

«ELS DIRECTORS DE CINE SOM TOTS UNS GRANS EGOISTES»

# Andrzej Zulawski: El polonès intermitent

Un dels directors més fascinants, personals i polèmics del cine mundial. Nascut a Polònia, és a França on li arriba l'èxit de crítica i públic amb «L'important c'est d'aimer». L'estrena del seu últim treball, «L'amour braque», ens permet parlar amb ell del seu cinema, de l'art i del món.

J. A. Saiz/P. Aibar

**A**mb una curta filmografia en el seu haver, de la qual tan sols *Lo importante es amar*, *Posesión* i *La mujer pública* s'han distribuït entre nosaltres, Andrzej Zulawski és un dels directors més fascinants, personals i polèmics del cine mundial. Vam tenir ocasió de parlar amb ell durant l'últim festival de cine de Madrid —IMAGFIC 87— i repassar la seua trajectòria cinematogràfica.

—*Observant la seua filmografia es veu que hi ha una gran separació en el temps entre les seues pel·lícules, ¿a què és degut això?*

—També jo m'ho pregunte. N'hi ha diverses i complexes raons, però crec que són un reflex de la situació general del cine europeu. Vull dir que, si es fa cine, és sempre amb una desconfiança enorme per part dels productors, que sempre volen fer una pel·lícula igual a les ja fetes. Una segona raó és que jo no em considere un cineasta professional en el sentit d'haver de fer constantment pel·lícules. Contràriament al que va dir fa poc Godard, jo no vull fer cine, vull fer pel·lícules i per això busque temes complexos, diferents dels altres, és així que prepare els meus projectes amb menys freqüència.

La tercera raó és que sóc polonès i les meues primeres pel·lícules les vaig fer a Polònia fins que vaig ser-ne expulsat i vaig haver d'anar a França, on vaig fer *Lo importante es amar*. Una última raó és que escric llibres, perquè hi ha coses que no es poden traduir en cine. A més, hi ha altres coses que m'agrada fer diferents al cine i no vull arribar a l'estat de cretinització d'altres persones que només pensen en el cine.

—*Vostè va començar estudiant en l'IDHEC (Institut d'Alts Estudis Cinematogràfics de París). ¿Pensa que li*

*han estat útils? ¿Creu que cal estudiar cine per fer cine?*

—Una mica sí. Quan jo vaig entrar a l'IDHEC era molt jove. En aquella època (1959) era una bona escola, perquè no era una escola artística, sinó tècnica, i no sols formava directors, sinó també assistents, muntadors, etc. No puc entendre que un director de cine no siga alhora un tècnic. Una part de l'amor al cine és l'amor a la tècnica cinematogràfica, perquè el cine és una barreja estranya: física, química, òptica, col·locació de la càmera, etc., i el director ha de ser dins l'equip el tècnic número u.

—*Posteriorment vostè va treballar com a ajudant d'Andrzej Wajda.*

—Tots els directors polonesos de la meua generació vam ser ajudants de Wajda. Treballar amb ell era per a mi un somni, i ho vaig aconseguir en eixir de l'IDHEC, gràcies a Polanski que m'hi va presentar: «Ací tens el teu pròxim ajudant». I vaig fer tres pel·lícules amb ell. Fou molt important per a mi perquè vaig arribar en un moment de la seua carrera en què no feia bones pel·lícules, però va ser una sort perquè, si hagués sigut el seu millor moment, probablement hauria quedat marcat per a tota la meua vida, mentre que, així, vaig poder veure'n tant els defectes com les qualitats.

—*¿Continua mantenint algun contacte amb ell?*

«Les idees polítiques han de reflectir-se en les pel·lícules».



IKONO

—Amb moltes dificultats en els darrers anys, els directors de cine som tots uns grans egoistes. Tenim un costat molt femení en la nostra naturalesa. Jo era un alumne, un amic, un adepte de Wajda, però qualsevol que treballàs amb ell semblava destinat a fer una carrera brillant i a ser conegut en el món. Això, Wajda ho veia malament



IKONO

i, de sobte, el tracte amb ell es feia difícil.

Tot i sentir un gran respecte per ell, he de dir que pense que no ha fet grans pel·lícules en els últims temps, però hi ha una cosa que em pense que és molt greu: ell ha tingut una activitat política molt forta durant els últims anys i jo opine que un realitzador no ha de tenir activitat política, perquè suposa una contradicció. Les idees polítiques del realitzador han de reflectir-se en les seues pel·lícules, però no ha de buscar el poder i Wajda ha buscat el poder.

—A pesar de l'escàndol que armà la seua primera pel·lícula, *Trzecia czesc nocny*, que fou retirada de la circulació a Polònia, vostè hi tornà per filmar *Diabel*, que també fou prohibida. A causa d'aquests problemes és quan vostè marxa a França.

—A la Unió Soviètica la gent com jo és tancada als hospitals psiquiàtrics. A Polònia, però, et donen el passaport i t'inviten a abandonar el país. El 1973 vaig eixir de Polònia i vaig anar a París, on vaig dirigir *L'important c'est*

*d'aimer*, el 1974, que és de la meua filmografia la pel·lícula que menys m'agrada, perquè només és meua en un 50 per cent. Potser és per això que agrada més a la gent.

—El 1976 intenta realitzar una nova pel·lícula a Polònia, la qual no pot acabar. ¿A què es degueren els problemes?

—Seria curiós de saber per què les persones encarregades del control oficial la censuraren. El tema permetia un estudi sobre el fenomen religiós i, ¿per què no?, sobre la llibertat humana, qüestions poc confortables per a la Polònia de l'època. La paradoxa és que la història està extreta d'una trilogia de llibres escrits en 1900, llibres summament laics. Foren tres anys de treball interromputs pel poder comunista.

—Novament a França, comença a treballar en *Posesión*.

—*Posesión* és una pel·lícula molt egoista, perquè conta la meua pròpia història. Era una mitologització a partir d'un esdeveniment real. Vaig fer el guió en deu dies perquè era com si contàs la meua vida privada. Vaig voler fer

una pel·lícula amb conclusions encara que fossen falses. És una pel·lícula molt honesta, molt privada i molt violenta, però no va ser un gran èxit, tot i els nous premis en diversos festivals, inclòs el de l'Adjani a Canes.

—¿Com connecta *La mujer pública* amb els treballs anteriors?

—Parteix d'un llibre que va tenir un gran èxit a França. ¿Per què la vaig fer? Per què hi havia coses noves en la història d'aquesta jove que desitja desesperadament ser actriu sense renunciar a ser una bona persona i a buscar el bé, i ací hi ha una paradoxa interessant: un actor no ha de buscar el bé. És un error que intente construir el seu destí sent una bona persona. Aquesta és la contradicció del personatge de Valerie Kaprisky. M'interessà moltíssim perquè és una cosa real que he observat durant molt de temps, perquè els actors són gent que m'estime molt. No tenen preu. Actualment els rectors no valen res. Els que realment tenen algun valor són els actors, que són com els rectors de la nostra civilització.

—Torna a aparèixer el tema del cine, com una obsessió.

—No és una obsessió. Si jo hagués contat la vida dels obrers, seria un intel·lectual i un cineasta, però parle amb més facilitat de les coses que conec. A més, només he vist una pel·lícula genial feta a partir de la pròpia història del cine, *Sunset Boulevard* (*El crepusculo de los dioses*), de Billy Wilder. Billy Wilder pensa que només el cine té importància. Per a mi té sentit com a fenomen social, però no tinc ganes d'enfonsar-m'hi, perquè hi ha coses molt més importants.

—La seua darrera pel·lícula, presentada en l'IMAGFIC 1985 i no distribuïda ací és *L'amour braque*.

—Es tracta d'una pel·lícula basada en *L'idiota*, de Dostoievski. És la història d'un «innocent» que arriba a una societat que no ho és. Crec que és un tema que des de sempre sorprèn molt la gent, perquè tendeixen a considerar-se molt fàcilment innocents. Una pel·lícula com aquesta demostra que en realitat no és així, ja que tothom és culpable de moltes coses, llevat dels idiotes. Potser per això fou una pel·lícula mal rebuda, tot i que per a mi és la millor de les que he fet, perquè hi he aconseguit l'equilibri entre el fons i la forma.

—¿Quina relació manté amb Polònia? ¿Creu que podrà acabar la pel·lícula que deixà inacabada?

—Encara tinc passaport polonès. Això respon en part la pregunta. Visc



a França des de fa set anys i he pogut tornar a Varsòvia per primera vegada aquest hivern passat. Allí han organitzat una retrospectiva de tot el que he realitzat, fonamentalment per a un públic d'estudiants. Des d'aleshores vaig a Polònia cada sis setmanes aproximadament, per intentar acabar aquesta pel·lícula que ha estat aturada durant deu anys.

—¿Què espera del cine i què de la vida? ¿Què pensa del món actual?

—Del cine espere cada vegada menys, i de la vida cada vegada més. Quant al món, no hi ha un sol món, n'hi ha diversos, tot depèn del punt de vista des del qual es parle. Si parlem del futur del cine, cal dir que no hi ha passat per al cine, hi ha passat per a la imatge, cada vegada més gran; i, si ens preguntem on anirà, em pense que la tecnologia que estem utilitzant és del segle XIX i és caduca. Per poder veure la imatge cal entrar en una sala de projecció i engegar el projector. És anacrònic perquè avui la tecnologia és freda. D'altra banda, el dia en què a casa tingues una pantalla de la grandària d'una paret —i això, ja ho he vist al Japó— es produirà un contacte molt personal amb la pantalla, i això resulta molt interessant i molt apassionant. Queda un dubte: ¿això servirà per a aconseguir persones més bèsties o més intel·ligents? Veritablement, depèn de nosaltres.

—Finalment, ¿l'interessa el que la crítica opina de vostè i de les seues pel·lícules?

—Quan era jove vaig ser crític de cine a Polònia durant quatre anys. La crítica és molt important si existeix, i aleshores té importància, sempre que no perda el seu sentit essencial, és a dir, servir de pont entre algunes coses difícilment assimilables i el públic. Si la crítica fa de pont, és útil. El que s'ha d'esperar és que el crític siga brillant i que siga capaç d'aportar coses, perquè, si no, tothom pot fer crítica. La meua portera és un crític, perquè m'agafa pel carrer i em diu «¿Ha vist tal pel·lícula? ¡Ah!... ¡Uf!... ¡és horrible!» No és això la crítica, que ha de tenir la funció de colpejar. Aquesta és la crítica que m'interessa, però cada vegada que faig una pel·lícula demane al servei de premsa un dossier amb els articles que s'han escrit sobre la mateixa pel·lícula i, creu-me, que els llegesc, em quede estupefacte, perquè llegeixes absolutament el contrari del que deïem abans i des de la primera o segona es pot veure que actualment la crítica de cine te l'espina dorsal trencada, que la metodologia no existeix i que la crítica ha passat a ser una professió més. □

PRIMER DE MAIG, A LA FIRA.

## Catalunya i olé

A començaments de la setmana passada tancava les portes la quinzena Fira d'Abril de Barberà del Vallès. Quasi tres milions de persones s'hi han deixat caure, al llarg de quatre dies.

Fúlvia Nicolàs

Quatre o cinc «lolitas» de general bàsica, maquillades i amb sabates de tacó remenen la falda sobre el minúscul *tablao* de la caseta de la penya «Hijos de Córdoba». Atentes a no perdre el pas, segueixen els compassos d'una sevillana *light* —amb veu de dibuixos animats— que explica alguna cosa sobre lleons. No lleons autòctons, com els de la font de l'Alhambra, ni lleons omírics, com els de Valentí Puig; sembla que els de la sevillana infantil de moda d'enguany són només lleons selvàtics, bigotuts, per més senyes. «¿Tonto tú? No, ¡tonto tú!» insisteix l'estrofa central.

Les «lolitas», de gest decidit, incipientment provocatiu, són l'escamot més jove del quadre flamenc de la penya «Tradición del Cante», de Sant Adrià del Besòs. Un senyor amb gorra amb llistes blanques i verdes, com l'envelat d'aquesta i quasi totes les casetes de la fira, acaba d'explicar-ho. La penya «Tradición del Cante» no ha pogut posar caseta enguany, «per problemes econòmics, però com ací tots son germans, els de la penya Hijos de Córdoba ens deixen ballar al seu tablao». I com això és Sevilla, conclou, «Ara cantarà Joaquina la sevillana, també de Sant Adrià».

El públic, ja bastant nombrós a quarts de dotze del matí, aplaudeix a desdir. Homes i dones de mitjana edat, vestits de diumenge, esmorzen daus de pernil i formatge sobre taulettes plegables de fusta. Les primeres botelles de Fino ja s'han buidat en diminuts gotets de plàstic blanc. Joaquina, una dona revinguda d'ulls expressius i cara redona, puja al *tablao* recollint-se la cua de volants del vestit, una espectacular bata de cua en blanc i negre, que encara du penjada l'etiqueta a l'esquena. L'acompanya un guitarrista corpulent, amb patilles i acurada melena grisa. Quan comencen plegats amb allò de «Sueña la margarita con ser romero...» és el deliri. S'afegeixen a les palmes, cada vegada més ràpides, totes les lolites de Sant Adrià, i les mares i les



DOMÈNEC UMBERT

tietes, entusiastes, i fin i tot un parell de *guiris* —guiris nadiues, diguem-ne: l'una de Carcaixent, l'altra de Barcelona— que han entrat un moment ha omplir l'estómac a preus populars.

A la Fira de Barberà, cosa que no passa a la de Sevilla, totes les casetes són obertes a tothom pel morro i amb espectacle inclòs. Els preus dels bars són unificats pel que fa a la beguda, i homogenis pel que fa al menjar. Bastant raonables en conjunt, si es té en compte que cada caseta ha de pagar un cànon per consumició als organitzadors, la FECAC —Federación de En-