

Biblioteca de la Filmoteca
Generalitat de Catalunya



1033027020

Filmoteca
de Catalunya

JOSEP PALAU

**EL
CINEMA
SOVIÈTIC**



CINEMA I REVOLUCIÓ

FilmoTeca
de Catalunya

Les bons amies Ignasi Amat, Maria Armengol

D'esten a esten, aquest any he fet la
bona adquisició de la vostra amistat. Amistat
que opores la un any de vida però encara
que jove, l'amistat és ben mediana. D'esten
a esten aquest any també he consegut el plaer
de publicar un llibre. Dament d'aquest ex-
precisament aquí a Tossa en plan molt una
vegada m'ha testimoniada la meua simplicitat que

EL CINEMA
SOVIÈTIC

està fent una amistat incògnita
vostre

Salam

R71(47) Pal

JOSEP PALAU

**EL CINEMA
SOVIÈTIC
CINEMA I REVOLUCIO**

Pròleg de
Just Cabot



0030-17760

CATALONIA
Barcelona, 1932

PRÒLEG

En art, el fet més important dels temps moderns és el cinema. Això, que cap intel·lectual – perdó per la paraula – no s'hauria atrevit a dir uns quants anys enrera, avui ningú no gosaria desmentir-ho.

Una persona intel·ligent podrà sentir-se molestada per totes les excrescències parasitàries adherides al cinema, resultants de dos fets: primer, els lligams d'aquest amb forts interessos materials; segon, constituir l'element d'esbarjo de la majoria d'humans, sense distinció de cultures ni de sensibilitats.

Però el cinema és una cosa tan forta, que no afebleixen ni els milers de films dolents, ni els excessos dels departaments de propaganda, ni l'estúpida idolatria d'un públic pri-

mari pels herois i heroïnes de la pantalla, ni la vilesa de la part quantitativamen més important de la "literatura" que provoca.

Com tota art, però, el cinema pot suscitar també una altra mena de literatura, capaç d'assolir — què ho impediria? — el nivell de la crítica literària, artística o musical. La produeixen ben pocs crítics, i entre ells és impossible de vacil·lar a posar-hi Josep Palau.

La seva crítica no és mai una simple lloanca, una senzilla rebentada o un hàbil dós equilibri. Proveït de cultura filosòfica i literària, atén a copsar el sentit del film, enllaçar-lo als corrents de pensament o de sensibilitat circulant pel món de la cultura, i no negligeix tampoc l'aspecte — tan importanten el cinema — de la tècnica.

Per això ha de resultar interessant una obra com aquesta, que no és un recull de crítiques, escrites a l'atzar de les estrenes, amb solucions de continuïtat; sinó un llibre, és a dir, un conjunt al qual cal donar una estructura.

I encara ha de resultar més interessant pel tema que tracta. L'immens laboratori que és la U. R. S. S., on es porta a cap la més vasta experiència que mai hagi conegut la història, ha volgut crear un cinema propi, amb finalitats específiques de demostració i de propaganda. Cinema de tesi, doncs. I, malgrat això, el cinema rus és l'aportació capdal de la Rússia nova al món de l'art. Aquest producte, el més recíbit de tots aquells que devem a la U. R. S. S., bé valia la pena que trovés entre nosaltres un exegeta de la preparació i l'honestat de l'autor del present llibre.

JUST CABOT

AL LECTOR

Heus ací un petit llibre sobre un gran tema. Un tema de cinematografia que sobrepassa per la seva mateixa natura, els límits de la crítica cinematogràfica. Es per això que tot i les reduïdes dimensions d'aquest volum, tot i la voluntat de cenyir-me el més possible al meu assumpte, no he pogut evitar ací i allà, algunes disgressions de caràcter molt general, relacionades amb problemes d'ordre polític i cultural.

Per bé que al redactar alguns capítols he utilitzat articles meus publicats al *Mirador*, el text del present volum és inèdit. No podia ésser d'altra manera. Dins la perspectiva del temps, els valors es desplacen sota una consigna d'ordenació. Ha calgut sistematitzar les idees i evitar les repeticions.

Per fi. Al publicar aquest llibre he descobert que tenia una pila d'amics. Pels serveis que m'han prestat, em plau a tots donar-los ací les gràcies. Tinc que donar-les d'una manera especial a Just Cabot, director de *Mirador*, que ha volgut accedir al meu prec de que fos ell, el que obrís amb un pròleg el meu llibre al públic.

PANORAMA

El cinema soviètic és un fet artístic i un fet social. Els films produïts sota el control i al servei dels soviets volen ésser el testimoni d'una revolució. Un testimoni que és a l'ensem un panegíric. Panegíric d'una revolució començada qui sap quan i on, portada al carrer durant les jornades sagnants del 17, i que avui continua la seva marxa ascendent en tots els camps de la vida econòmica i política.

El pla dels cinc anys acordona *la línia general* en tot el front de la vida social russa i l'organització actual del cinema a Rússia, no preten ésser sinó una il·lustració i una justificació d'aquell pla gegantesc.

El cinema és en aquell país una confessió vibrant. Confessió d'un poble o millor dit, per a no ésser tan dogmàtic, confessió dels que avui acaparen allí la soberania popular: els soviets.

I el cinema serà, evocació del món pre-revolucionari, d'allò que ha calgut destruir, exaltació del gest

revolucionari, exaltació que constituirà l'element èpic més significatiu del món modern, i per fi, plasmació amb tota la màxima eloqüència, de la gran labor constructiva i renovadora en realització.

La història del cinema, pas a pas segueix la història política de Rússia. El cinema és ací la llum que porta a tothom, el missatge alentador.

Es precis per exemple, abastar de blat siberià el Turquestan. Es un dels tants capítols del pla quinquenal. Una línia ferroviària llarga de més de mil cinc-cents quilòmetres és el que cal per a realitzar el gran projecte. I tohom deu contribuir-hi; i ací com a tot arreu, els sacrificis i l'esforç no s'han de plànyer. Mentre la línia avança a través les estepes siberianes, Turin cuidarà de registrar el fet i de justificar-lo amb una nova oratòria, l'oratòria cinematogràfica inventada pels cincistes russos.

Turksib, film de Turin, és com tots els films russos, un film pel poble.

Un historiador de l'art, Emile Male, ha pogut portar a cap un inventari de tota la civilització medieval, només examinant minuciosament, l'iconografia litúrgica de l'època aquella.

Allí en els pòrtics de les esglésies, en els claustres dels temples romànics i gòtics, en les vidrieres de les catedrals escampades per tota la cristianitat, hi ha petrificat tota l'ànima medieval, el testimoni de les seves adversions i dels seus amors, de les seves quimeres i dels seus èxtasis.

El gran llibre sobre el cinema soviètic, el gran llibre que jo no puc escriure, perquè és massa difícil i perquè per altra banda avui potser encara no n'és el temps, seria el llibre que a base d'aquestes il·lustracions magnètiques d'emoció, fes de manera exhaustible l'anàlisi de la gran crisi sobrevinuda a totes les Rússies l'endemà de la guerra.

Cenyim el tema i parlem de cinema! Però no estrictament de cinema, el que fóra una posició arbitrària que falsejaria tota la tasca. El cinema que ens ocupa planta les arrels damunt una realitat social, i aquesta realitat contagia totes les cintes; per a comprendre-la cal referir-la al seu punt d'apoi, base i impuls generador al mateix temps.

El tema, doncs, sobrepassa per essència els límits de la crítica purament cinematogràfica.

El que ningú podrà negar a aquest llibre és la neta delimitació del seu tema. Efectivament, si és amb propietat que podem parlar de cinema alemany o bé de cinema francès, entenent així que estem justificats a agrupar sota aquestes denominacions etnogràfiques, films que a desgrat de llurs particularitats es presenten tot i això amb un aire de família que delata llur consanguinitat, com més justificats no estem a parlar sense restriccions, de cinema soviètic! I podem parlar en globus del cinema soviètic perquè creiem que tots els films pròpiament soviètics, presenten una abundància de trets comuns que justifica aquest examen de conjunt.

Per damunt de tots aquests trets comuns descobrim una mateixa voluntat de puixança que s'afirma en totes aquestes obres i una destinació que n'orienta el contingut.

Abans de prosseguir, tractem de localitzar el tema dins la geografia general del cinema.

La història del cinema és a grans trets, com un llarg diàleg entre Amèrica i Alemanya. Fórmula aquesta certament molt esquemàtica, que deixa alguns factors gens menyspreables a fora, però que senyala al meu judici, la dominant central d'aquell procés històric al mateix temps, que n'explica les vicissituds (1).

El cinema tal com estava destinat a prosperar és quelcom que va començar a florir sota el cel de Califòrnia, cel net de mites artístics. El cinema esdevé a Amèrica un instrument d'expressió que sembla allí racial i el pensament cinematogràfic s'obra camí sense haver de batre monstres, obstacles, teories i prejudicis.

A Alemanya, en canvi, el cinema si bé pren tot seguit un aire seriós que no pot sinó engrascar-nos, en canvi devem constatar que els seus films pateixen d'una confusió que els paralitza.

Arquitectura en els films de Frits Lang, teatre en

(1) Hi ha al marge d'aquest esquema, factors importants com ara el cinema suec d'altre temps i el Renè Clair d'avui en dia. Però la fórmula val sobretot, en consideració al moment present, a l'estat actual de les coses.

les obres de Murnau, pintura, i ben deplorable per cert, en *El cabinet del doctor Galigari* que aleshores era un film que la gent es prenia seriosament! Heus ací el dilema. A Alemanya moltes coses a expressar, però no saben dominar l'instrument; a Amèrica, en canvi, un domini mestrívola de la forma, que s'alia amb una espontaneïtat decisiva, amb una clara intuïció dels assumptes.

D'aquesta dialèctica, diàleg en constant discussió entre els Griffith, Mille, Murnau, Pabst, etc., neix, creix i prospera el cinema, el cinema occidental, perquè és el cas, que el cinema rus, o més ben dit el cinema soviètic, sembla sorgir, producte antòctan, per generació espontània del sòl de la Rússia.

Aquesta situació del cinema soviètic enfront del cinema occidental deu retèr-nos un moment.

Res sabem del cinema rus abans de la revolució. Cada poble té l'art que necessita i és probable que a Rússia, el mateix que a Espanya, el cinema portés una vida sense sang.

Els antecedents al cinema soviètic els hem de cercar, si per cas en aquelles companyies d'assalt que ja a l'any 20, menades per un actiu postor en escenari, Meyerhold recorrien els llogarets rurals improvisant espectacles híbrids entre els music-hall i el teatre, que en la comprensió d'uns *sketchs*, anunciaren veritats revolucionàries.

No es pot llevar a l'aparició del cinema rus post-revolucionari el caràcter d'un fet insòlit i sens parió,

perquè els primers realitzadors russos, Eisenstein i Pudovkin han començat a treballar amb un desconeixement molt sumari de la producció occidental. El darrer ha donat a entendre una lleugera conceixença de l'obra de D. W. Griffith. Anant al centre de la qüestió, cal cercar la causa en les circumstàncies del tot excepcionals del temps. El cas és que a l'endemà de la convulsió social que fa donar a la societat un tomb d'un radicalisme decidit, a l'endemà del gest revolucionari que planta una transmutació de tots els valors socials, el cinema apareix i s'imposa amb tota la força i la violència d'expansió de qualsevol necessari.

Tothom que vulgui recordar-se de *El creuer Potemkin*, de *La Mare* i de *La tempesta a l'Àsia*, i que vulgui relligar els films al moment que els veu néixer, crec que trobarà que no exagero.

Es compleix la profecia de Tolstoi quan anuncia una nova forma d'art per a nova forma social. El cinema, efectivament, a la U. R. S. S., és un art socialista d'acord amb la societat comunista que l'exalta i el propaga. Els soviets s'apoderen del cinema amb la mateixa rapacitat que podrien haver-se apoderat d'un dipòsit inexhaustible de municions. S'apoderen del cinema perquè veuen en ell el gran mitjà de propaganda que convé a les idees a propagar, i més encara, el mitjà apologetic adequat al públic, al qual va destinada la propaganda.

El cinema és per naturalesa i serà d'una manera

superlativa a la U. R. S. S., l'art democràtic per excel·lència; és el mitjà més adequat a l'expressió de les inquietuds socials, el que pot registrar amb més capacitat les grans commocions col·lectives; ell participa del ritme precipitat de la vida moderna, i tot ell corre impregnat fins a la mèdula de l'angoixa que caracteritza els moments que vivim; té la grossa eloqüència dels fets, la suggestió allucinant dels somnis, la tirania sobirana de les imatges engrapades en un moviment musical.

Tant com un fet artístic, un acte de propaganda és el que devem veure en cada una d'aquestes cintes. Tant, potser és un xic fort, i no obstant estiguem segurs que per aquests constructors de pamflets a favor del pla quinquenal, de la recapta dels infants abandonats, del cooperatisme, de l'abort il·lègitim, la fórmula *l'art per l'art* els ha de semblar indigna.

De totes maneres resta com un fet innegable que l'esperit d'apostolat no ha estat mai una virtut estètica. Ocasionalment, les ganes de fer la propaganda d'una idea, haurà pogut ésser — el cinema soviètic n'és un exemple — una ocasió favorable a l'excitació de les facultats creadores, però la subjecció total de l'obra a una necessitat apologètica, té els seus perills, prou obvis perquè calgui insistir-ri.

Aquesta subjecció del cinema rus a un ideari polític, ha estat ja senyalat com una deficiència estètica del mateix. És l'èxit d'un King Vidor el saber-

se posar enfront de les coses per a reflectir-ne llur veritat. Bandejar la imaginació, malfiar-se àdhuc del sentiment i tractar de copsar en l'existència, la pregonia beutat que en resplendeix. El realitzador rus abans de traïr a la causa per la qual treballa, no trairà les regles del joc artístic?

Necessito el paper per altres coses, per debatre ara en aquestes pàgines l'intrincada qüestió de la gratuïtat de l'art. No puc sinó restringir-me a una espècie de problema, el que posa el cinema rus i procurar situar-me en el punt de vista que és el dels realitzadors soviètics.

Aquestos jugan net i són ells els que acusen la societat burgesa d'entretenir el que ella en diu un art pur, net de tota intromissió extrínseca. Reclosos en una esplèndida solitud que ignora els problemes del socialisme, els burgesos fan de l'art un joc culpable. No podem nosaltres desinteressar-nos, del carrer amb les seves xacres, de la misèria, de la prostitució, de les fàbriques, dels camps, de tantes i tantes calamitats que es prolonguen i persisteixen per la covarda inèrcia de la majoria, i l'art ha d'esser al servei de l'home, un vincle d'idees benefactores, missatge de llum i d'instrucció per a tothom.

I naturalment, com que aquí domina una concepció sociològica de la cultura, conseqüència de veure l'història sota el prisma del materialisme econòmic, el realitzador rus treballa tranquil i satisfet per la justí-

cia i economia social, convençut com està que és aquesta la tasca urgent i la *única necessària*.

No oblidem en efecte que el comunisme és la mística de la societat, el culte de l'*Humanitat*, per emprar els propis termes d'August Comte.

Per altra banda, l'art que serveix una causa ha de mentir, si la causa és falsa, però com que nosaltres dirà Eisenstein, tenim raó, ens mou el zel de la veritat, els fets criden ells sols el que constitueix la nostra fe i alimenta la nostra esperança.

Exposar el fets, però naturalment amb un ordre intencionat, a fi de que la lliçó social que d'ells s'en despren apareixi clara als ulls de tothom, heus ací, diu Eisenstein, el nostre credo cineístic.

Diguem tot seguit que la veritat o falsedat objectiva del film soviètic és una qüestió que es planteja diversament segons la cinta que examinen, però sobretotament el cinema soviètic en conjunt és prou fort per ésser veridic i prou artístic per a participar d'aquell grau d'abstracció que fa que el valor de llur contingut s'emancipi de tota contingència anecdòtica i sobretot doctrinal.

Qui és el que no està contra la injustícia i per tant amb els marins en *El creuer Potemkin*? Qui no es revolta contra el despotisme i s'exalta d'alegria amb la revolta dels mongols en *Tempestat a l'Àsia*? I qui al començar *L'Express blanc* no detesta la misèria?

Em sembla que el cinema és incompetent en l'exposició de sistemes doctrinals, i són els sistemes que

a vegades erren. Per la meua banda, sense tenir un partit pres favorable al bolxeviquisme, he pogut sense remordiments abandonar-me a l'emoció dels grans films de Pudovkin, Eisenstein, Dovjenko, etc., i he pogut constatar que el ressò que en mi trobaven era de magnífiques disposicions, Revolta, instints profunds i salvatges de llibertat, afany de millorament, tendència a alleugerir el fat dels altres, odís monumamentals contra tota objecció que és un oprobi a la nostra dignitat moral, grans moviments sentimentals la corba dels quals gràcies a Déu, no estan a la mercè de cap teoria sigui aquesta signada per J. J. Rousseau o per Lenin.

Hi ha encara una altra rèplica que el cineïsta rus podrà esgrimir contra aquella objecció sobre la servitud del cinema rus, objecció que he procurat disminuir en els paràgrafs anteriors, i aquesta rèplica és la següent:

El cinema allí on coneix una servitud i aquesta vegada no es parla d'una servitud ideològica, sinó d'una servitud vergonyosament material, és en les nacions burgeses. Efectivament, el cinema és un art massa car, perquè pugui subsistir com una activitat desinteressada. Cal muntar el seu funcionament com a negoci, i el destí del cinema per tant es troba subordinat absolutament a un interès monetari que en vicia tota l'orientació.

Activitat egoïsta, que serveix a una empresa, tota

consideració de llibertat artística passa al marge del que és la verdadera inspiració de la indústria.

En canvi a la U. R. S. S. el cinema està absolutament deslligat de tot interès personal. És de l'Estat, que vol dir — en teoria — dels competents. No essent de ningú, és de tothom i no coneix sinó l'interès de la comunitat. A més, el sistema de cooperació aplicat a la indústria cinematogràfica, al centralitzar tots els serveis sota una fórmula socialista, disminueix considerablement les despeses de la indústria i tot el que aquí sigui disminució del pes monetari implica llibertat i elevació en el camp de les intencions morals.

Sigui el que sigui, a la U. R. S. S. és a l'únic país on una producció absolutament imbècil és quelcom d'irrealitzable.

De totes maneres cap el recel de que aquesta referència sistemàtica del cinema a la realitat social contemporània perjudiqui la sinceritat del productor. No em refereixo a la sinceritat doctrinal, perquè aquesta és la qüestió que hem escatit més amunt, sinó al fet de què el director rus, a la Sowkino a la Meschrabpom, sembla obligatòriament restringit en les seves tasques artístiques a un sol domini, el que explica que algun crític hagi pogut parlar de monotonia temàtica a propòsit de la cinematografia russa.

Però, què té de particular que l'artista rus sigui portat a trasplantar al llenç, ço que ell viu cada dia?

Hi ha un art que vol ésser evasió voluntària de la realitat quotidiana, refugi segur contra els contratemps vitals, manera d'escamotejar l'exigència de viure en les nostres hores de destret, refugi sòlid per a l'esperit a la captura de la quietud inefable. Però hi ha també un art que vol ésser una intensa i profunda presa de consciència del moment present. Aquesta consciència traduïda en espectacle crea un món artístic, projecció de la vida per l'artista, reflexe de la vida per a l'espectador.

No ens estranyem si el cinema a Rússia és el reflexe de l'activitat social. I no ens estranyem si sols és això. Aquesta activitat social és avui encara revolucionària i té allí tota la puixança aclaparadora de les novetats socials les quals dominen el país i s'infilten com inquietuds, que ningú pot defugir, en el redós més íntim de les imaginacions.

Sempre la mateixa dominant socialista! Per això en el cinema rus, el protagonista serà una multitud, un poble. L'anècdota individual, el protagonista en el sentit que el mot pot tenir en el cinema occidental, passarà a segon terme. Com explicaré més endavant a propòsit de *La Mare*, si a vegades aquesta anècdota personal té tot i això una innegable importància, aquesta importància serà sempre referida a un pla social. No es tractarà, doncs, d'una excepció confirmant la regla, sinó d'una variant de la regla que sempre serà fonamental.

L'antic clor de la tragèdia que evolucionava en

el clos que formava l'orquestra, ara amb un relleu exacerbat passa a primer terme, a invadir tot l'escenari!

Quanta literatura sobre aquesta particularitat del cinema rus! Literatura que ha servit per a mal parlar del cinema americà, com si la supressió dels primers rols fos en si una avantatge artística!

A cada matèria artística la seva forma d'expressió! La supressió dels primers rols en el cinema soviètic és una conseqüència lògica de la idiosincràcia d'aquell cinema. Podríem portar la investigació més enllà del cinema i veure-hi també una conseqüència de la idiosincràcia del poble rus, però això ja ens portaria massa lluny del que és ara el nostre tema.

No cerqueu, doncs, en el cinema rus, emocions particulars i sentiments d'expressió lírica. Ací no hi ha lloc sinó pels instints primaris, un xic bàrbars, moltes vegades sublims, per totes aquelles commocions i inquietuds capaces d'abrandar una multitud.

L'ànima del cinema és el ritme i els productors russos han tingut d'aquesta noció, una intuïció profunda i personal. Del ritme més que d'enlloc treu el cinema la seva puixança. No són les imatges per reeixides que elles siguin, sinó cèl·lules del film. Aquest neix — i amb ell l'emoció grandiosa — de l'organització que el cineïsta sap imposar a aquelles escenes.

El que jo escrivia de *El Creuer Potemkin* pot dir-se

de quasi totes les cintes soviètiques que coneixem. "El ritme aquí és sobirà, és l'èxit del film que treu la seva força irresistible, no precisament de les imatges per recixides que elles siguin, sinó de les relacions que les imatges mantenen les unes amb les altres. Ractificant-se les unes amb les altres i accentuant per això mateix els motius dramàtics, o bé al contrari, oposant-se mútuament i creant per contrast tota una imatgeria de tremp èpic, les escenes es desenvolupen en una dialèctica triomfal. Es en aquesta inclusió d'unes escenes amb les anteriors, on nosaltres veiem l'essència del cinema."

El cinema viu en el temps. Es la seva gran dimensió i cada imatge ha d'estar com prenyada de totes les anteriors. El ritme treballa en aquesta inclusió recíproca de les imatges i el cinema rus hi treballa d'una faísó mestrívola.

Si al damunt de les millors produccions russes, emparant-me en aquella analogia que molts han subrallat entre el ritme musical i el ritme cinemàtic, m'hi obliguessin a escriure una acotació que precisés la natura d'aquell ritme, escriuria: *Agitato*. Acotació que no presumeix per res *el tempo*, que pot ésser indistintament lent o apresat, i si sols determina la qualitat d'aquest moviment. *Agitato*, com una mena de panteix, de nervosisme que comunica a tota la cinta una agitació incisiva.

Com que aquí no es tracta d'establir tot un curs d'estètica cinematogràfica, i si, sols d'establir al-

guns dels elements característics del cinema rus, tot i considerar la tasca del *découpage*, una tasca capital, per ara, i sense perjudici d'insistir més tard, no parlaré a propòsit d'aquest aspecte de l'activitat del productor, sinó d'un caire precís i peculiar a certs directores soviètics. Em refereixo a la intercalació en el curs del film, de certes imatges de significacions equivoques, impropriament designades a vegades amb el qualificatiu d'imatges simbòliques.

Hi ha el cas de les imatges que no signifiquen res i que no tenen sinó una funció expressiva. Així per exemple, Pudovkin en *La Mare* a fi de fer-nos palpable l'alegria del presidari a qui arriba la nova del seu alliberament, no en té prou amb els primers plans del rostre somrient de l'individu en qüestió, sinó que recorre a l'intercalació d'imatges joioses i serenes, paisatges riallers que determinen en l'ànima de l'espectador una corrent de satisfacció física.

Quan el cinema rus vol comunicar idees, deu a vegades fer-ho per l'entremig d'un vincle emotiu. Vegeu en aquest exemple extret de *La Mare*, com Pudovkin imposa a l'espectador la pulsació psíquica corresponent.

"Jo penso, escriu per la seva banda Eisenstein, que sols el cinema és capaç de fer aquesta gran síntesi de tornar l'element intel·lectual a les seves deus de vida concretes i emocionals."

I com resumia un crític francès, el creador, pensa, transforma aquest pensar en sentiments i plasma

aquests en imatges. L'espectador fa després, el camí de retorn, és a dir "de l'imatge al sentiment i del sentiment a l'idea."

La lògica visual és la forma adequada a provocar la reflexió en les multituds. El cinema és l'art de pensar en imatges.

Un segon exemple és el d'un episodi que per bé que correspon a la successió real dels fets, per la seva natura especial és capaç d'eleva-se a una significació general. No es tracta, doncs, d'una anècdota consubstancialment simbòlica, però, una intenció voluntària de l'autor, aconsegueix infondre al susdit episodi el valor d'una idea general. En *La Terra*, per exemple, Dovjenko insisteix en l'incident del tractor detingut en plena carretera per causa, diu, de la *panne*, perquè aquell incident té una significació molt general i es refereix a una sèrie de idees sobre la marxa de la revolució. No puc ara ésser més explícit sobre aquesta forma de nomenclatura visual, que Dovienko empra d'una manera sistemàtica, per quan al seu lloc en parlo amb l'extensió deguda.

Hi ha, per fi, la figuració estilitzada d'un gest. D'aquesta feta, la imatge o les imatges s'enrolen efectivament, dintre d'un llenguatge de símbols. La mà xopa de sang del marxant anglès, en *Tempestat a l'Àsia*, en primer pla com un ídol inapel·lable de venjança i l'encarament mecànic de les tropes davançant la gran granada i fusellant la multitud es-



Octubre.

FilmoTeca
de Catalunya

paordida en *El creuer Potemkin*, que tan excel·lentment tradueix la idea d'un mecanisme brutal, més enllà de tota pietat i justícia.

I aquest cinema que haurà estat el primer en alimentar-se de símbols, en inventar un llenguatge imaginari d'expressió, inèdit, haurà estat també, és avui, el cinema més capaç quan s'ho proposa, de registrar el fet brut, sense literatura, sense atenuants, amb una objectivitat que sembla eliminar tot coeficient personal. Un ull fred, al servei d'una passió per la veritat.

Les escenes al mercat en el film *Tempestat a l'Àsia*, els primers plans innombrables de *La Terra*, tantes escenes incomparables de *L'express blau*, tot el documental *Igdenbu*, són exemples d'aquest procedir. Al costat d'aquestes escenes, les més recixides en objectivitat, d'un Pau Fejos o d'un King Vidor, semblen encara tarades pel maquillatge.

Es una característica aquesta, que troba en la història literària del poble rus, clars antecedents. Hi ha la voluntat ferma de no girar mai la vista i l'heroisme de no defugir mai ço que és, ni de disfressar-ho amb atenuants endebles.

I quan parlo d'ull fred, no hi ha res més lluny del meu pensar que atribuir a l'espectacle que en resulta, una manca de vida que equivaldria a una momificació. Darrera la càmera, hi ha sempre l'artista, l'artista que s'ha de purificar molt per aconseguir veure les coses tal com són. Això que sembla el més

fàcil, és en canvi, difícil en gran manera. Cal despendre moltes coses, quan hom vol ésser sensible a la lliçó dels fets. Les millors escenes de *I el món marxa*, donen una bella impressió de simplicitat i de facilitat. En canvi, perquè dir-ho, són tan genials, que ningú encara les ha pogut plagiar.

Carl Dreyer feia obra revolucionària quan es determinava a fotografiar als seus intèrprets del film *Santa Joana*, sense maquillatge previ. Els russos han prescindit quasi sempre d'ell. D'ací la veritat escruixidora de certs rostres. Els rostres són ací cosa famosa, sinó més per l'ús i l'abús que dels primers plans han fet la majoria dels realitzadors soviètics. Val a dir que amb un talent incontestable. El primer pla que en mans del seu inventor Griffith, era el suprem recurs per accentuar l'atenció sobre una determinada imatge, com aquell que escriu amb majúscula el que cal destacar en un paràgraf, esdevé a voltes ara tan corrent, que quasi en surt perduda la seva eficàcia.

De totes maneres, no serà prudent, emparant-se en una concepció americana dels films, tractar ara de comprendre i jutjar, quelcom que es presenta com a original de cap a peus. Les habituds adquirides en la freqüentació assidua de les produccions occidentals han estat més d'una vegada obstacles per a comprendre un film rus, el qual les més de les vegades s'inspira d'una tècnica i d'una concepció estètica airosament innovadores.

El públic sobretot no ha paït pas d'una manera integral aquelles produccions. Sempre, certament, l'annunci d'una projecció pública d'un film rus ha desvetllat arreu una gran expectació, que hem vist després transmuntada en entusiasme, però el públic ha comprés íntegrament el film? No parlo ja de *La Terra* de Dovjenko que és excepcional. Reconeixem tanmateix que mants passatges cinematogràfics de la producció russa són d'un obscurantisme que no pot per menys de deixar-nos perplexes, oi més, si recordem que aquests films volen ésser populars i eficaços. Naturalment que en el fons és una qüestió aquesta molt relativa. El llenguatge del cinema com tot el llenguatge previ, per entendre'l cal un aprenentatge previ, i els russos en aquest llenguatge han introduït prou innovacions, perquè aquestes de moment no siguin païdes tot seguit per tothom.

En canvi, tothom ha senyalat al costat de idees que revelen una intel·ligència cultivada, detalls en els millors films russos, d'una puerilitat aplastant. Hem de veure en aquests detalls un propòsit deliberat de l'autor de situar-se en el pla mental de la població rústega a la qual se suposa destinada la pel·lícula? És un llenguatge circumstancial o bé una fallàcia del productor?

Naturalment que no devem oblidar-nos de quan distinta és la psicologia dels públics dels nostres cinemes i aquella d'una multitud de camperols i de vells obrers de l'antic règim els quals poden ésser

extraordinàriament sensibles a una classe de detalls que, desproveïts per nosaltres de significació precisa, passaran *inter nos* desapercibuts, o quan no, seran remarcats com a intercalacions sense sentit.

* * *

Coneixem el millor de la producció soviètica. Tenim, doncs, suficients elements de judici per parlar d'aquesta escola de cinema i tractar de jutjar-la. Abandonant ara el terreny de les consideracions generals, voldria parlar d'una manera particular d'alguna de les obres més destacades del cinema soviètic. Allí retrobarem la confirmació de les opinions avançades fins ara, al mateix temps que davant d'exemples concrets, podrem tractar d'aprofondir encara més la nostra opinió sobre la matèria.

Podia haver distribuït els films en un ordre cronològic o bé classificar-los per autors. He procurat respectar en el possible la primera raó, però he preferit ordenar els títols d'acord amb el tema que tracten, i així he arribat a l'ordre següent: *Època pre-revolucionària, gesta revolucionària, problema agrícola, propaganda a l'Orient i problema dels infants.*

SOTA L'ANTIC RÈGIM

LA MARE

Una de les característiques fonamentals de Pudovkin, és la seva preocupació de relligar els grans drames col·lectius a una existència personal. Això és, obvi en un film com *La Mare*, i aquesta particularitat la retrobarem en *Tempestat a l'Àsia*. L'èxit d'aquestes obres, escau en haver sabut soldar en una mateixa unitat dramàtica, dues accions que transcorren en dos plans distints. Un pla social i un pla psicològic. Hi ha interacció entre l'un i l'altre pla. Sembla com si, fidel a la norma que regeix tota la producció soviètica, Pudovkin, volgués abans que tot, mostrar-nos un procés sociològic, però, a fi de fer-nos aquest més tangible i sadollar-lo d'emoció, en volgués reflectir les facetes dins el cor de l'home. Així, a l'ensem que assistim a una revolució social, assistim també a una transformació personal.

La mare, dona obscura sense caràcter, que veiem al començar, tot assistint com a espectadora a la realitat que l'envolta, experimenta una conversió interior, que l'exalta i la condueix a marxar amb la bandera roja a le mans, al davant de la manifestació revolucionària.

Un film, aquest de Pudovkin, que ens transporta a l'època pre-revolucionària! La gestació de la revolució en els medis obrers. Documentació de primera mà sobre les primeres temptatives revolucionàries. L'any 1905, el temps també de la revolta del *Potemkin*. Film lliurement inspirat en l'obra de Gorki, llibre sadollat d'esperances revolucionàries, de pietat i d'instints de revolta. Una novella de primera, que el film de cap de les maneres pot substituir. Pudovkin ha anat a cercar en el llibre, episodis capaços d'emotivitat cineràfica, i amb *La Mare* ha fet una obra mestra, sens dubte, un dels grans films entre tota la producció russa.

Cal distingir en tot procés artístic els factors interns de desenvolupament, d'aquells altres factors d'influència exterior. Hem dit que en el cas del cinema soviètic, aquests darrers eren pràcticament negligibles. En el seu primer film, veiem efectivament a Pudovkin, mestre i creador d'un estil personal que no farà sinó desenvolupar normalment en la seva obra posterior, *Tempestat a l'Àsia*.

Pudovkin té el geni del cinema. Hi ha que veure com tot hi és pensat amb termes estrictament vi-

suals. El mateix la narració, que l'expressió. I dic l'expressió, perquè hi ha evidentment en el curs del film mants exemples d'imatges que no són sinó expressives. He iniciat aquest tema abans, i ara ja al davant d'un exemple tan concret com brillant, valdrà la pena d'insistir.

A la fi del film hi ha el magnífic episodi de la manifestació obrera, marxant en direcció al riu, vers la presó on els reclusos pensen en la llibertat que la revolta de fora ha de portar-los-hi. Pudovkin ha establert un acompanyament expressiu a aquest episodi, mitjançant una sèrie d'imatges de la corrent del riu, que arrastra avall, innombrables blocs de glaç. Acompanyament, naturalment, que no pot ésser simultani, sinó successiu. Alternància de motius que s'expliquen i es reforcen mútuament. La marxa de la manifestació, és assimilada a l'allau irrealitzable dels blocs de glaç, que la corrent arrastra riu avall. És l'equivalència, aquest procediment del que en el llenguatge literari en diem imatge, que neix d'establir un enllaç entre dues idees distintes.

Més tard, els blocs de glaç els veiem esmicolar-se contra els pilastres inflexibles del pont, i aquest espectacle de destrucció, ens anuncia d'una manera inequívoca, una altra destrucció, la destrucció i esmicolament de la manifestació, ametrallada per les forces de l'exèrcit que a l'altra banda del riu protegeix les portes de ferro de la presó.

El valor d'aquest mitjà d'expressió que tant am-

plifica el camp del cinema, és naturalment independent de l'ús bo o dolent que alguns productors n'hagin pogut fer. El seu valor, i això ens importa abans que tot, es basa en aquell fenomen de projecció simpàtica que és a la base de tota percepció estètica i que sobretot una escola de pensadors alemanys, ha senyalat amb gran perspicàcia. Tenim una tendència a *animar* els espectacles del món. Es així que la natura, apar com un sistema de símbols que una projecció simpàtica transforma en un llenguatge sentimental. Mireu un bon exemple. Un sentiment de llibertat llarg temps cobejada i per fi assolida, és la conclusió de *Els carrers de la ciutat*. L'anècdota final no és prou per a donar a l'espectador aquesta inefable sensació. Mamoulian recorre, doncs, a un procediment indirecte. Realitza un vol d'ocells blancs vers la immensitat de la volta blava. I experimentem, efectivament, una sensació de deslluirança!

Davant d'una forma estrictament material, som així capaços de projectar-hi una actitud moral. Al començar *El creuer Potemkin*, Eisenstein anuncia la seva obra de fúria i de revolta, filmant un temporal, perquè aquelles andanes que vénen a rompre's contra el port d'Odessa, semblen manifestar aquells sentiments que seran la substància del film. I el cinema és una manera artística d'animar el món material.

Així també Pudovkin empra el llenguatge dels

contrastos que es recolza sobre una llei simplista de psicologia. La imatge precedent determina la intensitat emotiva d'aquella que ocupa en qualsevol instant la nostra vista. El cel és més blau i pur que mai, quan hom el veu a través les reixes d'una presó pudenta i obscura! Mestre del muntatge, Pudovkin ha considerat sempre això, i n'ha tret un partit de primer ordre, sobretot damunt d'aquells que saben retenir les imatges del film, al que és una condició fonamental per a entendre'l d'una manera integral. La correlació que el director estableix entre les imatges del discurs visual crea un efecte contrapuntístic que és també una de les forces emotives del cinema.

Dos drames, dos estils. El drama domèstic farà la matèria de llargs fragments apuntalats en sèries de primers plans. Expressions facials. Art miniaturista, que tracta de captar les ànimes partint del cos.

Drama col·lectiu, filmat en amples perspectives que condemnem als individus a l'anònim. Per decorar un edifici, sentit com una cosa viva, la fàbrica, escenari de tantes penes i lluites, les quals són més crudels, per quant semblen inútils. L'autor ha marcat la solidaritat existent entre l'obrer i l'edifici. Cal reedificar l'edifici sobre unes noves bases, ja que les d'ara, no aconsegueixen sinó l'embrutiment i la misèria dels seus animadors.

La fotografia no és aquí encara perfecta. Potser es treballava encara amb un utilatge mediocre. En

alguns aspectes de la presa de vistes, en la lentitud rítmica d'alguns episodis, en la manera de valorar les superfícies, com en la forma de crear una atmosfera peculiar, pel joc de les llums i de les ombres, hom podia recordar-se d'algunes característiques del cinema alemany.

Inútil tornar a parlar ara d'aquells caràcters imminents a tota producció soviètica, com és el realisme feroç de certs detalls, la violència i la crueltat a ultrança. Aspectes a vegades excessius i que de cap de les maneres fóra prudent ultrapassar. L'excusa cal cercar-la, en l'afany per a conquerir les multituds a la realitat present, realitat difícil, plena de trencacolls, però amable tanmateix, si hom té en compte que ella ha vingut a destruir una situació molt pitjor, plena d'abjecció i de misèria com el film excel·leix a mostrar-nos.

**LA GESTA
REVOLUCIONARIA**

ELISSO

Els soviets han realitzat una col·lecció de films que es refereixen a l'època pre-revolucionària. És veritat que tot revolucionari, vivint sota el mite del progrés, mira sempre endavant, però l'actualitzar el passat és eficaç, per a mantenir encesa i serena la flama de l'entusiasme en la doctrina reformadora. Als de la nova generació, als que el despertar de la consciència s'han trobat ja plantats davant del pla de Stalin, els ha de fer el seu efecte, aquests films, verídics, tendenciosos, potser un xic de tot, que com *Artem i Caïn* i *Elisso*, ens transporten a l'època zarista.

Aquest darrer és sobretot interessant per l'esperit de fidelitat històrica i local que l'anima. El tema vol inspirar-se en un episodi autèntic que els realitzadors han tingut cura de filmar damunt del terreny.

A la Geòrgia, en plena serralada del Caucas. El paisatge hi és d'una solemnitat i rudesia sorprenent.

El film ens fa palpable, amb un accent aspre i dolorós, l'expulsió per les conveniències personals d'alguns cacics, de tot un poble, obligat a abandonar les seves cases i a emigrar a l'aventura.

Les millors escenes les trobem al final. Escenes d'exode que aconsegueixen una emoció èpica. A través la fam i la sed, el convoi dolorós no entreveu sinó el desesper d'una ruta sense destí. Fotografia un xic dura, un xic de malabarisme tècnic a estones, la cinta no obstant en conjunt, és interessant pel públic i pel crític.

OCTUBRE

Als cinc anys de règim bolxevic, el govern encarregà a Eisenstein la confecció d'un film que evokes i perpetués la gesta revolucionària que el portà al poder. Aquest film és *Octubre*, que porta per sots-títol: *Els deu dies que commogueren el món*.

En aquest film veiem les primeres jornades sagnants que obligaren al Zar a abdicar, la formació del govern Kerenski, la lluita parlamentària entre menxevics i bolxevics i per fi, l'alçament en massa del poble enrolat en el partit roig dels bolxevics, l'assalt al Palau d'Hivern, la destitució de Kerenski i la formació del primer govern revolucionari, sota la presidència de Lenin.

Són moltes coses per a un sol film. Un film que no dura més enllà de 80 minuts, Eisenstein ha procedit, doncs, al consignar totes aquestes etapes memorables de la revolució, a una notació ràpida i molt

sumària. Hi ha una dispersió que perjudica a la cohesió global de l'obra. Els episodis es succeeixen sense cohesió dramàtica, connectats uns als altres, sota una cronologia i res més.

Per altra banda, com feia notar justament André Beucler, el film suposa a l'espectador informat de moltes coses, sobre les quals el film no és gaire explícit. Un film destinat, com aquest ho és, a recordar a un poble la revolució que ell ha fet, pot passar-se perfectament d'explicar-se sobre coses que el seu públic sap de sobres. Però presentat com a film i tractant de judicar de la seva emoció, independentment del seu origen i destinació, la reserva de l'escriptor francès és justa. Efectivament, considereu *L'exprès blau* o *El creuer Potemkin*. Són obres perfectament arrodonides i completes. Veiem a les clares la lògica de l'acció. Veiem una revolta i en comprenem la necessitat. Tots els elements de judici estan inclosos en l'obra. En *Octubre*, la revolució ens ve al damunt, i si bé ens ho expliquem, és per raons que no es troben en el film.

Fetes aquestes reserves, podem, sense escrúpols, abandonar-nos a l'emoció d'aquesta obra d'Eisenstein. El talent del gran director s'hi manifesta en les seves característiques fonamentals. Tota la cinta és com un crit estrident, i tota ella sembla agitada per una trepidació intermitent, on la violència i el moviment més esbojarrat hi campen a dojo. Ràpid com deia, aquesta manera de procedir per notacions

breus, realça la intensitat d'una emoció que vol imposar-se per tots els mitjans a l'abast del cinema.

Al començar ja veiem una gernació immensa dispersada pel joc de les ametralladores lleals. El moviment popular és massa general perquè aquelles puguin sufocar-lo. El vell règim s'enderroca, el que Eisenstein significa d'una manera un xic pueril, per mitjà d'aquella imatgeria simbòlica peculiar al cinema rus. Kerenski tracta de restablir l'antic estat de coses. Ací Eisenstein procedeix en un to d'ironia molt divertit. Karenski puja les escales del Palau d'Hivern, el que vol ésser la imatge de la seva ascensió a poder. Hi puja escortat per dos oficials, imatge de la poca popularitat de la seva temptativa. Imatge bona de debò, perquè aquell palau immens sembla reclamar una gernació, i ara el veiem en mans d'un home, movent-se dins d'una freda solitud.

Deserció dels cossacs, organització de la revolta i organització també de la resistència. El millor del film es troba potser aquí, en alçar els ponts damunt del Neva per isol·lar els medis obrers del centre de Petrograd. Cadàvers per tot arreu, una agitació incessant que ens fa sensible la commoció formidable que durant aquells deu dies commogueren tot un poble disposat a jugar-se el tot pel tot.

Kerenski sol, la defensa del Palau d'Hivern a càrrec dels pseudo-aristòcrates i de les amazones de la mort, dones que defalleixen a mesura que la revolta s'aproxima amb tota la fúria d'un huracà.

Un delegat del poble vol arranjar les coses pacíficament. Com a rèplica, tres àngels tocant les arpes. Es a dir, músiques celestials. Ha passat el període de les paraules. Per pa, per treball, per justícia, la senyal és donada de llançar-se a l'aventura més sensacional d'aquest segle. Tot el formalisme de les velles institucions — medalles, galons, etc. —, no pot resistir a l'embat d'un moviment que arrenca d'una realitat inapelable.

El film ha estat rodat en els mateixos llocs que foren els escenaris d'aquelles aventures. És innegable que aquesta circumstància afegeix valor al film. Carrers i places, vores del riu, ponts damunt del Neva, no és pas sense emoció que hom veu Petrograd en aquest film. El palau d'Hivern que concreta tot l'esplendor d'un imperi que representa la sexta part del món, invadit per la turba de treballadors, aquests penetrant en la mateixa cambra dels Zars, són imatges de primer ordre en tant que documents. El cinema i el talent animador d'Eisenstein han permès fer-lo aquest documental, que vol perpetuar — per a servir de lliçó als que vénen — la gesta revolucionària realitzada per Lenin, i que avui vol completar aquest home que és Stalin.

EL CREUER POTEMKIN

D'*Octubre* a *El creuer Potemkin* el progrés és sensible. En aquest darrer film hi ha, efectivament, una concentració d'elements i de mitjans que assegura la perfecta unitat dramàtica de l'obra.

El creuer Potemkin fou pel públic en general a Europa, la revelació fulminant del cinema soviètic. Aquest film ens descobria un món cinematogràfic inèdit, i mai potser no havíem experimentat en tant alt grau, la sensació de trobar-nos enfront d'una obra que, reunia a l'ensem, una força d'expansió exorbitant i una disciplina tècnica tan rigorosa.

Algunes de les escenes d'aquest film són muntades amb una regularitat que ens fa pensar en el metrònom. Hi ha aquí tota una matemàtica en la forma com són establertes d'una manera mental, les escenes i llurs connexions. I aquesta disciplina rigorosa, com deia, no és obstacle a què el film expan-

deixi una enorme passió manifestada en formes esporàdiques de ritme explosiu.

L'obra d'art neix d'aquell acord que l'artista estableix entre la sensibilitat que tendeix sempre a l'anarquia i la intel·ligència, que perilla molts cops d'inhibir l'emoció. Eisenstein ha aconseguit l'equilibri entre ambdues funcions, i el seu film, que avui al cap de 7 anys apareix amb alguna tara accidental, en conjunt resta una obra modèlica per a tothom.

Hom podrà simpatitzar o no, amb el temperament un xic bàrbar de l'autor, però tothom deura convenir que aquest temperament està servit per un geni cinematogràfic.

Com tots sabeu, el film explica una anècdota històrica. Vol reconstruir un fet sobrevingut efectivament allí a l'any 1905. Només el final està alterat. Els revoltosos de l'any 1905 foren apressats i deportats. En lloc del que succeí, el film diu el que hauria tingut de succeir. És inútil que una precaució de la nostra censura local hagi volgut desvirtuar aquest final. A les clares és palès que *El creuer Potemkin* és una obra triomfal.

L'odisea d'aquest vaixell té una pregonia emoció. Un vaixell de guerra i la seva tripulació en revolta. D'aquesta feta, aquella gent es troba deslligada de la resta del món. Una situació patètica que Eisenstein excel·leix a produir.

Ja des del començament som conquistats. Una atmòsfera d'angoixa i de tensió, plana per damunt

d'aquelles primeres escenes. El vaixell hi és present amb tota la corporeïtat d'un personatge. Hom pres-sent una tragèdia. Rostres admirables d'expressió fotogrènica. Moviments lacònics i equivocs. Aquesta manca de precisió del principi, augmenta en gran manera l'ansietat de l'espectador.

Les escenes es precipiten fins a l'explosió. Força comprimida que ara esclata com una granada. I després aquell *adagio* fúnebre, solemne, greu, re-vestit amb un llenç negre de dol i de mort.

El mar no és l'element decoratiu. L'espectacle na-tural s'associa al drama, gràcies a aquell talent a què alludia al parlar de *La Mare* i que fa del cine-ma un animador de les coses. Les fotografies del port d'Odessa a mitja llum, quan lleuger, però lent entra l'embarcació funerària, són d'una expressivi-tat justa. Expressió que tota intromissió sonora no faria sinó destruir. La gent, acudeix dels quatre can-tons acudeix com obeïnt a una consigna màgica, i aquella riuada de gent que desfila enfront del mari-ner mort, té l'encís d'un miracle.

El cinema, que és la tècnica del somni, molt ma-lament respecta els límits de la realitat empírica. La imaginació s'exalta, i els seus somnis es materialit-zen en el llenç lluminós. Eisenstein passa dels fets a les idees, sense preàmbuls ni anuncis previs. Més enllà de les escenes cal ésser sensible a la inspiració que les sosté.

La carga de la cavalleria, la devallada per la gran

graonada, tot fent descàrregues, dels soldats, ens tornen a la realitat, a l'antagonisme, a la violència.

S'ha comentat prou aquesta escena de les escales perquè ara no passi endavant. Només recordaré que Eisenstein procedeix d'una manera analítica amb l'evocació de trets característics, en els quals sembla que l'emoció hi estigui com condensada i connecta les imatges en un ritme convenient. El ritme plàstic dels graons, de les fileres de soldats, juguen el rol d'equivalències visuals d'aquell altre ritme de successió, d'inspiració més pròpiament musical.

En conjunt, la tècnica material no té res d'ardida. La novetat es troba en el *decoupage*, en la forma d'establir el *escenari*. Com el seu amic Meyerhold, Eisenstein tenia abans de prendre l'aparell de presa de vistes una gran experiència d'home de teatre. Constatem amb satisfacció que el plec escònic no es fa sentir gens, tot el contrari.

Com que pretén a la categoria de document, el film vol ésser objectiu. Realista fins a la ferocitat. Fets estructurats d'acord amb una pauta dinàmica, d'un moviment progressiu en temps i intensitat. La conclusió pretén desprendre's amb la força d'una conclusió sil·logística.

**ELS SOVIETS
A L'EXTREM ORIENT**

Els dos films aplegats en aquest capítol, per bé que distints i prou importants per a merèixer ésser considerats separatament, tenen una mateixa destinació, i per això els he aproximat aquí. Els dos miren cap a l'Extrem Orient amb finalitats ben clares. Els pobles orientals semblen despertar d'un somni letàrgic; s'assimilen les nocions occidentals de nacionalisme i de democràcia, i ataquen a Europa amb les mateixes armes ideològiques i materials que aquesta els ha sumministrat.

Els soviets veuen que la idea que han volgut implantar a casa seva, no pot arribar al seu desenvolupament total i feliç més que arrastrant els altres països al comunisme. No n'hi ha prou en afirmar les coses de casa, cal portar encara, la propaganda més enllà de les fronteres. I aquesta propaganda es revesteix i es dissimula en mil formes diferents.

El món occidental resisteix a la idea soviètica. A desgrat de la crisi mundial, a desgrat de la descom-

posició espiritual de les potències del vell continent, aquestes estan prou fermament estructurades dins el règim capitalista que ha plantat aquí unes arrels milenàries per a oferir a l'acció dissolvent del marxisme de Lenin, la resistència del granit.

Aleshores els russos giren l'esguard vers l'Orient. Rússia, que és un pont entre dos móns, sembla a vegades investida del rol de l'anticrist. Rússia atia el xinès i el mongol, contra el despotisme europeu. Aspecte polític d'un dilema espiritual d'importància capdal.

Manca d'institucions econòmiques, excés de misèria, abusos imperialistes de l'esperit colonial; heus ací els factors evidents que posen mants pobles asiàtics a mercè d'una campanya bolxevista.

I els soviets en els dos films, *Tempestat a l'Àsia* i *L'exprés blau*, a l'ensem que treballen pels altres, tiren llenya al seu foc. Tractant de desvetllar els instints nacionalistes, aixequen a l'asiàtic en perpètua revolta contra l'opressor, i tot el que sigui disminuir l'imperi colonial de les nacions capitalistes, és disminuir la potència de la conjura europea contra el comunisme.

Quan fan una crida al sentiment patriòtic de l'asiàtic, no ho fan sinó amb segones intencions. *L'exprés blau* i *Tempestat a l'Àsia* són d'aquesta oratòria a l'ús dels asiàtics, dos exemples magnífics.

TEMPESTAT A L'ASIA

En el seu llibre sobre el film soviètic, Moussinac ha recordat a propòsit de l'obra de Pudovkin, la gran figura i l'obra de D. Griffith. L'originalitat de Pudovkin és prou manifesta per a volguer marcar ara ací una filiació entre els dos genials directors. Tanmateix, l'aproximació intentada pel crític francès és lluminosa, i com que les coses s'aclaren a vegades comparant-les mútuament, ja marcant analogies, ja establint diferències, valdrà la pena que utilitzem aquí aquella aproximació.

Autòcton, l'art cinematogràfic rus, fins a cert punt! Res ací d'afirmacions absolutes. Pudovkin en realitzar *Tempestat a l'Àsia*, coneixia ja certes obres de Griffith, més encara, ens confessa ell mateix que fou tot veient *Amèrica* que es desvetllà en ell la vocació cineística.

Les intencions fonamentals resten ací idèntiques

del que eren quan la producció de *La mare*. Amb tot, sigui influència, sigui coincidència, el vocabulari visual ha canviat un xic. El *decoupage* té un caire més simfònic, en quant afecta a l'agrupació i alternància del motius, els primers plans juguen un rol més precís, i sobretot la unitat dramàtica, és ací, si cap, més acusada encara. *La mare*, des d'un punt de vista formal, perfigura ja *Tempestat a l'Àsia*, però aquesta producció sobrepassa a l'anterior en ordre i en riquesa.

Pudovkin, el mateix que Griffith, sap explorar d'una manera lúcida les coses, sap animar el paisatge, prenent aquest mot en el sentit més general que és capaç de comportar. El que passa és que aquí hi ha menys composició. La posta en escena és quasi nulla. Hom deixa en pau les coses, sense perjudici de fer la gran tria després. Els primers passos del cinema rus signifiquen una valenta envestida contra el cinema de composició. Els realitzadors soviètics són fidels a la dèria d'anar directes a les coses.

Pudovkin, el mateix que Griffith, té el temperament d'exaltació èpica. Exaltació que sortosament no compromet gens la voluntat d'ordenació constructora que assegura la solidesa i la intelligència dels resultats. Emoció èpica que porta damunt de realitats polítiques i socials. Emoció que porta, no sobre realitats retrospectives, sinó sobre fets imminents amb tot el tràgic accent de la immensa i ineludible realitat del moment actual.

Ordenació rigorosa i riquesa del contingut. Efectivament, és admirable com els motius dramàtics es troben aquí entrellaçats, corrent a l'unison, alternant reciprocament, fusionant-se segons les exigències de la idea directriu. Hi ha fins a tres motius fonamentals. La biografia d'Inkistxinoff, la revolució política de la Mongòlia contra el despotisme anglès i el pur document sobre el país, geografia, costums i folklore. El separar els tres motius és lliurar-se a un anàlisi arbitrari en el fons, però còmode per a l'exposició.

El document és de primer ordre. Debuta el film amb una exposició de les estepes mongòliques i desèrtiques. Ritme lent, moviment ample i grandios. Després les escenes a la fira, al mercat de les pells, d'un moviment i realisme insuperable. Ritme agitat i tumultuós. Comparses admirables de tipisme i d'expressió. Realisme de bona llei. Més tard, les impressionants cerimònies litúrgiques dels monjos del baix Thibet.

Potser algú objectarà que aquestes escenes religioses són massa llargues. No que no siguin interessants, però la unitat dramàtica no justifica l'atenció que l'autor hi dedica. Algú pot creure que l'autor s'hi entreté perquè no pot sostreure's a l'encís del tema. Però no hi ha res de tot això. Aquestes escenes no són un *hors-d'œuvre*. Un d'aquells caps grossos és conduït per un espia dels revoltosos, el pobre espia que després és executat davant del

protagonista, el qual precisament es determina, en presenciar aquesta escena, a llançar-se a la lluita revolucionària. El què passa és que la cinta, tal com la vàrem veure nosaltres, era aquí mutilada, i aquesta mutilació deixava un xic ambigua, naturalment, la significació dramàtica de les escenes litúrgiques. Relligades d'aquesta forma, al sentit total de l'obra, queda, doncs, ben justificada la unitat dramàtica de la mateixa.

La marxa d'aquest film fa pensar en una espiral que es va extenent. Punt de partença insignificant. Cabanya misèrrima, d'on ix un anònim pastor amb una pell al coll, camí del mercat de la veïna ciutat. L'home aquest, elevat per la fantasia del govern colonial a la dignitat de successor del famós Gengis Kan, travessarà en el curs del film una sèrie de vivències escalonades que l'han de conduir a la seva consecració heroica. Injustícia dels mercaders forasters, temptativa d'assassinat portat sobre la seva persona, i finalment, espectacle de l'execució d'un pobre camperol com ell, germà de sang, per un oficial anglès, mentre aquella mateixa gent l'estan disfressant de suprema autoritat eclesiàstica.

Sota la direcció de Pudovkin, Inkistxinnoff ha fet un treball d'interpretació de primer ordre. El seu somriure amb la cigarreta a la boca, en l'escena inoblidable en què el soldat anglès es prepara a matar-lo a traïció, que diu tan bé la seva natura pacífica i dolça, destinada més tard a ésser voluntat de ven-



La Terra.

FilmoTeca
de Catalunya

jança destructora, la seva immobilitat de maniquí més tard, aquell imponent silenci del cos que oculta l'impenetrable secret del seu odi inextingible, són espectacles d'una veritat colpidora.

Pudovkin ha jugat admirablement amb l'alternància dels temes. Les escenes litúrgiques i les protocolianes que parlen de concòrdia, hi són oposades a les escenes de rebel·lió que diuen a les clares un odi ancestral i inextingible. El cinema, en aquesta juxtaposició de motius oposats, procedeix d'una manera simfònica. Hi ha ressonància recíproca dels temes dins la consciència espectacular. Interposem la imatge anterior a la que tenim davant de la mirada, i això crea una ironia superior. Tota la gravetat d'aquells cerimonials dels monjos mongòlics, Pudovkin l'ha compromès amb l'estrèpit dels fusells dels revoltosos en lluita amb els anglesos.

La ironia, i d'un altre gènere, la retrobem en totes les escenes que segueixen a la convalescència del malalt. Hi ha detalls d'una agudesia sorprenent. Moments durs i d'altres amarats de càlida poesia. L'escena de la peixera per exemple.

I el moviment de conjunt està també mantingut en tensió creixent. Cada volta les escenes són més saturades d'emoció. I Pudovkin, fidel al seu tarannà, sense deixar la realitat, és capaç de quan en quan de llançar-se al simbolisme tal com ha quedat definit en el capítol sobre *La Mare*.

I a la fi, el film es clou en aquell *presto* d'un efecte

tan fulminant. Aquella allau vertiginosa d'imatges és quelcom sense parió en la història del cinema. Aquell instint de revolta comprimit en aquella immobilitat del protagonista, esclata ací amb la fúria d'un cataclisme còsmic. En empunyar l'espada, Inkistxinoff dóna la gran senyal. La cavalcada dels genets mòngols, arribant amb la fúria del *simoun*, i per complement les desferres de l'exèrcit invasor rodolant pendent avall, sota la pressió del vent llibertador, és un episodi visual prou intens perquè es dongui com la conclusió lògica del film.

Es aquest un espectacle que deixa a l'espectador plenament satisfet. Hom té la sensació d'haver extirpat definitivament quelcom de molt nociu, d'haver presenciat un acte de reparació justa, senzill i grandios a l'ensem.

L'EXPRES BLAU

El més admirable d'aquest film de Trauberg és la idea. La principal dificultat pel cinema és l'absència entre els creadors de mentalitats específicament cinematogràfiques. Massa el cinema és un mitjà de transposició de motius ideats moltes vegades als antípodes de l'esperit cinematogràfic. És el cinema quelcom tan recent! Però heus ací que Trauberg, pel seu film *L'exprès blau* ha trobat quelcom tan genuïnament cinematogràfic, que l'obra s'imposa, i amb quina evidència, totalment, amb una unitat que evidència com el tema i el seu desenvolupament s'ajusten a la mesura de l'expressió cinematogràfica. A l'ensem, de totes les obres russes, és la d'efecte més directe. Tant, sinó més, que *El creuer Potemkin*, és l'obra predilecta de la multitud.

El preàmbul, en començar, és tota una visió de misèria. Quadre punyent que provoca la pietat i la

revolta. És el món inicial que cal anorrear, aquell estat de coses que ningú gosa negar, i que el comunisme amb tanta comoditat tira en cara a la burgesia.

L'acció pròpiament dita, comença amb la marxa del tren. Hem vist l'exposició d'un problema, i veurem la seva marxa vers la crisi i el desenllaç. Tot plegat, presentat com una paràbola visual, el mateix que una autèntica *llicó de coses*. Fets, fets i més fets com deia aquell personatge de Dickens. Aquí tothom compren. Tota abstracció està bandejada. L'espectacle no pot ésser més concret, més xop de sang i de fam de justícia immediata. És la lògica nítida dels fets, que el cinema exposa en una autèntica dialèctica visual, que fa que el cinema sigui una màquina de pensar a l'ús de la multitud.

Un tren en marxa que és un món en petit. El tren dividit en compartiments que corresponen a les classes en què es divideix la societat. Exposició gràfica del privilegi de castes i de la desigualtat econòmica. La classe mitjana neutral, classe parasitària. Els de primera són els que jeeuen en el confort adquirit amb l'explotació dels que treballen i sofreixen, els quals veiem amuntegats en els vagons de tercera.

El tren marxa al mateix temps que l'acció; marxa dels esdeveniments en el temps, mentre el tren, llençat a tota marxa, consumeix l'espai, fugint del nord que vol dir l'opressió, i dirigint-se vers el sud que significa la llibertat.

L'express blau és una mostra de la força quasi hip-

nòtica que pot assolir el ritme cinematogràfic. Trauberg ha sabut imprimir a tot el film, la graduació d'un formidable *crescendo* que augmenta la tensió dramàtica d'una manera progressiva, progressió que troba el seu correlatiu físic en l'acceleració creixent del tren i progressió que es manté fins al desenllaç. Desenllaç satisfactori. La bandera del guardabarra onejant gaiament mentre el tren es perd de vista camí del sud, és el signe de la llibertat aconseguida.

Tècnica i inspiració s'acoblen també aquí d'una manera satisfactòria. Perquè la tècnica és minuciosa sense caure en el virtuosisme. Potser tot el més, algun angle visual excèntric, un xic arbitrari. Per la resta el film és massa bo de debò, perquè hom repari el *metier*. I un film com aquest és fet per ésser vist i no per analitzar-lo. Trampa en el ritme? Abús de mitjants mecànics que són eficaços sense excepció? Si tot obeís a una recepta, *L'exprés blau* no fóra pas com és, una obra tan rara dins la producció total dels soviets.

El film va excellentment sincronitzat. Acord de ritme sempre sostingut. La música juga un rol subtil però que accentua l'intensitat de les imatges.

Com escrivia en el Mirador: "Trauberg s'acredita amb aquest sol film com un digne èmul dels seus confreres, Eisenstein i Pudovkin." Crec que ningú que hagi vist *L'exprés blau* no voldrà desmentir-me.

LA TERRA

La Terra, de Dovjenko, és un film extremament important. Es un film d'una factura netament original, dins la resta de la producció russa, és entre tota aquesta, l'obra més poètica i més elevada d'expressió i d'estil, més obscura per això mateix, i per això mateix també, ha estat el film aquest de Dovjevko mal comprès i molt mal jutjat.

Encara que una obra d'art deu jutjar-se per raons intrínseques, no em tempta gaire el fer una crítica estrictament cinematogràfica d'aquest film. Fóra una posició arbitrària per quan el film ultrapassa pels seus orígens i les seves intencions, els dominis d'aquella. El film en sí, certament no necessita justificatius de cap classe per fer-se admirar; és abans que tot, bell, bell pels elements constitutius, més bell encara per la seva superba ordenació. Però abans del film i més enllà, hi ha tantes qüestions de política agrària, que la consideració d'aquestes aquí, és quasi indispensable per qui vulgui instal·lar aquesta

obra en el si de la realitat social que l'ha provocada.

La Terra és un film de propaganda del sistema cooperativista que en el domini agrari és com havia ja indicat Lenin la propedèutica del comunisme.

Per a comprendre la transcendència d'aquesta propaganda cal tenir present que Rússia és un país essencialment agrícola i que de la prosperitat de les seves cultures depèn la prosperitat econòmica del país que és el mateix que dir la seguretat i estabilització del règim. Es per això que aquesta propaganda és conduïda allí amb un entusiasme que voreja el fanatisme i amb una energia constructiva que suposa tota una passió mística.

Es un fet que no ha escapat a la perspicàcia dels enemics del règim, que la sobirania del poble està allí en mans, no de la majoria, que és precisament la població campestre, sinó de la minoria integrada pels obrers manuals. Per això, el camperol ha estat l'enemic irascible del nou règim. Analfabet, esclau per una tradició ancestral, d'un sistema de costums que semblen inablandables, amb un sentit immediat de la noció de propietat, el camperol ha estat la bèstia negra del comunisme de Lenin, que ha tingut que infiltrar-se entre ells, sota el signe del cooperativisme llibertari.

La fórmula: *La terra és meua*, cal substituir-la per aquella que diu: *La terra és nostra*. Ha calgut convèncer al pagès que el seu esforç isolat restringia el rendiment del camp. Que aquest esforç era

dolorós i mal compensat, que el seu alliberament material vindria de l'unió amb els pagesos veïns, que aquí més que en lloc la unió fa la riquesa.

I cal també tenir present l'endarreriment enorme de la tècnica agrària a Rússia abans de la revolució. Una de les equivocacions de l'antic règim; equivocacions que es paguen amb la pena de mort. Els soviets han vist que les nous mitjants de cultura, l'implantació del maquinisme en els treballs agrícoles, haurà de permetre treure un rendiment tan formidable d'aquelles terres, que no sols la U. R. S. S. trobaria una base sòlida, sinó que per escriu aquesta prosperitat havia de permetre'ls establir el *dumping* que es com dir, obligar als altres països a donar-los-hi diners, el que fa possible la paradoxa de veure els països capitalistes facilitar la consolidació d'un sistema que no aspira a res menys, que a anorrear el capitalisme universal.

El tractor, la màquina, serà el símbol de la revolució agrària. La màquina uneix als homes, per quan ella no és possible sense la cooperació. La màquina adquirida per la voluntat de varis, és el símbol vivent d'una comunitat d'interessos, i ací — i això és ben visible en el film de Dovjenko — hi ha un doble aspecte a considerar.

Hi ha l'aspecte material i pràctic accessible a tothom, de la màquina com a instrument de riquesa, i hi ha després un aspecte místic que il·lustra molt sobre la mentalitat de la nova Rússia. La màquina

hi és quasi adorada per aquells enemics de Déu. Una filosofia panteïsta on veiem a l'home combregar amb la natura, sentir amb ella una solidaritat física, que sembla haver d'estimular una visió paradisiaca del món elemental, torbat per l'acció corruptora de la civilització que s'enrola sota la passió de la riquesa, la trobem convivint amb una exaltació de l'artefacte, de l'home artificial, de tot el que significa mecanitzar els processos naturals.

Però tornaré més tard sobre això. No abandonant l'ordre convenient, recordem aquí, sempre seguint el film de Dovjenko, com la lluita per infiltrar les noves idees entre els camperols ha estat dura! Hi ha en *La Terra* aquella imatge d'un pagès blandant una destrat contra un cavall que és una imatge sintètica com quasi totes les del film, i plena de significació. El vell, abans de lligar el seu cavall al tronc comú, prefereix menjar-se'l com a carn crua. La idea de comunitat és una idea abstracta, que el seu cervell, capaç sols de nocions concretes, no pot abastar.

Es emocionant en el film la sinceritat admirable, oi més tractant-se d'un film de tesi, amb què està traduït el desesper del vell, que es creu víctima d'una injustícia. Hi ha també noble i magnífica l'actitud del protagonista arrelat a les seves velles habituds que ell considera quasi amb afecció paternal, contemplant sense fer-se massa agre, la transformació que els joves operen al seu entorn, i que caldrà

que vegi mort el seu fill per a experimentar una exaltació mística, de caràcter esclava que el conduirà a glorificar i venerar la nova economia agrària!

Un altre passatge molt significatiu és el de la *panne*. Després de moltes lluites, baralles fratrícides, mitings, sacrificis de tota mena, la idea cooperativista ha triomfat. El tractor ha estat adquirit i un xòfer improvisat el condueix camí del poble. Quina embció en tots aquells rostres dels veïns del llogaret tot esperant la màquina redemptora! Però heus ací que, tot just arribat a les vistes del poble, el tractor es detura, i encastat en plena carretera, no hi ha ànima capaç de tornar-lo a posar de nou en marxa. Fracàs! Magnífiques escenes de la carretera amb tots aquells herois del tractor, la vanguardia de la idea revolucionària, cap cots, immòbils i incapaçs d'iniciatives, abandonar-se a un sentiment catastròfic.

Aquestes escenes, que com tantes altres varen passar sense que el públic en general arribés a comprendre-les, tenen una doble significació. Primer és la paràbola gràfica que indica que el camí de la revolució no és un camí llis que ignora els obstacles, sinó que cal avançar amb la certesa de què els fracassos momentanis són inevitables, que ells ens trepitjen els talons, i que cal alliberar-se d'un optimisme que de tan ingenu constituiria la millor escola del fracàs.

L'escena del tractor parat i la impressió que

aquell incident provoca entre els actors de l'escena, és un moment patètic que correspon a un fet viscut, innombrables vegades!

L'altra significació és també palesa. Proclama aquest episodi la necessitat del tècnic, és a dir, d'allò que en les primeres jornades revolucionàries escassejava més, No n'hi ha prou amb bones voluntats. L'entusiasme sense el saber, s'estrella, i es resol en un foc d'encenalls inútil. La tasca constructiva és obra del saber i del tècnic. Pensem que per fer més viable la idea, Dovjenko ha exagerat l'episodi i ha simulat la *panne*, ja que no hi ha tal *panne*. L'únic que succeeix és que no hi ha aigua al radiador!

Màquines i saber, són l'obsessió d'aquells destructors de vells ídols. I la idolatria sembla renéixer en el cor d'aquella gent sota altres emblemes. Algunes d'aquelles llars *sense Déu*, com diuen allí baix, estan atapeïdes de prospectes i retrats que empaperen totes les parets. No tenint altra visió del món i de la civilització que una visió econòmica, l'home que vol fer néixer el soviets és un fanàtic de la màquina. Allò que per l'home d'occident és sentit ja avui en dia com una servitud feixuga, necessària, però servitud tanmateix, pel soviets és una arma de llibertat. I és que l'home d'occident, cristià, humanista, tant si és amic del romànic com si ho és de la renaixença italiana, sap que el valor darrer és de natura espiritual, i que tot aquest estrèpit de les màquines i aquest confort — pagat tan car — no val en el fons sinó

com a mitjà; aquest mitjà, que pel deixeble de Marx està esdevenint el darrer terme, la cosa única.

* * *

Abans de parlar directament del film, deixem la paraula al seu autor. Dovjenko ha declarat a propòsit del seu film:

"Quan jo vaig començar el film sobre una temàtica rural, vaig decidir no emprar cap *efecte*, cap trucatge, cap tècnica acrobàtica, i sí, solament procediments simples."

"Com a assumpte, la terra, en aquesta terra un llogaret, en aquest llogaret homes ordinaris; els esdeveniments ordinaris també."

"I quan el film fou executat, el vaig projectar trenta dues vegades davant els representants de tantes altres corporacions obreres, abans de decidir-me a lliurar l'obra al públic."

"El meu film és d'una concepció biològica, panteística. Es ple d'optimisme. Una de les escenes cabdals, ens fa assistir al dolor d'un pare davant del seu fill assassinat per un veí. El pare, el veiem, ordenar uns funerals quasi joiosos, cants, vestits clars..."

"La mort no compta. No és sinó una avinentesa per una altra vida. Quan la mort passa, una pagesa que contempla el seguici funerari, és presa de sobte, pels violents dolors del part. Es una dosi d'op-

timisme pur, a desgrat de la base, extremament simple."

* * *

Considerem abans que tot el moviment del film. Un film d'ambient rural s'enrola espontàniament si vol ésser fidel a l'atmosfera i al ritme del medi físic, en un moviment lent i ample. Som ací als antípodes d'aquell ritme violent i accelerat, que tant s'ajusta als temes pròpiament bèl·lics, el mateix que en els films de *gangster* o bé en tots aquells que tracten de respirar la vida tumultuosa de les grans urbs, amb llur dinamisme peculiar.

Aquest moviment lent ha estat trobat excessivament lent i anticinematogràfic! Em costaria massa de fer un panegíric d'un film que admiro tant, precisament perquè l'admiro i em fa peresa emprendre una tasca tan fútil. De totes maneres no crec inútil recordar ara, uns quants conceptes generals que al pensar en el film de Dovjenko, vénen com anell al dit.

La durada que cal assignar a una escena depèn de l'interès de la mateixa. No interès plàstic — error d'alguns productors alemanys —, sinó interès dramàtic. Molt és de témer que els que troben llarg algun moment de *La Terra*, comencin per no entendre aquest moment. Ésser sensible a la seva significació total, qui és de natura poètica. Ací la plàs-

tica per meravellosa que sigui, no és sinó un mitjà expressionista, i no és mai la bellesa d'una imatge que per a mi pot justificar la seva inclusió en el film. Un film és un film, i *La Terra* és un dels films més cinematogràfics que hagi pogut admirar.

Una escena no és massa llarga perquè dura x segons, sinó perquè dura massa i res més! Hom diu que el cinema és essencialment moviment. Naturalment, però aquesta essència és al mateix temps la seva limitació. Com la immobilitat és l'essència i la limitació de l'escultura. Aquesta limitació de la qual *La victòria de Samotràcia* sembla volguer triomfar! Perquè cada escena és en un film un moment i no un tot, és perquè el film és possible, i es distingeix absolutament de la pintura i de la fotografia. Però la determinació de la durada d'aquests moments respectius no afecta sinó factors quantitius, que no tenen res a veure amb l'essència del cinema. I si el cinema és moviment, treballa no obstant i això damunt de la immobilitat quan això cal. El dolor del pare que ha vist assassinat al seu fill, Dovjenko ens el fa tangible amb aquella immobilitat prolongada de l'actor. Tres imatges interrompudes sols per dues pauses d'obscuritat, interrupcions que són el mitjà de què es val el cineasta per a guanyar temps damunt del temps. La movimentació quan es tracta de fer psicologia i lirisme, és a vegades símptoma de lleugeresa, en el sentit de superficialitat. En canvi,

La Terra dona tot ell un so profund, el que no vol dir pas que aquest so sigui feixuc.

El què ha estat més celebrat d'aquest film és la perfecció de la fotografia. El treball de Dovjenko en aquest aspecte, és del més definitiu que hem vist en el cinema. *Alleluia, El camí de la vida, Romansu sentimental*, i en un altre sentit els films de Murnau, ens havien ja corprès per una perfecció fotogràfica que equival a una descoberta plàstica i lluminosa dels cossos, per la qual el cinema sembla fer la concurrència a la pintura. Ekk no ha superat pas aquells resultats, però els ha igualat a estones, afirmant a tot hora que el seu zel social no l'inhibia de la seva funció d'artista. El mateix li passa a Dovjenko. La natura no li és vista com a espectacle gratuït, com explico més endavant, però a desgrat de tot, ella constitueix ací un espectacle magnífic de debò.

El film és construït en forma de diàleg, és com una dialèctica que neix de la contradicció del vell i del nou. Es l'oposició constant fins a la resolució victoriosa del segon. Veïem els vells solidaritzats a llurs bous, la falç a la mà, que signifiquen la natura, oposats als joves oberts a la tècnica i al progrés. I aquestes oposicions parcials són com retalls de la gran oposició còsmica, la vida i la mort, Els contraris, provocant-se mútuament. Els que se'n van i els que vénen, tot plegat vist a través d'aquell optimisme de què parla l'autor. Optimisme amb dolçor pagana, i per on sembla passar un xic d'aquell ha-

tec que animava els rituals agrícols del culte de Deméter, en la vella Grècia,

El vell, morint damunt d'un jaç de peres, de peres que ja en estat agònic tasta per darrer cop, mentre al seu redós, els nens, que signifiquen els que en el ritme vital deuen substituir-lo, amb la fruita juguen entre ells. Aquesta primera rondalla que el film ens mostra, és serena i lluminosa. I sempre en primer terme la fruita, que és com l'emblema de l'obra: l'actor.

Aquest film és una magnífica elegia a la Natura, no pas a la natura com a espectacle, sinó de la terra com a fecundadora dels fruits, que són la menja de l'home. És la natura sentida amb una exaltació quasi mística, amb commoció dionisiaca que transparaixa una actitud de regreïment. El film marca una solidaritat entre la terra i els homes que la trepitgen. I damunt d'aquest sentiment tan primari soldat amb ell, l'entusiasme per l'artifici!

A la fi la mort del xicot, que havia aconseguit portar el tractor al poble, assoleix tota una significació simbòlica. Significa la consagració amb la sang d'una nova etapa que comença. A l'entorn del cadàver, tota discussió és fum. Vells i joves s'apleguen sense distincions, moguts per un mateix anhel. És endebades que el fraticida s'acusa a grans crits: *Sóc jo qui l'ha matat, mateu-me ara a mi*. La gent és sorda al crit de l'insensat. No els interessa mirar enrera, no els interessa la destrucció, la mort que

deixen al darrera, miren endavant, són ells la nova generació constructora. Miren com tots aixequen la testa enlaire, i comprenen com el món és orientat vers la llum. Una esperança suprema els anima i el ritme de la vida els reprèn. El vent torna a bufar, les espigues es vincen de bell nou, mentre la pluja cau fecundadora damunt del gran clos de la terra.

Una experiència poètica que cal saber assaborir interiorment. El film és obscur perquè aconsegueix a tota hora innovar una poètica cinemàtica. Les imatges neixen d'acoblar coses distanciades, Dovjenko treballa en aquest sentit, establint associacions d'idees al connectar amb estil personal les escenes. Aquesta circulació visual de quan en quan, sembla conèixer alguna puntuació. Escenes estàtiques que són com l'esclat d'una emoció que vol perdurar, resistir a l'embat del temps. Immobilitat expressiva per contrast, com el silenci ben emprat, ho és dins un teixit simfònic. Voldríem parar la màquina davant d'aquell rostre rialler d'una jove camperola que sembla volguer disputar la rialla a uns girasols, però el cinema és essencialment la consciència del devenir incessant de tota cosa, la consciència del temps, com una dent que es clava damunt de tot.

El film és admirable independentment de tota ideologia. El plaer artístic neix al copsar la justesa que hi ha entre la forma i el tema. A mi particularment, em molesta el veure la natura tan a prop de

l'home, com també aquell fanatisme per la màquina! Sembla haver-hi aquí aparellats dos ,motius, ,que més aviat s'exclouen. Un confusionisme panteístic i una exacerbació d'allò que és el pivot del món modern. La mecanització de la vida, en ales d'una llibertat que la màquina sembla més aviat escamotjar-nos. Ens trobem davant d'una concepció econòmica i material de les coses, on la màquina no és sinó una prolongació de l'home.

EL CAMÍ DE LA VIDA

El camí de la vida, del jove realitzador Nicolai Ekk, és doblement interessant. Importa per l'assumpte i per la realització. En aquest darrer aspecte és incontestablement una de les coses més sòlides realitzades fins ara. Per altra banda, és el primer film sonor d'envergadura fet pels soviets, que ha travessat les fronteres.

En el primer aspecte, posa un problema enorme i per bé que en el film aquest problema sigui resolt en una fórmula que sembla utòpica, la utopia aquesta, que recull el film, val la pena de considerar-la a fi de què els vertaders pedagogs sàpiguen ajustar-la a la realitat psicològica.

Per a servir-me de la terminologia emprada en el capítol sobre *La Terra*, podria dir-se que una de les pannes més serioses que conegué la revolució russa, fou aquella que significava l'existència dels *bessprizorni*, textualment *infants sense llar*. Els trinxeraires, com diríem ací, que es multiplicaren allí en quantitats fabuloses a l'endemà de la revolu-

ció. Com a resultat de la dispersió de moltes famílies, dispersió deguda a diverses causes, entre les quals, naturalment la més enèrgica, era la fam, una pila d'infants es trobaren sobtadament abandonats a la bona de Déu. Mestres de si mateixos, en el si d'una societat que veia trampolinejar totes les institucions polítiques, la majoria s'abandonaven a la depravació més abjecta. Pillatge, crims, res no els atemoritzava. L'Estat veia, i justament amb terror, augmentar aquestes turbes de xicots indolents, bruts i viciosos, que constituïen un seriós perill per a la salut i la seguretat pública.

El camí de la vida, vol ésser un reportatge, quasi periodístic, d'aquesta situació, i una teoria sobre la solució del problema.

L'Estat s'ha fet càrrec d'aquests nois, i ha tractat de reintegrar-los de bell nou a l'estat civil, reeducant en ells la personalitat moral que semblava anorreada sense remei.

Un escriptor que és també un excellent crític de cinema, Ph. Soupault, ha visitat a Rússia alguns dels establiments comunals, on els soviets tenen internats a aquests trinxeraires en vies d'esdevenir els obrers manuals de demà. Heus aci algunes paraules d'ell:

"Hi havia allí fins a cent nois, recollits del carrer. Allí hom els alimenta, sense exigir-los res. Són lliures, alguns s'escapen; quasi tots tornen."

"Allí hi ha un home. Ni és ni un superior, ni un vigilant. Es simplement un camarada més gran, que

juga amb ells, els hi dona explicacions, els hi proposa treballs.”

“Es ell que m'ha dit com la tasca és dura. Vuitanta quatre per cent dels infants, tenen una salut molt precària. La majoria, infectats de malalties venèries. Cal començar per cuidar-los i convèncer-los que s'han de cuidar.”

“Aviat comencen a trobar-se com a casa i s'organitzen en colles com feien en el carrer. Exerceixen oficis i gràcies a l'iniciativa en què sempre s'els deixa, molt aviat els veiem organitzar danses i representacions teatrals. Res de càstigs. Uns als altres es blasmen quan és el cas.”

Els que han vist el film reconeixeran en aquestes paraules la trama del film de Ekk.

Com a film llevat d'un desordre inicial i d'un accés en recalcar certes dades excessivament melodramàtiques, pel demés és excellent. Els nois juguen amb un verisme escruixidor els seus rols de tal manera, que hom els ha de creure vivint la seva vida pròpia.

L'autor és hàbil en la composició plàstica, en el muntatge, en emprar el só, per bé que potser hi ha massa cants, i sobretot ha sabut preparar el final amb consciència. Aquest final, el tren inaugurant la línia fèrria, el cadàver de Mustafà damunt els paraferns davanters de la màquina, tothom associat a la tragèdia, que presideix el panteix ronc i dolorós de la màquina, fa un gran efecte. I també abans ja, l'alba que

succeeix a l'assassinat de Mustafà és bo de debò. El silenci de la primera hora en aquells paisatges abandonats per on la claror comença a infiltrar-se, ens remembren aquelles darreres escenes al bosc, de *Alchuid*.

El film ofereix una imatge viva de la Rússia actual. La càmera es passeja amb fruit per aquells carrers i places plens de gent, de tramvies i d'edificis tronats, a frec dels quals descobrim immobles bastits sota les modernes tendències arquitectòniques.

El què fa gràcia del film és aquell optimisme que anima a l'autor, que hem de suposar, procedeix de bona fe. En aquell optimisme que trobem en tot revolucionari racial. Confiança, esperança! La gent és bona, el què passa és que es torna dolenta, i el mal ve d'un defecte en l'organisme social. Evitarem aquelles disonàncies si arranjem aquell mecanisme d'una manera convenient. És un altra variant d'aquella concepció sociològica de l'home que aci impera. La societat determina l'home!

Ni és aci el lloc d'escatir els fonaments d'aquest punt de vista. La veritat crec jo que és una altre però no deu ésser motiu per a rebutjar un film excellent de tècnica i ple d'imatges gràvides de veritat. A més és al final del llibre que em permeto justificar, no ja com a simple crític de cinema, sinó com a home que per damunt de tot, posa el respecte a la cultura i allò que Maritain ha anomenat *la primauté du spiritual*.

CONCLUSIONS

PERSPECTIVES

El període de les obres mestres en la cinematografia russa sembla haver caducat. Les grans obres aquelles que commogueren l'opinió i això no sols per llur novetat, sinó indiscutiblement i abans que tot, per llurs virtuts intrínseques, aquelles obres de les quals he parlat ací, són obres que tenen ja alguns anys. Mirant més enllà de les nostres fronteres, parant atenció als cronistes europeus, per ara és ende-bades que cerquem nous títols, noves promeses de sensació. El darrer gran film i aquest relativament recent, *El camí de la vida*, per bé que molt meritori no significa pas un avenç ni una ascensió. El cinema rus ha entrat a la decadència? Aquella passió artística desencadenada sota la pressió d'una passió política s'ha desinflat?

No dogmatitzem, ja que no tenim tots els elements de judici a les mans. Esperem encara i no desespe-

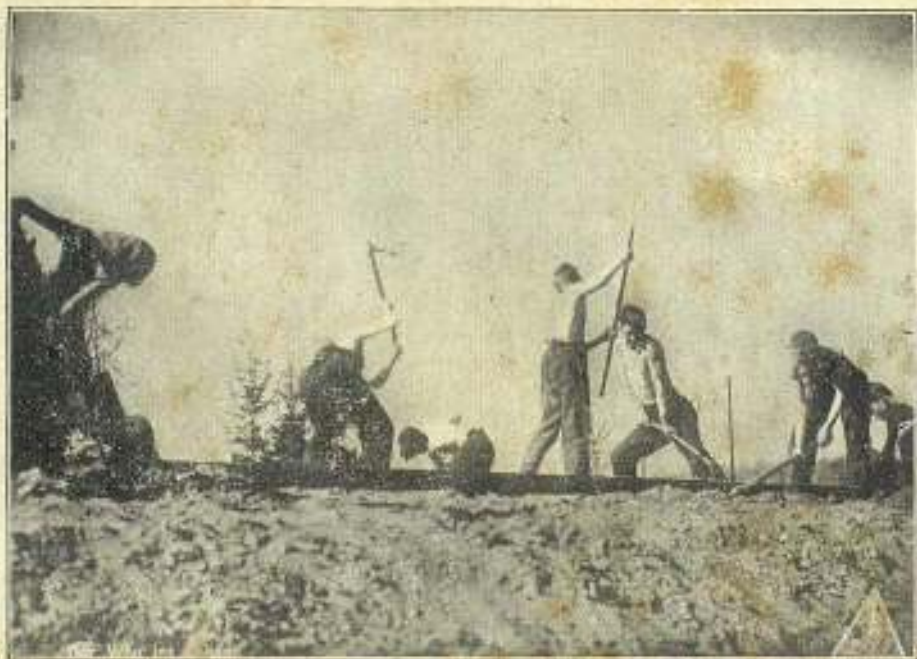
rem. El cinema rus potser serà quelcom més que un meteor passatger. Noves promocions a la manera de Nicolai Ekk poden venir a donar-li una extensió més ampla i noves raons de prosperitat.

El cinema en el món no té gens l'aspecte de quelcom d'esgotat. Tot el contrari. Els problemes que ara el sonor planteja cada jorn, que són a la manera de trencacolls arriscats, vénen a donar al moment tota la passió d'un procés viu. Els nous talents es desvetllen cada dia. En aquest espectacle mundial quina influència hi té el cinema rus?

Jo no veig que el cinema rus hagi influït molt la producció americana per exemple! Aquella normalitat que la caracteritza, el cinema rus no ha vingut a rompre-la. El sistema de les *vedettes* continua brillant com sempre. Les preocupacions socials no s'infiltren per enlloc.

Aportacions de tècnica? La tècnica americana era ja abans d'ahir tan madura, es definia sobretot en un estil tan clar i s'inspirava en una mentalitat de factura tan sana i tan genuïnament cinematogràfica, que tot mirant el cinema rus, ha pogut ella assimilar-se algunes particularitats d'aquell cinema, amb un desembaràs i una naturalitat que fa molt difícil poder dir ara davant d'un film com *Els carrers de la ciutat*, el què pot haver-hi l'Eisenstein o de Pudovkin.

Bones vistes amb mals aparells, diu King Vidor, tot admirant un film rus. Després els aparells s'han



El camí de la vida.

fet millors, però dubto que avui en conjunt el cinema rus assoleixi aquella perfecció material del cinema americà. No em refereixo al fons, sinó a la forma. Aquell *savoir faire*, aquell esperit de finesa que elabora, puleix el producte espectacular, potser obeint massa a la consigna d'una fórmula tota feta, però que tanmateix aconsegueix un resultat tan satisfactori, són virtuts que no semblen sinó pròpies del clima de Califòrnia.

Em diuen que els soviets pensen contractar a Cecil B. de Mille. Saben ells perfectament el molt que poden aprendre encara dels americans. Com a revés de la madalla, el viatge d'Eisenstein a Amèrica, d'on ha portat el seu film *Mèxic*, que tardem ja massa a veure.

Intercanvi d'allò més fructífer, per a uns i altres.

El què els soviets han comprès a meravella, és la puïxança d'una bona organització. Es també això que ha assegurat la supremacia del cinema americà, el qual, com ja sabem, viu les més de les vegades del talent de gent d'Europa. El què salva el cinema a Amèrica és aquella voluntat col·lectiva d'organització, que va des de la passió pel treball fins a la més prudenta divisió del treball. Amèrica ha creat els especialistes, els quals fan a la perfecció tot el què en el cinema és tècnica material, que és molt.

Els soviets han portat aquest aspecte del treball cinematogràfic molt enllà. L'ur organització no

pot ésser més minuciosa ni més escolàstica. Heus ací una llista dels cursos que ha de seguir el cineïsta, perquè pogueu jutjar amb quina consciència hom vol preparar l'home del cinema de demà:

Studio, Posta en escena. Tècnica cinematogràfica. Pantomima, Gesticulació facial, Rítmica. Expressió escènica, Biodinàmica. Història de l'art. Història del vestit. Teatralitat. Història de la literatura dramàtica. Psicologia. Estètica. Anatomia del rostre. Sociologia. Tècnica de l'escenari. Acrobàcia.

D'un programa d'estudis de l'Estat de l'art de la pantalla (Tecnikum), n'extractem els paràgrafs següents:

"Els cursos són de tres anys, o més ben dit, comprenen tres cicles de tres trimestres cada un. En el primer cicle, teoria i pràctica van conjuntament; en el segon, la pràctica predomina, i el tercer és exclusivament pràctic."

"Tot el treball del Tecnicum, en tant que establiment d'educació artística, és basat sobre mètodes pràctics i experimentals. Els estudis pràctics, com ara l'expressió mímica i plàstica, són coordinats d'acord amb llurs dependències internes. Per base de totes les postes en escena, hom pren, no temes literaris, sinó episodis de la vida passada i present. Les coneixences teòriques no són isolades de llurs aplicacions pràctiques, sinó el contrari, íntimament subordinades a elles. Unes i altres fan un tot absolutament homogeni."

Lenin digué: "De totes les vostres arts, el més interessant em sembla ésser el cinema". I mentre tot el món sent aquesta veritat d'una manera fosca, els soviets l'han copsada en tota consciència i han procedit en conseqüència.

Esperem que aquest cinema, si els negocis de la U. R. S. S. marxen bé, s'alliberarà de la dèria revolucionària per entrar en la via normal que exigeix un poble equilibrat. No vol dir això que el cinema es faci aleshores desinteressat. La societat sempre estarà sadollada de problemes, i serà en la indigència de moltes coses, perquè el cinema hagi de claudicar en llur missió pedagògica. Si els soviets resten fidels a llur concepció social del cinema, aquest no podrà mai allí desinteressar-se de la seva missió d'instructor del poble. Noble missió, si els que l'acaparen en són dignes!

CULTURA I CINEMA

M'adono d'haver escrit en un to entusiasta i a voltes ditiràmbic, algunes de les pàgines d'aquest llibre. Admiració per obres que de sobres la mereixen, i també preocupació de comprendre i de penetrar l'estat d'exaltació apassionada que les ha creades. No es tracta ara de fer retractació d'allò que he avançat. Res d'això. Però sí que davant d'una cosa tan impressionant i de tanta influència com és el cinema rus, hom no pot per menys de tractar de situar-ne el seu valor, dins els valors generals de la cultura.

Plató distingeix la filosofia de la retòrica, en què la primera fonamenta d'una manera raonable les veritats que proposa, mentre que la segona avença les seves opinions només damunt la força de la persuasió aconseguida amb els recursos d'una oratòria fallaç. El cinema soviètic jo l'hi qualificat d'orató-

ria visual, perquè efectivament, sembla amotllar-se als termes d'una tècnica de la persuasió destinada a les masses. A un individu hom pot tractar d'instruir-lo, esgrimint la lògica, però a una multitud mai! Cal emprar ací els crits, els gestos aparatosos, els llocs comuns verbals o visuals, segurs de desvetllar reaccions afectives inevitables. I el cinema rus no s'avergonyeix de procedir demagògicament. Si ell conté la veritat social, hom pot absoldre'l. La tasca és massa urgent per a detenir-se en escrúpols intel·lectuals, diran ells. Però com a arma de persuasió i d'infiltració social al servei d'una anarquia, tothom ha de denunciar-ne el perill, perill contra els interessos superiors de la cultura.

Hom objectarà que ací trepitjem un terreny comprometedor pel cinema en general. Duhamel, Paul Soday, André Suarés i altres, han parlat amb despit d'aristòcrata contra la demagògia artística que significa la supremacia actual del cinema. El cinema serveix una època senil artísticament parlant, i en mans d'autèntics negociants sembla esclavitzat, a no deixar, sota el pes d'una conjura, el llord en el qual es revolca.

L'organització mercantil de l'empresa dificulta ací més que enlloc la llibertat de l'art. Sobre aquest punt, tothom està d'acord. Però també d'acord, que aquesta llibertat no's troba tan compromesa fins al punt de fer impossible la realització d'obres sanes.



Podria citar títols. Ho deixó a judici del lector. El problema queda plantejat i la solució resta ambigua. Es el problema de la destinació del cinema, de la seva funció moral.

Rest a és això el que ens ha mogut a parlar de l'assumpte, el que he adelantat a propòsit de la fórmula dins la qual s'enrola el cinema rus. Un caràcter a senyalar que és un perill per a la sensibilitat artísticament i l'equilibri moral.

Una altre qüestió gràvida de conseqüències és la que es refereix a la supressió dels primers rols, que d'acord amb els més entusiastes, és una característica de la producció soviètica.

Hom ha volgut veure en això, una aventatge de la producció soviètica damunt de l'americana. Però aquí hi ha un error i gravíssim. Els primers rols no són un artifici, una convenció sinó una necessitat dramàtica i psicològica. Tota la història literària del món advoca pels primers rols, per la tasca de selecció i d'intensificació, que això significa; tota la cultura es caracteritza per una accentuació de les individualitats, que condueix al teatre, a la novella, al cinema, a cultivar el lirisme, l'anècdota personal, el món psicològic, en una paraula.

Papini, en el seu *Gog* ha fet dir a Lenin paraules delicioses perquè revelen el punt bàsic d'aquest dilema entre comunisme i individualisme. Lenin afirma allí que l'individualisme és una invenció dels grecs, que foren una colla de mandres. És veritat

que persisteix en la nostra societat, el tipus de l'home que no es conforme en aquesta mentalitat de comunisme integral. Són aquests els inquiets, espècie de neurastènics que cal extirpar del tot.

Enfront d'aquest uniformisme s'aixeca tota la cultura occidental orientada vers la intensificació de la consciència personal.

La tragèdia grega començà essent una lamentació a l'entorn d'un ritu envers Dionís, del chor que gemegava a l'unísson. Hi havia una voluntat comuna, i el progrés de debò no va començar fins que hom inventà el protagonista, és a dir, el *primer*, personatge que es distancia del chor i afirma la seva realitat independent. La tragèdia estava llançada en una orientació ascendent, i avui aquell esperit que s'afirmava en el protagonista primitiu, alimenta encara tota la veritable literatura occidental.

Creure que una forma d'art que sotmeti al protagonista a una immersió social és una forma superior d'art, és negar l'esperit de la veritable cultura. Només els crítics de cinema que acostumen a ésser gent molt distreta del què passa al món, més enllà del cinema, han pogut escriure semblant barbaritat. No han vist que al renegar dels primers rols negaven, *I el món marxa*, *Alleluia*, *La dona marcada*, *Albada*, i totes les obres realment belles de debò que trobem en el cinema. Hi ha una tècnica dramàtica que obliga a crear plans escènics, plans psicològics, a arreconar quelcom en benefici de quelcom

d'altre, a crear rols subalterns, el que no vol dir rols descuidats o inversemblants. I ací neix la confusió. Es que les multituds de *La dona marcada* no són unes multituds verídiques i xopes d'emoció! Es que els rols subalterns allí no estan plens de pintoresc i de detalls precisos? Però per damunt de tot és la tragèdia d'Ester i del seu amant, el que genera el drama i ens eleva fins al sublim, en aquest film de Victor Seastrom.

També el realisme és fàcil de defensar, però no pas a ultrança. Veritat, tots l'exigim. Hom pot elevar-se fins allí on li plagui, però toquen sempre de peus a terra, si us plau. El cinema que avui sembla fidel a l'espectacle quotidià i prosaic de les coses i de la gent, és d'una faiso espontànea que viu sota una fórmula realista, però el realisme no vol dir mal gust, excés, en la pretensió d'eleva a la categoria d'espectacle qualsevol cosa. Ja un home com Von Stroheim és suspecte. En el seu atreviment que molts hi veuen un tret d'honradesa, jo hi veig no poca presumpció. Distingim l'emoció artística de la commoció fisiològica, i no confonem coses que pertanyen a plans distints.

El cinema rus, admirable en els seus grans films, sembla vinciar-se sota el pes d'una tendència envers la morbositat d'expressió. Els seus grans homes saben no pendre l'equilibri sota aquest impuls, però l'impuls hi és i amenaçador. Cabotinatge a l'abast de tothom. No mesclen els fets reals amb els fets

artístics, fins a oblidar-nos del bon gust que és una pauta inapel·lable. I recordem-ho, encara, molta petulància ingènua es dissimula a voltes sota aquesta mania d'ostentacions bàrbares.

Per a conduir als espectadors al punt més alt de la gaubança artística, no ha precisat mai enllotar-se les mans.

Davant d'aquesta actitud els realistes (?) parlen de hipocresia. No hi ha res d'això no obstant. No és tracta de falsejar les coses, sinó de creure en una higiene mental i de respectar-ne les regles, regles que són a l'ensem la condició de salut de tota obra bella de debó. Les han respectat els grans mestres de tots els temps, no ens avergonyim de respectar-les nosaltres també.

Defensem el cinema contra aquests símptomes de pestilència i votem perquè el cinema soviètic resti sempre fidel a un impuls noble, investit de dignitat artística.

APÈNDIX

M'ha semblat interessant per acabar, donar una llista de films, independentment dels que han passat per Barcelona. Avanço aquesta llista sense altra pretensió que oferir una documentació o una guia per a l'espectador. Les dades són extretes dels catàlegs oficials de la Sowkino i de la Meschrabpom-film, i arriben fins a la producció de l'any 30.

No m'ha semblat del tot inútil, acompanyar el títol d'alguns films més importants, d'algunes indicacions sobre llur assumpte. No hi ha cap pretensió a la cronologia, molt difícil ací d'establir d'una manera precisa.

Per fi m'hi permés reproduir textualment l'article que sobre *Romansa Sentimental*, d'Eisenstein vaig escriure a *Mirador* arran de l'estrena d'aquesta petita obra. Comprenc que és un xic arbitrari, introduir aquestes ratlles en un llibre sobre el cinema soviètic. És l'únic film important rodat per un rus que no porta sobre un tema revolucionari i social. Per això mateix he

volgut parlar-ne ací. Podia haver utilitzat el text de la conferència que vaig donar l'Universitat el cinc de març, en la qual vaig ocupar-me d'aquest film, però he preferit retornar al text primitiu que és més precís i més literari.

UNA LLISTA DE FILMS

La nova Babilònia. Direcció, G. Kosinzof i L. Trauberg.

Aquest film no vol ésser una imatge exacte de la comuna; es proposa simplement, descriure l'esperit i l'humor de l'època. L'acció que vol basar-se sobre fets històrics, té per fons la vida parisenca a la ratlla de la catàstrofe del 70. Hom hi veu la consciència de si mateix apareixer i creixer en el poble i sobretot l'època de la curta vida de la Comuna.

Tempestat a l'Àsia o sigui **L'hereter de Dschingis Khan.** Direcció, W. Pudovkin.

La Mare. Direcció, W. Pudovkin.

La fi de Sant Petersburg. Direcció, W. Pudovkin.

Guerra-revolució, caiguda del Tzar, govern Kerenski, segona revolució. El proletariat en home directament interessat, pren part activa en els esdeveniments. Persones de primer pla, i al fons, drama

social. El canvi de les primeres condueix a la transformació dels fons. Canvi de la ciutat. Petersburg esdevé Petrograd; Petrograd esdevé Leningrad. La sort de la ciutat en el film és solidària de la sort dels herois de l'argument.

País captiu. Direcció, F. Ozep.

El seu fill (L'infant de l'altre). Direcció, Ew. Tscherwiakoff.

Les dones de Rjasan (El poble del pecat). Direcció, Olga Preobracheskaja.

La lluita per la terra (La línia general). Direcció, J. M. Eisenstein.

Es quasi tres anys de labor que va exigir la filmació d'aquesta obra. Durant tres anys Eisenstein aplegà la documentació necessària pel film. La força amb la qual ens fa visible la sort d'una simple pàgina representant el poble rural rus, és vertaderament imponent. El tràgic i el grotesc, la inferioritat obscura d'aquest país on els primers besllums de la civilització penetren i en un mnt, tot el que significa el poblet rus, heus ací el què és aquest film imponent.

Turksib. Direcció, A. Turin.

Epopeia d'una conquesta. Es així que l'autor denomina el seu film. En efecte, veiem en aquesta obra grandiosa, la lluita entre la natura recalcitrant i l'home tenaç en el seu esforç. Deserts infinits de sorra, tempestes, deserts de gel, muntanyes i torrents, tot s'uneix contra l'home. Es una obra que

evidència el triomf de la civilització, damunt d'una terra fins aleshores estèril.

L'home que ha perdut la memòria. Direcció, Fr. Ermler.

Una visió enginyosa de la nova Rússia. Un home que ha perdut la memòria fa 13 anys, descobreix la U. R. S. S.

La vida és bella. Direcció, W. Pudovkin.

Es el primer film parlat, del gran director.

L'Arsenal. Direcció, A. Dovjenko.

Emprant una nova poemàtica cinematogràfica, Dovjenko ens fa assistir a un episodi de la lluita d'Ukrània per la seva llibertat. Una excellent selecció de tipus, el moviment del film, l'interès de la presa de vistes, fan d'aquesta obra un film de primera classe.

La Terra. Direcció, A. Dovjenko.

Revolta a Kasan. Direcció, Jurij Taritsch.

El senyor colx. Direcció, Konstantin Eggert.

La filla del capità. Direcció, Jurij Taritsch.

L'àguila blanca. Direcció, A. Protosanow.

La casa de la plaça Trubnaja. Direcció, Boris Barnett.

Assja. Direcció, A. Iwanowski.

Presoners del mar. Direcció, M. Werner.

Vol d'àguila. Direcció, W. Gardin.

Caln i Artem. Direcció, P. Petroff-Bitoff.

L'home amb l'aparell cinematogràfic. Direcció, Dsiga Vertoff.

- L'Arsenal humà. Direcció, A. Room.
L'exprés blau. Direcció, I. Trauberg.
El cotxer d'un cotxe de nit. Direcció, Tassin.
Sobre el don placívol. Direcció, O. Preobrachenskaia.
Ciutats i anys. Direcció, E. Tcherviakov.
La llei que mana. Direcció, M. Bolchinrev.
Eliso. Direcció, Chengelei.
Cinc núvies. Direcció, A. Solowirew.
La Tempesta. Direcció, P. Dolina.
Els dos Buldi. Direcció, Kulichoff.
El camaleon. Direcció, Protosanoff.
Dues dones. Direcció, J. Rochal.
Primavera. Direcció, Kauffmann.
Representació de benefici del clov Georges.
Direcció, Solovieff.
Revolta. Direcció, S. Timochenko.
La dona del guàrdia blanc. Direcció, A. Strichale.
L'estrangera. Direcció, Pirieff.
Nervis malalts (Neurastènia). Direcció, Galkin.
Prohibit entrar. Direcció, Cheliabouchski.
El poble del bosc verge. Direcció, Litrinov.
Ruptura. Direcció, Samkovi.
Simfonia del carbó. Direcció, D. Vertoff.



Romansa sentimental.

ROMANSA SENTIMENTAL

Romansa sentimental de J. M. Eisenstein inaugura un gènere de film sonor de possibilitats il·limitades. Un gènere en el qual la nova activitat artística pot trobar la seva més justa destinació. Per a un home com Eisenstein, dotat en altíssim grau d'una gran imaginació plàstica, tot pot ésser matèria a transmutar-se en imatges i en primer terme potser la música, amb la seva puixança infinita d'evocació.

L'audició d'obres musicals — és un fet psicològic de gran transcendència artística — s'acompanya quasi sempre d'una penombra conscient de sentiments i d'imatges plàstiques. Es sobre aquesta constatació que ha bastit Eisenstein la seva *Romansa*, que alguns han trobat excessivament sentimental.

*Comme des longs échos, qui de loin se confondent
dans une ténébreuse et profonde unité,
vaste comme la nuit et comme la clarté,
les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Substituïu en el darrer vers d'aquesta estrofa de Baudelaire, colors per la noció més general de formes, i encara més exactament, per imatges mogudes (*motion pictures*), i teniu la gran idea directriu sobre la qual es fonamenta l'obra d'Eisenstein.

Una música absolutament mancada de puresa, una música plena, doncs, de sentimentalismes, i per això mateix, especialment apta a les reminiscències imaginàries, i damunt d'aquesta música brodar-hi, respectant el seu to i el seu moviment, una successió d'imatges que hi corresponguin; establir una connexió no necessària, fóra massa pretensions, però si de conveniència.

Ha reeixit Eisenstein? Crec que si i d'una manera magistral. No crec que s'escaigui aquí fer l'elogi de les escenes una per una. No. El valor de l'obra no s'escau ni en la música — insípida — ni en les escenes, sinó en llur recíproca confrontació. No són els termes que importen, sinó la relació que l'autor ha establert entre ells.

A ulls closos, la imaginació excitada pels moviments simfònics, projecta damunt d'un fons imprecís, paisatges que s'esfumen tot just nascuts. Un exemple, el final tot en blanc. La melodia, fins aleshores malenconiosa i planyívola, es transfigura com traspasada per un raig de llum; l'evocació del blanc és irresistible per tal com el blanc convé explícitament al to major. Els núvols blancs, els ametllers florits, blancs i el piano blanc també. Naturalment, una me-

lodia no pot dividir-se, i unes imatges que obeeixen una consigna musical s'han d'ajustar integralment a la dominant que el moment musical imposa. Aquesta transfiguració de les coses sota la influència d'un canvi tonal és un fet elemental de l'experiència musical.

Blanc nupcial del *Lohengrin*, crepuscle rogent sota la impressió del qual Wagner ataca furiosament la composició de l'obertura dels *Meisters*. En el fons més fonamental de l'esperit, els sentits es corresponen d'acord amb la citació de Baudelaire. Eisenstein ha establert en el seu film una sèrie de correspondències d'aquest gènere, realment impressionants.

La cambra, amb el tic-tac del rellotge, la dona esguardant a través del vidre, el piano de cua, tot correspon al to afectiu de la música. L'artista no pren partit, copsa i anota una correspondència, un món de sentiments reals, molt generals, comuns a la majoria dels mortals, i no veig per què el mateix que un bon novel·lista no es desenten de res, sinó que amorosament acull tot el que viu. Eisenstein havia de defugir el seu motiu, tan arrelat en la sensibilitat humana. Es pot fruir enormement de Bach i no obstant ésser extraordinàriament sensible — en un sentit no artístic — a la més banal de les melodies. Proust ha dit sobre això coses molt profundes.

Cal veure el film més d'una vegada per entrar en el seu anàlisi. Anotem la pluja picant els cristalls, que correspon, d'acord amb una remarca de George

Sand sobre un preludi de Chopin, al retorn insistent i isocrònic d'una mateixa nota. Els sorolls de les ones donant el fons indefinit damunt del qual neix una música deplorablement imitativa.

El poeta és l'home que enllaça les coses. El cinema sonor permet establir llaços d'una natura ben original. Neix una poesia novella, en la qual veurem la música i sentirem les coses. Eisenstein marxa amb passa ferma.

INDEX

	<u>Pàgines.</u>
Pròleg... ..	5
Al lector	11
Panorama... ..	15
Sota l'antic règim... ..	37
La mare	
Elisso	
La gesta revolucionària	47
Octubre	
El creuer Potemkin	
Els soviets a l'extrem Orient	57
Tempestat a l'Àsia	
L'express blau	
La Terra... ..	71
El camí de la vida	87
Conclusions	93
Perspectives	
Cinema i Cultura	
Apèndix	107
Una llista de films	
Romansa sentimental	



3 pissetes



