISONER OF ZENDA/EL PRISIONERO DE ZENDA , Richard Thorpe, 1952. Int.: Stewart Granger, Deborah Kerr. USA. V.E. (C)	KING SOLOMON'S MINES/LAS MINAS DEL REY SALOMON , Andrew Marton, 1950. Int.: Stewart Granger, Deborah Kerr. USA. V.E. (C)	WATUSI/REGRESO A LAS MINAS DEL REY SALOMON , Kurt Neumann, 1958. Int.: George Montgomery, Taina Elg. USA. V.E. (C)
Dimecres 7		MOBY DICK , John Huston, 1956. Int.: Gregory Peck, Richard Basehart, Orson Welles. USA. V.E. (C)	YOUNG BESS/LA REINA VIRGEN , George Sidney, 1953. Int.: Deborah Kerr, Jean Simmons, Stewart Granger. USA. V.E. (C)	King Vidor: STREET SCENE/LA CALLE , King Vidor, 1931. Int.: Sylvia Sydney, William Collier Jr. USA. V.O. (B/N)
Dijous 8		King Vidor: SOLOMON AND SHEBA/SALOMON Y LA REINA DE SABA , King Vidor, 1958. Int.: Gina Lollobrigida, Yul Brynner, George Sanders. USA. V.E. (C)	THE PRISONER OF ZENDA/EL PRISIONERO DE ZENDA , Richard Thorpe, 1952. Int.: Stewart Granger, Deborah Kerr. USA. V.E. (C)	MOBY DICK , John Huston, 1956. Int.: Gregory Peck, Richard Basehart, Orson Welles. USA. V.E. (C)
Divendres 9		CAPTAIN HORATIO HORNBLLOWER/EL HIDALGO DE LOS MARES , Raoul Walsh, 1951. Int.: Gregory Peck, Virginia Mayo. USA. V.E. (C)	THE THIEF OF BAGDAD/EL LADRON DE BAGDAD , Michael Powell, 1940. Int.: Sabu, John Justin, Conrad Veidt. Anglaterra. V.E. (C)	King Vidor: SOLOMON AND SHEBA/SALOMON Y LA REINA DE SABA , King Vidor, 1958. Int.: Gina Lollobrigida, Yul Brynner, George Sanders. USA. V.E. (C)
Dissabte 10	THE THIEF OF BAGDAD/EL LADRON DE BAGDAD , Michael Powell, 1940. Int.: Sabu, John Justin, Conrad Veidt. Anglaterra. V.E. (C)	THE GOLDEN VOYAGE OF SIMBAD/EL VIAJE FANTÁSTICO DE SIMBAD , Gordon Hessler, 1973. Int.: John-Philip Law, Caroline Munro. USA. V.E. (C)	HELLO DOLLY! , Gene Kelly, 1968. Int.: Barbra Streisand, Walter Matthau. USA. V.E. (C)	Se suspèn la sessió per la llarga durada del film anterior.
Diumenge 11	YOUNG BESS/LA REINA VIRGEN , George Sidney, 1953. Int.: Deborah Kerr, Jean Simmons, Stewart Granger. USA. V.E. (C)	HELLO DOLLY! , Gene Kelly, 1968. Int.: Barbra Streisand, Walter Matthau. USA. V.E. (C)	Se suspèn la sessió per la llarga durada del film anterior.	THE THIEF OF BAGDAD/EL LADRON DE BAGDAD , Michael Powell, 1940. Int.: Sabu, John Justin, Conrad Veidt. Anglaterra. V.O. (C)

Matinal 12 h. Cinema infantil

THE GOLDEN VOYAGE OF SIMBAD/EL VIAJE FANTÁSTICO DE SIMBAD, G. Hessler, 1973. USA. V.E. (C)

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà

V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N. Blanc i negre — C. Color



El documentalisme ha estat sempre el terreny preferit de treball per a Santiago Alvarez



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 21

12 - 18 Abril 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Jerry Lewis

Nat el 1926 a Newark (New Jersey), Joseph Levitch, conegut i famós amb el nom de Jerry Lewis, actua per primer cop en públic al cinc anys: els seus pares pertanyen al "show business". Danny Lewis apareixerà en una de les pel·lícules de Jerry, **ROCK-A-BYE, BABY** (Frank Tashlin, 1956). El 1942 actua en un número al Brown's Hotel de Loch Sheldrake (New York) i el 1946 s'inicia, en el "500 Club" d'Atlantic City, la col·laboració amb Dean Martin. La parella obté un extraordinari èxit i ben aviat serà cridada a Hollywood. Hal B. Wallis, un dels més coneguts "productors" de Hollywood que acaba de deixar la Warner per passar, amb escassa fortuna en general, a la Paramount, els contracta, i els fa debutar en dues pel·lícules: **MY FRIEND IRMA** (George Marshall, 1949) i **MY FRIEND IRMA GOES WEST** (Hal Walker, 1950) — protagonitzades per Marie Wilson i John Lund, arran d'un popular programa de ràdio. Però ja a la seva tercera pel·lícula — **AT WAR WITH THE ARMY** (Hal Walker, 1951) — Martin & Lewis són els protagonistes. El tandem, que reproduïx fidelment el repartiment de papers de la parella clàssica de pallsos, assolix un èxit immens. Entre el 1951 i el 1956 interpretaran tretze films més, realitzats a partir d'esquemes d'eficàcia reconeguda (paròdies de gèneres, remakes, etc.). El 1955, però, succeeix un fet que resultarà determinant per a l'evolució posterior de Lewis: interpreta la seva primera pel·lícula dirigida per Frank Tashlin, **ARTISTS AND MODELS**. Tashlin havia treballat com a guionista i realitzador de dibuixos animats (**MERRY MELODIES**, entre d'altres), com a gagman amb Hal Roach, com autor de còmics (**VAN BORING**, 1934-1937), com a "story director" amb Walt Disney i com a guionista d'una quinzena de films, tot havent passat a la direcció el 1950. No fou

mai un cineasta excepcional, per bé que en algun moment — a començament dels 60 — fou sobrevalorat. La mediocritat, no exempta de trets interessants, dels seus films "sense Jerry" (o si més no la de la mitja dotzena que jo he vist) així ho testimonia. Resulta evident, però, que als millors films de Jerry Lewis no dirigits per aquest són els realitzats per Tashlin, i que els millors films de Tashlin són alguns dels realitzats amb Lewis.

HOLLYWOOD OR BUST (Frank Tashlin, 1956), és la darrera pel·lícula de Martin & Lewis. I precisament arran d'aquesta separació Lewis començarà a afirmar que "foren deu anys meravellosos amb Dean Martin i li estic molt agraït per haver contribuït al meu èxit". Jerry Lewis ha reconegut que algunes de les pel·lícules del període 1951-1960 contenen fragments dirigits per ell. Però, ben caballerament, es nega a assenyalar-los: "Fóra una manca d'ètica". I reconeix haver après de tots els realitzadors a les ordres dels quals ha treballat: "Era envoltat de grans professors: George Marshall, per exemple, m'ensenyà munts de coses".

El 1960 li surt la gran oportunitat: Lewis ha interpretat cap al final de l'any anterior, un film, **CINDERELLA**, a les ordres de Tashlin. En tractar-se d'una molt particular versió del conte de la Ventafocs, Lewis, productor de la pel·lícula, suggereix a la Paramount que l'estreni durant els dies de Nadal. Per tant, no hi ha cap film llest per a ésser estrenat a l'estiu, per la qual cosa el fins aleshores solament actor s'ofereix per realitzar a tota velocitat una nova obra: la decisió es pren el 27 de gener i el 29 de maig les còpies són a punt per a l'exhibició. **THE BELLBOY**, realitzada amb un pressupost ínfim (nou-cents mil·lions de dòlars), en blanc i negre, 72 minuts de duració, recaptarà vuit milions.

Durant la primavera del 1969, Lewis ha signat amb la Paramount un contracte per a catorze films a realitzar en set anys, la meitat d'aquests produïts per Jerry Lewis Productions. La Paramount li pagarà deu milions de dòlars i un elevat tant per cent dels beneficis. Dels onze títols realitzats a l'últim en aquestes condicions, Lewis en produeix (és a dir, hi intervé com a "producer") set: sis d'aquests els dirigeix, mentre que l'altre el realitza Tashlin (**CINDERELLA**). Lewis no dirigeix cap film sense produir-lo alhora. Lewis es troba al punt culminant de la seva carrera: és un cineasta comercial, mimat per la Paramount, i treballa en condicions privilegiades. La seva situació li permet d'anar fent passos cap endavant, bo i negant-se a l'èxit segur que la simple repetició del seu "tipus" li hagués garantitzat.

Les seves audàcies atrauen l'atenció de la crítica francesa (i, de passada, de l'europea), ensem que són ignorades per la "intelligentsia" americana, que el considera un còmic vulgar i faciliot. Lewis no solament s'atreveix a trencar els seus propis mètodes — ruptura realitzada gradualment i amb summa intel·ligència, sense perdre de vista els resultats de taquilla —, sinó que es complau en utilitzar la màquina hollywoodiana per provar nous procediments tècnics. Serà el primer cineasta que usarà el vídeo acoplat a la càmbra, a fi de controlar el moment de les preses. A **THE LADIES MAN**, 1961, utilitza la grua més gran de Hollywood per tal d'aconseguir un insospitat efecte en mostrar l'immens decorat tallat com una casa de nines — efecte que reprendrà, en dimensions més modestes, Godard, un cineasta que li deu molt a Lewis, a **TOUT VA BIEN**. Es permetrà el luxe de fer que el seu muntador assisteixi al rodatge, a fi de trobar solucions al mateix plató. Utilitzarà sempre un mateix equip: el guionista Bill Richmond, l'operador W. Wallace Kelley, una sèrie d'actors (com Kathleen Freeman al davant de tots ells).

Progressivament, l'idiota de les primeres pel·lícules de Martin & Lewis va desapareixent de la pantalla. Al cineasta comença a obsessionar-li el fet de doblar els seus papers, fins a l'extrem que al seu darrer producte Paramount, **THE FAMILY JEWELS**, 1965, interpretarà set (i) personatges. Lewis vol fer-se adult. Per a això no dubta de trencar amb el pare, la Paramount, i treballa amb diversos productors, especialment la Columbia. Encara és amunt, pe-

rò comença el declivi: les pel·lícules que només interpreta són fora d'aquelles que havia fet amb Tashlin — que, en aquest temps es dedica penosament a filmar la insuportable Doris Day a **THE GLASS BOTTOM BOAT**, 1966, i **CAPRICE**, 1967 —, i ni la comèdia d'embolic — **BOEING BOEING** (John Rich, 1965) —, ni la paròdia — **WAY WAY OUT** (Gordon Douglas, 1966), per a la Fox — assolixen un mínim d'interès.

D'altra banda, els films que Lewis dirigeix cada cop més cap a l'abstracció i el no-sentit (**THREE ON A COUCH**, 1966, **THE BIG MOUTH**, 1967 i **WHICH WAY TO THE FRONT**, 1970) trenquen definitivament el "model Lewis", i no són grans èxits de taquilla. Dirigeix una pel·lícula que no interpreta, **ONE MORE TIME** (1969), que ni tan sols és estrenada a Europa. A primers dels setanta, es refugia a Suècia per tal de rodar **THE DAY THE CLOWN CRIED** — "no és un film divertit" —, però no podrà acabar-lo pas, per problemes amb el productor — "un gangster, un productor francès del qual m'han contat que ha tingut una crisi cardíaca, per desgràcia no fatal" —. Després, el silenci: els negocis de Lewis — una cadena de cinemes entre altres — fracassen, els problemes econòmics s'aguditzen i Hollywood sembla que ja no vol saber res d'ell. El 1979 aconseguix rodar de nou, amb un reduït pressupost, **HARDLY WORKING**.

L'any següent (1980) començarà un nou film, **THAT'S LIFE**, però a les setmanes de començar el rodatge se suspèn per manca de diners. Refugiat a la T.V. i als "shows personals", Lewis es prepara per rodar el juny del 1981, com a actor, una pel·lícula de Martin Scorsese, **THE KING OF COMEDY**, el protagonista de la qual és, òbviament, Robert de Niro. El més gran cineasta — és una opinió personal — sorgit de Hollywood durant els darrers trenta anys es veu obligat a oficiar de secundari amb els nens macos d'un Hollywood que no permet cap altra aventura que no sigui aquella que garantitzi — o sembli garantir — una còmoda amortització. Com Mankiewicz, com Ray, com tants altres cineastes americans, els anys setanta han condemnat Jerry Lewis a un emmordassat i forçat silenci.

(Francesc Llinàs, *Contracampo*, núm. 21, abril-maig 1981).



LOCO POR ANITA, Frank Tashlin



UN CHALADO EN ORBITA, Gordon Douglas

Santiago Alvarez

Aquesta setmana es projectaran algunes de les darreres realitzacions del documentalista cubà Santiago Alvarez. Amb aquest motiu recordem ací algunes de les seves declaracions a l'entorn de la praxi cinematogràfica:

"Al departament de notícies, hi tenim un grup de cambres i jo he treballat amb tots ells; però n'hi ha uns quants amb els quals he treballat moltes vegades, i, quan les circumstàncies ho permeten, més m'estimo treballar amb un dels cambres que conec i portar-me amb ell de la millor manera possible. Crec que un equip de treball, un treball col·lectiu és molt important. Moltes vegades he treballat amb dos o cinc cambres alhora.

La part de realització que més m'agrada és el muntatge. El meu treball a la sala de muntatge és completament distint del d'altres camarades de l'ICAIC. Moltes vegades els muntadors no volen treballar amb mi perquè estan acostumats a tenir totes les facilitats per part dels directors, que solament supervisen... tot deixant que ells facin la feina. Jo, però, hi intervingo personalment — esmicolo el material, no deixo que ho faci l'ajutant, fins i tot jo mateix penjo les preses per veure de què tracta cadascuna. Les miro i les torno a mirar—. Sóc molt meticulós, fins i tot escullo el fotograma exacte per on vull tallar — cinc fotogrames són cinc i no sis—. Aleshores, mentre miro les tines de la

pel·lícula i les muntos, començo a pensar mentalment en el muntatge del so. Quan passo a la banda magnètica, encara faig el muntatge de les seqüències perquè cerco la música alhora que faig el muntatge. En escoltar el so, penso en l'estructura de la seqüència i quan munto la imatge penso sempre en quin so l'acompanyarà. A mesura que ho poso tot junt i comença a adquirir un cert ritme, penso en els efectes: quin so, quina música hi haurà amb tal imatge. El cinquanta per cent del valor d'un film rau a la seva banda sonora. Nosaltres som el públic, els realitzadors som el públic. Partim des de la base a la qual pertanyem fins a la realitat social del nostre país. No som pas estrangers, som part del poble i les nostres pel·lícules neixen d'una realitat compartida. Si penséssim que som un grup privilegiat, per damunt del poble, aleshores probablement ferem pel·lícules que comunicarien només amb una minoria o grup elitista... Un home solament pot ésser un artista revolucionari quan està amb el poble i s'hi comunica".

Santiago Alvarez

Paco Martínez Soria

La Filmoteca dedica aquesta setmana un meregut record-homenatge al recentment traspassat Paco Martínez Soria, un dels més estimables còmics de l'escena espanyola, que assolí una gran popularitat al llarg de la seva dilatada carrera. En comparació, la seva activitat cinematogràfica fou escassa i de poc relleu: entre els seus films sobresortiren **EL HOMBRE DE LOS MUÑECOS** (1943), d'Ignacio



LA CIUDAD NO ES PARA MI, Pedro Lazaga

F. Iquino, **ALMAS EN PELIGRO** (1951), d'Antonio Santillán; **EL DIFUNTO ES UN VIVO** (1955), de Juan Lladó; **VERANO EN ESPAÑA** (1955), de Juan Bosch —al guió del qual també hi col·laborà—; i **SU DESCONSOLADA ESPOSA** (1957), de Miguel Iglesias. El seu film més destacat fou **LA CIUDAD NO ES PARA MI** (1965), de Pedro Lazaga, versió cinematogràfica d'un dels seus més grans èxits a l'escena. Sota la direcció de Pedro Lazaga tornà a treballar a **QUE HACEMOS CON LOS HIJOS** (1966) i **EL TURISMO ES UN GRAN INVENTO** (1967). El 1969 protagonitzà **ISE ARMO EL BELENI**

Sylvie Zade-Routier

Sylvie Zade-Routier nasqué a París el 1945. Llicenciada en lletres (espanyol) a la Facultat de Nanterre, s'especialitza en llengua i literatura castellana amb una tesi doctoral a l'entorn de "Virtudes y cualidades de la mujer en la Castilla del siglo XV, un ideal femenino". Cursa estudis a Madrid, on es llicencia en Ciències de la Informació, secció Imatge. Des del 1975 ha realitzat set curtmetratges de caràcter artístic-documental que abasten temes d'art i història. Els seus darrers treballs són de caràcter ficcional, per bé que sense moure's del terreny del curtmetratge. Les seves pel·lícules s'han projectat en diversos festivals internacionals, on han obtingut una excel·lent acollida, atès l'interès temàtic i de realització. El cinema de Sylvie Zade-Routier significa una posada en imatges nova i revaloritza un gènere tan menysprejat injustament com és el del curtmetratge.

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 12		CAPTAIN HORATIO HORNBLOWER EL HIDALGO DE LOS MARES , Raoul Walsh, 1961. Int.: Gregory Peck, Virginia Mayo. USA V.E. (C)	LADY SINGS THE BLUES/EL OCA-SO DE UNA ESTRELLA , Sidney Furie, 1972. Int.: Diana Ross, Billy Dee Williams. USA V.E. (C)	Santiago Alvarez: Y LA NOCHE SE HIZO ARCO IRIS , 1978. TENGO FE EN TI , 1979. EL DESAFIO , 1979. Santiago Alvarez. Cuba
Dimarts 13		LADY SINGS THE BLUES/EL OCA-SO DE UNA ESTRELLA , Sidney Furie, 1972. Int.: Diana Ross, Billy Dee Williams. USA V.E. (C)	Jerry Lewis: MONEY FROM HOME/EL JINETE LOCO , George Marshall, 1954. Int.: Jerry Lewis, Dean Martin. USA V.E. (C)	Santiago Alvarez: Noticiero 969 , Noticiero 971: Un amazonas de pueblo embravecido , Noticiero 973: Lo que el viento se llevó . Santiago Alvarez, 1980. Cuba
Dimecres 14		Jerry Lewis: THE FAMILY JEWELS/LAS JOYAS DE LA FAMILIA , Jerry Lewis, 1965. Int.: Jerry Lewis, Neil Hamilton. USA V.E. (C)	Jerry Lewis: HOLLYWOOD OR BUST/LOCO POR ANITA , Frank Tashlin, 1956. Int.: Jerry Lewis, Dean Martin. USA V.E. (C)	Santiago Alvarez: Y comenzó a retumbar el momotombo. La importancia universal del hueco. Celia, imagen del pueblo , Noticiero 967 . Santiago Alvarez, 1980-81. Cuba
Dijous 15		Record de Paco Martínez Soria: LA CIUDAD NO ES PARA MI , Pedro Lazaga, 1965. Int.: Paco Martínez Soria. Espanya (C)	Jerry Lewis: ROCK A BYE BABY/YO SOY EL PADRE Y LA MADRE , Frank Tashlin, 1958. Int.: Jerry Lewis, Marilyn Maxwell. USA V.E. (C)	Sylvie Zade-Routier: Oskar Kokoschka , 1975. Le nu au musée du Prado , 1977. La casa de Velázquez-50 ans d'histoire , 1979. Escrimeuses , 1979. Le regard détourné , 1979. Perdis , 1981. Cuadricolor , 1981. Espanya (C) Amb la presència de S. Zade-Routier
Divendres 16		Jerry Lewis: WAY... WAY OUT/UN CHALADO EN ORBITA , Gordon Douglas, 1966. Int.: Jerry Lewis. USA V.E. (C)	Jerry Lewis: THE FAMILY JEWELS/LAS JOYAS DE LA FAMILIA , Jerry Lewis, 1965. Int.: Jerry Lewis, Neil Hamilton. USA V.E. (C)	Jerry Lewis: THE GEISHA BOY/TU KIMI Y YO , Frank Tashlin, 1958. Int.: Jerry Lewis, Marie McDonald. USA V.E. (C)
Dissabte 17	GIZMO/LOS MAS LOCOS INVENTOS , Howard Smith, 1977. V.E. (B/N)	Jerry Lewis: HOLLYWOOD OR BUST/LOCO POR ANITA , Frank Tashlin, 1956. Int.: Jerry Lewis, Dean Martin. USA V.E. (C)	Jerry Lewis: ROCK A BYE BABY/YO SOY EL PADRE Y LA MADRE , Frank Tashlin, 1958. Int.: Jerry Lewis, Marilyn Maxwell. USA V.E. (C)	Jerry Lewis: HARDLY WORKING/DALE FUERTE JERRY , Jerry Lewis, 1979. Int.: Jerry Lewis, Susan Oliver, Buddy Lester. USA V.E. (C)
Diumenge 18	Jerry Lewis: MONEY FROM HOME/EL JINETE LOCO , George Marshall, 1954. Int.: Jerry Lewis, Dean Martin. USA V.E. (C)	Jerry Lewis: HARDLY WORKING/DALE FUERTE JERRY , Jerry Lewis, 1979. Int.: Jerry Lewis, Susan Oliver, Buddy Lester. USA V.E. (C)	Jerry Lewis: THE GEISHA BOY/TU KIMI Y YO , Frank Tashlin, 1958. Int.: Jerry Lewis, Marie McDonald. USA V.E. (C)	Jerry Lewis: WAY... WAY OUT/UN CHALADO EN ORBITA , Gordon Douglas, 1966. Int.: Jerry Lewis. USA V.E. (C)

Matinal 12 h. Cinema Infantil:
GIZMO/LOS MAS LOCOS INVENTOS, Howard Smith, 1977. V.E. (B/N)

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà
V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N. Blanc i negre — C. Color



HOW I WON THE WAR, de Richard Lester



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 22

19-25 Abril 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Richard Lester



THE KNACK, de Richard Lester

THE KNACK... AND HOW TO GET IT

Els quatre personatges representen quatre realitats distintes. Viuen en un món que sembla exclos o que contraduï el dels altres. N'hi ha prou amb el fet que Lester juxtaposés cadascun d'aquests mons, que intenti apropar-los, barrejar-los, sobreposar-los, per fer aquest estil que permet totes les bogeries, totes les llibertats i totes les audàcies. I justifica també aquesta sensació d'incoherència i de manca de continuïtat. Així, el film és un veritable encadenament d'imatges boges i disbaratades enquadrades al context de la vida quotidiana pel cor de la gent del carrer. Aquesta generació precedent que accentua el deliri dels nostres quatre herois amb un concert de frases fetes o amb els comentaris del seu ferit conformisme. És clar que arguments no els manquen...

Sobretot l'extraordinari desvari d'un lliit amb rodes a través de Londres. Aquest lliit que ha de fer la fortuna eròtica de Colin. Un lliit espaiós, un lliit de ferro, un lliit sorollós, un "lliit que riu". Un lliit tan fabulós com les catifes voladores dels contes orientals. Un lliit que té el knack, ja que sedueix Nancy, qui hi cuja tot fent el "lliit-stop" per integrar-se a la "Llar Femminina", a la qual no arribarà mai. Aquest passeig en lliit és un veritable himne a l'alegria de viure, criticat —naturalment— pels adults avorrits i tristament morals. La tristesa d'haver viscut contra l'exuberància.

"Al seu temps" les noies no muntaven damunt lliits amb rodes. "A la seva època", una ingènua no es rendia damunt una motocicleta, quan ella eren joves, cap donzella no cridava "Violació!" a crits, amb la secreta esperança que es realitzés.

Amb tot, sota aquesta aparença exuberant i boja, Lester és un moralista, ja que la trobada d'una veritable dona fa que el knack canviï de mà. Un cop acabat el seu regnat, Tolen anirà a reunir-se amb el cor d'amargats que sempre parlen de "la seva època"...

(Del programa de mà del cinema Arcàdia de Barcelona)

COMO GANE LA GUERRA

La denúncia de la crueltat de la guerra és per a molts directors cinematogràfics un elegant joc intel·lectual que acostuma a assegurar reputació progressista i bones crítiques. Però aquesta vegada, igual que al formidable film de Godard, **ELS CARABINERS**, es rebutgen els habituals

efectes planyívols per mostrar la guerra tal qual és a la realitat, com una farsa improvisada en la qual els protagonistes hi prenen part amb una absoluta inconsciència. En comptes d'entonar antífones sobre el dolent que la guerra és avui, Lester ha seguit en aquest film un procediment distanciat molt simple i eficaç: mostrar una acció bèl·lica tan ridícula que força el riure, per a, immediatament, descobrir-hi un detall atrop. Cada soldat del destacament del tinent Goodbody mor "dues" vegades: una a la batalla còmica, i una altra —immediatament després— en una seqüència documental virada en color verd, rosa, groc o blau; els caiguts, convertits en fantasmes d'un d'aquests colors, continuen acompanyant al destacament fins al seu anorreament final. Veiem així Dieppe, Dunkerque o El Alamein sota una significació que no acostuma a trobar-se als manuals de la Història. I el riure que provoquen les accions d'aquests soldats tan semblants a nosaltres no triga en aclarir-se. Ajutat per un guió força hàbil de Charles Wood i per un extraordinari equip d'actors, Lester ha assolit, amb **COMO GANE LA GUERRA**, la seva millor pel·lícula, si més no al meu parer. El fet que els Exèrcits alemanys i espanyols hagin col·laborat al rodatge d'una pel·lícula com aquesta em sembla, així mateix, molt satisfactori.

(J.L. Guarnier, *Fotogramas*, 1-8-82)

Última oportunitat

Seguint en el bon costum d'oferir una última oportunitat de veure els films els drets d'explotació dels quals caduquen, hem programat dos films de Barbet Schroeder, **MORE** i **MAITRESSE**, i ens ha plagut acompanyar-los amb la crítica que del primer en féu el desaparegut novel·lista Jean-Louis Bory en una de les dinàmiques, memorables cròniques que publicava al *Nouvel Observateur* de l'època.



MAITRESSE, de Barbet Schroeder

Els "zombis" de la censura no han reeixit pas a ericallar dins llurs pusil·laminats anacrònics, mitjançant alguns talls sense gravetat. I mitjançant la prohibició als menors de divuit anys. És sobretot als menors de divuit anys als

qui caldria mostrar aquest film. **MORE** és edificant i vol ser-ho: "Posa al destí del meu heroi, etc. ...". Vos pletós multiplicat als prefàcis pels autors de llibres reputats com a escandalosos. Barbet Schroeder també obre el seu peregrin, Té raó.

MORE, d'entrada, apunta la informació: assabenta el públic que hi ha droga i droga. Les ones que són menys nocives que l'alcohol i que permeten d'oferir-se una visió del món magnificada: que desenvolupen les aptituds per a la felicitat, augmenten la intensitat vital —i aquesta és la significació del títol— **MORE, encara més**, tiram enllà els límits de les nostres sensacions, eixamplen el nostre camp d'acció, el nostre cervell és allò que era l'Àfrica a la meitat del segle XIX, continent amb quatre cinquanten parts inexplorades, *hic sunt leones*, despertem aquests lleons, que rugeixin i sobretot que facin rum-rum, que el nostre sol interior s'aixequi damunt sumptuosos salves verges, endavant, a tot vapor, cap a la descoberta dels nostres Singapurs íntims! -84.

I, a més a més, hi ha drogues dolentes, matzines, que, lluny d'exaltar la vostra llibertat tot enriquint facultats i sensacions, us arponen i un cop *hooked* com un peix per un ham, esteu fofuts. El film d'Schroeder és bastit sobre un doble moviment demostratiu: al hom fuma herba, hom pren "l'acid" (L.S.D.), hom és feliç; b) hom es punxa, és la ruïna i la mort. D'altra banda, durant tot el temps de l'operació malèfica, Schroeder ens fa entendre el zum-zum de les mosques de la putrefacció. Conclusió implícita: tota la legislació sobre la droga, cal revisar-la, sobretot en un país (el nostre) en el qual la propaganda de l'alcohol gaudeix de totes les compliances.

Tot això sens dubte és just. Jo no ho conec gens. Vull dir que la droga no m'interessa pas. Com deia la reina Victòria, amb la seva boca d'ou covat: "I am not amused". M'agrada fer-me el meu petit cinema tot sol, sense medicaments ni remeis. Amb la meua imaginació ja en tinc prou i el meu cos que, fins a nova ordre, té per mi força gentil·leses. I sí, sobre la qüestió, hom vol el fons del meu pensament, em pregunto en quina mesura un govern no s'estima més veure una part de la seva joventut (la turbulenta, precisament, la perillosa) com s'enlaira damunt els sofàs més que no pas procurar la revolució. Val més l'acid que no Mao, i els coixins dels "viatges" que no pas les llambordes de les barricades. I, viat que la religió fa un foc que dura, vet aquí el nou opí de la joventut.

És, resumit una mica de pressa, l'únic aspecte sota el qual el problema m'interessa. Aquest aspecte polític, Barbet Schroeder no el negligia pas. Aprofitant el fet que les Balears serveixen de refugi als criminals de guerra nazis, estableix lligams entre l'alienació per la violència i l'opressió feixista a l'alienació per les drogues dolentes —verí mortal ací i allà. Jo solament em pregunto (i no puc respondre'm, mancat d'experiència) si les bones drogues, per la fascinació de les fantasmagories individualistes, no es revelen profundament desmobilitzadores. Afer a prosseguir. Això dit, resta aclarir que no és pas per aquest costat "documental dramatitzat" que **MORE** em sembla d'un total reeiximent. M'ho sembla perquè és un film admirable. Admirable perquè és d'una constant bellesa. I bell no pas per la vana delectació estètica, sinó perquè aquesta delectació, deixant aleshores d'ésser vana, participa d'aquesta vitalitat enriqueïda, d'aquesta fruïció, d'aquest escrit d'intensitat vital, cercats pels protagonistes. Són inoblidables les imatges les quals, al decorat d'illa mediterrània exaltada pel sol i pel blau del cel, batuda i purificada pel vent i la sal del mar, es desenvolupa la festa que es proporcioneu dos cassos completament nus, salvats de la hipocrèsia porno i llurats al triomfant sol de la joventut i de la bellesa. Admirable, aquest film, perquè és admirablement construït. **MORE** és la història d'una recerca. Una marxa al sol. Els genèrics no indiquen alba força, immòbil remolí de blanc i de blau que devora la pantalla i us aspira. I, en contrast brusc, la grisalla, la pluja, la indiferència maquinal dels països del Nord per als quals la civilització ha esdevingut sinònim de fred i de penombra crispulada.

I no és pas indiferent el fet que en aquesta recerca, de la qual el Graal és la custòdia del sol, sigui un jove alemany qui s'hi llança, petit germà de Parsifal, cavaller modern d'aquesta constant creuada —creuer que fa que els germànics s'escapin cap a les ribes mediterrànies. Competitista dels millitaris nazis, Parsifal 1909 s'equivoca de sol: negligeix el sol d'or de la bona droga i de l'alegria pànica i cau víctima del sol negre de la droga dolenta i de la creu gammada.

MORE re-orquestra tots els temes romàntics. Tema de l'amor, i de l'amor il·lump, més fort que les convencions morals i socials. Tema dels enamorats estrangers respecte al món ordinari —ell és alemany, ella és americana, van a França i a les Balears. Tema de l'evasió pel viatge, que s'irradija a l'espai geogràfic o sigui el "trip" a través de l'espai interior. Tema de la natura present, "qui et convida i que t'estima", les vistes i fosques palpitations de la qual s'harmonitzen amb els drames de l'home. Tema de l'illa, refugi i paradís al marge, o presó. Tema de les fascinations orientals i extremo-orientals, de l'islam a allò que és hindú. Tema de la revolta generosa i folia que deixa els amants radiants, petits quixots que assalten molins de vent. Tema de la mort, a la nit del tunel que condueix a la mar. Es deien Stéfán i Estelle. La corona i l'estrella. M'agrada de veure, a l'obertura de la parella, l'eco de l'aventura de Sand-Chopin, i no solament perquè es tracta de les Balears, sinó perquè, a la parella Stéfán-Estelle, les relacions de força són les mateixes que a la parella Chopin-Sand. És la dona—"fatal", segons la terminologia i l'estètica romàntiques— la qui atrosseja l'home, d'entrada per a la seva felicitat, després per a la seva pèrdua.

MORE, drama romàntic dels darrers anys 1960 —vora Nerval— és l'**A BOUT DE SOUFFLE** de la generació que segueix la de Godard. I no solament perquè Estelle recorda Jean Seberg, sinó perquè **A BOUT DE SOUFFLE** és el drama romàntic dels anys cinquanta —vora Musset—. Com parlen de si mateixos, els titols! El romanticisme de després de la guerra aixecava un balanç desesperat, cinemàtic i

sorna diversos, provocacions de tota mena. **MORE**: la fallida del món d'avui és un fet adquirit, hom no somnia ja en burlar-se'n, hom el llença, cap a més d'aire i de llum. Hom no pica més als lavabos, hom obre la finestra i arrenca el vol.

(J.L. Bory, 6 d'octubre del 1969)

Marat-Sade

Contemporàniament a l'estrena de l'obra de Peter Weiss pel Centre Dramàtic de la Generalitat, presentem la versió filmica que en féu Peter Brook.

MARAT-SADE, com els seus noms ja impliquen, és la combinació de dos pols oposats, de dos grans extrems de la Història. Marat era l'intel·lectual apassionat, i De Sade l'home que paria allò que tothom coneix: les quotidianes experiències de les passions, els sentiments immediats d'amor i d'odi. El xoc entre l'un i l'altre resulta en veritat terrible: pres en la seva acceptació primera i més directa —la de la simple representació dramàtica— i, després, per allò que, a través d'ella, hom dona a entendre. Així, en el transcurs de l'obra, es diuen, per exemple, coses tan horripilants com aquestes que l'autor posa en boca de Marat: "Què és un berry de sang comparat amb els banys de sang que han de venir? Si per un moment vam creure que uns centenars de cadàvers foren suficients, després vam veure que foren molts milers, i avui ni tan sols podem comptar ja els morts". "El miracle del cinema —ha dit Brook no sense raó— és que no existeix cap regla que el defineixi d'una manera

concreta. Durant molt de temps no vaig voler portar a la pantalla **MARAT-SADE** perquè pensava que era quelcom eminentment teatral. Fou aleshores quan vaig començar a preguntar-me si seria possible de tractar l'obra de Weiss com un combat de boxa, de manera que el procés del seu rodatge quedés en cinema pur, en el sentit que també ho és un excitant combat pugilístic. D'acord amb això, el que hem intentat fer, en transcriure **MARAT-SADE** a la pantalla, ha estat usar el llenguatge del cinema de manera que l'espectador es trobés introduït al manicomí de l'obra". Després de veure, patir i gaudir fins al límit el prodigiós film que Peter Brook s'ha tret de la màniga, donem fe del fet que el públic hi participa d'una manera directa a la "representació", fins al punt que quan la jove Charlotte Corday, posem per cas, diu allò de "Ara sé allò que hom sent quan el cap es separa del cos en aquell moment en què les mans són lligades a l'esquena, en què els peus romanen junts amb la nua i el cap reposant al recipient metàl·lic abans de caure al cistell ensangonat que ha de recollir-la...", se'n fa un veritable nus a la garganta, ja que sentim, vivim, participem al drama d'una manera directa, activa.

Els actors que representen la peça de Weiss a la pel·lícula són exactament els mateixos que la van donar a conèixer a l'escenari: Patrick McGee, Ian Richardson, Glenda Jackson, Robert Lloyd, etoltera, —tots ells membres de la "Royal Shakespeare Company"—. No cal dir que, des del primer al darrer, des de McGee i Richardson —a "Sade" i "Marat", respectivament— fins a l'últim comparsa, tots es mouen amb una propietat sorprenent. Gràcies a ells —i per descomptat a Brook— entrem de ple, sense possibilitats de tornar enrera, en aquest món quimèric i inquietant dels alienats de Charenton. Si París valgué ben bé una missa —segons que deia cert monarca el nom del qual no ve al cas— **MARAT-SADE** val ben bé un Festival.

(J. Munsó Cabús: *La Voz de España*, de Sant Sebastià, 20-6-67)

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 19		Richard Lester: THE MOUSE ON THE MOON/UN RATON EN LA LUNA , Richard Lester, 1963. Int.: Margaret Rutherford, Ron Moody. Anglaterra V.E. (C)	Ultima oportunitat: FLIC STORY , Jacques Deray, 1975. Int.: Alain Delon, Jean Louis Trintignant. França V.E. (C)	MARAT-SADE , Peter Brook, 1967. Int.: Patrick McGee, Glenda Jackson. Anglaterra V.O.S.E. (C)
Dimarts 20		Ultima oportunitat: FLIC STORY , Jacques Deray, 1975. Int.: Alain Delon, Jean Louis Trintignant. França V.E. (C)	Richard Lester: ROYAL FLASH/EL COBARDE HE-ROICO , Richard Lester, 1975. Int.: Malcolm McDowell, Alan Bates, Florinda Bolkan. Anglaterra V.E. (C)	Richard Lester: THE MOUSE ON THE MOON/UN RATON EN LA LUNA , Richard Lester, 1963. Int.: Margaret Rutherford, Ron Moody. Anglaterra V.E. (C)
Dimecres 21		Richard Lester: THE KNACK AND HOW TO GET IT/EL KNACK Y COMO CONSEGUIRLO , Richard Lester, 1965. Int.: Michael Crawford, Rita Tushingham. Anglaterra V.O.S.E./B/N	MARAT-SADE , Peter Brook, 1967. Int.: Patrick McGee, Glenda Jackson. Anglaterra V.O.S.E. (C)	Richard Lester: ROYAL FLASH/EL COBARDE HE-ROICO , Richard Lester, 1975. Int.: Malcolm McDowell, Alan Bates, Florinda Bolkan. Anglaterra V.E. (C)
Dijous 22		Richard Lester: BUTCH AND SUNDANCE: THE EARLY CLAYS/LOS PRIMEROS GOLPES DE BUTCH CASSIDY Y SUNDANCE KID , Richard Lester, 1976. Int.: William Katt, Tom Berenger. USA V.E. (C)	Richard Lester: THE KNACK AND HOW TO GET IT/EL KNACK Y COMO CONSEGUIRLO , Richard Lester, 1965. Int.: Michael Crawford, Rita Tushingham. Anglaterra V.O.S.E. (B/N)	Richard Lester: HOW I WON THE WAR/COMO GANÉ LA GUERRA , Richard Lester, 1967. Int.: Michael Crawford, John Lannon. Anglaterra V.O.S.E. (C)
Divendres 23		Richard Lester: HOW I WON THE WAR/COMO GANÉ LA GUERRA , Richard Lester, 1967. Int.: Michael Crawford, John Lannon. Anglaterra V.O.S.E. (C)	Richard Lester: THE RITZ/EL RITZ , Richard Lester, 1976. Int.: Jack Weston, Rita Moreno. USA V.O.S.E. (C)	Ultima oportunitat: MAITRESSE , Barbet Schroeder, 1976. Int.: Bulle Ogier, Gerard Depardieu. França V.O.S.E. (C)
Dissabte 24	BARON PRASIL/EL BARON FANTASTICO , Karel Zeman, 1961. Int.: Milos Kopecky, Jana Brejchova. Txecoslovàquia V.O.S.E. (C)	Richard Lester: THE RITZ/EL RITZ , Richard Lester, 1976. Int.: Jack Weston, Rita Moreno. USA V.O.S.E. (C)	Ultima oportunitat: MAITRESSE , Barbet Schroeder, 1976. Int.: Bulle Ogier, Gerard Depardieu. França V.O.S.E. (C)	Ultima oportunitat: MORE , Barbet Schroeder, 1968. Int.: Mimmy Farmer, Klaus Grunberg. Luxemburg V.O.S.E. (C)
Diumenge 25	Ultima oportunitat: MAITRESSE , Barbet Schroeder, 1976. Int.: Bulle Ogier, Gerard Depardieu. França V.O.S.E. (C)	Ultima oportunitat: MORE , Barbet Schroeder, 1968. Int.: Mimmy Farmer, Klaus Grunberg. Luxemburg V.O.S.E. (C)	Richard Lester: BUTCH AND SUNDANCE: THE EARLY CLAYS/LOS PRIMEROS GOLPES DE BUTCH CASSIDY Y SUNDANCE KID , Richard Lester, 1976. Int.: William Katt, Tom Berenger. USA V.E. (C)	Richard Lester: THE RITZ/EL RITZ , Richard Lester, 1976. Int.: Jack Weston, Rita Moreno. USA V.O.S.E. (C)
Matinal 12 h. Cinema Infantil BARON PRASIL/EL BARON FANTASTICO , Karel Zeman, 1961. Int.: Milos Kopecky, Jana Brejchova. Txecoslovàquia V.O.S.E. (C)				

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà — V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C. Color



Antonio Gramsci (1891-1937)



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya
SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 23

26 Abril · 2 Maig
1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

El moviment obrer al cinema

O SALTO

La pel·lícula de Chailonge narra un tema "social": el drama dels emigrants clandestins portuguesos, llur pas a través d'Espanya, llur tràgica odissea a França. El plantejament clarament sociològic de la pel·lícula, en no reduir-se al cas particular a una entelequia vàlida per si mateixa, fa que el personatge que interpreta admirablement Marco Pico, sense perdre pas la seva qualitat humana personal, assoleixi una categoria general. La seva aventura pot ésser la de tots els qui abandonen un país medieval, amb infules colonialistes, aferrat en unes estructures feudals, per integrar-se en un món neocapitalista on l'exploitació de l'home adquireix una sèrie de matisos i tonalitats diferents. Christian Chailonge planteja la responsabilitat que a tots ateny respecte a aquests emigrants.

Es tracta d'un cinema simple, on s'ofereixen a l'espectador totes i cadascuna de les dades per afrontar el problema. No hi ha pas cap mena d'enfaticisme. La història és línia i a través d'aquesta línia, de la seva mateixa senzillesa dramàtica, adquireix el seu aire tràgic. **O SALTO**, des de la nostra perspectiva, té un valor testimonial extraordinari, precisament per la simplicitat amb què representa la seva dialèctica.

(Francisco Linás, *Nuestro Cine*, núm. 73)

LOS HIJOS DE FIERRO

Entre **LA HORA DE LOS HORNO** i **LOS HIJOS DE FIERRO**, Solanas va fer, en col·laboració amb Getino, **PERON, LA REVOLUCION JUSTICIALISTA**, que és una llarga entrevista amb el general Perón, rodada a Espanya. Solanas ha manifestat sempre la seva adhesió als sectors revolucionaris del complex moviment peronista. "Vostès tenen un prejudici anti-peronista a causa de l'estada de Perón a Espanya, que va obeir a raons molt concretes d'utilitat pràctica, i per la seva amistat amb el règim de Franco. Vostès haurien de saber com era Argentina abans de Perón: un país horrosament reaccionari. Perón fou el primer dirigent latino-americà que es va posar al capdavant d'un procés d'alliberament nacional i que va introduir importants reformes socials i polítiques. Naturalment, no pes tot va ésser una guitarra amb flors, amb Perón".

LOS HIJOS DE FIERRO, projectada als darrers festivals de Cannes i de Sant Sebastià, s'inicià a l'Argentina entre el 1973 i el 1974, i fou declarada d'interès cultural per l'"Instituto Nacional de Cinematografía". El cop militar de Videla porta Solanas a l'exili, però amb l'ajut de dos productors de Munich i París, aconsegueix d'acabar la seva pel·lícula a Europa el 1977.

El film parteix del poema nacional argentí *Martin Fierro*, escrit el 1872 per José Hernández, del qual ja n'existia una versió realitzada pel recentment traspasat Leopoldo Torre Nilsson. "Vaig tractar de conjugar —diu Solanas— el fet individual amb el col·lectiu, el fet testimonial amb el fantàstic, amb l'històric i amb el mític, bo i narrar-ho tot a través d'imatges que tinguessin en si mateixes el valor d'un vers".

La pel·lícula pren com a referència històrica el període que va des del cop que enderrocà Perón el 1955 fins a la seva tornada al poder el 1973. És dividida en tres parts: **L'illa**, **El desert** i **La tornada**, amb onze subdivisions concebudes com a tangos o "milongas" amb diferent tractament formal.

Filmada a fàbriques, sindicats, bars, carrers, cases, etcètera, és interpretada per gent del poble i un reduït nombre d'actors professionals. Per evitar les repel·lides a l'Argentina sobre les persones que treballaren a la pel·lícula, no té genèrics. **LOS HIJOS DE FIERRO** —ha dit Solanas— no és pas una altra recreació del **MARTIN FIERRO**, sinó una paràfrasi d'aquest. Conservant la seva essència i la seva mitologia, però interpretant-ho en temes històrics, vaig modificar algunes de les seves línies argumentals i el vaig situar a l'Argentina contemporània. El protagonista ja no és un heroi individualista i de desfeta, sinó un personatge col·lectiu i organitzat: la classe treballadora urbana, les grans majories nacionals, els fills de Fierro.

(Manuel Hidalgo, *El País*, 20 de novembre del 1978)

LA BATTAGLIA DI ALGERI

Quan un poble lluita unit i, a més, té la raó de la supervivència com a tal, resulta invencible. L'excel·lent guió de Franco Solinas i del mateix Pontecorvo ens mostra un dels moments més importants de la lluita dels algerians per la seva llibertat nacional, enfront dels colons francesos. La història d'Alf la Pointe, que se situa molts anys abans del triomf de la llibertat, ens és mostrada com una enorme crònica del record però emprada amb una intel·ligència, una sensibilitat i un pòsit documental tan grans que un no pot estar-se de recordar les grans epopeies del primitiu cinema soviètic, especialment amb **LA VAGA** i **OCTUBRE** d'Eisenstein.

La verdadera història, contada amb una simplicitat expositiva més aparent que no pas real, queda com un document, però al mateix temps té la tonalitat èpica que li convenia i, fins i tot, una poesia que no fa menyspreu del lirisme allí on convé. Document sí, i ben convincent, però acompanyat d'aquella gaspita humana que fa dels actes quelcom més que una suma de moviments, que deixa aparèixer allò que hi ha de dignitat i de grandesa en la conducta.

(Miquel Porter-Moix, *Avui*, 4 de febrer del 1978)

ALAMBRISTA

El tema escollit ha estat el dels treballadors mexicans —"alambristas"— que travessen la frontera de manera il·legal per tal de treballar als Estats Units. Transportats com a ramats en grans camions, allotjats de mala manera en cementiris de cotxes i utilitzats sobretot com a esquirols, amb motiu de les vagues, desproveïts de papers, aquests treballadors clandestins són repatriats una vegada i una altra per la policia local i albiren llur felicitat —o llur supervivència— en tornar de nou a la Terra Promesa a la recerca de feina.

El 1975, Young obtingué una beca de la Fundació Guggenheim per documentar-se sobre el tema i començà a viure amb els treballadors mexicans al sud dels Estats Units per tornar, un any després, a rodar el film. Autor, així mateix, del guió i de la fotografia, va escollir com a protagonista un home casat que no sap ni un mot d'anglès i que intenta iniciar-se al ciclot fatal.

Sota una aparència documental, el director dramatitza amb intensitat uns fets d'aparència anodina: l'aprenentatge de certa picaresca, la troballa amb una dona americana que li ofereix la seva ajuda, la presa de consciència després de la mort del seu pare en un camp de treball on ambdós vivien junts sense saber-ho pas. Pel·lícula directa, d'una notable sensibilitat i especialment indicada per als amants del cinema social. No és de cap de les maneres un espectacle entretingut o complaent.

(J. de Comings, *El Noticiero Universal*, 19-2-81)

TOUT VA BIEN

Definida pels mateixos autors com una **Love Story materialista**, llur disseny era de revelar la bona nova de la revolució proletària a milers i milers d'espectadors. L'operació fou un fracàs comercial complet, però el resultat, apassionant i irritant alhora, en sovintegen ensenya coses d'allò més bones amb les pitjors, és típic de la vocació de samurai artístic de Godard, així com de la seva sinceritat peti-qui-peti.

Tots dos protagonistes, un cineasta dedicat a la publicitat (Montand) i una corresponent "que no correspon pas a res" (Fonda), són mers pretextos, gairebé simples motius plàstics, per a un discurs sobre la França del 1972 enfront la del maig del 68. És construït visualment sobre els colors de la bandera francesa —vermell, blanc i blau— i dialècticament segons esquemes que combinen amb una inquietant desimboltura intuïcions agudes i/o polèmiques i consignes marxistes i/o maquiades de catequesis. El missatge, car més que cap aquesta és una pel·lícula de missatge, es divideix en tres: 1) hom no pot pas separar les crues realitats polítiques de les còmodes vides privades; 2) no són permanents les situacions emotives ni polítiques; 3) cal pensar-se històricament, convertir-se cadascú en el seu propi historiador.

(J.L. Guarnier, *El Periódico*, 11-2-81)

SALVADOR V ENCERA

Realitzada per Diego de la Texera és una producció de l'"Instituto de Cinema del Salvador Revolucionario". Presentada al "Segundo Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano" de La Habana el 1980, obtingué els premis:

- Premi "Caimán barbudo"
- Premi "Sail Yelin"
- Gran Premi "Coral" al millor documental.

ANTONIO GRAMSCI/LOS AÑOS DE LA CARCEL

El nostre treball es concentra sobre els anys de la presó, malgrat que, en diverses ocasions, l'ús del "flash-back" farà revivir en l'espectador alguns dels moments de batalla política de Gramsci (l'ocupació de les fàbriques, per exemple) i de la seva vida privada (la trobada a Moscou, el 1922, amb Giulia Schucht). Unes altres seqüències portaran el relat fora d'Itàlia, a París, al Centre Estranger del Partit, i a Moscou, dins el marc del debat i del conflicte que havia tingut lloc a l'interior del moviment comunista entre el 1926 i el 1930. Mostra, en particular, el VI Congrés i el Ple X del Komintern (1928) que havien de conduir a l'aberrant teoria del social-feixisme: tots iguals i al mateix sac: feixistes, demòcrates, socialistes.

Per què precisament els anys de la presó? Perquè és un període de la vida de Gramsci parcialment oblidat... Certament s'han escrit i fet estudis sobre els "Quaderns". Més i tot, se segueix escrivint sobre aquests i se segueix estudiant-los. Però, d'altra banda, hi ha hagut —durant molt de temps— una bona dosi de reticència pel que fa a aquests anys. I d'aquí prové el nostre interès. I per què? Per copsar què? Més que no pas la vida quotidiana a la presó o que l'anècdota escandalosa (li van tirar o no aquesta pedra a Gramsci mentre posseïa per la presó? Qui? ... Els anarquistes? Els comunistes? Els camarades que estaven en desacord amb ell?) allò que ens ha interessat són les idees elaborades per Gramsci durant la seva segregació a la presó de Torí. Idees, felicitament, prou escandaloses per si mateixes. No és pas casual que nasquessin en plena batalla. Travessant clandestinament els murs i les barres de la presó, hi arribaven clandestinament, a Torí, informacions, notícies i documents sobre allò

que ocorria en aquest "món gran i terrible". Al microcosmos de la presó, s'hi invertien els "anys de ferro i foc". Gramsci es mou amb aquests esdeveniments. Havia estat condemnat a vint anys de presó a fi que el seu cervell fos hivernat. Doncs bé, allà dins continuà servint-se del seu cervell, i de quina manera! fins el dia de la seva mort. Mai no fou una víctima, ni, com alguns haurien volgut, l'apòstol de tot un poble. És grotesc de pensar en ell com en una mena de pare de la pàtria, en el qual tothom es reconeix. Sobre Gramsci hi ha divisió d'opinions: és un revolucionari, no pas una imatge santa. D'altra banda, fou a Torí, precisament on Gramsci elaborà les grans línies directrius per al desenvolupament d'una estratègia revolucionària a Itàlia. I contradictòriament a aquells que veien en el pensament de la presó una solució de continuïtat, fins i tot, potser, una ruptura amb el Gramsci de postguerra i dels primers anys vint, ens ha semblat que els "Quaderns" i els animats i dramàtics debats a la presó són el testimoni d'un aprofundiment i d'una confirmació de les seves precedents experiències polítiques, certament, però, sobretot, d'una rigorosa continuïtat en la seva elaboració crítica. Aquestes són algunes de les idees que Cecilia Mangini i jo vam voler introduir en aquesta pel·lícula.

(Lino del Fra, entrevista a *Cinemesessanta*, núm. 112, de sembra del 1976)

MUTTER KUSTERS FARHT ZUM HIMMEL/VIAJE A LA FELICIDAD DE MAMA KUSTERS

En aquest viatge al cel de Mama Küsters, Fassbinder insisteix en els seus temes predilectes: la crisi i l'exploració dels sentiments, a través d'un apòleg dibuixat amb una finalitat tallant. Es tracta de la història de la vídua d'un obrer que repentinament mata al director de la fàbrica i posteriorment se suïcida. La vídua, que difícilment comprén l'occió, es veu assetjada per la premsa d'escàndol, que converteix el fet en un succés sensacio-

nalista del qual se'n desentenien el seu fill i la seva jove i que es aprofitat per la seva filla com a plataforma de llançament per a la seva incerta carrera de cantant. Mema Küsters se sent abandonada i manipulada. Restablir l'honor del seu marit passa a ésser la seva preocupació principal, i per això sembla que trobi el suport del minoritari Partit Comunista alemany, representat per Fassbinder a través de la llefiscosa aparença del matrimoni Böhm-Castensen, el qual, després de dedicar-li unes atencions teòriques, s'abandonen la seva reivindicació i la canvien per un electoralisme immediat i conjuntural. Un grupuscle de l'esquerra extraparlamentària li ofereix una acció immediata que produeix un resultat sardònicament fatal.

Per la sinopsi de l'argument hom pot veure l'enorme ecidese crítica dels plantejaments de Fassbinder, que han provocat més d'un esquinçament de vestimentes per part dels marxistes amb tendències religioses-inquisitorials. Fassbinder, com gairebé tots els realitzadors de l'anomenat Jove Cinema Alemany, insisteix en uns plantejaments crítics referits molt precisament a la circumstància històrica de la República Federal, al buit ideològic i existencial i tot, creat per la societat neocapitalista, on la provocació és un element comú. La provocació a Fassbinder no adopta mai formes radicalitzades en la innovació del llenguatge cinematogràfic que es concreta en una subversió i canvi de sentit dels esquemes ja experimentats pel cinema i el teatre de gran difusió.

En el desenvolupament de l'anècdota no rebutja pas, Fassbinder, cap de les situacions melodramàtiques a les quals es prestava el conflicte. Fins i tot en l'elecció temàtica hi ha una conscient irrisió dels mecanismes sentimentals posats en marxa pels dos grans clàssics de la literatura creativa marxista, Brecht i Gorki a la seva "Mare Coratge" i "La Mare". La subversiva i inquietant novetat —que a alguns pot semblar-los frívola— consisteix en la utilització d'aquest característic to planer i dramatitzat per al qual la peripècia es desenvolupa com un teorema ideològic, certament més proper al de les peces mo-

vals de Brecht que no pas a la prosa torrencial i de qualitat de Gorki.

(J.E. Lahosa, *Tele/Expre*, 28-10-76)

EL PUENTE

EL PUENTE és un film d'aventures, en el sentit més estricte del terme. És una història itinerant on un individu, amb motiu d'un llarg cap de setmana fa un llarg trajecte, un camí al final del qual es troba amb coses, amb éssers humans, amb aventures i... amb idees noves. Són elements de tota índole que, d'alguna manera, incideixen sobre ell i, naturalment, el transformen. Socialment parlant, el personatge és un obrer mecànic, emigrant del sud, que s'ha instal·lat a Madrid. La ruta que segueix és la de Madrid a Torremolinos, i les aventures que li passen no te les explicaré ara. Hi han trobades festives, dramàtiques i tràgiques... Si he tractat Alfredo Landa és perquè l'he cregut el protagonista ideal per a fer el paper, no tan sols des del punt de vista de l'actor ideal sinó també del comercial. Per a Landa,

EL PUENTE pot servir per a provar que val de veritat. El personatge que li he confiat, que és com una mena de Sancho Panza actual, el farà sortir del cinema subdesenvolupat que ha estat fent fins ara.

— *¿I com veu les terres d'Espanya d'avui el teu Sancho Panza?*

— Així, com són. Ell ha de fer front a la gent i als seus problemes. El contacte amb la gent que troba pel seu camí li farà veure les coses de manera diferent de com estava acostumat, i deixarà de ser un home absolutament desclassat i alienat per les incitacions corruptores de la societat de consum, com són el sexe, els diners i la insolidaritat. És al llarg de tot aquest camí que ell adquireix consciència de la seva classe social: la consciència de la classe treballadora, així com dels camins pels que ha d'optar per a resoldre el seu problema.

(Conversa amb Juan A. Bardem, *Avui*, 12-1-77)

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 26		El moviment obrer al cinema: SACCO E VANZETTI , Giuliano Montaldo, 1971. Int.: Gian Maria Volonté, Ricardo Cucciola. Itàlia V.O.S.E. (C)	El moviment obrer al cinema: O SALTO/EL SALTO , Christian de Chalonge, 1967. Int.: Marc Pico, Antonio Passalia. França V.O.S.E. (B/N)	El moviment obrer al cinema: LOS HIJOS DE FIERRO , Fernando Solanas, 1978. Argentina-França-Alemanya. V.E. (B/N)
Dimarts 27		El moviment obrer al cinema: LA BATTAGLIA DI ALGERI/LA BATALLA DE ARGEL , Gillo Pontecorvo, 1966. Int.: la ciutat d'Alger. Itàlia-Algèria V.O.S.E. (B/N)	El moviment obrer al cinema: SACCO E VANZETTI , Giuliano Montaldo, 1971. Int.: Gian Maria Volonté, Ricardo Cucciola. Itàlia V.O.S.E. (C)	El moviment obrer al cinema: ALAMBRISTA , Robert Young, 1978. Int.: Domingo Ambriz, Trinidad Silva. USA V.O.S.E. (C)
Dimercres 28		El moviment obrer al cinema: ANTONIO GRAMSCI/ANTONIO GRAMSCI, LOS DIAS DE CARCEL , Lino del Fra, 1976. Int.: Ricardo Cucciola, Lea Massari. Itàlia V.O.S.E. (B/N)	El moviment obrer al cinema: SALVADOR VENCERA , Diego de la Texera, 1980. Produït per l'Institut de Cinema de Salvador Revolucionari, Rep. del Salvador. (C)	El moviment obrer al cinema: TOUT VA BIEN , Jean-Luc Godard i Jean-Pierre Gorin, 1972. Int.: Jane Fonda, Yves Montand. França-Itàlia. V.O.S.E. (C)
Dijous 29	No hi ha sessions.			
Divendres 30		El moviment obrer al cinema: ALAMBRISTA , Robert Young, 1978. Int.: Domingo Ambriz, Trinidad Silva. USA V.O.S.E. (C)	El moviment obrer al cinema: EL PUENTE , J.A. Bardem, 1976. Int.: Alfredo Landa, Pilar Muñoz. Espanya (C)	El moviment obrer al cinema: SALVADOR VENCERA , Diego de la Texera, 1980. Produït per l'Institut de Cinema de Salvador Revolucionari, Rep. del Salvador. (C)
Dissabte 1	El moviment obrer al cinema: TOUT VA BIEN , Jean-Luc Godard i Jean-Pierre Gorin, 1972. Int.: Jane Fonda, Yves Montand. França-Itàlia. V.O.S.E. (C)	El moviment obrer al cinema: MUTTER KUSTERS FARHT ZUM HIMMEL/VIAJE A LA FELICIDAD DE MAMA KUSTERS , R.W. Fassbinder, 1975. Int.: Brigitte Mira, Ingrid Caven. R.F.A. V.O.S.E. (C)	El moviment obrer al cinema: LOS HIJOS DE FIERRO , Fernando Solanas, 1978. Argentina-França-Alemanya. V.E. (B/N)	El moviment obrer al cinema: ANTONIO GRAMSCI/ANTONIO GRAMSCI, LOS DIAS DE CARCEL , Lino del Fra, 1976. Int.: Ricardo Cucciola, Lea Massari. Itàlia V.O.S.E. (B/N) <i>Començarà a les 22'30 h.</i>
Diumenge 2	El moviment obrer al cinema: O SALTO/EL SALTO , Christian de Chalonge, 1967. Int.: Marc Pico, Antonio Passalia. França V.O.S.E. (B/N)	El moviment obrer al cinema: EL PUENTE , J.A. Bardem, 1976. Int.: Alfredo Landa, Pilar Muñoz. Espanya (C)	El moviment obrer al cinema: LA BATTAGLIA DI ALGERI/LA BATALLA DE ARGEL , Gillo Pontecorvo, 1966. Int.: la ciutat d'Alger. Itàlia-Algèria. V.O.S.E. (B/N)	El moviment obrer al cinema: MUTTER KUSTERS FARHT ZUM HIMMEL/VIAJE A LA FELICIDAD DE MAMA KUSTERS , R.W. Fassbinder, 1975. Int.: Brigitte Mira, Ingrid Caven, R.F.A. V.O.S.E. (C)

Matinal 12 h. Cinema infantil:
HEIDI/TREZAS DORADAS, Werner Jacobs, 1965. Int.: Eve Marie Singhammer, Jan Koester. Àustria. V.E. (C)

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtitols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtitols en castellà
V.O.S. Versió original amb subtitols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



LE JOUEUR/EL JUGADOR, Claude Autant-Lara



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINE.MATOGRÀFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 24

3-9 Maig 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Dostoievski al cinema

Aviat presentarem, coincidint amb la Fira del Llibre, un cicle de versions cinematogràfiques d'obres de la literatura universal. Un petit avenc el constitueix aquesta setmana el minicicle d'adaptacions de Dostoievski. Per a introduir-les hem triat les respostes que Eric Rohmer donà en una entrevista sobre les dificultats d'aquestes adaptacions, i sobre el seu particular interès per un projecte, *UNE FEMME DOUCE*, anys més tard realitzat per Bresson.

Vaig escriure aquesta adaptació entre *EL SIGNE DEL LLEO* i els primers "Contes morals", el 1960. De fet hi pensava des de fa molt de temps; fins i tot volia fer-ne un film d'aficionat, al començament, i finalment vaig optar per una altra història russa, *LA SONATA DE KREUNTZER*, de Tolstoi. Havia llegit el llibre en una traducció el títol de la qual era *UNE FEMME DOUCE*, que no ha estat reprès després. Més literalment, hom traduiria *Douce* o *La Douce*. Aquest títol, però, m'havia agradat, i l'he conservat. El projecte m'ocupà... si fa o no fa tres anys. Després d'*EL SIGNE DEL LLEO*, em trobava en una situació professional difícil: Chabrol havia tingut la gentilesa de produir-la, i Godard la de presentar-me Georges de Beauregard, que acabava de treballar amb Demy i Rozier i que estava interessat per *UNE FEMME DOUCE*. La prohibició de *PETIT SOLDAT*, però, l'havia posat en dificultat, i el film no va ésser fet. De seguida un productor suís, Carlo Féder, m'ha presentat Mag Bodard. Però, això tampoc no va anar bé. Em vaig lliurar aleshores al film d'autor, i vaig escriure *MA NUIT CHEZ MAUD* el 1965. Allò que m'atreia fortament de l'obra de Dostoievski, i que fa que sigui un dels meus mestres, un dels escriptors que he desitjat de fer en cinema, és que a les seves obres el text només hi és per allò que significa. Hi ha una prolixitat, una volubilitat, i que alhora no reproduceix pas una fórmula realista. Existeix una autonomia del text i dels personatges, que s'escapen, com es diu, de l'ur autor. Les adaptacions anteriors als anys seixanta són general-

ment molt decebedores. *CRIME ET CHATIMENT* de Pierre Cheval té alguna qualitat, sobretot en la relació de Raskolnikov amb Porphyre, molt ben interpretada per Harry Baur, però resulta fragmentària. A mi no m'agrada pas del tot *ELS GERMANS KARMAZOV* de Richard Brooks, i *L'IDIOTA* de Kurosawa tampoc. *L'HOMME AU CHAPEAU ROND*, amb Raimu, és interessant. He tornat a veure fa poc les dues adaptacions de *LES NITS BLANQUES*: pel que fa a la de Visconti, he canviat tres o quatre cops d'opinió, però hi ha alguna cosa que em torba profundament: potser són els actors. La de Bresson m'ha semblat més dostoievskiana, per bé que la meua concepció, com vós sabeu, és força allunyada de la seva. De tota manera retrobo l'escriptor, diu que en certs moments els seus "models" han d'escapar-se-li. La versió russa de *LA DOUCE* és un film aplicat, acadèmic, amb una actriu ufanosa, i *LES NITS BLANQUES* de Pyriev és també força enutjosa.

Hom es troba amb una greu dificultat en adaptar Dostoievski: l'extrema llargària de les seves novel·les que juguen amb la duració. Resten les novel·les i els relats curts. Hom podria portar a la pantalla *EL JUGADOR* simplement posant en escena el text, com ja ho he fet amb *LA MARQUISE D'O*. És per això que em vaig indignar amb la versió d'Autant-Lara, Aurenche i Bost. Ells ho havien canviat tot, i nosaltres havíem dit: "hom podria haver fet un *JUGADOR* remarcable tot utilitzant allò que ells han tractat...".

Per mi, el text de Dostoievski és més cinematogràfic que no pas teatral, car mai no és sentencios. És ben escrit o no? No puc respondre, ja que no conec el rus. Em sembla que hom acostuma a dir que no és pas un estilista, que a les traduccions perd menys que un Tolstoi (cosa que es diu també de Gogol, un altre escriptor que admiro molt). Actualment jo no faria pas una adaptació moderna de *LA FEMME DOUCE*, encara que aquest sacrilegi seria sobretot un homenatge: fora recordar que Dostoievski és un escriptor molt viu, independent del context rus del sgle XIX, mentre que hom ha estat poc temptat per modernitzar Balzac. Hi ha a la seva obra una embranzida d'avantguarda, un aspecte del gran presentiment que anuncia totes les mitologies modernes.

A la meua adaptació, vaig agafar la via inversa de la de Bresson més tard. La història es basa en el silenci que colpeix alhora dos éssers vivents. He pensat que a la pantalla caldria, ben al contrari, fer parlar els personatges. El silenci hauria d'aparèixer a l'interior dels personatges, i no pas ésser un mer procediment de narració. Al capdavall jo voldria ésser més dostoievskià que Dostoievski.

retrobar a partir d'aquesta novel·la poc dialogada, el caire verbal de les grans novel·les. El parany, on hi cau el film rus, ha estat en fer un film sense paraules, amb un comerçari. La novel·la és una confidència: el personatge conta allò que ha arribat, la mort de la seva dona. Jo estava fidel al "tornar enrera" del llibre, però a l'interior d'un procediment: la cambra abandona el punt de vista del narrador per tal d'adaptar-ne un altre, que tendeix a apropiarse el de Dostoievski escriptor. Sempre m'han agradat els autors que es fan oblidar en l'ur escriptura, com alguns cineastes fan oblidar la cambra. Aquest elogi es pot aplicar a molt poques obres. És molt més difícil de fer-se oblidar que no pas d'aparèixer explícitament present. Jo no sé pas si Dostoievski m'ha influenciat en l'escriptura dels *CONTES MORAUX*. Per mi, ben segur que una certa llibertat del personatge i també de l'actor —les quals llibertats no coincideixen sempre: jo no faig pas cinema-veritat—, és molt important.

Hom podria potser tractar Dostoievski com a fullari, però és als russos als qui els pertoca de fer això. Caldria analitzar com el cinema posa en escena les peces de Shakespeare, que passen meravellósament a la pantalla. I, a més a més, potser Dostoievski no té necessitat del cinema. Tal vegada caldria deixar-lo per a la literatura i dedicar-se a cercar allò que és dostoievskià en certs cineastes que no l'adapten pas: Hitchcock per exemple, i també en els actors. Per mi, dir que un actor és dostoievskià constitueix el més alt elogi.

(Opinions recollides per Philippe Carassonne i Jacques Fieschi)

L'ETERNEL MARI (1870)

Un banyut es venja terriblement de l'amant de la seva dona morta i una noietta torturada enfosqueix encara més el drama. Pierre Billon, que acaba de morir, l'adaptà el 1946 per a Raimu a *L'HOMME AU CHAPEAU ROND*. Els decorats de Walkhewitch, una certa qualitat plàstica d'estudi, l'acaparadora presència de l'interpret —borratxo de bordell paràlitzat per una idea fixa— donen gruix a aquest producte cultural.

EL JUGADOR (1866)

L'única novel·la que Eric Rohmer considera que hom pot adaptar literalment ho fou —però no pas en aquests termes— el 1938, amb Pierre Blanchard i Viviane Romance, sota la direcció de Louis Daquin i Gerahrd Lamprecht. Lamprecht assegurà només la versió alemanya, *DER SPIELER*, amb Albrecht Schoenhals i Lyda Barova.

El 1958, Autant-Lara, Aurenche i Bost en feren una altra versió amb Gérard Philippe, Liselotte Pulver, Françoise Rosay i Bernard Blier. Alexei Batalov n'interpretà i en signà una versió soviètica el 1972.

LES NITS BLANQUES

Aquesta curta novel·la conta el somni d'una noia una mica ridícula, tot esperant un misteriós personatge que encarna el seu destí amorós. Un petit empleat li dona una breu rèplica sentimental abans que l'estranger i que el seu propi somni s'esfumi...

A *LES NITS BLANQUES* (1957), amb Maria Schell, Marcello Mastroianni i Jean Marais, Visconti desenvolupa una àmplia artificiositat a l'espai i al decorat de la nit de Venècia. El to és de melodrama i el final és gairebé operístic.



LE NOTTI BIANCHE/NOCHES BLANCAS, L. Visconti

QUATRE NITS D'UN SOMNIADOR (1971), de Robert Bresson, amb Isabelle Weingarten i Guillaume des Forêts, és, ben al contrari de l'anterior, basat en el silenci, l'el·lip·si, el pla breu.

Els russos han abordat el tema el 1937 (versió de Rochal i d'Stroevai) i el 1954: les convencionals **CINC NITS** d'Ivan Pyriev.

L'IDIOTA (1868)

La vida del príncep Mychkin, que porta amb ell i per tot l'esperança i el desastre, fou també abordada pel cinema tsarista a la versió del 1910 de Piotr Tchédyne. Després d'un llarg silenci, el 1947 Georges Lampin, home d'una ambició excessiva, es beneficià d'un gran pressupost: de la cura del productor Sacha Gordine, dels decorats de Léon Barsacq i de Gérard Philippe, que donà la seva frescura al Príncep. Edwige Feuillère interpretà Nastasia Philipovna, Lucien Coadet va fer de Rogojine. Una bona imaginària privada de punt de vista.

(J.F. Cinématographe nòm. 75)

més diversos oficis, començà a treballar a la televisió i Sam Peckinpah li oferí el paper d'un "marshall" a la sèrie **"The Rifleman"**. A partir d'aquest moment la seva activitat ha anat en augment, i és l'esmentat Peckinpah el director amb el qual més vegades ha treballat. Warren Oates es considerava com un "pes lleuger pesat" i hi afegia: "La meua cara sembla un camí veïnal... no treballa pas a desgrat de la meua cara, ans precisament a causa d'ella..."

"Doneu-me dues setmanes, 50.000 dòlars i a Warren Oates li faré una maleïda pel·lícula... Per què sempre ha de treballar en pel·lícules barates...? Hauríem de fer la pel·lícula sobre, a l'entorn de, portanyent a la frontera. Quina frontera? Importa, això, en la mesura en què és la que separa la sort i la desgràcia o més aviat perquè dubtem de si Oates



DILLINGER, John Millius

teluda el seu destí amb un somriure o amb un gest de contrarietat?

Oates apareix sempre al començament brut, barroer i sense afaitar. Fa pudor de whisky i de suor junt amb olor de vells llits i dones perdudes. És dentut i baixet, té 53 anys i cara de graciós, amb ulls de confinament solitari. Els ulls, però, poden saltar o recollir-se a les seves òrbites en un dolç joc de por i de valor. I per a alguns de nosaltres, Oates és l'únic ésser humà de la pel·lícula. És una exageració? Hem de recórrer la frontera per veure-ho. Hi ha molt bons actors per allà: De Niro, Keitel, Harry Dean Stanton, Nicholson, Dem, Ben Johnson i Robert Duval. Quan els mirem, tenim la impressió que són a punt d'esclatar. De Niro no pot estar-se quiet. Mai no l'hem vist sense fer res. Allò més sublim d'Oates ens ve quan no fa res. Només Mitchum podia estar-se sense fer res tan bé, de manera que hom pensés que un forat s'obriria al mig de la pel·lícula i que tot cauria a causa d'ell. I després veiem Oates amb la seva tímida ganyota i ens començem, car podria haver estat mort. El millor truet per escriure sobre Oates és agafar l'esperit d'allò que és necrològic. Una esquila per a una petita i honorable bagatella.

Gràcies a Déu no va ésser mai a prop dels Oscars. És una cosa que se sap des del començament. Passaran cinquanta anys abans que s'adonin de la seva existència..."

(David Thompson, *Film Comment*, Gener-Febrer 1981)

"M'hi trobo incòmode, al paper d'un personatge de l'oest, car la meua imatge del western l'encarna John Wayne i jo només sóc una insignificant merda. Quan penso en els personatges del western em fa l'efecte que deuen ésser més grans que la vida, més grans que la pantalla... I per això jo em sento incòmode en aquests papers, car en treballar hi em sento cohibit... El meu paper preferit fou el d'Alfredo García... era un personatge ben poc comú... Potser hi hagué, en aquest, quelcom que se m'escapà, però fou el que més gran gratificació personal em va produir..."

(Warren Oates)

Record de Warren Oates

Warren Oates, traspassat fa poc, va néixer el 1928 a Depoy, Kentucky. Quan tenia 18 anys veié **MOURNING BECOMES ELECTRA** de Dudley Nichols (1947) i això li provocà la idea de convertir-se en actor. Després de treballar en els

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 3		Record de Warren Oates: RACE WITH THE DEVIL/CARRERA CON EL DIABLO , Jack Starrett, 1974. Int.: Warren Oates, Peter Fonda. USA V.E. (C)	Dostoevski al cinema: LE NOTTE BIANCHE/NOCHES BLANCAS , Luchino Visconti, 1957. Int.: Maria Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais. Itàlia V.O. (B/N)	Record de Warren Oates: CHINA 9 LIBERTY 37/CLAYTON DRUM , Monte Hellman, 1978. Int.: Warren Oates, Fabio Testi. USA V.E. (C)
Dimarts 4		Record de Warren Oates: CHINA 9 LIBERTY 37/CLAYTON DRUM , Monte Hellman, 1978. Int.: Warren Oates, Fabio Testi. USA V.E. (C)	Record de Warren Oates: THERE WAS A CROOKED MAN/EL DIA DE LOS TRAMPOSOS , J.L. Mankiewicz, 1970. Int.: Warren Oates, Henry Fonda, Kirk Douglas. USA V.E. (C)	Dostoevski al cinema: LE NOTTE BIANCHE/NOCHES BLANCAS , Luchino Visconti, 1957. Int.: Maria Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais. Itàlia V.O. (B/N)
Dimecres 5		Record de Warren Oates: DILLINGER , John Millius, 1973. Int.: Warren Oates, Ben Johnson, Michele Phillips. USA V.E. (C)	Record de Warren Oates: BADLANDS/MALAS TIERRAS , Terrence Malick, 1973. Int.: Warren Oates, Martin Sheen, Sissy Spacek. USA V.E. (C)	Dostoevski al cinema: LE JOUEUR/EL JUGADOR , Claude Autant-Lara, 1958. Int.: Gérard Philippe, Liselotte Pulver. França V.O.S.E. (B/N)
Dijous 6		Dostoevski al cinema: LE JOUEUR/EL JUGADOR , Claude Autant-Lara, 1958. Int.: Gérard Philippe, Liselotte Pulver. França V.O.S.E. (B/N)	Record de Warren Oates: DILLINGER , John Millius, 1973. Int.: Warren Oates, Ben Johnson, Michele Phillips. USA V.E. (C)	Record de Warren Oates: BADLANDS/MALAS TIERRAS , Terrence Malick, 1973. Int.: Warren Oates, Martin Sheen, Sissy Spacek. USA V.E. (C)
Divendres 7		Dostoevski al cinema: L'IDIOT/EL IDIOTA , Georges Lampin, 1946. Int.: Gérard Philippe, Edwige Feuillère. França V.O.S.E. (B/N)	Dostoevski al cinema: L'HOMME AU CHAPEAU ROND , Pierre Billon, 1946. Int.: Aimé Clariond, Gisèle Casadesu. França V.O.S.E. (B/N)	JUNIOR BONNER , Sam Peckinpah, 1972. Int.: Steve McQueen, Robert Preston, Ida Lupino. USA V.E. (C)
Dissabte 8	JUNIOR BONNER , Sam Peckinpah, 1972. Int.: Steve McQueen, Robert Preston, Ida Lupino. USA V.E. (C)	Record de Warren Oates: BRING ME THE HEAD OF ALFREDO GARCIA/QUIERO QUE ME TRAIGAN LA CABEZA DE ALFREDO GARCIA , Sam Peckinpah, 1974. Int.: Warren Oates, Isela Vega, Kris Kristofferson. USA V.E. (C)	Record de Warren Oates: THE WILD BUNCH/GRUPO SALVAJE , Sam Peckinpah, 1969. Int.: Warren Oates, William Holden, Robert Ryan. USA V.E. (C)	Dostoevski al cinema: L'IDIOT/EL IDIOTA , Georges Lampin, 1946. Int.: Gérard Philippe, Edwige Feuillère. França V.O.S.E. (B/N)
Diumenge 9	Record de Warren Oates: THERE WAS A CROOKED MAN/EL DIA DE LOS TRAMPOSOS , J.L. Mankiewicz, 1970. Int.: Warren Oates, Henry Fonda, Kirk Douglas. USA V.E. (C)	Record de Warren Oates: THE WILD BUNCH/GRUPO SALVAJE , Sam Peckinpah, 1969. Int.: Warren Oates, William Holden, Robert Ryan. USA V.E. (C)	Record de Warren Oates: BRING ME THE HEAD OF ALFREDO GARCIA/QUIERO QUE ME TRAIGAN LA CABEZA DE ALFREDO GARCIA , Sam Peckinpah, 1974. Int.: Warren Oates, Isela Vega, Kris Kristofferson. USA V.E. (C)	Record de Warren Oates: RACE WITH THE DEVIL/CARRERA CON EL DIABLO , Jack Starrett, 1974. Int.: Warren Oates, Peter Fonda. USA V.E. (C)

Matinal 12h: Cinema Infantil:

1^{er} FESTIVAL WALT DISNEY, Dibuixos animats de Mickey, Donald, Pluto, etc. USA V.E. (C)

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtitols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtitols en castellà — V.O.S. Versió original amb subtitols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



TWO-LANE BLACKTOP/CARRETERA ASFALTADA EN DOS DIRECCIONES, Monte Hellman



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 25

10-16 Maig 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63, Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Cinema Portuguès

Cal reconèixer, amb franquesa absoluta, la completa ignorància generalitzada que de la cultura portuguesa hi ha a l'Estat espanyol. Obviament, el cinema portuguès també hi és desconegut. Tret de l'admiració que darrerament ha despertat als cinemes especialitzats l'obra de Manoel de Oliveira, tota la resta de producció portuguesa és pràcticament ignorada des dels inicis del cinema. L'intent d'iniciar un aprofitament a la cinematografia portuguesa es materialitza en aquest petit cicle que abasta unes quantes obres significatives de la producció fílmica de Portugal. **A CANÇÃO DE LISBOA** és una comèdia que gira a l'entorn de la vida d'un estudiant. La seva família es pensa que es complidor, però ell s'estima més unes altres "activitats". "Gent pintoresca, motius característics, costums típics de Lisboa..." tot això tractat amb amable simpatia,



Manoel de Oliveira

per bé que també amb ironia i imprimint un caràcter de ficció caricaturesca..." (M. Félix Ribeiro, 1933).

DOM ROBERTO és un film que ens mostra la vida miserable de João Barbélas, a qui anomenen "Dom Roberto". Coneix Maria i la malsurança comuna els uneix i els fa pensar en la possibilitat d'aconseguir l'amor i la tendresa. Malgrat que tots llurs intents resulten vans, no perden pas l'esperança... "Aquesta incursió populista d'Ernesto de Sousa als barris orientals de Lisboa ens permet, sense cap mena de dubte, de trobar-nos amb la ciutat i amb la seva vida. No recordem pel·lícules portugueses que plantegessin amb tanta cruïda el caràcter aspre d'una activitat quotidiana que només pretén de garantir la consecució del mínim per sobreviure..." (José Vaz Pereira, 1962).

(Dades extretes de *O Cais do Ovar*, Fotocinema Português, per José de Matos-Cruz, 1981)

ACTO DA PRIMAVERA

El film versa sobre una representació popular de l'"Auto" de la Passió, conforme a un text del segle XVI de Francisco Vaz Guimarães i mostra l'atmosfera d'una comunitat que, més enllà dels ritmes quotidians, es transfigura en llurs rituals ingenuos i sincers. A l'espectacle, celebrat durant la Pasqua i per iniciativa pròpia, hi assisteix la gent dels pobles veïns, i és precedit per una presentació en la qual s'anuncien les seves diverses fases.

"Manoel de Oliveira, amb la filmació d'aquest "auto", toca fons en un fabulós terreny de perspectives per a nosaltres, portuguesos... La seva realització és d'una seriositat i d'un valor exemplars, els seus col·laboradors, els únics que poden proporcionar-nos un bon teatre i un bon cinema en el futur..." (Mario Cesariny, 1964).

ACTO DA PRIMAVERA és la versió cinematogràfica de l'"auto" que cada any es representa al poble de Curalha, a l'aire lliure, durant la Setmana Santa. **ACTO DA PRIMAVERA** no és solament una obra ambiciosa, d'una original concepció i de bellesa poc comuna, ans també és un acte de coratge. No és d'estranyar que aquesta pel·lícula —interpretació cinematogràfica d'alguns passatges de l'Evangeli a partir de la representació popular de l'auto— hagi provocat les reaccions més diverses. Sorprenent, emocionant i d'una extraordinària bellesa, el temps va consolidant el seu valor i la seva modernitat... fins i tot als deu anys de la seva realització. Per molt controvertit que puguin ésser el pensament de Manoel de Oliveira i les seves conviccions, la seva

exemplar seriositat mereix respecte, fins i tot abans de merèixer admiració. Més d'un cop Manoel de Oliveira diu aquí, en línies transversals allò que ningú de nosaltres es va atrevir a dir amb línies dretes o torçades. Anirà més lluny: **ACTO DA PRIMAVERA** és el primer film polític portuguès (el que passa amb Crist, no és al cap i a la fi una acció política?).

...Presentat al Festival Internacional de Cinema de Siena (Itàlia), un Festival en el qual no hi entren en joc els interessos comercials i polítics, **ACTO DA PRIMAVERA** fou guardonada, per unanimitat del jurat, amb el Primer Premi, entre noranta pel·lícules de les més diverses nacionalitats. Curiosament, la premsa portuguesa va ignorar el fet... I no només la premsa...

(Alves Costa: *Manoel de Oliveira —Fragmentos de um aboço biográfico*—, 3 de desembre del 1972).

...Tot el cinema de Manoel de Oliveira és un cinema del present, en el qual les referències a unes altres èpoques històriques es fan mitjançant esdeveniments contemporanis a l'acte de filmar. No hi ha reconstruccions històriques, i hauríem de referir-nos ací a la modernitat d'**ACTO DA PRIMAVERA** (així com a tots els darrers, en la mesura

que són pel·lícules sobre textos l'existència física i el treball de lectura dels quals ens són contemporanis). Aquesta modernitat... és la base que tira per terra les hipòtesis de disonància entre la representació i les "actualitats". Nuno Bragança assenyalava: **ACTO DA PRIMAVERA** és "actualitat" en el més rigorós sentit de la paraula: vida humana en curs; homes contemporanis. Les guerres i llurs explosions existeixen a l'època de la gent de poble que en pren consciència a través de la lectura dels diaris.

(Vértice, 1964).

...El cinema de Manoel de Oliveira és un cinema: en el qual hi ha un desajustament entre dos nivells de realitat. El film, la realitat última que es desprèn de la pantalla durant una projecció —amb la seva veritat òbviament personal, òbviament subjectiva— s'assumeix com un producte d'un enfrontament amb una altra realitat prèvia que ens proporciona mitjans per identificar-la. Al contrari del cinema americà —en el qual totes les mediacions i tot el treball de construcció del cos últim tendeixen a anular la seva existència autònoma enfront d'ell— Manoel de Oliveira ens presenta el material d'origen, i "com a tal", l'artífici de la transposició.

Hom diria que a **ACTO DA PRIMAVERA** partíem d'un espai de "reportatge", en el qual no es pretén d'ocultar la realitat del poble (Curalha). Però quan Crist s'apareix a la samaritana es produeix la primera gran metamorfosi: l'espai entra en conflicte i el lloc reportatge se'n oculta per entrar en un altre. Després ens tornem a veure enfrontats al "reportatge" —hi ha espectador, etc.— i més tard, amb molta lentitud, se'n oculta de nou. (No sabem exactament a on). Oliveira ens provoca: en fer saltar la cambra pels ponts paradòtics i imprevisibles, assolim que aconseguim gairebé formar un espai imaginari. "Gairebé" en la mesura que l'eterna recollidació i acumulació de tensions dins els propis plans (els objectes contemporanis que destrueixen l'imaginari precisament quan comença a ésser més forta, com assenyalava Nuno Bragança), impulsen la nostra percepció en direccions sempre oposades.

(José Manuel Costa: *Manoel de Oliveira*, Cinemateca Portuguesa, 1981).

BELARMINO

El film mostra l'existència marginal i popular de Belarmino Frago, antic campió de boxa, a través d'un "qüestionari psicològic", que després salta cap a l'univers social i urbà en què s'insereix: els orígens humils..., les paraules crues..., la investigació es difumina en la cadència excèntrica i nostàlgica de la Lisboa crepuscular...

MUDAR DE VIDA

Film ambientat a Furadouro, a prop d'Ovar. Mentre Adelino fa el seu servei militar a Africa, Júlia es casa amb Raimundo, germà d'Adelino. Ambdós són pescadors; la Júlia contra el mar i la tradició, per la supervivència, marquen aquest conflicte amorós i la passió que renai per a Adelino, quan se sent atret per la naturalesa salvatge de la jove Albertina. Terra, mar, homes i progrés es barregen en un drama constant...

QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO MORRE DESCALÇO

El punt de partida del film són dos joves que per manca de diners es veuen obligats a demanar caritat. Algú els dona unes sabates velles...

(*O Cais do Ovar*, J.M. Cruz, 1981).

Robert Mulligan

— A **THE NICKEL RIDE** volíeu descriure d'antuvi un home o un medi?

— Era l'home allò que m'interessava per damunt de tot. Em sento fascinat pel medi en el qual viu la gent, però això no vol dir que jo no corqui sempre l'individu al món, i no pas el món a l'individu. El personatge de Cooper m'ha fascinat — i encara em fascina: no he acabat amb **THE NICKEL RIDE**, el film sempre és al meu cap — perquè hi ha un Cooper en cadascun de nosaltres; hi és dintre meu, ja ho sé. Què feu vosaltres quan us adoneu que el vostre univers és a punt de desaparèixer?

— La situació de Cooper porta a un problema més general.

— Sí, ben segur. Cadascun de nosaltres s'aplica en una tasca, sigui quina sigui. Forma part de la nostra identitat, i aquesta identitat és amenaçada. A causa del destí o de la mala fortuna, anomenem-la com vulgueu, aquesta identitat és amenaçada, sigui pot trencar-la i en morirem. Si algú em diu: Bob, tu no pots fer més films, no tindràs més diners, no tocaràs més una càmera: jo no sé pas què faria, em moriria, lluitaria, però moriria.

— Al començament del film, hom no sap ben bé què són els personatges, què es el que fan; és voluntari, això?



THE NICKEL RIDE/EL HOMBRE CLAVE, R. Mulligan

— Sí, hi ha una significació misteriosa, alguna cosa incerta quant al que fa Cooper, al que és, perquè telefona tan al matí. I ben aviat aquesta incertitud es clarifica. Això és el que és important per a mi: que a la fi del film el misteri desapareix.

— El passat del personatge és molt important?

— El passat és important per a Cooper i per a cadascun de nosaltres: cada cop que un individu és sota pressió, ansiós, amoninat per alguna cosa, una mala notícia, la mort..., aquest individu retorna a l'època en què les coses semblaven millors, més simples, més innocents: tornem sempre al passat, i això no resol res, però això és el que fem.

— A **THE NICKEL RIDE**, com a alguns dels altres films seus, hom té la impressió que el film es decanta vers l'oníric, vers el fantàstic.

— El film és realista, però no és pas un documental; per mi hi ha una gran diferència entre els dos. Un home ansiós, un home que no pot dormir, que lluita per la seva vida, que té somnis que són malsons. Quin és el contingut d'aquests malsons? Quina és l'amenaça última que pesa sobre ell? Per mi, l'aspecte oníric no consisteix pas en incloure alguna cosa de manera artificial. Es tractaria d'alguna cosa orgànica, no sobreposada, d'alguna cosa que provindria de l'entornament del personatge, d'allò que fora exterior a Cooper. Pel que fa a allò que és fantàstic, no és pas deliberat ni conscient: és la reacció d'alguns espectadors davant dels meus films, no pas la meua reacció. És possible que inconscientment hi hagi una dimensió fantàstica als meus films: cada història té alguna cosa d'especial i única, les històries són diferents les unes de les altres. Algunes coses em fascinen, però això no és pas deliberat. No hi ha pas un moviment lògic a les nostres ansietats, als nostres impulsos. Quan la meua jornada comença, jo no em sento pas convençut de si tindrà un moviment lògic, precís. Jo no penso que la vida de la gent sigui així.

(Entrevista feta per Jean A. Gilli, Cannes, maig del 1974)

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 10		CLASS OF 44/CURSO DEL 44 , Paul Bogart, 1972. Int.: Gary Grimer, Jerry Houser, Oliver Conant. USA V.E. (C)	Robert Mulligan: INSIDE DAISY CLOVER/LA REBELDE , Robert Mulligan, 1965. Int.: Natalie Wood, Robert Redford. USA V.O. (C)	Cinema portuguès: A CANÇÃO DE LISBOA/LA CANCIÓN DE LISBOA , Cottinelli Telmo, 1933. Int.: Vasco Santana, Beatriz Costa. Portugal V.O.
Dimarts 11		Cinema portuguès: ACTO DA PRIMAVERA/ACTO DE PRIMAVERA , Manoel de Oliveira, 1962. Int.: Nicolau de Silva, Ermelinda Pires. Portugal V.O.	Robert Mulligan: THE STALKING MOON/LA NOCHE DE LOS GIGANTES , Robert Mulligan, 1969. Int.: Gregory Peck, Eva Marie Saint. USA V.E. (C)	Cinema portuguès: DOM ROBERTO/DON ROBERTO , J. Ernesto Sousa, 1962. Int.: Raul Solnado, Glicinia Quartim. Portugal V.O.
Dimecres 12		Robert Mulligan: SUMMER OF 42/VERANO DEL 42 , Robert Mulligan, 1970. Int.: Jennifer O'Neill, Gary Grimes, Jerry Houser, Oliver Conant. USA V.E. (C)	CLASS OF 44/CURSO DEL 44 , Paul Bogart, 1972. Int.: Gary Grimer, Jerry Houser, Oliver Conant. USA V.E. (C)	Cinema portuguès: ACTO DA PRIMAVERA/ACTO DE PRIMAVERA , Manoel de Oliveira, 1962. Int.: Nicolau de Silva, Ermelinda Pires. Portugal V.O.
Dijous 13		Cinema portuguès: A CANÇÃO DE LISBOA/LA CANCIÓN DE LISBOA , Cottinelli Telmo, 1933. Int.: Vasco Santana, Beatriz Costa. Portugal V.O.	Record de Warren Oates: THE SHOOTING/EL TIROTEO , Monte Hellman, 1965. Int.: J. Nicholson, Millie Perkins, Warren Oates. USA V.O.S.E. (C)	Cinema portuguès: MUDAR DE VIDA , Paulo Rocha, 1966. Int.: Geraldo de Rei, Isabel Ruth, Maria Barroso. Portugal V.O.
Divendres 14		Robert Mulligan: SAME TIME, NEXT YEAR/EL PROXIMO AÑO A LA MISMA HORA , Robert Mulligan, 1978. Int.: Ellen Burstyn, Alan Alda. USA V.E. (C)	Record de Warren Oates: TWO-LANE BLACKTOP/CARRETERA ASFALTADA EN DOS DIRECCIONES , Monte Hellman, 1970. Int.: Warren Oates, James Taylor, Dennis Wilson. USA V.O.S.E. (C)	Robert Mulligan: THE NICKEL RIDE/EL HOMBRE CLAVE , Robert Mulligan, 1974. Int.: Jason Miller, Linda Haynes. USA V.O.S.E. (C)
Dissabte 15	Record de Warren Oates: THE SHOOTING/EL TIROTEO , Monte Hellman, 1965. Int.: J. Nicholson, Millie Perkins, Warren Oates. USA V.O.S.E. (C)	Record de Warren Oates: TWO-LANE BLACKTOP/CARRETERA ASFALTADA EN DOS DIRECCIONES , Monte Hellman, 1970. Int.: Warren Oates, James Taylor, Dennis Wilson. USA V.O.S.E. (C)	Robert Mulligan: THE NICKEL RIDE/EL HOMBRE CLAVE , Robert Mulligan, 1974. Int.: Jason Miller, Linda Haynes. USA V.O.S.E. (C)	Robert Mulligan: SAME TIME, NEXT YEAR/EL PROXIMO AÑO A LA MISMA HORA , Robert Mulligan, 1978. Int.: Ellen Burstyn, Alan Alda. USA V.E. (C)
Diumenge 16	Robert Mulligan: THE STALKING MOON/LA NOCHE DE LOS GIGANTES , Robert Mulligan, 1969. Int.: Gregory Peck, Eva Marie Saint. USA V.E. (C)	Robert Mulligan: SUMMER OF 42/VERANO DEL 42 , Robert Mulligan, 1970. Int.: Jennifer O'Neill, Gary Grimes, Jerry Houser, Oliver Conant. USA V.E. (C)	Robert Mulligan: SAME TIME, NEXT YEAR/EL PROXIMO AÑO A LA MISMA HORA , Robert Mulligan, 1978. Int.: Ellen Burstyn, Alan Alda. USA V.E. (C)	Cinema portuguès: Belarmino , Fernando Lopes, 1964. Int.: Belarmino Fragoso. Portugal V.O. <i>Quem espera por sapatos de defunto morre descalço/Quien espera los zapatos de un muerto muere descalzo</i> , J.C. Monteiro, 1970. Portugal V.O.

Matinal 12 h. Cinema Infantil:
BONGO, Dibujos animats. V.E. (C)

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà — V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



SALUDOS AMIGOS, Walt Disney



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINE MATOGRÀFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 26

17-23 Maig 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Yannick Bellon

El primer film de la Bellon que va tenir puntual estrena entre nosaltres, constituïa un èxit esclatant de públic —en la modalitat d'art i assaig— i un dels primers títols que palesaven una nova onada en els films realitzats per dones: la clara voluntat de fugir de "la sensibilitat femenina" —que la dècada anterior havia prestigiat Agnès Verbe— i apuntar cap a posicions feministes. L'ecollida d'aquell títol no tingué continuïtat en els següents, fins al punt que JAMAIS PLUS TOUJOURS, film a punt de caducar-ne els drets d'explotació, no ha estat mai estrenat. El projecte, doncs, com a primera i última oportunitat, ho i afegint-li alguns títols de bona companyia.

— Em sembla que, conscientment o no, amb JAMAIS PLUS TOUJOURS, heu tornat una mica als temes de QUELQUE PART QUELQU'UN, més que no pas als de LA FEMME DE JEAN: el temps, la ciutat, els objectes i llur relació amb els personatges. Es pot dir que el que feu avui és a prop d'allò que feien Resnais o Robbe-Grillet fa quinze anys, sobretot pel que fa a la sensibilitat.

— JAMAIS PLUS TOUJOURS és un film que desitjava de fer al moment de LA FEMME DE JEAN, i que em semblava a mig camí entre els dos primers, però potser teniu raó, quant a la manera de seguir els destins, els personatges escampats... Tanmateix QUELQUE PART QUELQU'UN és

un film molt més ombrívol, greu. Pel que fa a les vostres comparacions, jo no les trobo pas veritablement fundades: jo no em sento, ni per un segon, a prop de Robbe-Grillet, som el dia i la nit. No hi ha tampoc relació amb Alain Resnais: jo sento les coses d'una manera totalment diferent —i, tanmateix, jo admiro molt el que fa Resnais—. Només sé que se m'ha dit que els travellings del meu film s'assemblen als de TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE, i jo no havia vist mai aquest film de Resnais. Els travellings laterals han estat emprats per molta gent, i notablement per Jean Vigo al seu meravellós L'ATALANTE. Tot depèn de la falsedat com hom els empra, cadascú a la seva manera, i això és el que és apassionant. Els travellings per mi són una manera de descobrir les coses, de penetrar els llocs, els personatges. A QUELQUE PART QUELQU'UN, és una penetració unànime dels llocs, on els travellings són força eficaces —Resnais deia en un dels seus films: "Les estàtues també moren"...

— Sí, perquè aquestes estàtues africanes (com aquí la màscara Dani) tenien una significació religiosa, particular, en un moment donat. S'hi retroben trets de creences, però han perdut tota llur substància, llur "força de colpiment", i es devenen subjectes d'estudi o de contemplació. Una estàtua del centre de Kénia, quan hom la veu al Musée de l'Homme esdevé de totes totes una altra cosa: no mor pas, però té una vida diferent.

— Quines són les relacions entre el teatre i la vida de Claire i d'Agathe, que semblen una mica antinòmiques?

— El teatre és una mica a tots aquests miralls del film. L'escena de la repetició sobre l'escala revela el doble aspecte d'Agathe, que, per mi, no és pas un personatge trágic. Ben al contrari, ella presenta tots els signes de la serenitat, de la força, de l'èxit del seu ofici, mentre que Claire va una mica perduda, inestable, fracassada. I la fi d'Agathe, aquest suïcidi, és bastant sorprenent, car jo penso que hom l'esperava més de Claire que no pas d'Agathe, es tracta d'un joc d'aparences una mica enganyoses. Hom sent una mena de gravetat en Agathe, però no és pas tristor. L'escena de la "repetició alegre" la mostra en un dia quotidià, sense problemes existencials.

— I el personatge de Mathieu, les seves relacions amb Claire: aquest projecte de viatge al Japó té veritablement importància al film?

— No, no pas del tot: és una mena de plaenteria. Com que l'escena passa als jardins japonesos d'Albert Kahn, ell li diu a Claire: "Em vols acompanyar al Japó?". De fet, a la fi és Claire qui marxa cap a un indret desconegut i provisional.

— L'àlbum de fotografies té una importància capital. La idea de la pàgina "blanca", sense fotografies i molt formosa...

— Sí, cada detall del film té constants repercussions. De fet, jo he fet fer aquest àlbum especialment per a una amiga, car era molt difícil de trobar un "ideal". Al començament, sobre la coberta, hom hi havia enganxat un tros d'agata, però he pensat que era massa evident, massa volgut. Calia que hom reconegués l'àlbum, però no pas que fos massa "reconoscible". Jo no volia que fos massa bell: tenia un meravellós àlbum 1900, amb extraordinàries "dones flors" que he renunciat a utilitzar a causa de la seva bellesa... Volia evitar el parany dels "objectes d'art". Els objectes ens submergeixen al film amb una mena d'evidència, i els personatges no són pas col·leccionistes...

— Heu pogut rodar aquest film "segons les vostres inclinacions" gràcies a l'èxit de LA FEMME DE JEAN?

— Sí, ben segur, car altrament potser no hauria trobat distribuïdor. Jo he esdevingut el meu productor (sense diners!), des del començament, per la força de les coses. He adquirit uns enormes deutes a causa de QUELQUE PART QUELQU'UN, que vaig tornant a poc a poc. Però he fet el film que volia fer, cosa que és molt bella. Penseu que el meu proper film serà molt diferent.

(Entrevista recollida per Max Tessier, el març del 1976)

Alfred Hitchcock

— Tot sovint hem parlat de THE MAN WHO KNEW TOO MUCH i de les diferències entre la versió anglesa i el "remake" americà. Evidentment, la presència de James Stewart a la darrera versió n'és una de les diferències més grans: és un gran actor que vos utilitzeu sempre molt bé; hom podria creure que Cary Grant i James Stewart són intercanviables, però el vostre treball és completament diferent segons que n'utilitzeu l'un o l'altre. Quan teniu Cary Grant, hi ha més humor i quan utilitzeu Stewart, hi ha més emoció.

— És totalment cert i això prové, com és natural, de llurs diferències a la vida; fins i tot quan tenen un aire semblant, no és pas del tot semblant. Cary Grant, en comptes de James Stewart a THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, no haguera posseït aquesta sinceritat tranquil·la que era necessària, però si hagués fet THE MAN WHO KNEW TOO MUCH amb ell, el personatge hagués estat, naturalment, distint.

— Tornem al començament del film a Marrakech. A la primera versió, Pierre Fresnay era assassinat per una bala de revòlver, mentre que aquí Daniel Gélin corre pel mercadal amb un punyal clavat a l'esquena.

— Pel que fa a aquest punyal clavet a l'esquena, a la sego-



EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO, 1956, Alfred Hitchcock



Yannick Bellon al rodatge de JAMAIS PLUS TOUJOURS

na versió de **THE MAN WHO KNEW TOO MUCH**, no vaig utilitzar altra cosa que una part d'una vella idea que se m'havia ocorregut molt abans, en un altre temps. Es tractava de filmar, al port de Londres, una nau que arriba de l'Índia amb una tripulació les tres quartes parts de la qual eren mariners hindús. Volia presentar un mariner hindú perseguit per la policia, el qual aconseguia de pujar a un autobús i d'arribar a l'est de Londres, fins a la catedral de Sant Pau un diumenge al matí. Heus-lo aquí ara, a la part alta de la catedral, en un corredor circular que hom coneix amb el nom de la "Galeria dels murmuris". El mariner hindú corre per un costat, la policia per l'altre, i, just al moment en què els policies són a punt d'agafar-lo, fa un salt al buit i cau davant l'altar. Tota la congregació s'aixeca, el cor deixa de cantar, el servei religiós s'interromp. Corren cap al mariner que s'ha llençat des de les altures, fan tombar el seu cos, i descobreixen que hi ha un ganivet clavat a la seva esquena! Després, algú toca el seu rostre i hi resten ratlles blanques: era un hindú fals.

— *La darrera idea, la de les petjades blanques a la cara, hi és al film, a la mort de Daniel Gélín...*

— Sí, però aquí només vaig utilitzar el final de la idea, car l'interessant és: com un home, empaquetat per la policia i que ha fet un salt al buit per escapar-ne, pot haver estat apunyalat a l'esquena després de la caiguda?

— Sí, és força excitant; la idea del rostre tanyit també és bona; tanmateix, recordo un detall estrany, quan James Stewart passa la mà per la cara ennegrida de Daniel Gélín; en algun lloc de la imatge es veu una taca blava molt bella, però inexplicable.

— Aquesta taca blava és part d'una idea que fou apuntada, però que no vaig poder completar. A Marrakech, al començament de la persecució de Daniel Gélín, durant el transcurs d'una escena al mercadal, s'hi originava una col·lisió entre Daniel Gélín i uns homes que es dediquen a tanyir la llana; Daniel Gélín, de passada, s'untava amb el tint blau, les seves sandalles quedaven xopes de blau i, d'aquesta manera, durant la resta de la seva fugida, deixava rastres de



FALSO CULPABLE, Alfred Hitchcock

blau per on passava. Era una variant del vell principi de seguir la pista de la sang, però aquí hom seguia el blau per comptes de seguir el roig.

— *És també una variació d'en Polzeret que escampava pedretes blanques pel seu camí.*

— Hem examinat algunes diferències de planificació entre les dues escenes de l'"Albert Hall", a la versió anglesa del 1934 i a la versió americana del 1955. La segona és molt més ben assolida.

— Sí, em sembla que hem parlat de l'escena de concert de l'"Albert Hall" quan ens donàvem de la primera versió, però voldria afegir-hi que, perquè una escena d'aquesta mena assolixi la seva màxima força, l'ideal fóra que tots els espectadors sabessin llegir música.

— No li veig pas la raó...

— Vaig prendre tantes precaucions amb els platets que no tenia por que es produís cap confusió per aquest cantó, però quan la cambra es passeja per la partitura de l'interpret de platets... se'n recorda?

— ... sí, el "travelling" lateral sobre el pentagrama.

— ... durant aquest "travelling" sobre el pentagrama, la cambra recorre tots aquests espais buits i s'apropa a l'única nota que haurà d'interpretar l'home dels platets. El suspens fóra més considerable si al públic sabés desxifrar la partitura.

— És cert, fóra l'ideal. A la primera versió no mostrava el cap de l'interpret de platets i és un error que va corregir a la segona versió. No sé pas si aquesta elecció és conscient per part seva, però va escollir un home que s'assembla una mica a vós.

— No crec que ho hagi fet conscientment.

— És totalment impossible.

— La seva passivitat és essencial, puix que no sap que és l'instrument de la mort. Sense saber-ho, és el veritable assassí.

(Entrevista realitzada per François Truffaut a Alfred Hitchcock en *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, 1974)

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 17		Cinema portuguès: MUDAR DE VIDA , Paulo Rocha, 1966. Int.: Geraldo del Rei, Isabel Ruth. Portugal. V.O.	Alfred Hitchcock: PSYCHO/PSICOSIS , Alfred Hitchcock, 1960. Int.: Anthony Perkins, Vera Miles, Janet Leigh. USA V.E. (B/N)	CLEO DE 5 A 7 , Agnès Varda, 1962. Int.: Corinne Marchand, Antoine Bour-sellier. França V.O.S.E. (B/N)
Dimarts 18		CLEO DE 5 A 7 , Agnès Varda, 1962. Int.: Corinne Marchand, Antoine Bour-sellier. França V.O.S.E. (B/N)	Alfred Hitchcock: THE MAN WHO KNEW TOO MUCH/EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO , Alfred Hitchcock, 1956. Int.: James Stewart, Doris Day, Daniel Gélín. USA V.E. (C)	L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS/LA UNA CANTA, LA OTRA NO , Agnès Varda, 1977. Int.: Valérie Mairesse, Thérèse Ciotard. França V.O.S.E. (C)
Dimecres 19		Cinema portuguès: BENILDE , Manoel de Oliveira, 1975. Int.: Maria Amélia Aranda, Vanda Silva. Portugal V.O.S.E. (C)	L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS/LA UNA CANTA, LA OTRA NO , Agnès Varda, 1977. Int.: Valérie Mairesse, Thérèse Ciotard. França V.O.S.E. (C)	LA FIANCEE DU PIRATE/LA NOVIA DEL PIRATA , Nelly Kaplan, 1969. Int.: Bernardette Laffont, Michel Constantin. França V.O.S.E. (C)
Dijous 20		Cinema portuguès: Belarmino , Fernando Lopes, 1964. Int.: Belarmino Fragozo. Portugal V.O. <i>Quem espera por sapatos de defundo morre descalço/Quien espera los zapatos de un muerto muere descalzo</i> , J.C. Monteiro, 1970. Portugal V.O.	L'AMOUR VIOLE/EL AMOR VIOLADO , Yannick Bellon, 1977. Int.: Nathalie Nelli, Alain Fourès. França V.E. (C)	JAMAIS PLUS TOUJOURS , Yannick Bellon, 1976. Int.: Bulle Ogier, Loleh Bellon, Roger Blin. França V.O.S.E. (C)
Divendres 21		LA FIANCEE DU PIRATE/LA NOVIA DEL PIRATA , Nelly Kaplan, 1969. Int.: Bernardette Laffont, Michel Constantin. França V.O.S.E. (C)	JAMAIS PLUS TOUJOURS , Yannick Bellon, 1976. Int.: Bulle Ogier, Loleh Bellon, Roger Blin. França V.O.S.E. (C)	L'AMOUR VIOLE/EL AMOR VIOLADO , Yannick Bellon, 1977. Int.: Nathalie Nelli, Alain Fourès. França V.E. (C)
Dissabte 22	Alfred Hitchcock: MR. AND MRS. SMITH/MATRIMONIO ORIGINAL , Alfred Hitchcock, 1941. Int.: Carole Lombard, Robert Montgomery. USA V.E. (B/N)	Alfred Hitchcock: THE MAN WHO KNEW TOO MUCH/EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO , Alfred Hitchcock, 1934. Int.: Leslie Banks, Edna Best, Peter Lorre. USA V.O.S. francès (B/N)	Alfred Hitchcock: THE MAN WHO KNEW TOO MUCH/EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO , Alfred Hitchcock, 1956. Int.: James Stewart, Doris Day, Daniel Gélín. USA V.E. (C)	Alfred Hitchcock: THE PARADINE CASE/EL PROCESO PARADINE , Alfred Hitchcock, 1947. Int.: Gregory Peck, Ann Todd, Charles Laughton. USA V.E. (B/N)
Diumenge 23	Alfred Hitchcock: REBECA , Alfred Hitchcock, 1940. Int.: Laurence Olivier, Joan Fontaine. USA V.E. (B/N)	Alfred Hitchcock: SUSPICION/SOSPECHA , Alfred Hitchcock, 1941. Int.: Cary Grant, Joan Fontaine. USA V.E. (B/N)	Alfred Hitchcock: SPELLBOUND/RECUERDA , Alfred Hitchcock, 1945. Int.: Gregory Peck, Ingrid Bergman. USA V.E. (B/N)	Alfred Hitchcock: THE WRONG MAN/FALSO CULPABLE , Alfred Hitchcock, 1957. Int.: Henry Fonda, Vera Miles. USA V.O. (B/N)
Matinal 12.00 h. Cinema Infantil: 2.º FESTIVAL WALT DISNEY i SALUDOS AMIGOS , Walt Disney. Dibuixos animats. USA V.E. (C)				



AVANTI! / ¿QUE OCURRIÓ ENTRE MI PADRE Y TU MADRE?, Billy Wilder



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 27

24 - 30 Maig 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63, Barcelona-6
Telèfon: 201.29.06

CIFESA

Organitzat per la Filmoteca Española, el cicle que ara s'inicia és d'una extensió i importància considerables, tant pel que la productora valenciana ha representat al llarg de la seva dilatada existència, com perquè se'n presentarà la totalitat de la producció que es conserva, una seixantena de títols que ocuparan, a un ritme que en permeti el seguiment, la resta de la primavera i s'endinsaran en l'estiu.

CIFESA fou una empresa de distribució i producció de pel·lícules fundada el 1932 i a València per Manuel Casanova, industrial oliaire, i els 30 llargs anys d'existència de la marca apareixen com una continuïtat de paradoxes, cosa que ha donat lloc tant a diversos malentesos com al fet que l'empresa romangué fins al moment en un mític territori cobert de broma.

En efecte, si de per si ja és sorprenent l'aparició d'una indústria cinematogràfica de tal envergadura al País Valencià, crida l'atenció sobretot la seriositat (inèdita fins aleshores al cinema espanyol) amb la qual s'aborda l'organització financera de l'empresa que es nodreix no solament a partir de les elevades quantitats de capital desemborsat, ans a través del diner acumulat mitjançant la seva primitiva activitat com a distribuïdora, activitat que s'inicia amb l'exclusiva de la firma americana Columbia Pictures, i que es desenvolupa posteriorment tot comercialitzant un conjunt de pel·lícules, fonamentalment europees, suficientment elevat com per justificar la creació d'una sèrie de xarxes de sucursals que serà l'expressió de la seva potència com a empresa.

Partint d'aquesta base, la firma valenciana va poder iniciar, des del 1934, una gran activitat com a productora, la qual cosa la col·locà de seguida al capdavant de les empreses de producció de pel·lícules espanyoles. I ho feu desenvolupant una política productora orientada a satisfer aspectes ben diferents del mercat. D'una banda produïa films dirigits a cobrir les necessitats d'un públic agrari i preindustrial (per bé que en alguns casos es trobà instal·lat a les ciutats com a mà d'obra obrera), amb films tan populistes com reaccionaris pel que fa a llurs propostes (NOBLEZA BATURRA, EL CURA DE LA ALDEA, etc.); i, en un registre totalment oposat, films destinats a un públic urbà i industrial, amb títols de característiques notament liberals i progressistes (LA VERBENA DE LA PALOMA, NUESTRA NATACHA, etc.). I fins arribar a l'extrem que aquesta darrera pel·lícula es va fer desaparèixer per les autoritats cinematogràfiques franquistes als pocs dies de començar la "Pau d'en Franco". Política de producció edificada, en tots els casos, sobre dos sòlids pilars: utilització de gèneres populars i força implantats entre el nostre públic (zarzuels, melodrames, etc.) i creació, per primera vegada al cinema espanyol, d'un "star-system" amb voluntat d'ésser-ho. Paral·lelament CIFESA desenvolupa una singular política de producció de curtmetratges i documentals que no solament proporcionava complements als seus programes de distribució, sinó que funcionava com a "escola" de futurs nous directors; però allò que era més sorprenent és que els realitzadors de tals curtmetratges i documentals eren persones de notòria caracterització progressista (el català Ramon Bladís, l'exiliat —de la persecució nazi— Heinrich Gärtner), o bé d'evident filiació comunista (Carlos Vela, Fernando Mantilla, Mauro Azcona), tot restant la producció de curtmetratges de Florian Rey o Fernando Delgado (típics representants d'un cinema agrari i integrista) reduït als seus mínims exemples. I per molt paradoxal que aquesta política de producció pugui semblar, no resulta pas tan contradictòria al si



NOBLEZA BATURRA, Florian Rey

d'una productora amb públiques vinculacions amb un partit constitucional republicà (Dreta Regional Valenciana), ni tan sorprenent en una empresa que, com a tal, mirava prioritàriament les necessitats del mercat (actitud aquesta que no és gens estranya en una empresa promoguda per la burgesia mercantil valenciana) i al sosteniment, una mica paternalista segons com, d'una elevada nòmina de treballadors fixos. Preocupació prioritària pel funcionament capitalista de l'empresa que es mantingué invariable al llarg dels anys 40 i 50, actitud que va costar als Casanova, gelosos de llur independència empresarial, força disgustos amb la dirigida administració del cinema espanyol. I tot això ben al marge de les públiques declaracions de simpatia que Vicent Casanova (fill del fundador de l'empresa), manifestava cap a Hitler durant els anys 30: o les seves posteriors i notòries vinculacions amistoses amb l'almirall Carrero Blanco. Perquè per als Casanova el negoci era el negoci, i la producció d'un cinema competitiu i popular, la columna dorsal de llur activitat.

Encertat planteig l'únic punt feble del qual, feble fins a conduir a la liquidació de l'empresa, com més tard hom veu-

ria, consistí en desenvolupar-la en uns termes ambiciosament hollywoodians, quan, com se sap, el mercat de l'estat espanyol no admetia pas cap comparació amb l'americà.

(Julio Pérez Peruchal)

Marilyn Monroe

LA TENTACION VIVE ARRIBA

És la beatitud democràtica i gairebé religiosa la que fabrica les majories silencioses de l'americà way of life. Lluny de mi la idea, en tot cas, que aquest fos un film políticament connotat. Només passa que, ho vulguin o no, l'autor del guió i el posador en escena (Axelrod i Billy Wilder) entren en un univers dominat per estereotips, feixugons sociològics indelebils. De cop, hom es pregunta si SEVEN YEAR ITCH és veritablement l'obra mestra que pensàvem que haviem vist el 1955. La prova del temps no li és pas completament propícia. La traça, la cultura cinematogràfica de Wilder, el seu gust segur, el seu art en magnificar el real i l'imaginari no esborren pas, a fi de comptes, la impressió bastant molesta de teatre filmat que se'n treu —setze anys més tard— tot reveient aquest encisador esbòs. Es tracta, tanmateix, d'un veritable monument —i gairebé d'un documental— a la glòria del mite de Marilyn Monroe, la dona (la idea de dona) en qui tots els espectadors masculins normalment constituits somniaven cap al 1955. Això és tan veritable que el personatge que ella interpreta al film no té nom.

Hom la designa únicament amb un significatiu the girl (la noia). O millor encara: quan un amic massa curiós, ensuant una aventura galant, obre la porta de Sherman amb



THE SEVEN YEAR ITCH/LA TENTACION VIVE ARRIBA, Billy Wilder

aires d'entès, aquest es desembarassa de l'inoportu amb una sortida reveladora: "La noia de la cuina? És Marilyn Monroe, no!...". Aquesta noia és alhora un ésser de carn (cosa que hom oblida aviat) i una de les més boniques invencions de la imaginació col·lectiva. *Ella* és un personatge surrealista quan, mentre es banya, un dels seus dits del peu és entrat en una aixeta i ha de cridar un lampista. "Estava horriblement empipada, diu ella, perquè el meu vernís d'ungles s'havia trencat..."

Ella en té l'aigua al coll dins el conformisme ambiental quan aconsella a un americà mitjà, que ha fet un mal matrimoni, que no faci res per trencar aquest matrimoni. Ella és, en definitiva, "el possible" —però "el possible" a la societat de consum i de la televisió és sovint molt poc probable. Aquest bell tros de dona, aquesta escalfabraguetes sense rival és finalment una puritana? Ben mirada de prop, és un personatge de malson: un objecte que hom pensa poder atènyer, i ho fa tot per assolir-ho, avança, allarga la mà, i l'objecte no és mai al vostre abast. Marilyn —la veritable— ha hagut de ressentir vivament tota l'ambigüitat de **SEVEN YEAR ITCH**, que és l'ambigüitat pròpia del mite Marilyn: un ésser fet per despertar el desig de tots els homes de la terra i al qui la moral del "món lliure" no consenteix sinó la llibertat de rebutjar...

El film ha estat —ho és encara?— un triomf. A la fi del rodatge, Marilyn anuncia a la premsa el seu divorci amb Di Maggio, qui, segons que diuen, s'havia exasperat de veure la seva dona amb les faldilles enlaire en una boca de metro, i això sota la mirada llaminera de quatre mil badocs. Aquest film marca el cim de la carrera de Marilyn, però coincideix també amb l'esmunyiment de la vedette, arrossegada vers les profunditats d'un pou negre. Per tal de sortir-se'n, ella parla d'abandonar el seu personatge habitual de rossa evaporada, frequenta assiduament l'Actor's Studio, comença a interpretar Grouchenka a **ELS GERMANS KARAMEZOV** i es casa amb un intel·lectual d'esquerres. Tanmateix, és potser massa tard.

(Ado Kyrrou)

Brecht

En les sessions inicialment previstes paral·lelament amb les estrenes del Centre Dramàtic, correspon aquesta setmana a la més coneguda adaptació pel cinema de Brecht, avui de nova actualitat amb l'estrena al Teatre Lliure de **Baal**. No ha estat possible comptar amb una versió anglesa d'aquesta obra —fins ara l'única versió que n'ha fet el cinema—, però mantenim la discutida versió que de **L'opera de tres reis** en feu Pabst. Com és sabut, aquesta versió fou impugnada per Brecht, originant un cèlebre procés sobre els drets de l'autor —procés que perdé—, entenent

que la intencionalitat de la obra havia estat desvirtuada: Brecht col·laborà en un primer guió, amb Slatan Dudow i altres, però la productora Nero-Film, d'acord amb Pabst, n'encarregà un altre, en el qual hi treballà Bela Balasz. El film, però, guanyà de seguida fama mundial i fou objecte de nombroses prohibicions per part dels governs dels països on s'estrenà o bé ho intentà. Inspirant-se en **The Beggar's Opera** (1728), amb text de John Gay i música de John Christopher Pepusch —una sátira social alhora que una paròdia de les òperes de Händel—, Brecht i el compositor Kurt Weill donaren amb **DIE DREIGROSCHENOPER** una visió dels baixos forns com a microcosmos que reproduïx les lleis generals del sistema capitalista, i una imatge de la vida marginal i de la conducta asocial necessàriament complementàries a les exposades a **Baal**.



DIE DREIGROSCHENOPER/LA OPERA DE TRES PENIQUES, G.W. Pabst

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 24		Billy Wilder: AVANTI! ¿QUE OCURRIO ENTRE MI PADRE Y TU MADRE? , B. Wilder, 1972. Int.: Jack Lemmon, Juliet Mills. USA V.E. (C)	Billy Wilder: IRMA LA DOUCE/IRMA LA DULCE , Billy Wilder, 1963. Int.: Shirley McLaine, Jack Lemmon. USA V.E. (C) <i>La sessió començarà a les 20'30</i>	Teatre i Cinema: DIE DREIGROSCHENOPER/LA OPERA DE TRES PENIQUES , G.W. Pabst, 1931. Int.: Rudolf Forster, Carola Neher, Lotte Lenja. Alemanya. V.O.S. anglès (B/N) <i>La sessió començarà a les 22'30</i>
Dimarts 25		Marilyn Monroe: THE PRINCE AND THE SHOWGIRL/EL PRINCIPE Y LA CORISTA , Laurence Olivier, 1957. Int.: Marilyn Monroe, Laurence Olivier. USA V.E. (C)	CIFESA: ALMADRABA , Fernando G. Matilla i Carlos Velo, 1935. NOBLEZA BASTURRA , Florian Rey, 1935. Int.: Imperio Argentina, Miguel Ligero, Juan de Orduña. Espanya (B/N)	Billy Wilder: THE APARTMENT/EL APARTAMENTO , Billy Wilder, 1960. Int.: Jack Lemmon, Shirley McLaine, Fred McMurray. USA V.E. (B/N)
Dimecres 26		Marilyn Monroe: THE SEVEN YEAR ITCH/LA TENTACION VIVE ARRIBA , Billy Wilder, 1955. Int.: Marilyn Monroe, Tom Ewell. USA V.E. (C)	CIFESA: UN RIO BIEN APROVECHADO , Ramón Bladú, 1935. LA VERBENA DE LA PALOMA , Benito Perojo, 1935. Int.: Roberto Rey, Miguel Ligero, Raquel Rodrigo. Espanya (B/N)	Billy Wilder: KISS ME STUPID/BESAME TONTO , B. Wilder, 1964. Int.: Dean Martin, Kim Novak, Ray Walston. USA V.E. (B/N)
Dijous 27	No hi ha sessions			
Divendres 28		Marilyn Monroe: MARILYN , film de muntatge presentat per Rock Hudson, 1963. USA V.O.S.E. (C)	Billy Wilder: THE FORTUNE COOKIE/EN BANDA DE PLATA , Billy Wilder, 1966. Int.: Jack Lemmon, Walter Matthau. USA V.E. (B/N)	Billy Wilder: IRMA LA DOUCE/IRMA LA DULCE , Billy Wilder, 1963. Int.: Shirley McLaine, Jack Lemmon. USA V.E. (C)
Dissabte 29	Billy Wilder: THE APARTMENT/EL APARTAMENTO , Billy Wilder, 1960. Int.: Jack Lemmon, Shirley McLaine, Fred McMurray. USA V.E. (B/N)	Billy Wilder: THE FORTUNE COOKIE/EN BANDA DE PLATA , Billy Wilder, 1966. Int.: Jack Lemmon, Walter Matthau. USA V.E. (B/N)	Billy Wilder: KISS ME STUPID/BESAME TONTO , B. Wilder, 1964. Int.: Dean Martin, Kim Novak, Ray Walston. USA V.E. (B/N)	Billy Wilder: AVANTI! ¿QUE OCURRIO ENTRE MI PADRE Y TU MADRE? , B. Wilder, 1972. Int.: Jack Lemmon, Juliet Mills. USA V.E. (C)
Diumenge 30	Marilyn Monroe: MARILYN , film de muntatge presentat per Rock Hudson, 1963. USA V.O.S.E. (C)	Marilyn Monroe: THE PRINCE AND THE SHOWGIRL/EL PRINCIPE Y LA CORISTA , Laurence Olivier, 1957. Int.: Marilyn Monroe, Laurence Olivier. USA V.E. (C)	Marilyn Monroe: THE SEVEN YEAR ITCH/LA TENTACION VIVE ARRIBA , Billy Wilder, 1955. Int.: Marilyn Monroe, Tom Ewell. USA V.E. (C)	Marilyn Monroe: MARILYN , film de muntatge presentat per Rock Hudson, 1963. USA V.O.S.E. (C)

Matinal 12 h. **Cinema Infantil:**
LE PETIT POUCE/PULGARCITO, Michel Boisrond, Int.: Marie Laforet, Jean-Pierre Mariella, Jean-Luc Bideau. França V.E. (C)

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà — V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C. Color



HAZIE DANS LE METRO/HAZIE EN EL METRO,
Louis Malle



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 28

31 Maig
6 Juny 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63, Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Cinema i Literatura

Del 4 al 13 de juny se celebra a Barcelona la VI Fira del Llibre, que tindrà lloc al Passeig de Gràcia. Patrocinen la Fira el Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona, el Gremi d'Editors de Catalunya i el Gremi de Llibreters de Barcelona.

Al llarg d'aquest dies la Filmoteca ha programat una selecció de films inspirats en obres literàries catalanes, castellanes i universals. La Fira edita amb aquest motiu un catàleg il·lustrat, amb textos, enquestes i dades informatives. A la seu de l'Institut Francès de Barcelona, al carrer de Moia, el divendres 11 de juny tindrà lloc una taula rodona sobre el tema "Cinema i Literatura", amb la participació de M.^a Aurèlia Campmany, José Giovanni, Miquel Porter, Manuel Vázquez Montalbán i Francisc Betriu. Hora: 19'30.



LA TIA TULA, Miguel Picazo

Entre les variades respostes al qüestionari que publicarà proximitat l'opuscle "PORTADA", amb motiu de la "Setmana de Cinema i Literatura" de la VI Fira del Llibre de Barcelona, en seleccionem algunes:

— Sou un assidu visitant de les sales obscures?

— Sí, però sense exagerar. No em considero, ni m'ha considerat mai, un cinèfil. Per no agrada'm no m'agrada ni la paraula. El meu temps, limitat, tracto de distribuir-lo no solament en una dimensió, la cinematogràfica, pensant, precisament, en que, àdhuc per a la meua professió, és millor obrir-se a totes les arts, abans que limitar-se, exclusivament, al cinema. (Antoni Ribas).

— Ho heu estat, com deia Breton, si més no alguna vegada?

— En Breton l'encerta: el cinema és un art adolescent, i passa per la nostra vida excitant els sentiments, no pas la raó. Això ho ha estat durant la dècada dels trenta i a la dels quaranta; després ha estat document, sociologia, denúncia, etc. (Juan Marsé).

— Penseu que el cinema ha influït d'alguna manera en la creació literària del segle XX?

— Crec que sí. Bona part del "nouveau roman" i del behaviorisme i objectivisme procedeixen segurament del cinema. (Miquel Delibes).

— Aquesta influència penseu que es manifesta també a la vostra obra?

— Naturalment, i a més és doble, car la influència no cal que sigui directament cinematogràfica, si no dels escriptors que se les havien amb el cinema. (Maria Aurèlia Campmany).

— Quina ha estat la vostra experiència de col·laborar amb escriptors?

— Rica en creativitat, però el seu "tempo" i el seu estil cal adaptar-los al muntatge cinematogràfic. (Jaime Camino).

Són raríssims els casos de pel·lícules de ficció que s'han rodats sense un guió previ, per superficial que sigui; i, de les pel·lícules argumentals rodades sobre un guió —és a dir, de la major part de la producció mundial de tots els temps—, una part força considerable prové d'un material literari (novel·la o peça teatral) anterior al mateix guió. No ens ocuparem ara la relació que, com a llenguatges, tenen el literari i el filmic, sinó alguns problemes generals de l'adaptació d'un material novel·lesc a la pantalla: què guanya, què perd potser, en què es transforma un relat literari en passar a ésser una història posada en imatges. Existeix una qüestió prèvia. Tal com han anat les coses al cinema des de la irrupció de Griffith, segons que s'ha vist fins ara, qualsevol relat, per ésser narrat en forma de film, ha hagut d'estructurar-se tot seguint el patró de la novel·la del segle dinou, només esporàdicament i tardanament substituït per uns altres patrons més recents (*nouveau roman* francès, tècnica del monòleg interior, etc...). Ara bé, tot i ésser cert, això, només concerneix a l'estructura dramàtica del relat i a l'esmicolament dels fets per mitjà la planificació i el muntatge; però la matèria essencial sobre la qual operen aquella estructura i aquell esmicolament és tanmateix diferent a la novel·la i al film: el material d'una novel·la són les paraules, el material d'una pel·lícula són les imatges. Una cosa és l'ordenació de tal material —i, com s'ha vist, aquesta ordenació ha establert l'esmentat paral·lel amb la novel·la del segle dinou— i una altra cosa molt diferent és el material. Hom pot plantejar ara, vista aquesta evidència, una pregunta fonamental: atès que el llenguatge de la narració literària i el de la narració fílmica empran recursos paral·lels o homòlegs, però el material del qual se serveixen és tan diferent que es el que realment s'adapta en portar una novel·la al cinema? En quina mesura hom pot parlar d'adaptació i no de creació nova i autònoma?

(Pere Gimferrer. *Enciclopèdia del cine Buru-Lan*)

RRA és un film que milita contra els criteris morals (i no només contra aquests) defensats per la República. Això no obstant, l'interès que presenta el film de Florián Rey és la capacitat de convicció amb què vehicula tan obsoletes proposicions. Tres factors estretament relacionats entre si ho fan possible.

De l'una banda, el treball desenvolupat per Rey per tal d'establir una escena mítica, en la qual la Història com a tal és evacuada sense contemplacions. Aquesta tasca és abordada per Florián Rey des de l'excel·lent primera seqüència de la batuda en la qual homes i dones es troben en total harmonia amb la natura i la producció. Aquesta seqüència, no pas qualificable de musical malgrat que la protagonista cantava acompanyada per uns cors no inscrits en l'acció, ni tampoc etiquetables com a documental malgrat que alguns plans ho siguin, és una curiosa i eficaç exaltació fílmica tant d'una mitològica societat pastoril, únic marc on es feien versimulant els conflictes al desenvolupament dels quals assistirem, com d'una dona fàl·lica, únic personatge que, com a tal, pot encarnar el problema que és el motor d'aquest conflicte.

De l'altra banda, l'evident voluntat "autoral" de Florián Rey, resolt a ésser, amb tota evidència, el creador cinematogràfic per excel·lència de l'època. Voluntat autoral que proporciona a **NOBLEZA BATURRA** la densa textura que fa plausible la contemplació interessada del que se'n proposa. Dos exemples (i n'hi ha molts més): 1er: la presentació del personatge, interpretat per Manuel Luna (Merco), de qui sabem mitjançant recursos fílmics que és "dolent" abans que sigui explícitament definit així per les peripecies narratives. Això es possible gràcies a un pla fix en el qual el personatge i la cambra anomenada Andreea mantenen una confrontació de sordina pel que fa a un personatge episòdic, que romandrà fora de camp, confrontació resolta tot imbricant-hi el joc dels actors, el ritme intern del pla i les mirades "fora de camp". 2on: Les nombroses escenes corals del film, en les quals Florián Rey es movia a guat (contràriament, amb dos o tres personatges a la seqüència solia avorir-se, i amb ells, també nosaltres) són tractades en un enquadrament abarrotat, ple el camp de la cambra de variats "bibelots" i de personatges afuncionals, bo i creant així un univers abstracte i impossible, per bé que versimulant, el qual treball emparenta, salvant les necessàries distàncies industrials, Florián Rey amb Josef von Sternberg.

Per acabar, i sense que aquesta afirmació requereixi explicacions complementàries, la notable qualitat del treball dels actors.

(J.P. Peruchal)

EL CURA DE ALDEA (Francisco Camacho, 1935)

Per a la pel·lícula basada en el desacreditat fulltò de Pérez Escrich es va recuperar del cementiri d'elefants un dels més prestigiosos realitzadors del cinema mut espanyol: La que possiblement sigui la millor pel·lícula muda espanyola és un film sonor del 1935. Així Camacho ens ofereix un pintoresc repertori de figures i procediments del cinema mut en el qual destaquen, entre altres, escenes d'acció rodades segons els criteris de les primitives pel·lícules d'episodi: il·luminacions i composicions expressionistes per designar "moments forts", acreditades metàfores visuals; sobreimpressions diverses per designar el pensament dels personatges; moviment d'actors paral·lel o perpendicular a l'eix; valoració continuada dels espais "fora de camp", etc.

És evident que Camacho estava convençut que podia, mitjançant recursos estilístics transformar i dignificar el fulltò de partida (una història tan inconcebiblement ultraconservadora i clerical que va suscitar, la seva ideació, fins i tot retrets per part de la crítica de l'època). I gairebé ho assolí, ja que la seva composició plàstica, el seu reposat ritme, la seva construcció com un melodrama que ignora les el·lipses, l'absència quasi total de

CIFESA

L'ampli cicle consagrat a la totalitat de la producció Cifesa que es conserva, i que donada la seva extensió s'interromprà durant el període estiuenc per a reprendre amb el nou curs, és organitzat per la Filmoteca Española.

NOBLEZA BATURRA (Florián Rey, 1935)

Hom ha assenyalat repetidament el caràcter ultraconservador de **NOBLEZA BATURRA**, i les discussions sobre el particular es reduïen a qüestions de matis. No res més cert, l'harmonia existent al film entre treballadors i amos, la insistència en el tema de l'honor femení com a únic valor de la dona, l'assumpció unànim de tals valors per part de tota la comunitat, el paper de l'Església com a element reconductor i resolutori del conflicte; així ho indiquen sense deixar-hi lloc als dubtes. **NOBLEZA BATU-**



LA VERBENA DE LA PALOMA, Benito Perojo

contracamps, converteix el film (amb l'eficac suport de les seves obsoletes afirmacions morals) en una proposició abstracta en la qual únicament contenen arquetips en situacions típiques que actuen de manera cega i solemnement sotmesos a un ignot i tràgic destí. Amb la qual cosa, feixu-

quetes de banda, frega inesperadament la modernitat, malgrat que a l'època els espectadors no donessin crèdit a allò que els seus ulls veien, sumits a l'estupor.

(Julio Pérez Perucha)

Louis Malle

Realitzador francès. Thumeries (Nord), 1932. Estudià amb els jesuïtes de Fontainebleau; després, el 1950, es va inscriure a Ciències Polítiques a La Sorbona, però un any després va decidir de consagrar-se al cinema i entrà a l'IDHEC. Abans de rodar el seu primer llargmetratge va fer diversos curtmetratges, fou ajudant de Bresson a **UN CONDOMNE A MORT S'EST ECHAPPE** i correalitzà amb Cousteau **LE MONDE DU SILENCE**. Amb Godard, Truffaut, Chabrol i Rivette, Malle fou un dels principals representants de la "nouvelle vague", de la qual **ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD** i **LES AMANTS** van ésser dues mostres de primera hora. El seu sentit de l'anàlisi psicològica li ha permès de realitzar en un estil una mica fred però eficaç alguns drames d'excel·lent qualitat, com **LES AMANTS** o **LE FEU FOLLET**, igual com abans havia estat capaç de trasposar encertadament en imatges el món gairebé màgic del novel·lista Raymond Queneau al seu **ZAZIE DANS LE METRO**. Més tard, juntament a una comèdia fallida com **VIVA MARIA!**, amb la qual probà fortuna dins la superproducció d'aventures, apareixen films tan diferents com el documental **CALCUTA**, **LE SOUFFLE AU COEUR**, sensible i intimista drama familiar o **LACOMBE LUCIEN**, feridor anàlisi sobre l'ocupació nazi a França. En tots els casos, la perspicàcia psicològica de Malle presenta una àmplia galeria de personatges que sempre resulten dignes d'interès.

(El Cine, Enciclopèdia Salvat del 7.º Artel)

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 31		CIFESA: UN RIO BIEN APROVECHADO , Ramón Bladú, 1935. LA VERBENA DE LA PALOMA , Benito Perojo, 1935. Int.: Miguel Ligeró, Raquel Rodrigo, Roberto Rey. Espanya (B/N)	Louis Malle: LE SOUFFLE AU COEUR/EL SO-PLO EN EL CORAZON , Louis Malle, 1970. Int.: Les Massari, Benoit Ferréux. França V.O.S.E. (C)	Louis Malle: ZAZIE DANS LE METRO/ZAZIE EN EL METRO , Louis Malle, 1959. Int.: Catherine Démongeot, Philippe Noiret. França V.O.S.E. (C)
Dimarts 1		Louis Malle: LACOMBE LUCIEN , Louis Malle, 1973. Int.: Pierre Blaise, Aurore Clément. França V.E. (C)	CIFESA: FELIPE II Y EL ESCORIAL , F. Mantilla y C. Vela, 1935. EL CURA DE LA ALDEA , Francisco Camacho, 1935. Int.: Pilar Muñoz, Carmen Merino, Juan de Orduña. Espanya (B/N)	Louis Malle: LE SOUFFLE AU COEUR/EL SO-PLO EN EL CORAZON , Louis Malle, 1970. Int.: Les Massari, Benoit Ferréux. França V.O.S.E. (C)
Dimecres 2		CIFESA: ALMADRABA , F. Mantilla y C. Vela, 1935. NOBLEZA SATURRA , Florián Rey, 1935. Int.: Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Juan de Orduña. Espanya (B/N)	CIFESA: LA RUTA DE DON QUIJOTE , Ramón Bladú, 1935. MORENA CLARA , Florián Rey, 1935. Int.: Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Manuel Luna. Espanya (B/N)	Louis Malle: LACOMBE LUCIEN , Louis Malle, 1973. Int.: Pierre Blaise, Aurore Clément. França V.E. (C)
Dijous 3		Louis Malle: ZAZIE DANS LE METRO/ZAZIE EN EL METRO , Louis Malle, 1959. Int.: Catherine Démongeot, Philippe Noiret. França V.O.S.E. (C)	L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD , Alain Resnais, 1961. Int.: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi. França V.O.S.E. (B/N)	LA GUERRE EST FINIE/LA GUERRA HA TERMINADO , Alain Resnais, 1966. Int.: Yves Montand, Ingrid Thulin. França V.O.S.E. (B/N)
Divendres 4		Jorge Semprún: LA GUERRE EST FINIE/LA GUERRA HA TERMINADO , Alain Resnais, 1966. Int.: Yves Montand, Ingrid Thulin. França V.O.S.E. (B/N)	Manuel Puig: BOQUITAS PINTADAS , Leopoldo Torre Nilsson, 1974. Int.: Alfredo Alcón, Isabel Pizarro. Argentina (C)	Pío Baroja: LA BUSCA , Angelino Fons, 1966. Int.: Emina Penella, Sara Lezana, Jacques Perrin. Espanya (B/N)
Dissabte 5	Carrie Solé: VICTOR I MARIA , R. Almirall, 1961. Dibuixos animats. Espanya. (C)	Richard Matheson: THE OMEGA MAN/EL ULTIMO HOMBRE VIVO , Boris Segal, 1970. Int.: Charlton Heston, Rosalind Cash. USA V.E. (C)	William Shakespeare: ROMEO AND JULIET /ROMEO Y JULIETA , Franco Zeffirelli, 1968. Int.: Olivia Hussey, Leonard Whiting. Anglaterra-Itàlia V.E. (C)	Miguel de Unamuno: LA TIA TULA , Miguel Picazo, 1964. Int.: Aurora Bautista, Carlos Estrada. Espanya (B/N)
Diumenge 6	Julio Verne: MIGUEL STROGOFF , Carmine Gallone, 1958. Int.: Curt Jurgens, Genevieve Page. França V.E. (C)	Scott Fitzgerald: THE GREAT GATSBY/EL GRAN GATSBY , Jack Clayton, 1973. Int.: Robert Redford, Mia Farrow. USA V.E. (C)	Alain Robbe-Grillet: L'HOMME QUI MENT , A. Robbe-Grillet, 1968. Int.: Jean-Louis Trintignant, Yvan Mistic. França V.O.S.E. (B/N)	Ramón del Valle Inclán: FLOR DE SANTIDAD , Adolfo Marsillach, 1973. Int.: Eliana de Santis, Antonio Casas, Charo Soriano. Espanya (C)

Matinal 12 h. Cinema Infantil:
Germans Grimm: **THE WONDERFUL WORLD OF THE BROTHERS GRIMM/EL MARAVILLOSO MUNDO DE LOS HERMANOS GRIMM**, Henry Lavín, 1962. Int.: Laurence Harvey, Claire Bloom. USA V.E. (C)

V.O.: Versió original — V.C.: Versió catalana — V.E.: Versió castellana — V.O.S.C.: Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E.: Versió original amb subtítols en castellà — V.D.S.: Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N: Blanc i negre — C: Color



MARIONA REBULL, J.L. Siens de Heredia



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERIE I DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82, Programa número 29

7-13 Juny 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63, Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06



THE TRIAL/EL PROCESO, Orson Welles



VIVA LA MUERTE, F. Arrabal

aquest fet és molt fluctuant, pot ésser un mer anar fluint escenes sense progressió dramàtica— contenen el mot, per a la novel·la, la imatge, per al cinema: aquest és l'únic element constitutivament imprescindible per a l'existència de l'obra.

Puix que, a la majoria dels casos, el llenguatge narratiu emprat al cinema no se sortirà de l'àrea de les possibilitats latents a Griffith, és a dir, puix que el seu registre potencial de recursos expressius serà molt menys complex i variat que les possibilitats de tècnica del relat que ofereix la història de la literatura, les relacions entre novel·la i adaptació fílmica hauran de debatre's principalment, no al terreny de les equivalències de llenguatge emprat, sinó en el de les equivalències quant al resultat estètic obtingut. Cada llenguatge és allò que és i ni tan sols en el més òptim dels supòsits el llenguatge visual podrà obtenir equivalències plenes de recursos que són pròpies únicament del llenguatge literari, com és el cas del monòleg interior emprat per Faulkner i Joyce o la tècnica del punt de vista desenvolupada per Henry James.

A **DIAS TRANQUILOS EN CLICHY** (1970), el danès J. Thorsen adapta amb gran fidelitat el llibre homònim d'Henry Miller, tot tenint cura fins i tot de cercar un actor que recordi físicament Miller i de mantenir el caràcter de relat en primera persona mitjançant la utilització de la veu en off, que llegeix llargs passatges del llibre, i, precisament, comença a fer-se sentir, al començament del film, sobre la imatge de la màquina d'escriure amb la qual el protagonista relatarà al seu llibre allò que l'espectador el veu viure.

DIAS TRANQUILOS EN CLICHY és un cas poc freqüent d'adaptació fidel i respectuosa que no cau dins el servilisme ni resta lligada de mans cinematogràficament per la seva fidelitat a la lletra i l'esperit del text. Tals casos, però, no són pas nombrosos, i la història de les adaptacions cinematogràfiques de novel·les famoses ofereix un eloqüent mostrari de fidelitats estèries i d'infidelitats —i traïcions i tot— feixudes. S'imposa un repàs a alguns exemples significatius, abans, però, d'entrar-hi, potser calgui fer notar un extrem que té interès: una gran part de la història del cinema, i no sempre, ni per pensaments, als seus títols menors, és formada per adaptacions d'obres de no gaire valor literari, o per adaptacions d'obres de qualitat que han estat objecte, al guio, d'un tractament que les degrada al nivell d'aquelles que aquests fets no tinguin res a veure en cap sentit amb l'assoliment fílmic de l'obra és una dada evident i sabuda per a tothom, que corrobora la primacia del material visual sobre el material literari, i sobre l'estructura dramàtica i tot, en qualsevol pel·lícula. Cap persona dotada d'un mínim gust literari no suporta la lectura de les novel·les en què es basen pel·lícules com **LO QUE EL VIEN TOSE LLEVO** (1939) de Victor Fleming, **CONFIDENCIAS DE MUJER** (1962), de George Cukor, **UN EXTRAÑO EN MI VIDA** (1960), de Richard Quine, **CON EL LLEGO EL ESCANDALO** (1960), de Vincente Minnelli, **UNA MUJER EN LA LUNA** (1928), de Fritz Lang, **EL MANANTIAL** (1949), de King Vidor, a les quals gairebé cap cinèfil no escatimarà mèrits, per cultivat que sigui en el terreny literari —i quasi pot afirmar-se que tant més quant més entengui de literatura—, fugirà esparidit davant l'adaptació d'**EL RUIDO Y LA FURIA** (1958), de Faulkner, filmada per Martin Ritt, i preferirà, entre les adaptacions de **CUMBRES BORRASCOSAS**, d'Emily Brontë, la rodada a Mèxic per Luis Buñuel —interpretada per actors dolents i inadeguats a llurs papers, que converteixen en grotescs no pocs episodis, amb l'afegit d'una seqüència final que no figura al llibre— a la manera nord-americana de William Wyler —correctament acadèmica, i amb un ajustat repartiment que encapçala Laurence Olivier—, perquè a Buñuel es manifesta l'espirit violentament subversiu i poètic de l'autora, absent per complet de la mesurada adaptació wyleriana.

En efecte, el problema de l'adaptació no rau solament ni principalment en el llenguatge narratiu que hom escull per adaptar, ni tampoc en la qualitat del resultat obtingut;

aquest darrer factor és el que compta, per suposat, a l'hora d'escatir el valor d'una pel·lícula; però d'una pel·lícula com a obra en si, no pas del valor que tingui com a adaptació. Si hom pregunta a un lector corrent què li atreu en una novel·la del passat —i les edicions anotades de clàssics, així com l'ensenyament universitari, reforcen aquesta tendència— és probable que esmenti quasi en primer lloc coses que per a l'autor o bé no entraren a l'àrea de les intencions conscients o bé es donaven per suposades i no podien ni sumar ni restar valors a l'obra: coses com el lèxic de l'època, els escenaris, la descripció de vestits dels personatges, etc. El lèxic no pot incorporar-se als diàlegs fílmics —que, en principi s'han de trasllatar al llenguatge actual si hom no vol caure en l'èmfasi o el ridícul— però, en canvi, els vestits, els carrers, les cases, els carruatges, els locals públics, tot allò que per a un escriptor forma part amb total naturalitat del que veu i conta, tot allò que, per a l'escriptor, té la manca en si mateix de poesia, es converteix en el transcurs del temps en poètic i és precisament allò que és més fàcil d'adaptar al cinema. El cineasta pot cedir a la temptació de creure que ha adaptat l'obra només en adaptar-ne allò que és més seductor avui i a primer cop d'ull per a la majoria de lectors.

Així, el que és en el fons l'essència de cadascun d'ambdós llenguatges contemplats ara —el cinematogràfic i el literari— constitueix alhora la principal qualitat i la principal limitació de cadascun d'aquests, i el terreny més relliscós i conflictiu dels que poden ésser transitats, a la zona fronterera entre ambdós, en adaptar una novel·la al cinema. És sumament difícil que el cinema pugui prescindir del pes visual que l'entorn allò als personatges —els carrers, els interiors de les cases, el paisatge, els vestits— posseeix, per la seva simple existència a la pantalla, davant els ulls i fins i tot davant l'ànim del lector. Aquesta possibilitat només és a l'abast o bé dels realitzadors que anivellen i aïllen al màxim, fins a neutralitzar-ne totalment, allò que filmen —com és el cas, per parlar només d'adaptacions, d'un Robert Bresson a **LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE** (1945), filmació, amb diàlegs de Cocteau, d'un argument de Diderot, protagonitzada per Maria Casares, en la qual una mirada impassible i l'extrema nuesa expressiva del cineasta arriba a triturar l'entitat pròpia de l'actriu i l'esplendor verbal dels diàlegs en benefici d'un clima transparent i glacial—, o bé dels grans directors d'actors, que exploten a fons les possibilitats del cinema com a art d'observació del comportament humà. Aquest últim és el cas de Carl Theodor Dreyer durant la seva etapa de maduresa, i particularment a **ORDET** (1955) i **GERTRUD** (1964), o d'Ingmar Bergman a **EL SILENCIO** (1963), **PERSONA** (1966) o **SECRETO DE UN MATRIMONIO** (1974).

El misteri —que no és pas tal misteri, sinó un fet que té les seves arrels a les diferències específiques entre el llenguatge literari i el fílmic examinades més amunt— s'accentua en comprovar que quan algun gran novel·lista ha donat origen a pel·lícules més valuoses ha estat en els casos en què l'adaptació fílmica ha atès obres menors o secundàries més que no pas als seus títols centrals. Les adaptacions de Dostoievski són nombrosíssimes, i en alguns casos d'una escrupolosa fidelitat a l'original: però, llevat de la versió de **L'IDIOTA** ambientada al Japó per Akira Kurosawa, **HAKUCHI** (1951), Dostoievski només ha donat obres cinematogràfiques de primer ordre quan el cinema ha recorregut a dues peces formoses però relativament marginals en la seva producció: **Les nits blanques de Sant Petersburg**, portades al cinema per Luchino Visconti —**LE NOTTE BIANCHE**, 1957— i per Robert Bresson, amb el títol de **CUATRO NOCHES DE UN SOÑADOR** (1971) i **Dolce**, adaptada igualment per Robert Bresson amb el títol d'**UNE FEMME DOUCE** (1968) (val a dir que tant les dues versions de Bresson com la de Visconti traslladen l'acció a l'època actual). Encara és més singular el cas de Balzac, portat moltes vegades a la pantalla, però capaç només d'inspirar una pel·lícula de gran envergadura quan Jacques Rivette —a **OUT ONE: SPECTRE** (1974)— s'inspira d'una manera del tot lliure en un text

Cinema i Literatura

La substància d'una novel·la no és pas el seu assumpte o el seu suport social, sinó el seu caràcter d'organització verbal de la realitat en seqüències narratives. Exactament de la mateixa manera que la novel·la organitza la realitat verbal, el cinema organitza la realitat visual. La qual cosa no significa pas que una novel·la sigui només mots i hi ha novel·les que en certa manera sí que són només mots, com les de Philippe Sollers, però els qui les llegeixen no les llegeixen com a novel·les, sinó com a textos, gairebé a la manera de la poesia, ni tampoc que una simple successió d'imatges (un documental abstracte de Walter Ruttmann, per exemple) constitueixi una narració cinematogràfica. Amb sols imatges hom fa una pel·lícula, però no un relat fílmic; amb solament mots hom escriu un text, però no una novel·la en el sentit corrent. Per tant, com en el fet de relatar —encara

molt secundari de la **Comèdia Humana**, la breu i fulleto-nesca **Història dels tretze**. Més afortunat, Zola dona si més no una obra mestra —la **NANA** (1926) de Jean Renoir— i dues pel·lícules d'excel·lent categoria sobre una mateixa novel·la, **LA BÊTE HUMAINE**, també de Renoir (1938) i el seu "remake" traslladat a l'Amèrica contemporània, **DESEOS HUMANOS** (1954), de Fritz Lang; no deixa, però, de resultar significatiu que, llevat d'aquests casos sense parió, l'adaptació més creativa de Zola, entre les moltes restants, sigui **EL PECADO DEL PADRE MOURRET** (1970), realitzada —amb no gaire mitjans i amb actors bastant inadequats per als papers principals, però amb una gran inspiració poètica— per Georges Franju sobre la base d'una novel·la interessantíssima en la seva concepció, però no de les més ben resoltes en el conjunt del cicle dels Rougon-Macquart.

A mesura que s'accentua el paper d'allò que es especifica-ment literari, a mesura que un llibre és sobretot un text i no un document costumista o històric, ni tan sols una anàlisi psicològica, ni menys encara el relat d'una trama (les novel·les del XIX eren, òbviament, també sobretot escriptura, però eren escriptura que involucrava aquests altres factors), en aquesta mateixa mesura la novel·la contemporània s'allunya cada cop més de la possibilitat d'adaptació cinematogràfica. Els dilatats esforços de Harold Pinter per comprimir en l'estructura dramàtica convencional d'un guió —que va temptar alternativament o successivament Losey i Visconti— la substància de **En busca del tiempo perdido** de Proust, han acabat —si més no per ara— en traduir-se en el resultat irònic paradoxal de donar origen, no pas a una pel·lícula, ans a un llibre; és a dir, a un altre llibre, mirall i reflex de Proust: en efecte, ja que a l'últim els productors no han portat endavant el projecte, Pinter ha optat per donar a conèixer l'extens guió fruit del seu treball tot publicant-lo en forma de llibre. De manera semblant, **Bajo el volcán**, de Malcolm Lowry, ha passat —sense arribar de moment a convertir-se en pel·lícula— per les mans d'alguns dels més optitzats guionistes del món, i

entre aquests, per les mans de dos competents especialistes que són així mateix escriptors coneguts: Guillermo Cabrera Infante —que, a l'època en què el projecte semblava que seria dirigit per Losey, va escriure un tractament complet en diversos mesos d'intensíssima feina— i Jorge Semprún. Un dels realitzadors als qui hom ofereixi de dirigir la pel·lícula, Luis Buñuel, va comprendre de manera eloqüent el problema bàsic de tal adaptació: És impossible d'adaptar aquesta novel·la. Tot passa al cap del protagonista! Joyce i Proust, en efecte, assenyalen el començament de la novel·la contemporània de manera definitivament cristallitzada, i, per això mateix, l'aparició de llurs novel·les capitals marca la bledadissa arran de la qual, ineluctablement, la narrativa contemporània avançarà vers la inadaptabilitat fílmica.

A mitjan els anys seixanta, els grans clàssics de la primera generació que conegué el sonor (un Lang, un Renoir, un King Vidor, un Dreyer, un Mizoguchi) han mort o bé estan inactius o a punt de passar a la inactivitat voluntària o forçada. A la mateixa època, acaba el passatger idíl·lic entre cinema i literatura que a França intenten de portar a cap guionistes procedents del *nouveau roman*, principalment Alain Robbe-Grillet i Marguerite Duras —ambdós passats després a la direcció—, intent que la distància temporal es revela afil al que als anys vint protagonitzaran avantguardistes com Delluc. A partir d'aquest moment, les divergències entre novel·la actual i cinema actual no fan sino accentuar-se. És significatiu que la majoria de les grans novel·les dels anys seixanta i setanta no hagin pogut portar-se al cinema. No es tracta del fet que no hi hagi adaptacions satisfactòries, sinó, simplement, que no hi ha adaptacions de cap mena de la majoria d'aquestes novel·les. Un dels novel·listes de més gran èxit mundial dels darrers temps, Gabriel García Márquez, precisament perquè té experiència com a guionista de cinema, s'ha negat a vendre a cap productor els drets d'adaptació de **Cien años de soledad**: només ha acceptat tractes respecte a episodis concrets de la novel·la, però no pel que fa a la seva totalitat, que no pot traslladar-se

íntegra al cinema. No és possible —per no abandonar l'àmbit hispànic— de concebre una adaptació fílmica d'obres com

Terra Nostra de Carlos Fuentes, **Reivindicación del conde don Julián**, de Juan Goytisolo, o **Rayuela** de Cortázar: aquestes obres només existeixen com a texts. I igual es pot dir de **Paradiso**, de Lezama Lima o —en altres àrees lingüístiques— de **Ferdynand** de Gombrowicz, **The naked lunch** de Burroughs, **Hercynus Orca**, d'Stefano d'Arrigo o **Gran Sertón: Veredas**, de Guimarães Rosa. Certament n'hi ha, i és probable que n'hi hagi sempre, de novel·listes, o bé d'obres concretes, adaptables al cinema; ni tan sols pot excloure's que la novel·la doni un nou tomb i torni a convergir, de la manera que sigui, amb el relat fílmic: la situació actual, però, és en línies generals la descrita.

A tot això, cal afegir-hi una darrera dada: allò que hom podria anomenar "*efecte boomerang*". Les relacions entre novel·la i cinema han estat, com es veu, dilatades, múltiples i complexes, i en bona part el model de la novel·la —de certa mena concreta de novel·la— ha condicionat la gènesi i evolució del relat cinematogràfic. Aquesta acció, però, ha operat en sentit invers: el cinema ha contaminat, influït i fins i tot modificat pregonament en alguns aspectes o casos concrets l'estructura de la narració literària. És veritat que **NOVECENTO** no fóra allò que és si, a començaments de segle, Griffith no s'hagués inspirat en Dickens; però a penes hom pot dubtar del fet que forç recursos avui usats a la narrativa —des de Robbe-Grillet fins a l'actual avantguarda hispànica— no s'expliquen sense el precedent del cinema. És sumament significatiu que un dels escriptors més purament literaris, potser el més irreductiblement literari del segle XX, Jorge Luis Borges, hagi declarat: "quan veig veure els primers films de gàngsters de Von Sternberg, si hi havia qualsevol cosa èpica —com gàngsters de Chicago morint valentament—, bé, recordo que els ulls se m'omplen de llàgrimes".

(Pere Gimferrer. *Enciclopèdia Burru-Lan*)

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 7		Carmen Laforet: NADA , Edgar Neville, 1947. Int.: Conchita Montes, Mary Delgado. Espanya (B/N)	Patricia Highsmith: STRANGERS ON A TRAIN/EXTRAÑOS EN UN TREN , Alfred Hitchcock, 1951. Int.: Robert Walker, Farley Granger, Ruth Roman. USA V.O. (B/N)	Miguel Delibes: RETRATO DE FAMILIA , Antonio Giménez Rico, 1976. Int.: Miguel Bosé, Antonio Ferrandis, Mónica Randall. Espanya (C)
Dimarts 8		Manuel de Pedrolo: EL PODER DEL DESEO , J.A. Bardem, 1975. Int.: Marisol, Murray Head, Lola Gaos. Espanya (C)	A. Bloy Casares: IN MEMORIAM , Enrique Brasó, 1977. Int.: Geraldine Chaplin, J.L. Gómez, Eusebio Poncela. Espanya (C)	Camilo José Cela: PASCUAL DUARTE , Ricardo Franco, 1975. Int.: J.L. Gómez, Héctor Alterio, Paca Ojea. Espanya (C)
Dimecres 9		Ignacio Agustí: MARIONA REBULL , J.L. Sáenz de Heredia, 1947. Int.: Blanca de Silos, José María Secane, Sara Montiel. Espanya (B/N)	Franz Kafka: THE TRIAL/EL PROCESO , Orson Welles, 1962. Int.: Anthony Perkins, Romy Schneider, Orson Welles. França V.O.S.E. V. anglesa. (B/N)	Juan Marsé: LA MUCHACHA DE LAS BRAGAS DE ORO , Vicente Aranda, 1981. Int.: Victoria Abril, Lautaro Murúa. Espanya (C)
Dijous 10		José M. ^a de Sagarra: LA FERIDA LLUMINOSA , Tullio Demichelli, 1958. Int.: Arturo de Córdoba, Amparo Rivelles. Espanya, V.C. (B/N)	José Giovanni: DERNIER DOMICILE CONNU/ULTIMO DOMICILIO CONOCIDO , J. Giovanni, 1969. Int.: Michel Constantin, Philippe March. França V.O.S.E. (C)	Rosa Chacel: MEMORIAS DE LETICIA VALLE , M.A. Rivas, 1979. Int.: Emma Suárez, Ramiro Oliveros. Espanya (C)
Divendres 11		Aurora Bertrana: LA LLARGA AGONIA DELS PEIXOS FORA DE L'AIGUA , F. Rovira Beleta, 1971. Int.: Joan Manuel Serrat, Emma Cohen. Espanya, V.C. (C)	Alain Robbe-Grillet: L'EDEN ET APRES , A. Robbe-Grillet, 1971. Int.: Catherine Jourdan, Pierre Zimmer. França V.O.S.E. (C)	Leopoldo Panero: EL DESENCANTO , Jaime Chávarri, 1975. Int.: Felicidad Blanc y els germans Panero. Espanya (B/N)
Dissabte 12	A. de Saint-Exupéry: THE LITTLE PRINCE/EL PEQUEÑO PRINCE , Stanley Donen, 1974. Int.: Richard Kiley, Bob Fosse, Gene Wilder. USA V.E. (C)	José M. ^a Folch i Torres: ELISABET , Alexandre Martí, 1969. Int.: Maria Cinta, Manuel Miranda. Espanya V.C. (C)	Henry Miller: STILLE DAGE I CLICHY/DIAS TRANQUILOS EN CLICHY , J.J. Thorsen, 1970. Int.: Paul Valjean, Wayne John Rodda. Dinamarca. V.O.S.E. (B/N)	Fernando Arrabal: VIVA LA MUERTE , Fernando Arrabal, 1970. Int.: Nuria Espert, Anouk Ferjac. França V.E. (C)
Diumenge 13	Mark Twain: THE PRINCE AND THE PAUPER/PRINCE Y MENDIGO , Richard Fleischer, 1977. Int.: Oliver Reed, Mark Lester. USA V.E. (C)	Salvador Espriu: LAIA , Vicenç Lluch, 1969. Int.: Núria Espert, Julieta Serrano. Espanya, V. catalana (C)	Raymond Chandler: FAREWELL MY LOVELY/ADIOS MUÑECA , Dick Richards, 1975. Int.: Robert Mitchum, Charlotte Rampling. USA V.E. (C)	Benito Pérez Galdós: TORMENTO , Pedro Olea, 1974. Int.: Ana Belén, Concha Velasco, Paco Rabal. Espanya (C)

Matinal 12 h. **Cinema Infantil**:
Carlo Collodi: **LE AVVENTURE DI PINOCCHIO/LA CASACA DE ORO**, Luigi Comencini, 1971. Int.: Andrea Balestri, Nino Manfredi, Gina Lollobrigida. Itàlia V.E. (C)

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà — V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C Color



IL LAVORO, Luchino Visconti



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya
SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 30

14-20 Juny 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

La Història del Japó al cinema

La Filmoteca inicia aquesta retrospectiva que es prolongarà tot al llarg del mes de Juny. Es compon de 24 llargmetratges que al·ludeixen a distintes èpoques de la història japonesa.

Com a text de suport a aquestes pel·lícules, la Filmoteca n'editarà un dossier.

HIMIKO

Els tres grans enigmes de la història japonesa són: 1) D'on va venir el poble que s'instal·la a l'arxipèlag? 2) Qui fundà la casa imperial? 3) Quins són els orígens del Shintoisme, la religió oficial ligada a la família Imperial? El relat històric més antic que es refereix al Japó prové de font xinesa. Segons aquesta, al Japó, al segle II abans de Crist, hi regnava Himiko, Meitat japonesa, meitat coreana, meitat reina, meitat sacerdotessa, és un personatge polèmic i misteriós, punt conflictiu en la interpretació de la història de la institució imperial.

LA SAGA DEL GRAN BUDA

L'interès principal d'aquest film radica en la il·lustració d'un dels aspectes més insòlits de la cultura japonesa: la seva religiositat. La religió japonesa que es considera autòctona és el shintoisme. L'element budista, no obstant, és capital per entendre la història del país, com ho serà més endavant la introducció de la moral confuciana i el rebuig del cristianisme.

GENJI MONOGATARI

Genji Monogatari és la primera novel·la del món. La seva autora és Murasaki Shikibu, dona de la cort durant el període Heian. Amb ben assolides descripcions psicològiques, se'n presenten distintes situacions cortesanes en les quals els personatges passen llur temps en aventures amoroses i jocs literaris. GENJI MONOGATARI és fidel retrat de la seva època, en què es configurà una genuïna cultura japonesa, que tingué el seu reflex a totes les arts.

L'INTENDENT SANSO

L'interès d'aquest film, que ja és famós, resideix tant en el mestratge de la seva realització com en el retrat que ens fa d'una època de la història japonesa situada cap al segle dotzè. Aleshores, els propietaris de grans extensions de terrenys mantenien exòrcits no solament com a elements defensius sinó també com a força d'atac amb la finalitat d'apoderar-se de béns de llurs veïns. Igualment, empraven esclaus als treballs dels seus dominis.

L'ASSASSINAT DE RYOMA

La restauració de Meiji del 1868 fou una revolució política que transformà el sistema polític japonès i assentà les bases per a la creació d'un estat modern. Ryoma Sakamoto fou un dels més influents líders dels joves radicals. El film tracta sobre el seu assassinat.

SILENCI

El film conta la vida d'un missioner portuguès que romangué al país durant anys de persecució, tot i el risc de perdre la vida.

ELS PESCADORS DE CRANCS

Els darrers anys vint i els primers trenta foren anys de pànic, depressió i atur. I també foren anys en els quals l'esquerra japonesa fou particularment activa. Hi havia molts escriptors marxistes i el més militant de tots ells era Takiji Kawayaki, que fou torturat fins a morir per la policia el 1933.

Aquest film és una adaptació d'una de les seves més representatives novel·les, en la qual conta la vida d'esclavitud dels pescadors del Nord del Pacífic.

COP D'ESTAT

Aquest film ha estat realitzat per Yoshishige Yoshida, el més avantguardista dels directors japonesos d'avui, amb un guió de Minoru Besuyaku, un dels més progressistes escriptors de guions. Els autors no han pretès fer una reconstrucció històrica dels esdeveniments del 1936, sinó una lliure ficcionalització a l'entorn del paper que hi jugà Ikki Kita.



HIMIKO, Masahiro Shinoda

CIFESA

L'amplicicle consagrat a la totalitat de la producció Cifesa que es conserva, i que donada la seva extensió s'interromprà durant el període estiuenc per a reprendre amb el nou curs, és organitzat per la Filmoteca Española.

EL GENIO ALEGRE (Fernando Delgado, 1936-39)

Aquesta arcaica obra dels Quintero, que no és pas menys arcaica en la seva adaptació i resultat final, exhibeix una realització discretament tolerable, és a dir, vorejant freqüentment allò que pot ésser soportable, i proporciona dos aspectes d'interès per a les curioses: al dos excel·lents interpretacions a càrrec del sempre magnífic Alberto Romea i de la nostra exíma exiliada (i perduda per al nostre cinema) Rosita Díaz Gimeno, que es produeix amb una frescor envejable, i bi comprovar els resultats de la substitució d'uns actors per uns altres per poder concloure el film (la seva filmació fou interrompuda per la sublevació franquista en ple rodatge d'exterior; els interiors ja havien estat realitzats), car la protagonista i alguns altres actors republicans ja no estaven disponibles.

LA REINA MORA (Eusebio Fernández Ardavin, 1936)

Aquesta altra obra dels Quintero redimeix la seva obscuritat moral amb un equívoc vernís romàntic, que és convenientment ressaltat per la circumspecta i de vegades elegant realització d'Eusebio F. Ardavin. Si a això hi afegim alguns moments fins i tot inspirats (l'entusiasta sortida del protagonista de la presó, que acaba amb un potent pla subjectiu en el qual el cel i els núvols irrompen poderosos dins el camp; desplaçant el sostre del corredor corol·lari, i conduint la mirada cap al rostre expectant dels amics i de la dona enamorada; els plans en els quals Erasmo Pascual gairebé una Raquel Rodrigo d'inesborrable record —ara també la Susanna de LA VERBENA DE LA PALOMA— la seqüència musical que transcorre a la presó i que tan bé transmet la tristesa de tal lloc; la mesura amb la qual Antonio Gil, "Varillas", compon el seu personatge "graciós", unes quantes i imprescindibles panoràmiques sobre la Sevilla del 1936, i els magnífics decorats de Santiago Ontañón, convindrem que veure, avui, LA REINA MORA no és pas necessàriament una pèrdua de temps, malgrat l'encarcarament teatral d'algunes seqüències.

CIFESA DURANT LA GUERRA CIVIL

El període de temps que va des de l'agost del 1936 al febrer del 1939 resulta ésser, i és ben lògic, particularment conflictiu i tempestuós per al cinema espanyol. La producció privada de pel·lícules, allò que normalment hom acostuma a entendre com "el cinema", desapareix gairebé completament, i hi emergeix, al seu lloc, amb gran pujança, un poderós moviment documentalista posat en marxa per organitzacions productores dependents, directament o indirectament de partits, sindicats o organismes governamentals. Noves formes de producció que en el cas de les dependents dels sindicats anarco-sindicalistes abordaren fins i tot la realització de llargmetratges argumentals per al consum i distracció de la terraguada. Tot això pel que fa a la zona republicana. Al territori franquista la situació era molt més precària: un grapat de documentals de propaganda, el conjunt dels quals no admittia pas comparació, ni en quantitat ni en qualitat, amb tot el produït al territori lleial al legítim govern republicà.

I, en aquesta conjuntura, què feia CIFESA? Com a bon empresari, Casanova intentà, simplement, no arribar res i que l'empresa com a tal mantingués intacta la seva senyalada trajectòria econòmica, no involucrant-se pas cridant



EL GENIO ALEGRE, Fernando Delgado

rament en cap croada. Per això, i per una banda, hom traspasa la casa central a Sevilla, i des d'allà, en consonància amb la seva pública admiració pel nazisme i la dreta, col·labora amb diversos organismes militars en la realització d'alguns documentals de propaganda que glossaven la captura de ciutats republicanes i la seva reorganització sota les normes i el signe del nou estat franquista; i així mateix produïa i distribuïa, al seu torn, uns altres films més en solitari. El conjunt d'aquests films s'eleva a 17 i són realitzats (i

processats a Berlín o a Lisboa) pels equips tècnics procedents de l'interromput rodatge d'EL GENIO ALEGRE. Quan era llur interès? Pel que hi ha actualment conservat, s'hi veuen freqüents imatges de desolació acompanyades d'un retòric comentari verbal que era contundentment desmentit per la inevitable pròpina d'aquelles imatges, o bé observar avorrits actes franquistes només eventualment "redimits" quan el personatge protagonista era el general Queipo de Llano.

(Julio Pérez Peruchal)

Ottokar Runze

Agraïm a la Filmoteca Nacional de España, a la Federació de Cine-Clubs de l'Estat Espanyol i a l'Institut Alemany de Madrid, organitzadors del cicle del realitzador alemany Ottokar Runze, les pel·lícules que ens han deixat per a la seva projecció a Barcelona.

El cicle s'inicia precisament amb les dues darreres realitzacions, degut a problemes en la devolució de còpies a Alemanya. Les dues pel·lícules presenten en versions originals, però aniran acompanyades d'uns fulls amb l'explicació de l'argument.

El cicle es prolongarà fins al dia 29 amb la projecció de 7 films més.

Laia

Al Romea, el Teatre Lliure presenta una nova posada en escena de la *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu. Tal com a LAIA, és interessant de veure l'estructuració visual d'obres molt literàries, fins i tot en la peça teatral, bàsicament per a ésser llegida.

El film llga també amb el tema recent del treball artístic en els diferents llenguatges del cinema i la literatura.

Es coneixia de tothom la recent desaparició de Romy Schneider, la seva mort, juntament amb la de Nathalie Wood, ha deixat tota una generació sense dos dels seus rostres més representatius.

La Filmoteca com ja és costum en farà un record d'allò més representatiu possible sobre la seva tasca al cinema, tot dedicant-li els dos propers caps de setmana.

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 14		Ottokar Runze: STERN OHNE HIMMEL/ESTRELLA SENSE CEL , Ottokar Runze, 1980. Int.: M. Gliwé, A. Hameder. Alemanya V.O.	Última oportunitat: SIROKKO/SIROCCO DE INVIERNO , Miklos Jancsó, 1969. Int.: Marina Vlady, Ewa Swann. Hongria-França V.O.S.E. (C)	Teatre i Cinema LAIA , Vicenc Lluç, 1969. Int.: Nòria Esport, Paco Rabal. Espanya V.C. (C)
Dimarts 15		Última oportunitat: SIROKKO/SIROCCO DE INVIERNO , Miklos Jancsó, 1969. Int.: Marina Vlady, Ewa Swann. Hongria-França V.O.S.E. (C)	CIFESA: LA REINA MORA , Eusebio F. Ardavin, 1936. Int.: Maria Arias, Raquel Rodrigo, Pedro Terol. Espanya (B/N)	La Història del Japó al cinema: HIMIKO , Masahiro Shinoda, 1974. Int.: Shima Iwashita, Masao Kusakabe. Japó V.O. S. anglès (C)
Dimecres 16		CIFESA: EL GENIO ALEGRE , Fernando Delgado, 1936. Int.: Leocadia Aiba, Rosita Díaz, Anita Sevilla. Espanya (B/N)	Ottokar Runze: FEINE GESELLSCHAFT-BESCHRAENKTE HAFTUNG/GENT FINA, SOCIETAT LIMITADA , Ottokar Runze, 1981. Int.: E. Bergner, Lili Palmer. Alemanya V.O. També comentaris en castellà	La Història del Japó al cinema: DAIBUTSU KAIGEN/LA SAGA DEL GRAN BUDA , Teinome Kinugasa, 1952. Int.: Kazuo Hasegawa, Machiko Kyo. Japó. V.O.S. francès (B/N)
Dijous 17		CIFESA: ESPAÑA HEROICA , Joaquín Reig Gosálbez, 1937. Espanya	La Història del Japó al cinema: GENJI MONOGATARI , Kimsaburo Yoshimura, 1951. Int.: Kazuo Hasegawa, Michiyo Kogure, Machiko Kyo. Japó. V.O.S. anglès (B/N)	La Història del Japó al cinema: SANSHO DAYU/L'INTENDENT SANSHO , Kenji Mizoguchi, 1954. Int.: Kinuyo Tanaka, Kisho Hanayagi. Japó V.O.S.E. (B/N)
Divendres 18		CIFESA: LOS CUATRO ROBINSONES , Eduardo Maroto, 1939. Espanya (B/N)	La Història del Japó al cinema: RYOMA ANSATSU/L'ASSASSINAT DE RYOMA , Kazuo Kuroki, 1974. Int.: Yoshi Harada, Yusaku Matsuda. Japó. V.O.S. anglès (B/N)	La Història del Japó al cinema: CHINMOKU/SILENCI , Masahiro Shinoda, 1971. Int.: David Lampton, Meiko Iwamatsu. Japó. V.O.S. anglès (C)
Dissabte 19	Record de Romy Schneider: IL LAVORO , episodi de BOCCACCIO 70 , Luchino Visconti, 1962. Int.: R. Schneider, Tomás Millán, Romolo Valli. Itàlia V.E. (C). Els altres episodis són de Fellini i De Sica.	Record de Romy Schneider: LE TRAIN/ANNA KAUFFMAN , Pierre Granier-Deferre, 1973. Int.: Romy Schneider, Jean-Louis Trintignant. França V.E. (C)	Record de Romy Schneider: LES INNOCENTS AUX MAINS SALES/INNOCENTES CON LAS MANOS SUCIAS , Claude Chabrol, 1974. Int.: Romy Schneider. França V.E. (C)	La Història del Japó al cinema: KAIGENREI/COP D'ESTAT , Yoshishige Yoshida, 1973. Int.: Rentaro Mikuni, Yasuyo Matsumura. Japó. V.O.S. anglès (B/N)
Diumenge 20	Record de Romy Schneider: LE TRAIN/ANNA KAUFFMAN , Pierre Granier-Deferre, 1973. Int.: Romy Schneider, Jean-Louis Trintignant. França V.E. (C)	Record de Romy Schneider: LES INNOCENTS AUX MAINS SALES/INNOCENTES CON LAS MANOS SUCIAS , Claude Chabrol, 1974. Int.: Romy Schneider. França V.E. (C)	Record de Romy Schneider: IL LAVORO , episodi de BOCCACCIO 70 , Luchino Visconti, 1962. Int.: Romy Schneider, Tomás Millán, Romolo Valli. Itàlia V.E. (C). Els altres episodis són de Fellini i De Sica.	La Història del Japó al cinema: KANIGO-SEN/ELS PESCADORS DE CRANCS , So Yamamura, 1953. Int.: So Yamamura, Sumiko Hidaka. Japó V.O.S. anglès (B/N)

Matinal 12 h. **Cinema Infantil:**

IT'S GREAT TO BE YOUNG/ES GRANDE SER JOVEN, Cyril Frankel, 1956. Int.: John Mills, Cecil Parker. USA V.E. (C)

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà

V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N. Blanc i negre — C. Color



CHUSINGURA/ELS 47 RONIN, Hiroshi Inagaki



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 31

21-27 Juny 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

La Història del Japó al cinema

ELS 47 RONIN

Entre el segle XVI i el XIX la pau era assegurada per la lleialtat dels senyors feudals al clan els Tokugawa. Els Tokugawa tenien llibertat per a castigar els senyors errants i per a cobrar la protecció de llurs sers feudals. El 1701, Lord Asano fou obligat a cometre un suïcidi ritual, acusat d'haver aixecat la veu a Lord Kira dins el palau dels Tokugawa. Com a conseqüència d'això, tots els samurais d'Asano foren desproveïts de llurs privilegis i es convertiren en ronin o samurais sense cap. L'any següent, 47 dels samurais d'Asano entraren a casa de Kira i el mataren. Tots van ésser condemnats a suïcidar-se ritualment i ho feren amb llurs pròpies mans. Aquest incident va impressionar el poble. Fou dramatitzat pels Kabuki sota el nom de Chusingura i ben aviat es convertí en una de les més populars llegendes. Encara avui és una de les favorites del repertori kabuki i s'ha adaptat a la pantalla força vegades. Aquesta versió ha estat dirigida per Hiroshi Inagaki i és representativa del més popular estil Chusingura.

EL COR

El regnat de l'emperador Meiji durà del 1868 fins al 1912. Fou durant aquest període que el Japó es convertí en un país modern i industrialitzat. Aquest film és una versió per a la pantalla de la novel·la de Soseki Natsume, un dels més grans novel·listes de la següent època, anomenada Taisho (1912-1925). Soseki no era pas nacionalista, sinó liberal i menyspreava l'estreta concepció dels nacionalistes durant l'era Meiji. La novel·la no té al·lusions històriques concretes, conta la vida d'un home que viu al Japó el tombant del segle i que veu com el seu món és a poc a poc destruït.

TOTA LA FAMILIA TREBALLA

A mitjan la dècada dels 30, el Japó va caure sota el domini dels clans militars. Aquests perseguiren els marxistes i els liberals, tot exterminant-los gairebé. Força autors marxistes patiren pressions i es vieren obligats a cedir davant la força. Alguns d'ells fins i tot adoptaren posicions de dreta. Tanmateix, alguns escriptors no deixaren del tot llurs conviccions, bo i acceptant que havien abandonat el marxisme, seguien descrivint la vida dels obrers i dels pobres. Un d'aquests escriptors fou Sunao Tokunaga, autor de la novel·la en la qual es basa el film. S'hi mostra la vida d'una família de pobres treballadors a Tokyo després de l'agressió contra la Xina. El film és un excel·lent exemple de neorealisme realitzat davant els nassos dels militars.

FOC A LA PLANA

Aquest film és localitzat al front de Filipines a l'acabament de la guerra mundial. Sota l'atac de les forces americanes, l'exèrcit japonès es retira cap a les muntanyes. Els soldats japonesos només tenen l'alternativa de córrer i d'amagar-se o bé suïcidar-se, bo i salvant així l'honor de llur nació.

ELS NENS D'HIROSHIMA

Les dues bombes atòmiques llançades sobre Hiroshima i Nagasaki l'agost del 1945 constitueixen el "shock" més traumàtic dels darrers moments de la segona guerra mundial. El poble japonès fou prègonament commogut per aquestes dues explosions. Ben pocs japonesos, però, sabien què hauria succeït de dabo en aquestes dues ciutats, car els americans prohibiren tota mena d'informació durant el període d'ocupació. Molts japonesos sabien que havien mort centenars de milers de persones a l'explosió, però no sabien pas que els supervivents viurien la resta de les seves vides patint els terribles efectes de l'explosió i la radioactivitat.

Aquest film es produí el 1952, quan acabà l'ocupació i els japonesos tingueren llibertat per saber el que realment havia succeït. El director Kaneto Shindo és d'Hiroshima. Quan va acabar l'ocupació va fer aquesta pel·lícula per explicar al món les condicions de vida dels maleducats habitants de la ciutat.

CIFESA

L'ampli cicle consagrat a la totalitat de la producció Cifesa que es conserva, i que donada la seva extensió s'interromprà durant el període estiuenc per a reprendre amb el nou curs, és organitzat per la Filmoteca Espanyola.

LA DOLORES

El primer film de Florián Rey per a CIFESA a la seva tornada de l'Alemanya nazi vol constituir-se com al màxim i definitiu certificat autoral del seu realitzador. Franquista

convençut, nien mimat per l'èxit econòmic i artístic de la CIFESA republicana, tot esperant de trobar a l'Espanya franquista un ambient cinematogràfic idoni per abordar projectes d'envergadura (i, en efecte, aquest ambient, a través d'una legislació proteccionista alhora que controladora, s'anava gestant). Rey aborda amb LA DOLORES una nova versió de NOBLEZA BATURRA en la qual pot inscriure la seva visió del cinema i de la realitat sense interferències de cap mena, bo i portant la seva voluntat autoral als desproporcionats extrems de titular la seva pel·lícula, narcisament, com "una superproducció de Florián Rey". L'operació resultà sumament costosa tant per a CIFESA com per al director de la pel·lícula: aquest, home minuciós i perfeccionista, trigava en donar el seu vist-i-plau a qualsevol pla i el rodatge s'allargà, en conseqüència, molt més del que calia. I com en el binomi CIFESA-Rey aquest darrer era, lògicament, la baula feble, LA DOLORES va ésser, una mica, com la tomba del seu realitzador, car el film no assolí, ni de lluny, l'èxit de la seva "trilogia republicana", i per tant Rey no tornà a treballar per a CIFESA.

Les característiques ja apuntades a les notes aparigudes en altres programes en relació al cinema de Rey a CIFESA assolixen a LA DOLORES alçades sorprenentment elevades. Film desafortunadament abstracte, d'un barroquisme formal exacerbat, sacrifica la narrativitat i la claredat expositiva a una concepció de l'obra en la qual preval la construcció d'un univers imaginari regit per lleis pròpies i en bona mesura impenetrables, on els personatges semblen encarnacions al·legòriques. No és d'estranyar, doncs, que la notabilíssima darrera seqüència de LA DOLORES no sigui sinó l'escenificació d'una al·legòrica festa popular, els temes mítics de la qual (diable, àngel, etc.) conflueixen amb els elements narratius de la resta del film, de manera que qualifiquen explícitament tant aquests com els personatges que els suporten.

(Julio Pérez Perucha)



LA DOLORES, Florián Rey

Record de Romy Schneider

Es bella, d'una bellesa que s'ha fet a si mateixa. Una barreja d'encís verinós i de virtuosa puresa. És activa com un allegro de Mozart i conscient del poder del seu cos i de la seva sensualitat. La vaig veure per primera vegada a l'ombra d'un corredor de Billancourt. No hi vaig parlar. Simplement vaig experimentar la confusa sensació que ella era intel·ligent, i amb alguna cosa més... No la coneixia, mai no l'havia vista al cinema, ni tan sols com a Sissi. Des del començament del rodatge de **LES CHOSSES DE LA VIE** vaig comprendre que havia tingut la sort de trobar-me una actriu i una dona en un moment màgic. Perquè Romy és alhora una dona i una actriu que ja ho sabia tot però que no havia pogut expressar-ho mai. Romy és la mateixa vivacitat, una vivor animal amb brutals canvis d'expressions que van de l'agressivitat més viril a la més subtil dolçor. Romy és una actriu que va més enllà d'allò que és quotidià, que assoleix una dimensió solar. Posseeix aquesta ambigüitat que fou el patrimoni de les grans estrelles. L'he vista des de la cambra, concentrada, anglosaxa, evolucionant amb força i noblesa; actitud moral que fins i tot exaspera els homes. No suporta ni la mediocritat ni la falsia dels sentiments. Encara pot donar molt. Sempre serà una actriu, car Romy posseeix un rostre que el temps no podrà destruir.

(Claude Sautet, 1973)



LES CHOSSES DE LA VIE/LAS COSAS DE LA VIDA, Claude Sautet

Em penso que s'aconsegueix un repartiment interessant quan hom sent que la personalitat de l'actor no només és complementària amb el seu paper, sinó que l'enriqueix d'alguna manera original... Romy Schneider és una actriu en la qual crec molt: posseeix un gran talent. Va optar, d'antuvi, per un personatge que no seria molt seductor, molt "glamourós". L'interpretà amb tota cruïda, crec que per primer cop. Estava "desposseïda", cosa que em sembla molt bella, mal que sembli lletja. Endemés, em sembla que entre ella i el personatge hi ha una correspondència pregonia, la que hi ha entre actriu i actriu.

(Andrzej Zulawski, 1975)

Ottokar Runze

Ottokar Runze és un realitzador alemany que ben poca gent coneix, fins i tot dins l'àmbit de les fronteres del seu país. Té 56 anys, i a l'actualitat roda a Alemanya la seva desena pel·lícula. No podem dir pas, per tant, que es tracta d'un realitzador cinematogràfic nou, ja que la seva primera pel·lícula de llarga durada la realitzà l'any 1971. D'altra banda, el seu nom tampoc no hauria d'ésser tan desconegut, car Runze obtingué el 1974 l'"Os de Plata" al Festival Internacional de Cinema de Berlín pel seu film **IRI NAMEN DES VOLKES/EN NOM DEL POBLE**. A Espanya es coneixen dues pel·lícules seves exhibides en règim comercial: **DIE STANDARTE/LA DARRERA BANDERA** (1976-77), una coproducció germano-hispano-austriaca, que es presentà a les pantalles comercials durant el mes de maig del 1978, en un local de reestrena, i **DER MORDER/CRIM SENSE CASTIG** (1979) —Ottokar Runze prefereix que sigui traduïda com **L'ASSASSI**—, estrenada a Madrid el propassat mes de novembre i que va romandre programada durant només catorze dies. El cinema d'Ottokar Runze és el testimoni d'un peregrinatge gairebé obsessiu, silenciós i fet en solitari, sobre alguns dels interrogants socials que determinen l'existència de l'home actual. La crítica de la justícia, la troballa de la veritat, l'interrogant de la culpa i l'explicació, la burocràcia com a manera de medietitzar el coneixement de la veritat i la solitud de l'home davant la seva pròpia consciència, són algunes de les constants temàtiques i ideològiques d'aquest realitzador alemany, les preocupacions més representatives del qual ens semblen injustament ignorades, fins i tot a l'àmbit del seu propi país. Realitzada tota la seva obra al marge dels interessos comercials que tradicionalment han tipificat la indústria cinematogràfica de tot el món, el cinema d'Ottokar Runze és la garantia de la seva absoluta i total independència. És —com ell mateix ha explicat— el preu de la seva llibertat.

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 21	Ottokar Runze: DER LORD VOM BRAMBECK/EL LORD DE BRAMBECK , Ottokar Runze, 1973. Int.: M. Lütje, Judy Winter. R.F.A. V.O.S.E.	La Història del Japó al cinema: KOKORO/EL COR , Kon Ichikawa, 1955. Int.: Masayuki Mori, Michiyo Aratama. Japó. V.O.S. anglès (B/N)	La Història del Japó al cinema: CHUSINGURA/ELS 47 RONIN , Hiroshi Inagaki, 1962. Int.: Koshiro Matsimoto, Yuzo Kayama. Japó V.O.S. francès (C)	
Dimarts 22	Ottokar Runze: VIOLA UND SEBASTIAN/VIOLA Y SEBASTIAN , Ottokar Runze, 1971. Int.: Karin Hubner, Frank Glaubrecht. R.F.A. V.O.S.E.	CIFESA: ESPAÑA HEROICA , Joaquín Reig Gosalbez, 1937. Espanya (B/N)	La Història del Japó al cinema: HATARAKU IKKA/TOTA LA FAMÍLIA TREBALLA , Mikio Naruse, 1939. Int.: Musai Tokugawa, Kyoko Hanuma. Japó V.O.S. anglès (B/N)	
Dimecres 23	Ottokar Runze: IN NAME DES VOLKES/EN NOM-BRE DEL PUEBLO , Ottokar Runze, 1974. R.F.A. V.O. (amb un comentari en castellà)	CIFESA: SUITE GRANADINA , Juan de Orduña, 1940. Int.: Conchita Piquer, Manuel Luna. Espanya (B/N)	No hi ha sessió	
Dijous 24	NO HI HA SESSIONS			
Divendres 25	DIE LINKSHAENDIGE FRAU/LA MUJER ZURDA , Peter Handke, 1977. Int.: Edith Clever, Bruno Ganz. R.F.A. V.O.S.E. (C)	Ottokar Runze: DAS MESSER IM RUECKEN/EL CUCHILLO EN LA ESPALDA , Ottokar Runze, 1975. Int.: H. Brenner, H. Hesse. R.F.A. V.O.S.E.	La Història del Japó al cinema: NOBI/FOC A LA PLANA , Kon Ichikawa, 1958. Int.: Eiji Funakoshi, Mickey Curtis. Japó V.O.S. anglès (B/N)	
Dissabte 26	Record de Romy Schneider: LES CHOSSES DE LA VIE/LAS COSAS DE LA VIDA , Claude Sautet, 1970. Int.: Romy Schneider, Michel Piccoli, Lea Massari. França V.O.S.E. (C)	Record de Romy Schneider: MAX ET LES FERRAILLEURS/MAX Y LOS CHATARREROS , Claude Sautet, 1970. Int.: Romy Schneider, Michel Piccoli. França V.O.S.E. (C)	Record de Romy Schneider: UNE HISTOIRE SIMPLE/UNA VIDA DE MUJER , Claude Sautet, 1970. Int.: Romy Schneider, Claude Brasseur, Roger Pigaut. França V.E. (C)	Ottokar Runze: VERLORENES LEBEN/VIDA PERDIDA , Ottokar Runze, 1975. Int.: Gerd Olschewski, Gert Hancke. R.F.A. V.O.S.E.
Diumenge 27	Record de Romy Schneider: MAX ET LES FERRAILLEURS/MAX Y LOS CHATARREROS , Claude Sautet, 1970. Int.: Romy Schneider, Michel Piccoli. França V.O.S.E. (C)	Record de Romy Schneider: UNE HISTOIRE SIMPLE/UNA VIDA DE MUJER , Claude Sautet, 1970. Int.: Romy Schneider, Claude Brasseur, Roger Pigaut. França V.E. (C)	Record de Romy Schneider: LES CHOSSES DE LA VIE/LAS COSAS DE LA VIDA , Claude Sautet, 1970. Int.: Romy Schneider, Michel Piccoli, Lea Massari. França V.O.S.E. (C)	La Història del Japó al cinema: GENBAKU NO KO/ELS NENS DE HIROSHIMA , Kaneto Shindo, 1952. Int.: Nobuko Otowa, Chikako Hoshikawa. Japó V.O.S. anglès (B/N)

Matinal 12 h. Cinema Infantil:
UN CAPITAN DE QUINCE AÑOS, Jesús Franco, 1973. Int.: J.M. Marco, Edmund Purdom. Espanya-França (C)

V.O.: Versió original — V.C.: Versió catalana — V.E.: Versió castellana — V.O.S.C.: Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E.: Versió original amb subtítols en castellà
V.O.S.: Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N: Blanc i negre — C: Color



Rainer W. Fassbinder a la dreta



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERIE DE CINEMATOGRÀFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 32

28 Juny
4 Juliol 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63. Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

La Història del Japó al cinema

LA CONDICIÓN HUMANA

El nord-oest de la Xina: conegut per Manxúria, fou una colònia del Japó des dels començaments dels anys 30 fins al final de la segona guerra mundial. El film conta la història d'un jove japonès encarregat de realitzar un treball a la Xina a favor del Japó, que acaba, però, per inclinar-se per raons humanistes cap al bàndol xinès. És movilitzat i maltractat a l'exèrcit com a càstig. Aquest és un dels més importants films japonesos sobre la guerra realitzat a la immediata postguerra. És també un dels més llargs que hom ha realitzat: nou hores.

EL GALL AL VENT

Després de la derrota de les forces japoneses a la segona guerra mundial, els soldats fets presoners pels aliats foren retornats gradualment al Japó. Tanmateix, alguns on ha guessin estat fets presoners, havien de passar molts anys en camps de concentració fins a poder ésser repatriats. Aquest film conta la història d'un d'aquests soldats que torna al cap de molts anys i es troba amb la seva muller que l'ha esperat.

Yasujiro Ozu és un mestre entre els directors japonesos, que va continuar insistentment fent films en la mateixa direcció des dels primers anys trenta fins al seu darrer treball, sempre preocupat per una sola qüestió: la pèrdua dels valors familiars tradicionals. Durant la guerra va fer films en els quals expressava la seva confiança en què la família no es perdria, però la derrota li tornà el tumors pel que fa a la pèrdua definitiva d'aquests valors.

TRAGÈDIA DEL JAPÓ

Després de la derrota del 1945, la societat japonesa es va veure obligada a transformar-se, i els japonesos es vieren obligats a adaptar-se a la nova situació. Una de les coses que més va sorprendre als japonesos durant aquest període fou el rumor segons el qual els fills serien alliberats de l'obligació legal de tenir cura dels pares. El film conta la història d'una mare que se suïcida en veure's abandonada pel seu fill i per la seva filla després d'haver patit molt perquè se'n sortissin a la immediata postguerra. Koizuke Kinoshita anomenà aquest episodi **NO HIGEKI/UNA TRAGÈDIA** perquè pensava que els canvis a les actituds ètiques del poble, representades en aquesta història, constitueix el principal problema que s'fronten després de la guerra. Aïhora introdueix documentals dels esdeveniments polítics i socials més importants al Japó, i això per tal de donar la veritable dimensió humana de la història.

MR. POO

Aquest film és localitzat a Tòquio a començaments dels 50. El Japó comença a sortir-se'n de la ruïna, la confusió i el desastre de la guerra. La pobresa i l'atur són encara dominants i és difícil per a la gent del carrer de mantenir una esperança. La Nova Constitució proclamada el 1946 declarava que el Japó mai més no podria ésser rearmat sota cap circumstància. Aquesta era una de les poques esperances per al poble japonès. El 1950, però, la guerra de Corea

obligà els Estats Units a preparar un petit exèrcit japonès. Aquest fou el primer pas vers un rearmament japonès. El 1952, quan va acabar l'ocupació, aquest exèrcit s'enfortí, i força líders polítics i militars de l'època de la guerra tornaren a ocupar lloc de responsabilitat. Els ideals pacifistes de la Constitució havien desaparegut. El film descriu la pobresa, l'atur i l'apatia que s'apoderà de la gent durant aquest període, i ho fa amb una desesperada caricatura. El títol es refereix a un dibuix d'un famós caricaturista de l'època, però no es tracta pas d'una adaptació del seu treball, ans d'una creació original del seu director Ichikawa sobre un guió escrit per Natto Wada, la seva muller. En aquesta comèdia negra, expressa molt bé l'apatia de la gent davant la militarització del país.

NIT I BOIRA AL JAPÓ

Oshima va començar **NIT I BOIRA AL JAPÓ** poc després dels esdeveniments dels mesos de maig i juny del 1960. En aquest film, produït per la Shochiku, Oshima intenta una cosa que no té precedents: a l'interior d'una de les companyies més sòlides del cinema comercial es prepara per rodar un guió irrealitzable, en el qual no figuren ni el sexe, ni la violència, ni l'acció, ans més aviat una interminable seqüela de discursos polítics sobre els errors comesos pel moviment universitari japonès durant la lluita contra el pacte.

CIFESA

L'ampli cicle consagrat a la totalitat de la producció Cifesa que es conserva, i que donada la seva extensió s'interromprà durant el període estiuenc per a reprendre amb el nou curs, és organitzat per la Filmoteca Española.

Félix Fanés presentà el 20 de gener de 1980 un treball titulat **VINT ANYS DE CINEMA ESPANYOL: EL CAS CIFESA (1932-1951)**, com a tesi de doctorat a la Facultat de Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona. L'autor tingué la gentilesa de depositar a la nostra biblioteca un exemplar d'aquesta tesi, de la qual ara en reproduïm uns paràgrafs. Una versió diferent d'aquest treball, molt més reduït i traduït al castellà, apareix ara en llibre, editat a València per la Institución Alfonso V el Magnánimo.

El primer film de CIFESA de l'any 1941, en efecte, gaudí d'una certa fama. Mala fama, per ésser exactes. Es tracta de **IHARKAI**, una de les pel·lícules —una de les més conegudes— que componen el cicle de films que té per tema la Guerra Civil o l'Exèrcit. Per això i també perquè no deixa de ser un film curiós, ens hi entretindrem un instant. A **IHARKAI** se'n narra un episodi de la guerra del Marroc, no un episodi històric sinó un episodi sentimental. És el següent: a la "harka" del comandat Prada ("harka" és un grup d'indígenes comandats per oficials espanyols) arriba un dia el tinent Herrera, el qual se sent tot seguit atret pel més valent, popular i misteriós oficial de la "harka", el capità Valcázar. Entre els dos homes es teixeix una profunda amistat, que només es veurà interrompuda per l'arribada d'una noia. Llavors Herrera s'enamorarà d'ella i abandonarà Àfrica. Mentrestant, però, la "harka" ha estat destruïda i Valcázar mort. Aleshores, Herrera abandona la promesa i torna a Àfrica. Malgrat la banalitat del canemàs argumental, la pel·lícula té un cert gruix a determinats nivells. Hi ha, per exemple, una gran insistència en el sentiment patriòtic: la pel·lícula està dedicada "a la memòria de los que todo lo dieron

por España"; les darreres paraules que, en morir, pronuncia un oficial són "¡Viva España!", mentre a la banda sonora se senten els primers compassos de l'Himne nacional; a cada pla on això era iconogràficament versemblant el decorador hi va entaforar un escut d'Espanya o una bandera espanyola, etc.

La segona cosa a destacar del film és l'exaltació de la vida militar que s'hi porta a cap. Ara: aquesta exaltació resulta molt curiosa perquè, al meu entendre, s'efectua tot ressaltant una sèrie de valors que no són els que se solen privilegiar en aquests casos. La imatge de la vida militar que es desprèn d'**IHARKAI** és una imatge d'aventura, certament, però és sobretot una imatge neuròtica, dominada per una necessitat obsessiva del càstig. L'heroi, el capità Valcázar, és un personatge pregonament autopunitiu, que disfruta no més amb el sofriment i que detesta tots els plaers —els quals, en el film, s'associen a les formes de vida burgesa. Hom diria que Valcázar és un personatge corcat per una abassegadora pulsio de mort. Aquesta neurosi, però, no ens és presentada com a tal pel film sinó que se'n mostra com la primera i més pura de les virtuts militars. A **IHARKAI**, entre la vida i la mort, hom tria la segona com a categoria moral i estètica.

La heterodòxia de **IHARKAI** no acaba aquí. Les relacions entre Valcázar i Herrera són profundament homosexuals. Això culmina en una sorprenent declaració de Valcázar (Alfredo Mayo) a Herrera (Luis Peña) amb una botella de whisky com únic testimoni, escena d'amor digne de figurar en qual sevol antologia de cinema gai. Malgrat això, el film va ser àmpliament elogiat pels generals Moscardó i Rada, que li trobaren pregones intencions patriòtiques.

El caràcter exòtic del film (que sens dubte tenia com a model un cert cinema de gènere colonial, per exemple **LOS CUATRO LANCEROS BENGALIES**, pel·lícula, altrament molt admirada per José Antonio Primo de Rivera) es veié incrementat per una posada en escena, particularment maldestre, signada per dos debutants: Carlos Arévalo com a director i Alfredo Fraile com a operador. La heterodòxia del film quedava així reforçada per una incomprendible i estrambòtica posada en escena que no respectava cap ni una de les més elementals regles gramaticals de la narrativa cinematogràfica. Trencant tota mena de canons —morals, narratius, etc., **IHARKAI** resultà un estranyísim producte digne d'un país esgalabrat.

IHARKAI, de tota manera, va ser una excepció enmig d'una producció que durant l'any 1941 anà agitant la seva pròpia personalitat: la de la comèdia més o menys intrascendent, com a tònica dominant, amb breus escapades a d'altres gèneres.

Focina part d'aquesta manera de fer, que s'aniria consolidant al llarg del 1941, **ALMA DE DIOS**. Produïda per Campa i dirigida per Iquino, a partir d'una obra teatral d'Arniches i García Álvarez, el film resultà, sens dubte, un producte confús i poc aclarit. La raó? No hi havia gran cosa en el sànit moralitzant d'Arniches que encaixés amb la manera de fer de la parella Campa-Iquino.

Ben diferent és el cas de **TORBELLINO**, una excel·lent comèdia, molt característica d'aquests anys i amb prou nervi, com les d'Iquino. Dirigida per Luis Marquina i interpretada per Estrellita Castro, el film presenta un vell tema, apreciat de la casa: l'enfrontament entre el caràcter del Nord i el del Sud. Carmen és una noia andalusa que vol triomfar en el món de la cançó. Una seva amiga, Alicia, té un oncle a Madrid, Don Segundo, que és amo d'una emissora de ràdio. Aprofitant que Alicia no coneix al seu oncle, Carmen va a Madrid, fent-se passar per ella, a veure si mitjançant Don Segundo i la seva radio es pot donar a conèixer. A Madrid, però, Carmen troba a un Don Segundo que per avorrit és un home trist, avorrit, fanàtic de la cultura "seriosa". Conseqüència: la seva radio està a punt de fer fallida. Carmen, naturalment, ho arreglarà tot: remuntarà la radio, enamorarà Don Segundo i aconseguirà no solament que aquest apreci la cançó andalusa, sinó que ell mateix acabi cantant "per buleries" a la seva reixa.

(Félix Fanés).

Peter Handke

La història de **LA DONA ESQUERRANA** va començar amb una imatge durant l'hivern de fa cinc anys. Jo vivia en una d'aquelles urbanitzacions d'apartaments a prop del terrat de Taurus al nord de Frankfurt. Una tarda era als afores de l'urbanització. Les cases —la majoria són mòduls en forma d'L— eren col·locades escalonadament, les uns damunt les altres, al faldar de la muntanya. Uns quants llums eren encesos dins aquells mòduls. A través de les finestres hom podia veure-hi una o dues dones. Els homes no tornarien de la feina fins més tard. El cel encara no era completament fosc, amb els seus núvols grans i lluminosos. Sota el cel, el bosc marró i gris. Més avall, les cases semblaven caixes amb les dones dintre, a les finestres. Era com si estiguessin unides en llur isolament, i en aquest precís instant vaig saber que tenia una història per contar, una història expressada en aquesta imatge, i la imatge es feia sentir de tal manera que la història hauria de materialitzar-se, sense cap mena de dubte, en una pel·lícula. Passaren més de tres anys abans que jo comencés veritablement a escriure el guió de la pel·lícula. Durant aquest temps em vaig adonar que els fets individuals conduïen irremediablement al misteri, al drama i a la ficció, sense necessitat de crear una construcció aïllada i totalment imaginària. Era ben clar que la història de **LA DONA ESQUERRANA** sorgia de l'observació de la realitat, la qual cosa era al seu

torn sorprenent. Si hi va haver una influència artística contemporània, intencional, a la selecció de les imatges visuals, caldria cercar aquesta influència a les pintures de l'artista americà Andrew Wyeth, que vaig examinar detingudament amb el nostre operador Robby Müller. Imatges d'un paisatge nu, brillant de Pennsilvània i Maine, on predominessin els colors marró, blanc i gris. Al famós "Cristina's world" hi ha una dona estirada l'espatlla recolzada a la gespa, vista per darrers, el seu cos i el seu cap apunten cap a una granja situada a certa distància sobre el faldar del turó. El vestit i les sabates sense tacó que la dona usa durant gairebé tota la pel·lícula, fins a la seqüència final, provenen vagament d'aquesta mítica imatge.

Vaig començar a pensar en alguns dels actors mentre escribia el guió, per suposat que no els descrivia de cap manera, ans més aviat es tractava d'una mena d'enfrontament. Rüdiger Vogler formà part del grup d'actors que estrenaren la meua obra **Insults al públic** el 1966 i era l'actor amb el qual més m'identificava perquè era el menys identificable amb el to de l'obra. Bruno Ganz actuà a dues de les meves obres representades al Theater am Halleschen Ufer, amb una tal confiança en el text i per tant amb una tal precisió que no haig de recórrer gaire a la meua memòria per veure-hi sençala seva actuació.

Vaig conèixer els altres actors per diferents motius. Edith Clever actuà amb Bruno Ganz a l'estrena d'una de les obres mencionades anteriorment, però fins que no la vaig veure a **LA MARQUISE D'O** d'Eric Rohmer no em vaig adonar del potencial de la seva triescendent personalitat. També coneixia Angela Winkler perquè feia el paper de muller de Ganz en una de les meves obres, i així successivament. Gérard Depardieu i Michel Leonsdale, que tingueren el detall de fer uns petits papers a la pel·lícula, actuaren a la representació d'una de les meves obres a França, fa uns quants anys... Markus Mühleisen, que fa el paper del fill de la dona, era l'únic actor que no coneixia abans que el film fos plantejat. El vaig trobar al pati del Col·legi Alemany de París, em recordava un jove científic en el seu distanciament

dels seus pares (al film), en les seves ràpides mirades cap a ella, amb el seu món propi completament seu, que em semblà totalment adequat per a aquesta pel·lícula. Robby Müller ha estat l'operador de totes les pel·lícules de Wenders. Peter Przygodda, el montador. Durant la nostra col·laboració a **LA DONA ESQUERRANA** em vaig adonar que no solament eren uns tècnics de categoria, ans també uns artistes amb una habilitat narrativa increïblement immersiva, al·lèrgica a qualsevol mena de confusió d'imatge o de ritme.

(Peter Handke).

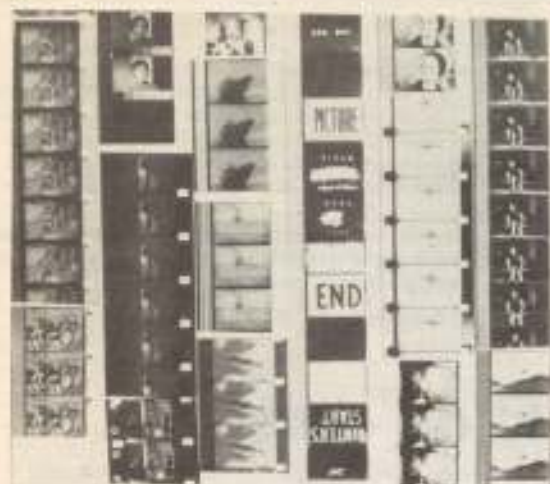
R.W. Fassbinder

De tots és coneguda la mort recent del cineasta alemany més prolífic de la post-guerra i un dels capdavanters d'una generació cinematogràfica rellevant. Tancat ja el programa fins a les darreries del present curs, tenim llist un cicle per a l'inici del proper. Però ara mateix volem recordar un dels seus treballs menys coneguts, dintre els que han arribat al nostre país, i que correspon a una de les moltes orientacions —i una de les menys conegudes— que successivament o simultàniament donà al seu treball —aquí en una acurada i subtil adaptació d'un clàssic de la literatura alemanya del segle XIX: Theodor Fontane, poeta i periodista, però sobre tot novel·lista, tant de caire històric com realista i costumista, i l'humor i l'excepticisme del qual interessaren pregonament el cineasta.

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 28		Ottokar Runze: DER PFINGSTAUFUG/EXCURSION DE PENTECOSTES , Ottokar Runze, 1979. Int.: Elisabeth Bergner, Martin Held. R.F.A. V.O.S.E. (C)	Peter Handke: DIE LINKSHA ENDIGE FRAU/LA MUJER ZURDA , Peter Handke, 1977. Int.: Edith Clever, Bruno Ganz. R.F.A. V.O.S.E. (C)	Teatre i Cinema: Peter Handke: DIE ANGST DES TORMANN'S BEIM ELFMETER/EL MIEDO DEL PORTERO ANTE EL PENALTY , Wim Wenders, 1971. Int.: Arthur Brauss. R.F.A. V.O.S.E. (C)
Dimarts 29		CIFESA: HARKA , Carlos Arévalo, 1941. Int.: Alfredo Mayo, Luis Peña, Luchí Solto. Espanya (B/N)	Ottokar Runze: DIE STANDARTE/LA ULTIMA BANDERA , Ottokar Runze, 1976/77. Int.: Simon Ward, Verónica Forqué. R.F.A. V.O.S.E. (C)	ALICE IN DEN STAEDTEN/ALICIA EN LAS CIUDADES , Wim Wenders, 1973/74. Int.: Rüdiger Vogler, Yela Rottländer. R.F.A. V.O.S.E. (B/N)
Dimenges 30		CIFESA: ALMA DE DIOS , Ignacio F. Iquino, 1941. Int.: Luis Prendes, Amparo Rivellés. Espanya (B/N)	La Història del Japó al cinema: NIHON NO YORU TO KIRI/NIT I BOIRA AL JAPÓ , Nagisa Oshima, 1960. Int.: Harvaki Nozawa, Fumio Watanabe. Japó V.O.S. anglès (C)	La Història del Japó al cinema: KAZE NO NAKA NO MENDURI/UNA GALLINA AL VENT , Yasujiro Ozu, 1948. Int.: Shuji Sato, Chishu Ryu. Japó V.O.S. anglès (B/N)
Dijous 1		ALICE IN DEN STAEDTEN/ALICIA EN LAS CIUDADES , Wim Wenders, 1973/74. Int.: Rüdiger Vogler, Yela Rottländer. R.F.A. V.O.S.E. (B/N)	La Història del Japó al cinema: PU-SAN/EL SENYOR POO , Kon Ichikawa, 1953. Int.: Yunosuku Ito, Fubuki Koshiji. Japó V.O.S. anglès (B/N)	La Història del Japó al cinema: NIHON NO HIGEKI/UNA TRAGEDIA JAPONESA , Keisuke Kinoshita, 1953. Int.: Yuko Mochizuki, Yoko Katsuragi. Japó V.O.S. anglès (B/N)
Divendres 2		Record de Romy Schneider: DEATH WATCH/LA MUERTE EN DIRECTO , Bertrand Tavernier, 1980. Int.: Romy Schneider, Max von Sydow. França V.O.S.E. (C)	La Història del Japó al cinema: NINGEN NO JOKEN/LA CONDICIÓN HUMANA , Masaki Kobayashi, 1959. Int.: Tatsuya Nakadai, Michiyo Aratama. Japó V.O.S. anglès (B/N) Parts 1 i 2	Se suspèn la sessió per la llarga duració del film anterior
Dissabte 3	Record de Romy Schneider: DEATH WATCH/LA MUERTE EN DIRECTO , Bertrand Tavernier, 1980. Int.: Romy Schneider, Max von Sydow. França V.O.S.E. (C)	La Història del Japó al cinema: NINGEN NO JOKEN/LA CONDICIÓN HUMANA , Masaki Kobayashi, 1959. Int.: Tatsuya Nakadai, Michiyo Aratama. Japó V.O.S. anglès (B/N). Parts 3 i 4	Se suspèn la sessió per la llarga duració del film anterior	Record de Rainer W. Fassbinder: EFFIE BRIEST , R.W. Fassbinder, 1972/74. Int.: Hanna Schygulla, Wolfgang Schenck. R.F.A. V.O.S.E. (B/N)
Diumenge 4	CIFESA: TORBELLINO , Luis Marquina, 1941. Int.: Estrellita Castro, Manuel Luna. Espanya (B/N)	Record de Romy Schneider: DEATH WATCH/LA MUERTE EN DIRECTO , Bertrand Tavernier, 1980. Int.: Romy Schneider, Max von Sydow. França V.O.S.E. (C)	La Història del Japó al cinema: NINGEN NO JOKEN/LA CONDICIÓN HUMANA , Masaki Kobayashi, 1959. Int.: Tatsuya Nakadai, Michiyo Aratama. Japó V.O.S. anglès (B/N) Parts 5 i 6	Se suspèn la sessió per la llarga duració del film anterior

Matinal 12 h. **Cinema infantil:**
SANTA CLAUS Y LOS TRES OSITOS, Tony Benedict. Dibuxos animats, USA V.E. (C)

V.O. Versió original — V.C. Versió catalana — V.E. Versió castellana — V.O.S.C. Versió original amb subtítols en català — V.O.S.E. Versió original amb subtítols en castellà — V.O.S. Versió original amb subtítols en un altre idioma — B/N Blanc i negre — C. Color.



133, Eugènia Balcells i Eugeni Bonet



Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació
de la Generalitat de Catalunya

SERVEI DE CINEMATOGRAFIA

FILMOTECA

Curs 1981-82. Programa número 33

5-11 Juliol 1982

La Filmoteca es reserva el dret de modificar aquest programa per raons de força major.

Preus: Abonament per a deu sessions: 750 ptes.
Entrada per a una sola sessió: 100 ptes. Entrada especial matinals, jubilats i parats: 75 ptes.

Projeccions: Travessera de Gràcia 63, Barcelona 6
Telèfon: 201.29.06

Pràctica fílmica i avantguarda artística a Espanya 1925-1982

Aquest cicle, presentat inicialment en el Museu Nacional d'Art Modern de París (amb seu al Centre Georges Pompidou), proposa una revisió del que en altres latituds es coneix com "cinema d'avantguarda" o "cinema experimental". I diem en altres latituds perquè, entre nosaltres, aquests termes han suscitat freqüentment pous malsentitsos i recances. Tant per excés com per defecte.

Així, per un costat, de qualsevol cosa hom n'ha tret una avantguarda (prou efímera generalment); sigui un documentalisme amb certes inquietuds (vageu, per exemple, alguns dels títols esmentats per Francisco Aranda en el seu llibre *Cinema de Vanguardia en España*, Lisboa 1953), sigui els equivalents de les "noves ones" o els "nous cinemes" dels anys seixanta (*ACTEON*, de Jordi Grau, o els films de l'Escola de Barcelona, per posar alguns exemples), sigui el moviment (?) de cinema independent en el seu moment de màxim apogeu... per no entrar ja en més agorres barberies, dignes en tot cas de la ignorància de certs escriptors cinematogràfics.

I per un altre costat podríem dir que hi ha un escepticisme bastant generalitzat (el qual, usualment, redounda en una total despreocupació) envers la possible existència —passada, present o futura— d'un cinema d'avantguarda o experimental entre nosaltres.

En aquest sentit, la mostra que presentem treballa sobre aquesta mena de paradoxa: que sembla perfectament lícit de pensar que no hi ha, i no hi ha hagut, un cinema d'avantguarda a Espanya, però que sí podem trobar-hi en canvi una sèrie de films i d'autors identificables dins aquest concepte. Així, en certa manera podríem dir que el "cinema" no ha arribat a existir, però sí els films, el principi, l'embrió d'una corrent de recerca. Les causes que han frustrat el desenvolupament d'aquest embrió, més enllà del limitat esforç individual (que és, sobre tot, el d'auto-produir-se), són imaginables, tot i que no s'ha reflexionat prou sobre aquesta problemàtica, d'altra banda comú a altres tipus de producció independent o alternativa.

2. Cercant la manera de replantejar i concretitzar l'imprecisió de l'expressió "cinema d'avantguarda", hem proposat com a títol de la mostra l'enunciat **Pràctica fílmica i avantguarda artística**. Es tractava, d'una banda, de significar l'origen d'aquella expressió dins el procés de sorgiment de les avantguardes artístiques en general, i en connexió amb les recerques empreses en altres mitjans (plàstica, música, literatura, arts escèniques, etc.), per tal d'allunyar-se de la perversió del mot "avantguarda" representada en els escrits de la crítica cinematogràfica que ha esdevingut més usual: és a dir, la que pren com a marc de referència (de "l'art del cinema") la concepció també més usual del cinema (basada en el MRI, Modus de Representació Institucional, que diria Noël Burch, o en el NRI, Narratiu-Representatiu-Industrial, que diria Claudine Elzykman).

D'altra banda, el referit enunciat ens serveix per a situar bastant bé el contingut d'una mostra en la qual, cogn. autors o co-autors de diferents films, hi trobarem gés noms de diversos artistes plàstics (Sistiaga, De Vargas, Ruiz Balerdi, Benet Rossell, Eugènia Balcells), músics (Carles Santos, Luis de Pablo), arquitectes (Nemesio Sobrevilla, Ricard Bofill/Taller d'Arquitectura), literats (Giménez Caballero, Gómez de la Serna, Joan Brossa, J.A. Goytisolo), i, ja auto-quali-

ficant-se més com a cineastes, autors que també han passat per la plàstica (Arrieta, Padrós, Zulueta), o que han cercat —com és el cas de Portabella o d'Aguirre— la col·laboració d'artistes procedents d'altres camps, o que s'han format més directament en la suma de les intuïcions personals i de la coneixença del cinema experimental que es feia aquí i, sobre tot, allí i és a dir, fora les nostres fronteres), com seria el cas de molts dels realitzadors més joves representats en el cicle. Diguem també que no ens ha preocupat massa l'objecció que s'ha posat tant sovint (des de Kracauer) en front dels propòsits de l'avantguarda fílmica: que substitueix la inespecificitat del cinema narratiu, per el recurs a l'aplicació de conceptes i procediments plàstics, musicals, poètics i escènics. La pintura-sobre-film de Sistiaga o les accions-musicals-representades-cinematogràficament de Carles Santos, per posar només dos exemples, podrien ésser subjectes d'aquest tipus de debat. En tot cas, la capacitat de concretització cinematogràfica d'unes propostes procedents d'altres perspectives estètiques, ha estat justament un dels centres d'atenció que ens hem fixat.

3. Anem ara per les modificacions introduïdes en el programa, respecte de l'originalment confeccionat per al Museu Nacional d'Art Modern francès.

En primer lloc, hem afegit alguns films més. Principalment els que componen les dues primeres sessions que, a títol informatiu, recullen el principal, dins el poc que es conserva, de l'anomenada "avantguarda històrica": els films de Sobrevilla i de Giménez Caballero, influenciats per l'avantguardisme de l'Europa dels anys vint (tot i conservant formes primordialment narratives i documentalistes, respectivament); el divertit, breu i primitivista *EL ORADOR*, atribuït a Ramón Gómez de la Serna; i els experiments de laboratori filmats en negatiu i solaritzats del transnacional Eugène Deslaw, en una insòlita producció de No-Do. Cal lamentar, en canvi, l'absència —per decisió de l'autor— dels films de José Val del Omar, figura singular del cinema experimental espanyol, la obra del qual constitueix un original enllaç entre l'avantguarda històrica i l'avantguarda contemporània, tot proposant unes recerques d'interès totalment actual. (Val del Omar treballa avui en completar una sèrie de quatre films que inicià fa 30 anys, i només ens cal esperar de poder veure ben aviat aquesta obra admirable, a la vegada que urgim als responsables de Filmoteca a que dediquin un homenatge a un dels homes més injustament oblidats de tot el cinema espanyol).

Altres films "esborrats" del programa, per raons totalment involuntàries, són: *ERE ERERA BALEIBU IKIK SUBUA ARUAREN*, de José Antonio Sistiaga; *HOMENAJE A TARZAN*, de Rafael Ruiz Balerdi; *A MAL GAM A*, de Iván Zulueta; *EL SUEÑO*, de Pedro Almodóvar; *EN FORMENTERA* i *DAEDALUS FLIGHT II*, d'Oriol Duran i Mirre Bofill (aquests dos darrers per problemes tècnics de projecció al local de Filmoteca, tractant-se de films realitzats en 8 mm. standard). Per últim, només ens cal adreçar els interessats en profunditzar més sobre el tema a la publicació que devia d'acompanyar aquesta mostra, i que (superats tot un seguit de problemes) esperem podrà sortir impresa properament, editada per la Universidad Complutense de Madrid.

(Eugeni Bonet/Manuel Palació)

DETALL DEL CICLE:

Dilluns 5. 22 h.:
EL SEXTO SENTIDO, Nemesio M. Sobrevilla, 1926. Int.: E. Fernández Ardavín, Ricardo Barge. Espanya/Moda(B/N)

Dimarts 6. 20 h.:
EL ORADOR, Gómez de la Serna
ESENCIA DE VERBENA, E. Giménez Caballero

NOTICIARIO DE CINE-CLUB, E. Giménez Caballero, 1930
VISION FANTASTICA, Eugenio Deslaw, 1957. Espanya

Dimarts 6. 22 h.:
EL CRIMEN DE LA PIRINDOLA, Adolfo Arrieta, 1964-65. Espanya (B/N)
CUA DE CUÇ, Pere Portabella, 1969-70. Int.: Christopher Lee. Espanya (B/N)

Dimecres 7. 20 h.:
CALIDOSCOPIO, Benet Rossell i Jaume Xifra, 1971.
ESQUIZO, Ricardo Bofill, 1970. Espanya

Dimecres 7. 22 h.:
TRAVELING, L. Rivera, 1973
UNA JORNADA MAS, L. Rivera, 1977-78
FLUCTUACIONES ENTROPICAS, 1970. Javier Aguirre
UTS CERC, 1970. Javier Aguirre
IMPULSOS OPTICOS EN PROGRESION GEOMETRICA, 1970. Javier Aguirre
TAUTOLOGOS PLUS-X, 1974. Javier Aguirre. Espanya

Dijous 8. 20 h.:
ACCIO SANTOS, P. Portabella, 1972
682-3133 BUFFALO MINNESSOTA, 1977. Carles Santos
LA DO RE MI, 1979. Carles Santos
INSULAR, Ramón Massats i Luis de Pablo, 1971
ATENTADO A UN FILM CONVENCIONAL, Ramón de Vargas, 1962-1980
HOMENAJE A TARZAN, Rafael Ruiz Balerdi, 1969

Dijous 8. 22 h.:
FRANK STEIN, 1970. Iván Zulueta
LEO ES PARDO, 1978. Iván Zulueta
SALOME, Pedro Almodóvar
VOLUMS, COLORS, FORMES-1, 1978. Jordi Artigas
RITMES CROMATICS, 1978. Jordi Artigas
METAMORFOSI, 1979. Jordi Artigas
BRUTAL ARDOUR, 1978-79. Manuel Hueraga

Divendres 9. 22 h.:
L'HAGONIE D'AGUSTIN, José L. Guerin, 1976
FUGA, Eugènia Balcells, 1979
133, Eugènia Balcells i Eugeni Bonet, 1978-79

Dissabte 10. 18 h.:
SHIRLEY TEMPLE STORY, Antoni Padrós, 1976. Int.: Rosa Moreta, Montse Fontova, Jesús Garay. Espanya

Diumenge 11. 22 h.:
PHOTOMATONS, E. Bonet, 1976
PAISATGES INTERNS, 1978. Sierra Fornells
FACCIONS, 1978. Sierra Fornells
FRANKIE, 1981. Sierra Fornells
FOTOS DE ESPECTROS, 1977. Carles Comas
DAN, 1982. Carles Comas
QUIETO TODO EL MUNDO, 1981. Carles Comas
FRONTERA (KRK-AIK), 1978. Joan Buñill
CARAMELO (NATURALEZA MUERTA), 1977. Joan Buñill
GREEN, 1978. Joan Buñill
ARENA, 1979. Joan Buñill
PARAISO, 1978. Joan Buñill

Curd Jürgens

Actor i director austríac (Munich, 1912). Fill de pare alemany i de mare francesa, deixà la seva vocació literària per presentar-se al teatre. Després d'adquirir alguna notorietat es va donar a conèixer al cinema el 1935. A partir del 1950 alternà ocasionalment la seva feina d'actor amb

la de director a **PRAMIEN AUF DEN TOD**, si bé les seves temptatives posteriors no tingueren cap relleu especial (**SENSE TU TOT ES TENEBRA, ASSALT A LA RUE LATOUR**). Actuà algun temps com característic fins a la seva revifació internacional a **DES TEU TEUFELS GENERAL**. A partir d'aleshores fou un dels intèrpretes més cotitzats del cinema europeu i protagonitzà diversos films a Nord-amèrica. De gran presència física i amb alguna expressivitat, els tipus d'oficial que dibuixà a **BITTER VICTORY** i **DUEL A L'ATLANTIC** poden ésser recordades entre les seves més afortunades caracteritzacions.

més d'aquelles que parlen de la convivència de la parella. És essencialment una pel·lícula amorosa; els valors no són subvertits ni transgredits; senzillament, no existeixen. És una pel·lícula feminista perquè tracta de dones absolutament ames dels seus destins. És una història d'éssers forts i vulnerables que es lliuren a passions, que pateixen, estimen i es diverteixen.

(Pedro Almodóvar, *El País*, 26 d'octubre 1980)

ELS MODS

Els **mods** van néixer cap a l'any seixanta. Llavors els **modernistes** sorgien des dels barris extrems de Londres, agafaven el Metro, posaven en marxa la seva Lambretta i anaven a la City, al centre financer d'una Anglaterra apòlica, on passaven unes hores al dia treballant com a nois dels encàrrecs d'una empresa d'asseguracions, d'una empresa de crèdit, d'un banc, de les oficines de qualsevol negoci respectable mentre afegien a la seva extracció de classe mitja-baixa una nova consciència: ésser joves i ésser nous.

Els **modernistes** del començament eren una degeneració britànica de la idea que aquests mateixos joves britànics tenien de la cultura continental, més concretament la francesa, l'existencialisme, el saber que no saps que és el no-res... tot allò. El **protomod** portava el cabell curt i era extremadament pulcr, les seves camises eren serioses, les seves sabates arrodonides, portava paraigua i es passejava pels mercats de Chub Row o Middlessex Street tot sabent-se diferent, tot sabent que (juntament amb els seus amics) era l'únic, perquè el xicot que passava pel seu costat l'envejava i perquè la xicota que anava amb el xicot el mirava. Perquè era quelcom especial.

El 1962 un petit **hit** havia de canviar-ho tot, una cançó a ritme de trànsia havia d'ésser el primer gemic de l'època daurada d'Anglaterra i per bé que **Love me do** era el producte provincià d'uns Beatles que vivien a Liverpool, Londres aviat havia de deixar de passejar pel Mall, Regent i Ox-

ford Street, per convertir-se en un niu de velocitat, de contradiccions, de música, vestits i sortides de mare: el **Swinging London**.

Perquè els **mods** podien ésser de tot menys bons nois. El problema per als seus majors és que no sabien el que passava fins un parell d'anys més tard, quan el 1964 les tranquil·les i burgeses platges de Brighton, Clacton i Margate es veieren inundades per una violència incomprensible que barrejava l'aigua pura dels banyistes amb la sang de decenes de caps partits.

En aquella Anglaterra inconscient de l'any 1964, els **rockers** també decidiren anar a les platges de Brighton. No era la primera vegada que **rockers** i **mods** es trobaven.

(*El País*, 10 novembre 1979)

Musicals

PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTON

PEPI, LUCI, BOM... és una pel·lícula policíaca perquè el protagonista masculí (Félix Rotaeta) és un policia assecat de venjança. És una comèdia de dones, perquè hi ha moltes noies gracioses i desenfadades. És una pel·lícula **pop**, pel seu ritme, la seva superficialitat i la seva intranscendència. I perquè intervien Alaska i Los Pagamoides i hi ha anuncis publicitaris i cançons. És també una pel·lícula de Bergman. I de Cukor (per la inflació de noies). També és un **comix** dur i un **comix** tou. Quan dic dur em refereixo a la típica història urbana amb tots els seus elements prototípics (policia més que dolent, boges que van i venen, noies moderníssimes, absència de processos psicològics, grups de **rock**, violència, nocturnitat, amors escandalosos i odís-que-per-si-mateixos-justifiquen-una-existència, sexe, coca-coles, drogues dures, etc...). Respecte al tou, em refereixo als de la corda de Julieta Jones, Rip Kirby, Florita, Super Lyly..., on les noies són secretàries, models, estudiants que participen en concursos de bellesa o simples i encantadores treballadores amb mentalitat de "siempre es domingo". També és una pel·lícula

Fi de curs

Hem arribat al final d'aquest curs, el primer en aquesta sala de la Travessera de Gràcia. Ja s'han complert els deu anys des de la regularització de les projeccions públiques de la Filmoteca, temps durant el qual les sessions han tingut lloc en tres locals diferents i successius. En el local del carrer de Mercaders —recordem-ho— la fi d'un curs era seguida per un parèntesi estiuenc. El curs acabava a mitjan juny car el local —una sala d'actes de col·legi desproveïda d'instal·lació climatitzadora— no permetia de celebrar-hi sessions estivals en condicions adients. L'actual sala, de semblants característiques, no ens permet ara estirar les activitats estiu endins. No hem volgut, però, deixar passar l'oportunitat de programar el cicle **Pràctica fílmica i avantguarda artística a Espanya 1925-1982**, prescindint de films ara agrupats i de seguida dispersos i difícilment reagrupables. Tot insistint en la importància que concedim a aquest cicle, volem despedir-nos fins d'aquí a dos mesos amb una nota esperançadora pel que fa a la continuïtat d'aquest local i a la seva futura refrigeració.

	16.00	18.00	20.00	22.00
Dilluns 5		La Història del Japó al cinema: KOKORO/EL COR , Kon Ichikawa, 1955. Int.: Masayuki Mori, Michiyo Aratama. Japó V.O.S. anglès (B/N)	Record de Curt Jürgens: BREAKTHROUGH/CERCO ROTO , Andrew V. McLaglen, 1979. Int.: Curt Jürgens, Richard Burton, Rod Steiger, R.F.A. V.E. (C)	Pràctica fílmica i avantguarda artísti- ca a Espanya 1925-1982: EL SEXTO SENTIDO , Nemisio M. Sobrevilla, 1926. Int.: E. Fernández Ardevín, Ricardo Barga. Espanya, Muda (B/N)
Dimarts 6		La Història del Japó al cinema: CHUSINGURA/ELS 47 RONIN , Hi- roshi Inagaki, 1962. Int.: Koshiro Matsumoto, Yuzo Kayama. Japó V.O.S. francès (C)	Pràctica fílmica i avantguarda artísti- ca a Espanya 1925-1982: EL ORA- DOR , Gómez de la Serna, ESENCIA DE VERBENA , E. Giménez Caballero, NOTICARIO DE CINE-CLUB , E. Gi- ménez Caballero, 1930: VISION FAN- TASTICA , E. Deslaw, 1957. Espanya	Pràctica fílmica i avantguarda artísti- ca a Espanya 1925-1982: EL CRI- MEN DE LA PIRINDOLA , Adolfo Arrieta, 1964-65. Espanya (B/N). CUA DE CUC , Pere Portabella, 1969-70. Espanya (B/N)
Dimecres 7		Record de Curt Jürgens: BREAKTHROUGH/CERCO ROTO , Andrew V. McLaglen, 1979. Int.: Curt Jürgens, Richard Burton, Rod Steiger. R.F.A. V.E. (C)	Pràctica fílmica i avantguarda artísti- ca a Espanya 1925-1982: CALIDOSCOPIO , Benet Rosell i Jau- me Xifra, 1971, ESQUIZO , Ricardo Bofill, 1970. Espanya	Pràctica fílmica i avantguarda artísti- ca a Espanya 1925-1982: Travelling. Una jornada más, Fluc- tuaciones entrópicas, Uts cero, Im- pulsos ópticos en progresión geo- métrica, Tautólogos Plus-X
Dijous 8		PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHI- CAS DEL MONTON , Pedro Almo- dóvar, 1980. Int.: Alaska, Carmen Maura, Eva Siva. Espanya (C)	Pràctica fílmica i avantguarda artísti- ca a Espanya 1925-1982: Accio Santos, 682-3133 Buffalo Minne- sota, La Do Re Mi, Insular, Atenta- do a un film convencional, Home- naje a Tarzán	Pràctica fílmica i avantguarda artísti- ca a Espanya 1925-1982: Frank Stein, Leo es pardo, Salomé, Volums, colors, formes-1, Ritmes cromàtics, Metamorfosi, Brutal ardour
Divendres 9		QUADROPHENIA , Frank Roddam, 1979. Int.: Phil Daniels, Mark Vin- cett, Philip Davis. Anglaterra V.E. (C)	THE LAST WALTZ/EL ULTIMO VALS , Martin Scorsese, 1978. Int.: The Band, Bob Dylan, Neil Young, etc. USA V.O.S.E. (C)	Pràctica fílmica i avantguarda artísti- ca a Espanya 1925-1982: L'ha- gonie d'Agustín , José L. Guerin, 1976 Fuga , Eugènia Balcells, 1979: 133 , E. Balcells i Eugeni Bonet, 1978-79
Dissabte 10	QUADROPHENIA , Frank Roddam, 1979. Int.: Phil Daniels, Mark Vin- cett, Philip Davis. Anglaterra V.E. (C)	Pràctica fílmica i avantguarda artísti- ca a Espanya 1925-1982: SHIRLEY TEMPLE STORY , Antoni Padrós, 1976. Int.: Rosa Morata, Montse Fon- tova, Jesús Garay. Espanya	Se suspèn la sessió per la llarga dura- ció del film anterior	THE LAST WALTZ/EL ULTIMO VALS , Martin Scorsese, 1978. Int.: The Band, Bob Dylan, Neil Young, etc. USA V.O.S.E. (C)
Diumenge 11	PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHI- CAS DEL MONTON , Pedro Almo- dóvar, 1980. Int.: Alaska, Carmen Maura, Eva Siva. Espanya (C)	THE LAST WALTZ/EL ULTIMO VALS , Martin Scorsese, 1978. Int.: The Band, Bob Dylan, Neil Young, etc. USA V.O.S.E. (C)	QUADROPHENIA , Frank Roddam, 1979. Int.: Phil Daniels, Mark Vin- cett, Philip Davis. Anglaterra V.E. (C)	Pràctica fílmica i avantguarda artísti- ca a Espanya 1925-1982: Photoma- tons, Paisatges interns, Faccions, Fran- kia, Fotos de espectros, Dan, Quieto todo el mundo, Frontera, Caramelo, Green, Arena, Pagaiso

Matinal 12 h. Cinema infantil:
OSCAR, KINA Y EL LASER, José María Blanco, 1976. Espanya (C)

Substitucions.

Llista dels films projectats al llarg del curs, en substitució dels programats en la mateixa data i hora.

DATA	SESSIO	TITOL
4 Desembre	18.00 h.	IL MAGISTRATO/EL MAGISTRADO, Luigi Zampa, 1959
4 Desembre	20.00 h.	INSTANT PICTURES, George Schouten, 1980
21 Desembre	18.00 h.	LE PARADIS PERDU, Abel Gance, 1939
18 Febrer	18.00 h.	SEVEN WOMEN/SIETE MUJERES, John Ford, 1966
1 Març	22.00 h.	IM LAUF DER ZEIT/EN EL CURSO DEL TIEMPO, Wim Wenders, 1975-76
2 Març	22.00 h.	FALSCHER BEWEGUNG/FALSO MOVIMIENTO, Wim Wenders, 1974-75
5 Març	20.00 h.	WILD ORANGES, King Vidor, 1924
13 Abril	20.00 h.	THE FAMILY JEWELS/LAS JOYAS DE LA FAMILIA, Jerry Lewis, 1965
23 Maig	12.00 h.	EL ARMARIO DEL TIEMPO, Dibuixos animats
1 Juny	18.00 h.	ZAZIE DANS LE METRO/ZAZIE EN EL METRO, Louis Malle, 1959
16 Juny	20.00 h.	SIROKKO/SIROCCO DE INVIERNO, Miklos Jancsó, 1969
21 Juny	22.00 h.	DER LORD VOM BRAMBECK/EL LORD DE BRAMBECK, Ottokar Runze, 1973
26 Juny	20.00 h.	LES CHOSES DE LA VIE/LAS COSAS DE LA VIDA, Claude Sautet, 1970
27 Juny	18.00 h.	LES INNOCENTS AUX MAINS SALES/INOCENTES CON LAS MANOS SUCIAS, Claude Chabrol, 1974

Index

Resum del curs 1981-1982

19 - 29 Novembre 1981
Presentació / Film International Rotterdam / Frantisek Vlácil

30 Novembre - 6 Desembre 1981
Werner Schroeter / Festival de Rotterdam / José Suárez

7 - 13 Desembre 1981
Cinema mexicà / Melvyn Douglas / Opera al cinema

14 - 20 Desembre 1981
Una continuïtat desitjable / Carlos Gardel / Cinema mexicà / Records

21 - 27 Desembre 1981
Jacques Rivette / Abel Gance / William Holden

28 Desembre 1981 - 3 Gener 1982
William Holden / Opera al cinema / Cinema d'aventures

4 - 10 Gener 1982
Gloria Grahame / Natalie Wood / Frank Capra

11 - 17 Gener 1982
Cinema Soviètic anys 30 / Musical Americà / La dona i la cultura

18 - 24 Gener 1982
Musical Egipci / Cinema Soviètic anys 30

25 - 31 Gener 1982
Glauber Rocha / Allan Dwan / Vincente Minnelli

1 - 7 Febrer 1982
Cinema de la R.D.A. / Cinema Soviètic anys 30 / Robert Montgomery

8 - 14 Febrer 1982
King Vidor / Cinema de la R.D.A. / Cinema Soviètic anys 30

15 - 21 Febrer 1982
Santiago Rusiñol / Cinema Canadenc / King Vidor / Marcel Carnus

22 - 28 Febrer 1982
King Vidor / Andrzej Wajda / Norman McLaren / Teatre-Cinema

1 - 7 Març 1982
King Vidor / Wim Wenders / Sherlock Holmes

8 - 14 Març 1982
King Vidor / Liza Minnelli / Simone de Beauvoir

15 - 21 Març 1982
Primavera fotogràfica a Barcelona 1982 / King Vidor

22 - 28 Març 1982
Cinema, Història i Ensenyament / Jean-Louis Comolli

29 Març - 4 Abril 1982
Max von Sydow / Cinema basc / King Vidor

5 - 11 Abril 1982
El cinema d'aventures

12 - 18 Abril 1982
Jerry Lewis / Santiago Alvarez / Paco Martínez Soria / Sylvie Zade-Routier

19 - 25 Abril 1982
Richard Lester / Ultima oportunitat / Marat-Sade

26 Abril - 2 Maig 1982
El moviment obrer al cinema

3 - 9 Maig 1982
Dostoievski al cinema / Record de Warren Oates

10 - 16 Maig 1982
Cinema Portuguès / Robert Mulligan

17 - 23 Maig 1982
Yannick Bellon / Alfred Hitchcock

24 - 30 Maig 1982
CIFESA / Marilyn Monroe / Brecht

31 Maig - 6 Juny 1982
Cinema i Literatura / CIFESA / Louis Malle

7 - 13 Juny 1982
Cinema i Literatura

14 - 20 Juny 1982
La Història del Japó al cinema / CIFESA / Ottokar Runze / Laia

21 - 27 Juny 1982
La Història del Japó al cinema / CIFESA / Record de Romy Schneider / Ottokar Runze

28 Juny - 4 Juliol 1982
La Història del Japó al cinema / CIFESA / Peter Handke / R.W. Fassbinder

5 - 11 Juliol 1982
Pràctica fílmica i avantguarda artística a Espanya 1925-1982 / Curd Jürgens / Musicals / Fi de curs

