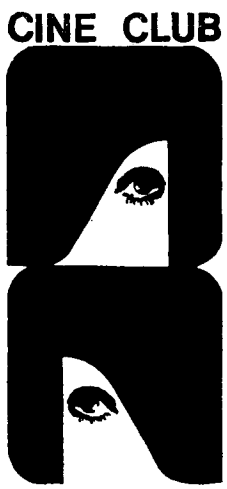
quant a amagar personatges reals, reconeixerà tot seguit que estem davant una nova versió literària de Mme. Thevenot. Es, doncs, una reutilització dels mateixos elements que estem analitzant. Ací el fill gelós és substituït per una filla de caràcter molt especial, que fluctua entre un enamorament primicer i una animositat negativa, que acaba triomfant. En canvi, en aquest cas el marit és viu, tractant-se d'un bon jan que no es malfia de res i que no veu com el jove empleat està seduint la seva dona. També ara, Janet haurà de marxar per l'acumulació d'elements pertorbadors: l'hostilitat de la filla, els dubtes de la senyora, i la seva pròpia contradicció interna de no poder fixar exactament quin tipus de sentiments **pot** sentir per la senyora. ¿Estem, per fi, davant la versió exacta dels fets? Es aquest un punt impossible d'assegurar amb tota certesa. Tot el material de què disposem ha sortit de la ploma de Puig. No sabem més que el que ell ens vulgui dir. Amb tot, però, unes idees del nostre autor sobre l'art dramàtica ens poden aclarir quelcom l'entortolligament: "Hi ha res tan complex, immoral i mancat de fi com la realitat? Doncs ve el poeta i fa de la realitat una obra bella, harmònica, humana i moral. Com? Prenent-ne l'essència i no l'aparència". **(L'art dramàtica i la vida.** 1908). La idea és prou clara: cal prendre l'essència d'una realitat observada i viscuda, reelaborar-la amb ànima de poeta, d'artista, i s'haurà convertit aquesta realitat negativa en una obra d'art positiva. La conseqüència quant a **La dama enamorada** és evident: en l'essència de la peça hi ha una realitat (el seu enamorament per Mme. Thenevot, les seves relacions, la gelosia del fill, la impossibilitat d'una estabilitat sentimental i emocional), però els aspectes més aparents i externs d'aquesta realitat, fossin els que fossin, han estat transformats per Puig al seu gust de poeta i artista per fer d'aquell episodi viscut una obra d'art. D'aquesta utilització d'elements reals, Puig n'ha tret el més sincer i sòlid dels seus drames, creant unes figures i unes situacions que, més enllà de les seves arrels autobiogràfiques i d'observació, tenen una vida i una entitat independents i pròpies. El que de fet succeís a Villaines-en-Dues-Mois té en realitat poca importància i pertany enterament al domini de la vida privada de l'escriptor. Nosaltres ens hem d'acontentar amb haver pogut destriar quins foren els orígens d'una creació artística.



Alguna cosa sobre el cinema polonès

Enric ROIG

El cinema polonès, com el txec, l'hongarès, el rus, etc., tots els dels països socialistes, ens és pràcticament desconegut. Tant per les poques pel·lícules projectades ací ("Cenizas i diamantes", "El cuchillo en el agua", "Faraón" o "El manuscrito encontrado en Zaragoza"), com per una grandiosa falta d'informació literària, només suplerta en petita part per dades fragmentàries en revistes especialitzades.

La primera època important del cinema polonès comença després de la guerra mundial. Polònia ha quedat devastada, la seva població ha sofert intensament la brutalitat del nazisme. (A part de la invasió del país, més de tres milions de jueus executats). Per altra banda, tot el poble polonès ha pres part activa en la lluita contra els invasors, afectat activament en la seva cons-

ciència nacional. Un cop acabada la guerra, Polònia es troba enfrontada amb una nova problemàtica, nascuda tant de la necessitat de reconstrucció del país, com de la meditació del seu passat i d'una nova estructuració —socialista— de la nació.

Abunden els documentals, basats gairebé tots en la destrucció produïda per la guerra i especialment en el genocidi dels jueus, i, posteriorment, el cinema es decanta cap a les pel-lícules d'arguments referides també a la guerra.

L'any 1959, creada ja una base industrial, entra el cinema polonès en l'anomenada "època d'or" (1959-1963), i presenta unes característiques ben definides. La guerra, encara, com a tema central. "El terror d'aquesta època immediata, la multitud de problemes que calia resoldre abans de tornar a la vida normal, són coses que pesen sempre sobre la societat polonesa. I no és per casualitat que el cine polonès, tant el de ficció com el documental, mirin contínuament vers el temps de la guerra i de l'ocupació". (D'un treball per a la UNESCO, de Jerzy Toeplitz).

Enfront d'unes motivacions molt definides i simplificades: "Primerament, hom començava per pensar... en la llista dels especialistes del genocidi dels camps de concentració. Després, en el sistema polític concret que col-loca aquests homes en situació de servidors del bé públic. Hom considerava, després, la participació —activa o passiva—, de tota una col-lectivitat. Llavors —fins fa molt poc temps s'hauria dit la raça ària—, en el brutal extermini de l'home per l'home. Per a molta gent ací acaba el procés: Hitler, el "Mein Kampf", la gran Alemanya .. Liquidades aquestes coses, el malson estava també liquidat". (José Monleón).

Posteriorment, l'anàlisi de la situació polonesa feta pel seu cinema es torna més matisada, més lúcida i profunda: "Jo penso —continua José Monleón—, que el fonamental en pel-lícules com "La pasajera", de Munk, (1963), està en el fet que amplien la zona de responsabilitat i ens insereixen a tots en el procés. Els camps de concentració nazi no són en definitiva, l'obra d'uns monstres singulars, sinó la conseqüència d'una moral històrica. Podríem buscar el paral·lelisme amb moltes accions polítiques, amb molts actes de força, amb moltes situacions d'injustícia, amb moltes massificacions sentimentals, amb totes les místiques de l'home-instrument o l'home-mitjà al servei d'una finalitat que està per damunt d'ell i que serveix sense sentir-s'hi compromès".

A partir del 1963, sembla que el panorama cinematogràfic a Polònia vagi canviant. Temes com els de "Eroika", de Munk, i "Kanal", de Wajda, deixen de tractar-se. S'han convertit en tòpics. El país ha entrat en una nova època de solidificació, dins del règim socialista, i hom podria dir que oblida el passat. La producció cinematogràfica passa per una època de burocratització i comencen a tractar-se temes individuals, a la vegada que apareix la comèdia.

A poc a poc, el cinema va perdent el seu rerafons ideològic, en el sentit d'ésser considerat com un instrument al servei d'una consciència col·lectiva, i arriba el moment en què és proclamat com una activitat artística: "El cinema és art pur, com la pintura i la literatura... Es art i això que té d'art és el que arriba al públic... Totes les arts són compromeses perquè expressen el pensament. Jo rebutjo tot el que surt del cinema i tot el que sigui suplementari al cinema. Admeto que si un artista és, per exemple, comunista sincer, el cine que farà serà, naturalment, comunista, però no accepto que es proposi un tema i hagi de realitzar-se d'una manera predeterminada". (Declaracions de Romà Polanski a Jaime Camino).

Apareixen, en aquesta època, films com "Faraón", que és una investigació històrica realitzada des d'un punt de vista dialèctic, i "El manuscrito encontrado en Zaragoza", que res no tenen a veure ja amb èpoques anteriors. Nous directors busquen altres camins per expressar-se: tendències subjectives i poètiques, o bé narracions realitzades trencant un estil lineal —tornades enrera, impressions fragmentàries—. El tema central és normalment la vida quotidiana, tractada amb un estil personal i crític.

No cito directors ni pel-lícules, en benefici de la brevetat, car són perfectament desconeguts entre nosaltres.

Per acabar, una cita de Philippe Haudiquet: "Una de les característiques més convincents del nou cinema polonès sembla ésser la voluntat d'afrontar lúcidament els problemes contemporanis."