

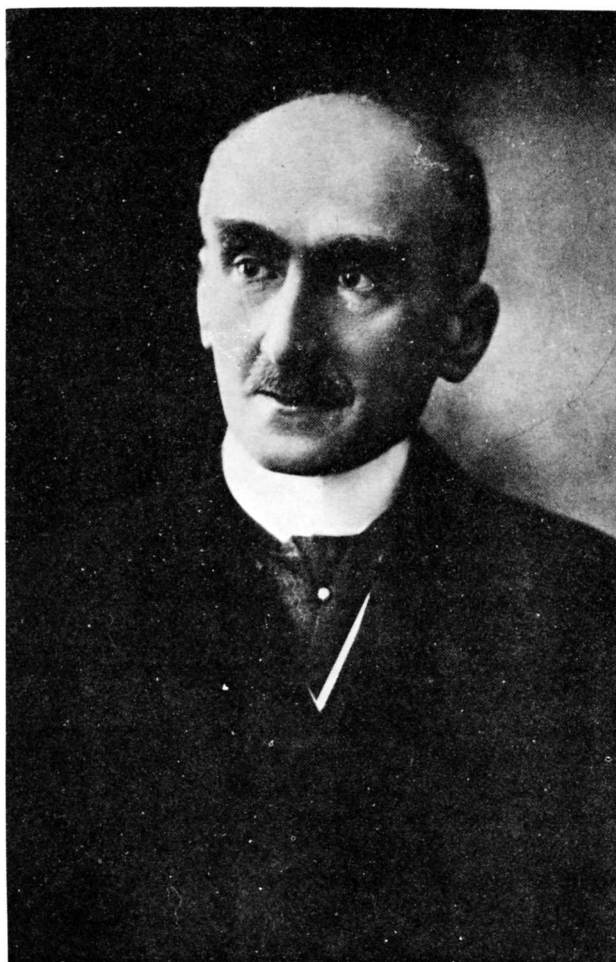
Marcey i el seu fusell fotogràfic.



CINEMA I NOVA VISIÓ

Tres notes sobre la cultura del segle XX

Fèlix Fanés



H. Bergson.

Se m'ha demanat que parli sobre la visió de les coses que introdueix el cinema en la cultura moderna. Sobre això, hi ha molta tela per tallar. De fet, tal com ho veig, és més just referir-se a una nova mirada del segle XX, de la qual forma part, d'una manera indestriable, el cinema, que no pas pretendre analitzar aquest aïllament. És difícil entendre el segle XX d'una manera diferent d'un conjunt de vincles, influències, supeditacions i entrelligaments que formen una medeixina complexa. Vista, precisament, aquesta complexitat, em limitaré a parlar de tres casos, no gaire coneguts, en què aquesta relació diversa i embullada es manifesta. Espero que a través d'aquests exemples sorgeixi alguna llum, ni que sigui per la via indirecta, sobre la complexitat esmentada. En l'estona que m'heu concedit, parlaré, doncs, dels vincles del cinema amb un filòsof, Bergson; amb un músic, Schönberg, i amb un novel·lista, Döblin.

I

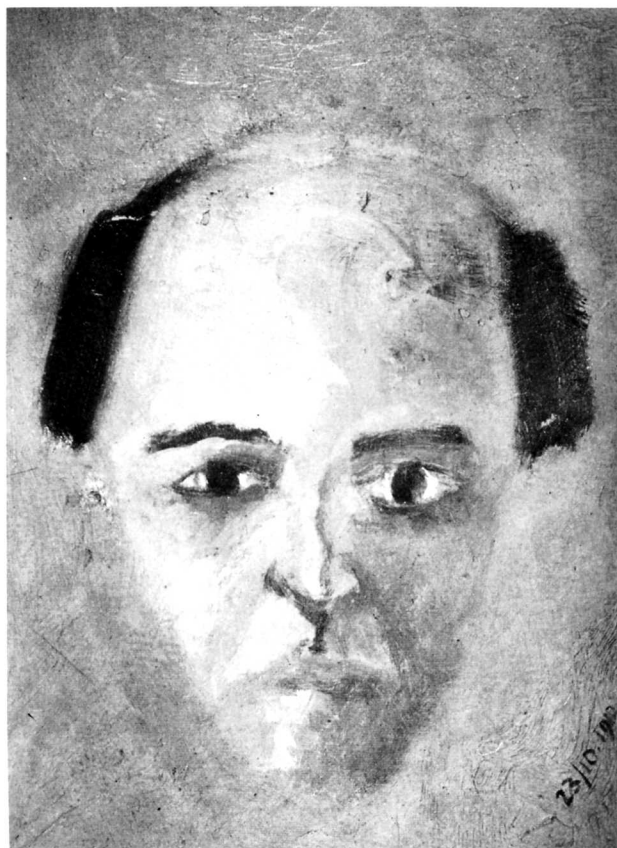
L'any 1907, Henry Bergson publicà *L'évolution créatrice*. Al capítol IV, s'hi pot llegir: «Hi ha dues maneres de reproduir una escena animada (per exemple, una desfilada militar). La primera consisteix a retallar figures articulades que representin els soldats i imprimir-los el moviment de la marxa, el qual canvia segons cada individu, però alhora és comú a l'espècie humana. Per a portar a cap aquest primer procediment, prossegueix Bergson, caldria emprar «una quantitat de treball formidable» i, d'altra part, «no se n'obté més que un mediocre resultat». La segona manera de reproduir una escena animada és «prendre del regiment que desfila un seguit d'instantànies i projectar-les damunt d'una pantalla de manera que es reemplaçin, ben de pressa, les unes amb les altres. Així —conclou Bergson— ho fa el cinematògraf» (1).

Allò que tenen de sorprenent aquestes pàgines és que en una data tan primerenca —de fet les paraules de Bergson són de l'any 1903, quan dictà un curs sobre l'evolució de la idea de temps al Collège de France, paraules que després recollí a *L'évolution créatrice*—, que en una data tan primerenca, deia, un representant de la cultura més acadèmica i burgesa, puix que això i no altra cosa era Bergson, prengui com a terme d'una comparança, com a model per descriure un fenomen, el cinema, que llavors, precisament, es trobava entre els residus socials més ignorats, si no més menyspreats, per aquesta alta cultura que representava Bergson.

En efecte, en el moment que l'autor del *Riure* va escriure aquestes línies, el grau de desenvolupament de l'espectacle cinematogràfic no era gaire alt. Comptat i debatut, el cinema llavors era una joguina primitiva que s'adreçava a un públic primitiu, fet de minyones, soldats i infants. Vet aquí, precisament, el testimoniatge d'un infant: «Vaig veure la primera projecció cinematogràfica de petit, el 1889, a Vicenza, en una barraca que els firaires havien plantat al Camp de Mart. Com solia fer, vaig sortir a vagarejar per la ciutat i vaig trobar-me amb altres xicots, pillets com jo mateix, que van explicar-me, tot excitats que després de tancar, es podia entrar per la part de darrera de la barraca, on, pel preu d'uns rals, l'amo et deixava veure tot de dones nues. Així fou com en el moment adequat, gràcies a la manca de llum, ens ficàrem a la barraca juntament amb els altres clients adults, i allà, un cop feta la foscor, vam veure diversos fragments de pel·lícules, dels quals tinc molt viu en la memòria, suposo que per raó de l'ocult i el prohibit que ho acompanyava, el record d'una dona en camisa que entrava al bany». Aquesta innocència anava acompanyada de greus deficiències tècniques que no solament determinaven la forma dels films, sinó que fins i tot en malmetien la projecció: «El verdader flagell —explica un cinematografista de l'època— eren les avaries del projector, les interrupcions de la llum, els infinits problemes que sorgien de la precarietat de condicions en què treballàvem i que es multiplicaven de vegades fins a l'inversemblant. Recordo un vespre terrible que acabà bé de miracle, després de mitja hora d'interrupció a causa d'una pana de llum. Du-

rant aquesta mitja hora vaig tenir la sensació del màrtir a punt de ser llançat als lleons» (2).

En aquestes condicions sembla estrany que Bergson prengués el cinema com un model positiu. Però si continuem llegint *L'évolution créatrice*, ens adonarem que ni és un model positiu del tot, ni el model és —atenció!— exactament el cinema. En provar d'establir que, de la immobilitat de les instantànies, en sorgeix el moviment, Bergson assenyala que les coses succeïxen així perquè, a desgrat d'aquest estatisme, el moviment es troba dins de l'aparell de projecció. «El procediment —escriu Bergson— consisteix a extreure de tots els moviments propis a totes les figures un moviment impersonal, abstracte i simple, el *moviment en general* per dir-ho així, a ficar-lo dins de l'aparell i a reconstruir la individualitat de cada moviment particular (...). Aquest és l'artifici del cinematògraf», afirma Bergson, i afegeix: «Aquest és també l'artifici del nostre coneixement». Així, doncs, el cinema és el model de funcionament del coneixement humà. ¿De quina classe de coneixement, però? «En lloc d'aproximar-nos a l'esdevenir interior de les coses —prosegueix Bergson—, ens situem al defora a fi de recompondre el seu esdevenir artificialment. Agafem visites quasi instantànies sobre la realitat que passa i, com que aquestes vistes són característiques d'aquesta realitat, ens cal només encadenar-les al llarg d'un esdevenir abstracte, uniforme, invisible, situat al fons de l'aparell del coneixement, per imitar allò que hi ha de característic, en aquest mateix esdevenir. Percepció, intel·lecció i llenguatge procedeixen, en general, així. Que es tracti de pensar l'esdevenir, o d'expressar-lo, o fins i tot de percebre'l, no fem al capdevall gaire cosa més que accionar una mena de cinematògraf interior. En resum: que el mecanisme de nostre coneixement usual és de naturalesa cinematogràfica». Bergson, doncs, ho exposa ben clar quan escriu *usual*. El coneixement de què és model el cinema és el coneixement vulgar, comú a tots els homes, imperfecte i que no va més enllà de la coneixença superficial, de l'escorça del món. Si Bergson es refereix a aquesta mena de pensament, és menys clar, en canvi, a mesura que el llegim, que allò que prengui com a model sigui de veritat el cinema, l'espectacle cinematogràfic. M. Vuillemoz va escriure que, en Bergson, se sobreentenia «el reemplaçament de la mentida de la cristallització artística per la veritat vital del moviment» (3) i em sembla evident que el model que Bergson fa servir no té relació amb cap forma d'art, de representació o espectacle —sempre mentiders, segons el vell dictum— sinó que se situa en un paradigma, per dir-ho així, científic. Si llegim atentament les pàgines en què Bergson compara el cinema amb el coneixement, veurem que allò que l'impulsa és la creença en unes lleis del moviment, allò que anomena *el moviment en general*, les quals provindrien, mitjançant un procés de deducció, de «tots els moviments propis a totes les figures». Aquest projecte de Bergson no neix isoladament. Al contrari. Els treballs sobre el moviment (el moviment animal, sobretot), i les lleis que poguessin extreure-se'n, fou una recerca, si es pot dir així, «de moda» durant el segle XIX, sobretot a França. De fet, un dels punts més ele-



Schönberg *Autoretrat verd* (1910).

vat d'aquests estudis el portà a cap Jules Etienne Marey, el qual, amb vista a aprofundir en aquesta direcció, inventà als anys 80 diverses menes d'aparells —el fusell fotogràfic, el cronofotògraf de placa fixa, el cronofotògraf de pel·lícula— que acabarien convertint-se en peces claus dins el llarg procés que conduí a l'invent del cinema. Marey aspirava a entendre les lleis del moviment, i per això li calia obtenir mostres de les diverses fases de la locomoció animal. Tot el seguit d'aparells que inventà s'adreçaven a analitzar el moviment mitjançant instantànies. Com Bergson, Marey també cobrava descobrir unes lleis generals del moviment. És per això que quan Bergson parla del cinematògraf sembla que parli més del pre-cinema, dels treballs de Marey, que no pas de l'invent posat en circulació pels Lumière. Que això fos realment així, no es pas inversemblant del tot: al capdevall, Marey fou col·lega de Bergson al Collège de France i és factible que aquest conegués els treballs del fisiòleg sobre el moviment, potser fins i tot millor que el mateix cinema, llavors —ja ho he dit— un espectacle inferior. Aquesta és, en tot cas, la impressió que es té quan es llegeixen les pàgines de *L'évolution créatrice* dedicades a cinema.

II

La convergència d'una crisi en el treball i en la vida privada conduí l'any 1910, Arnold Schönberg a escriure una peça de teatre, l'elaboració de la qual s'estengué fins al novembre del 1913, instant en què el compositor la donà per acabada. Aquesta obra, *Die glückliche Hand*, si bé des del punt de vista musical representa una certa regressió dins del conjunt del treball del músic (un retorn parcial a les formes clàssiques, desenvolupaments temàtics perfectament reconeixadors, tècniques contrapuntístiques), des d'una altra perspectiva més general, en canvi, és força interessant, ja que se'n apareix com una peça indispensable en el període de provatures, contradiccions i dubtes que va de l'any 1908 al 1913, en el qual Schönberg mirà de combatre els obstacles que trobava al desenvolupament de la seva obra, tot recorrent a d'altres activitats artístiques complementàries. Durant aquests anys, en efecte, Schönberg pintà la majoria dels seus quadres i va escriure els textos teòrics més importants. És, dins aquest treball de dispersió, que cal situar *Die glückliche Hand*, la qual, altrament, posseeix una significació molt específica amb vista a allò que ara ens ocupa.

Recordem, per començar, la profunda naturalesa visual d'aquesta obra. Un dels estudiosos de Schönberg, Lionello Cammarota, ha escrit: «Mentre que a *Erwartung* la paraula és modelada per la música i el pathos íntim expressionista és aconseguit sense l'ajut de mitjans exteriors, són, en canvi, els mitjans visuals allò que preval a *Die glückliche Hand*, fins a l'extrem de separar-se de la música i de formar, per ells sols, una part independent» (4). Bona prova de la preocupació visual de Schönberg són els dibuixos i les pintures que realitzà per als decorats de l'obra i les anotacions escèniques que ocupen quasi la totalitat del text de la peça, ja que els diàlegs —si de diàlegs es pot parlar— són en la pràctica inexistents; però sobretot ens posa en relleu aquest interès de Schönberg per reduir l'obra a pures imatges el comentari que féu en una carta adreçada al seu editor Emil Ertzka, en la qual el compositor parlava, tot referint-se al propòsit essencial de *Die glückliche Hand*, de «sons pels ulls».

Qui conegui una mica de retòrica literària, o bé sàpiga un xic de psicologia, reconeixerà tot seguit en aquesta expressió un fenomen molt característic que ha somós (si més no del Romanticisme ençà) la cultura europea i que ha donat alguns moments especialment brillants a escriptors com Hoffmann, Baudelaire o Gautier. Estic parlant, naturalment, de la sinestèsia. Ben a prop d'aquesta posició es trobava Kandinsky quan, en aquests mateixos anys, escrivia a *De l'espiritual en l'art* sobre la correspondència entre els sons i els colors. Fet i fet, a través d'una altra obra de teatre, *Der gelbe Klang*, l'impulsor del «Cavaller blau» se situava en una línia molt propera a la de Schönberg, amb un matís, però, important per a nosaltres: a Kandinsky, no li costà gens de fer el salt de la sinestèsia —operació que cerca l'analogia entre els sentits a fi d'encreuar-los— a l'obra que té com a objectiu adreçar-se a tots els sentits alhora, l'obra a través de la qual es fondrien totes

les arts, les espacials amb les temporals, en un mot, allò que Wagner havia anomenat la *Gesamtkunstwerk*. Encara que Schönberg no utilitzi aquesta expressió (a dir veritat, Kandinsky ho fa solament per a criticar-la, ja que ell vol anar molt més enllà), la idea de Wagner (a qui, per cert, a *Die glückliche Hand* se cita a través de diversos procediments, tant musicals —leit motive— com simbòlics —apareixen en escena un calze, una enclusa, etc.—), la idea wagneriana, dic, empeny en bona part l'operació que es cou a *Die glückliche Hand*. Paraules, música, imatges, cossos, tot s'orquestra per tal d'obtenir una imatge sintètica de l'home en el món, una imatge forçosament —i, per què no dir-ho— ferotgement metafísica.

Mentre Schönberg i Kandinsky —esdevinguts amics— avançaven per aquest camí, l'italià Ricciotto Canudo divulgava el «Manifest de les Set Arts», en què es formulava una nova versió de la *Gesamtkunstwerk*. Després d'assenyalar l'Arquitectura i la Música com a arts centrals, l'una en relació amb l'espai i l'altra en relació amb el temps, de les quals deriven totes les altres (escultura, pintura, dansa o poesia), Canudo afirmava que «el cercle de l'estètica es clou finalment amb la fusió total de les arts, anomenada cinema» (5). La idea de Canudo tingué força èxit i marcà, en bona part, les teories sobre el cinema que sorgiren com bolets a la França dels anys 20. Però també tingué, ai las, un reflex inesperat en Schönberg.

En efecte, sense que en aparença ho hagi cap relació amb Canudo, si no és la que pot haver-hi entre persones desconegudes entre si a partir d'una idea d'època, cap al 1913 Schönberg pensava molt seriosament convertir *Die glückliche Hand* en un film. Tot el que sabem sobre aquest afer prové de la carta, ja citada, que Schönberg va escriure al seu editor, Ertzka (6). En aquesta carta, el músic explica com creu que se n'hauria de fer l'adaptació al cinema, i els avantatges que la peça en trauria, d'aquest trasllat. Ultra sol·licitar que no se li toqui ni una coma, Schönberg plantejava així el seu treball: «Les representacions han de ser fetes només amb una orquestra (completa), assajada i dirigida per mi o per algú de la meua confiança, o (si aquest òrgans mecànics funcionen tan bé com jo espero) amb un òrgan (per exemple un òrgan Aeoliam). A les grans ciutats, però, es farà servir sempre una orquestra». Com solia passar durant els anys del cinema mut, Schönberg preveia que la projecció anés acompanyada per un grup de músics i quan això no fos possible per un òrgan, que era el que solia tenir lloc més sovint. Més interessant, però, és el que segueix, i que té relació amb alguns problemes de posada en escena que presentava l'obra, ja que al compositor li semblava que podrien resoldre's més fàcilment mitjançant el cinema. «El que penso sobre els decorats —escrivia Schönberg— és el següent: la irrealitat bàsica dels esdeveniments en escena, irrealitat que és inherent a les paraules, és quelcom que la filmació (...) ha de facilitar encara més. Per mi, aquest és un dels motius principals per prendre en consideració el projecte. Per exemple, en el film, si de sobte el calze desapareix com si mai no hagués estat, com si simplement l'oblidessim, aquesta solució és ben diferent de

com s'ha d'escaure en el teatre, on el calze s'ha de fer desaparèixer mitjançant diversos aparells». I encara afegeix Schönberg: «Hi ha un munt de coses, a més d'això, que poden fer-se fàcilment amb aquest mitjà, mentre que els recursos de l'escena són força més limitats».

La preocupació de Schönberg era lògica, car l'obra és plena de situacions escèniques que semblen ben difícils de resoldre en el teatre. Penso, per exemple, en l'acotació de l'escena 1a., on es pot llegir: «A la cortina del fons hi ha petits forats, a través dels quals unes cares il·luminades de verd ens fiten: sis homes i sis dones. La llum és molt dèbil. Només els ulls són clarament visibles». ¿Con fer teatralment possible que només es vegin els ulls? ¿Com no pensar en el recurs al primer pla o en les il·luminacions selectives pròpies del cinema? Però no és aquest l'únic exemple, ja he citat —ho ha fet el mateix Schönberg— el problema de la desaparició del calze a l'escena 2a., però no menys complexa és la situació escènica que es planteja a l'escena 3a., i que és descrita així en el text: «En el moment en què la Dona havia saltat de la gruta al pla, la pedra va començar a brillar des de dins amb una enlluernadora claror verda. Ara, però, el cim de la pedra s'ha transformat en una màscara monstruosa i sorneguera, que no para de canviar fins a esdevenir el quimèric animal de l'escena 1a., (una mena de gat fantàstic, como una hiena amb enormes ales de rat-penat)». Més difícil, impossible.

D'entre els comentaris de Schönberg al seu editor, recordem-ne encara un altre relacionat amb la imatge del film: «Un pintor —suggerixo: 1) Kokoschka, 2) Kandinsky, 3) Roller— dibuixarà les escenes principals. I els decorats seran realitzats d'acord amb aquests dibuixos (...). Quan (les escenes) hagin estat assajades seguint el tempo exacte de la música, tot serà filmat. Després el film serà acolorit pel pintor (o versemblantment sota la seva supervisió), d'acord amb les meves directrius escèniques. Penso, tanmateix, que amb la mera coloració no n'hi haurà prou per les «escenes de colors» i d'altres passatges on hi ha d'haver forts efectes de color. En aquests passatges podrien usar-se focus de colors projectant la seva llum sobre l'escena (...)».

D'aquest conjunt de comentaris deduïm que Schönberg no parlava a la babalà, sinó que coneixia prou bé l'eina que pensava emprar, prou bé per donar-li fins i tot la volta: «El meu desig —escrivia encara a Ertzka—, es mou envers alguna cosa que és l'oposat d'allò que el cinema generalment aspira a ser. Jo vull: el màxim d'irrealitat!».

Aquest darrer comentari, però sobretot el fet de pensar constantment en el cinema com en una màquina escènica, en qui ens fa pensar és en Georges Méliès. El cinema com a truc per a substituir les mancances teatrals, però sense renunciar a l'espai de l'escena, vet aquí l'aportació de Méliès a la història del cinema. Així, doncs, si abans dèiem que el model de Bergson era el pre-cinema, en concret les aportacions científiques de Marey, en Schönberg, allò que hi trobem, és el model de Méliès. Quan Schönberg pensa en el cinema no ho fa en el del seu temps, sinó en el del canvi



Housmann *Tatlin a casa* (1920).

Kandinsky *Improvització 7* (1910).



de segle, en aquell cine-teatre que representà el mag cinema.

Amb tot, no és aquesta l'única diferència amb Bergson. En oposició al filòsof francès, Schönberg no solament pren en consideració l'espectacle cinematogràfic, és a dir, el cinema com a forma d'expressió, amb tots els ets i uts, sinó que a més demostra conèixer-ne força bé els límits i les possibilitats. ¿Què ha passat en l'endemig que justifiqui aquest canvi? Crec que l'única resposta possible, i totalment aclaridora, és que Schönberg era vienès i que Viena no era París. M'explicaré. Si més no des del punt de vista cinematogràfic, aleshores Viena formava part de la cultura alemanya, que al voltant de l'any 1913 portà a cap una iniciativa cinematogràfica transcendental. D'acord amb alguns escriptors i homes de teatre, s'inicià un moviment, l'*Autorenfilm*, en què escriptors coneguts passaren a convertir-se en guionistes. Perquè ens adonem de la importància d'aquest fenomen (tan diferent del *Film d'Art* francès, que avui solament ens mereix una consideració històrica), recordaré que una de les primeres obres de l'*Autorenfilm* fou *Der Studenten von Prag* (1913), cinta escrita per Hans Heinz Ewers (i interpretada per Paul Wegener i dirigida pel danès Stelle Ray). Per comprendre la importància d'aquest film esmentaré només dues coses. Que la pel·lícula s'assembla —i no la desmereix— com dues gotes d'aigua a la formidable novel·leta de Chamisso, *L'extraordinària història de Peter Schlemmt*, i que va ser a partir de la visió d'aquest film que el llavors col·laborador de Freud, Otto Rank, va escriure un apassionant assaig sobre el tema del doble, *Der Doppelgänger* (1914). Doncs bé: el projecte de l'*Autorenfilm* traspassà fronteres i trobà a Viena interessants col·laboradors. Max Reinhardt, per exemple, va escriure i dirigí tres films. De fet, en aquells anys, nombrosos escriptors vienesos, en contra de la imatge una mica tòpica que s'està confegint ara de la ciutat (una Viena finisecular, decadent...), es mostraren encantats amb el cinema. Podem recordar la presa de posició a favor del nou art de Peter Altenberg, exemple significatiu, ja que Schönberg n'era amic i admirador, però també podem citar d'altres casos com Arthur Schnitzler, Egon Friedell o Joseph Roth, tots ells ben interessats, en aquells anys, pel cinema (7).

En la cresta de l'onada, hem de situar-hi Hugo von Hofmannsthal. Hofmannsthal participà en el moviment de l'*Autorenfilm* amb una pel·lícula, *Das fremde Mädchen* (1913). La naturalesa soprenent d'aquesta contribució l'expressà un cronista de l'època a través de la crítica del film: «Que Hugo von Hofmannsthal —va escriure un anònim redactor de la *Kinematographische Rundschau*— hagi posat el seu art al servei del cinema constitueix, en veritat, un gran esdeveniment, i ho és per partida doble, ja que la naturalesa aristocràtica del poeta semblava tenir fins ara pocs punts de contacte amb la cinematografia. Això fa pensar instintivament en Maeterlink, que l'any passat, amb una clara actitud excèntrica, s'entusiasmà per la boxa. Ara sembla descobrir-se en l'actual propensió de Hugo von Hofmannsthal un anàleg interès esportiu». Però la inclinació del poeta vienès no fou, tanmateix, tan passatgera.

A més de *Das fremde Mädchen*, aquell any 1913 prengué part en un projecte que no es materialitzà sobre Daniel Defoe; l'any 1923 va participar en un altre projecte que no arribà a concretar-se, *Lucidor*, un guió per a l'actriu Elizabeth Bergner; l'any 1925 va escriure el text per a la pantalla de *Der Rosenkavalier*, que dirigí Robert Wiene (el director d'*El gabinet del doctor Cagliari*) i encara el 1928 intervingué en un altre projecte per a Max Reinhardt i Lilian Gish, que no arribà a fer-se.

Amb tot, potser allò més interessant va ser l'assaig que l'any 1921 va escriure sobre el cinema, El títol és ben definidor: «Der Ersatz für die Träume» (El substitut del somni) (8). El text, que empra dues classes de raonaments, es divideix també en dues parts. En la primera, Hofmannsthal ve a dir que el cinema és l'art del pobre i que és comprensible i saludable que així sigui, que els pobres tinguin un art. «Allò que la gent cerca en el cinema (...), allò que tothom que treballa cerca en el cinema, és un substitut del somni: volen omplir la seva fantasia amb imatges eficaces, en què es concentri tota l'essència de la vida (...)». Això es deu sobretot, prossegueix Hofmannsthal, al fet que els caps dels treballadors «són buits», i precisa: «no per naturalesa, sinó més aviat per la vida que la societat els obliga a portar». Dins encara de l'anàlisi sociològica, l'autor d'*El foll i la mort* es pregunta per què el cinema mut té tant d'èxit. La resposta és: l'èxit prové precisament

Hofmannsthal.



del fet de ser mut, «Les imatges són mudes com els somnis», diu Hofmannsthal. I també: els pobres, els humils «se senten atrets perquè en el fons de la seva ànima temen la paraula». ¿D'on prové aquest temor? Els pobres, els humils temen la paraula perquè el coneixement que n'emana, el pateixen com una opressió. Inicialment, raona Hofmannsthal, la paraula i el coneixement que se'n desprèn afluïxen les cadenes, per això succeeix nomès momentàniament, en aparença, car al final el resultat és «un esclavatge més profund». A partir d'aquesta crítica del llenguatge, Hofmannsthal s'esmerça, en la segona part de l'assaig, a definir allò que de positiu i poderós té el cinema. La tesi que s'hi defensa és ben clara: el llenguatge no solament és un instrument de dominació, sinó que té també uns límits clars, unes fronteres, després de les quals actua el somni, tan sols el somni, i en conseqüència el seu substitut, és a dir, el cinema. La crítica del llenguatge pren, doncs, un altre vessant: «El llenguatge dels cultes i del semicultes, tant parlat com escrit, és una cosa força estranya. Aconsegueix d'encrespar la superfície de les coses, però no desvetlla mai allò que es troba arraulit en el profund». Tot al contrari, segons Hofmannsthal, s'escau amb els somnis, que ens acosten a «l'arrel de la vida obscura i pregona», a aquell indret «on l'individu cerca de ser individu», lloc del tot «inaccessible a la paraula». Però el somni, per Hoffmannsthal, té un sentit

molt ampli, i pot, fins i tot, ser diürn. Com escriu a la famosa «Carta a Lord Chandos» (de la qual, en alguns moments, aquest text que ara comento, n'és gairebé una paràfrasi), «una segadora, un rasclat abandonat enmig dels camps, un gos sota la llum del sol, el cementiri míser d'un poblet, un home esguerrat, una caseta de pagès, tot això pot esdevenir el receptable d'una revelació. Cada un d'aquests objectes, i milers d'objectes semblants, damunt els quals la mirada llisca habitualment amb natural indiferència, pot de sobte, en qualsevol moment i sense que jo pugui de cap manera deixar-lo passar de llarg, assolir un aspecte tan solemne i torbador, que totes les paraules em semblen pobres per a expressar-lo». Aquesta força diürna, aquest somni despert que ens revela enmig de la més aclaparadora vanalitat el refugi profund de les coses i ens desclou com per atzar al darrer pestell de la seva significació, pot ser substituïda per un mitjà —el cinema— que d'antuvi se'ns «mostra ple de foteses»; però que és alhora —i d'aquí la seva eficàcia— como «una mena de música profunda, que mou Déu sap quanta nostàlgia i presumpció en l'indret on cap paraula, ni parlada ni escrita, no ha pogut fer cap».

L'assaig de Hofmannsthal es clou amb la descripció del cinema en tant que transsumpte d'una altra cosa. «L'atmosfera del cinema —escriu— em sembla l'única que permet a l'home del nostre temps (...) d'entrar, encara que sigui d'una manera estranya, en una relació vertaderament immediata i sense inhibicions amb un immens patrimoni espiritual: una relació de vida a vida»; i prossegueix: «la sala en la penombra, atapeïda de gent, amb les imatges fugisseres, em sembla —no sabria dir-ho d'una altra manera— quasi venerable: un lloc on les ànimes, mogudes per un obscur sentit d'autoconservació, es refugien per passar del nombre a la visió».



Boccioni *El cauer entra a la casa* (1911).

III

L'any 1929, Alfred Döblin publicava *Berlin Alexanderplatz*, una de les grans novel·les d'aquest segle. Tot seguit, la crítica es féu ressò de la naturalesa cinematogràfica de l'obra. Axel Eggebrecht escrivia a *Die Weltbühne*: «el poder d'observació visual de Döblin és extraordinari. Si la indústria cinematogràfica tingués tan sols una engruna d'esperit d'iniciativa, s'hauria d'apoderar d'aquest llibre», i Felix Bertaux, a la *Nouvelle Revue Française*, comentava: «El formiguejar de l'*Alexanderplatz* es dóna (a la novel·la) com en un film sonor que enregistrés no la melodia sinó la polifonia dels barris obrers». Aviat la naturalesa cinematogràfica de *Berlin Alexanderplatz* passà a convertir-se en un lloc comú en les històries de la literatura alemanya. Ja l'any 1932, Salzer assenyalava que la tècnica de Döblin procedia «del film»; Alker, l'any 1950, escrivia que Döblin «representava el món exterior (...) amb la rapidesa vertiginosa d'un film», i Martini, l'any 1958, trobava la novel·la «propera a la composició cinematogràfica». En fi, Gunter Grass, a *Über menimen Lehrer Alfred Döblin* (1967), va escriure que Döblin efectuava «talls fílmics» per tal de fer llum «sobre el total» de la realitat representada (9).

¿En què consisteix, però, aquesta naturalesa cinematogràfica de *Berlin Alexanderplatz*?

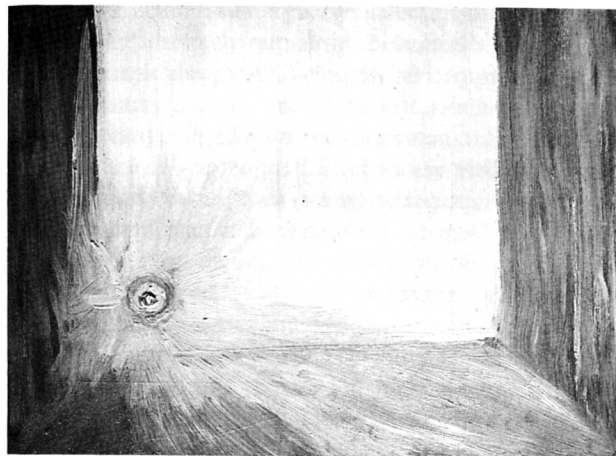
El cinema apareix fugisserament com a tema a la novel·la. Per exemple, tot just sortit de la presó el protagonista, Franz Biberkopf, entra en una sala cinematogràfica, fet que li produeix per primer cop la sensació de retornar al si de la societat i, d'altra banda, li desvetlla el desig sexual. Però, en fi, això és una mica secundari. La pregunta és: ¿què passa des del punt de vista formal? Si deixem de banda la presència, al començament de cada llibre, d'uns advertiments al lector que poden fer pensar en les didascàlies del cinema mut, o la compareixença d'associacions visuals per a encadenar dins del món interior el món que envolta el personatge i les vivències d'aquest, procediment corrent en alguns films de l'època, si deixem de banda això, perquè tal volta no és gaire rellevant, tenim que, en allò que la novel·la de Döblin s'apropa al cinema, és en l'ús que fa del muntatge.

Aquest ús és de dues menes. Per tal d'entendre'ns, recorreré a una terminologia coneguda, i les anomenaré muntatge analític i muntatge sintètic (com les fases del cubisme).

¿Què entenem per muntatge analític, aplicat a *Berlin Alexanderplatz*?

Amb aquest procediment Döblin assaja de donar, davant d'una realitat complexa, una visió multiperspectiva basada en impressions nombroses i contraposades, les quals, malgrat la seva naturalesa fracturadora, acaben per donar una imatge nova de totalitat de la dispersió generalitzada, i àdhuc, fins a un cert punt, d'organicitat.

El muntatge analític s'usa de dues maneres. La primera, la trobem en aquells fragments de la novel·la en què els punts de vista, la focalització, s'entremesclen. Aquesta barreja s'escau no de capítol a capítol, ni de



Schönberg.

paràgraf a paràgraf, sinó pròpiament dins d'un mateix paràgraf. La veu del narrador omniscient, el punt de vista de Franz Biberkopf i la perspectiva d'altres personatges —fins i tot no identificats—, s'entrecreuen fins a formar una densa catifa de veus, un ordit de punts de vista canviants que ens ofereixen una visió polièdrica —polifònica, deia el citat Bertaux— del que és real amb uns resultats tècnicament semblants a la forma d'organitzar la narració cinematogràfica, que com se sap es basa en un intercanvi continu de punts de vista (el de la cambra i el dels personatges). Vet aquí un exemple d'aquesta primera utilització del muntatge analític: «les parets romanien davant els seus ulls, les contemplava des del sofà, les conteplava impertorbable. És tota una sort viure entre aquests quatre parets, un sap com comença el dia i com continuarà. (Franz no t'has d'amagar més, ja t'has amagat durant quatre anys. Sigues valent, guaita el teu voltant, això ha d'acabar-se d'una vegada). Es prohibeix cantar, xiular o fer xivarri. Els presos, al matí, han de llevar-se just al toc de diana, fer el llit, rentar-se, pentinar-se, raspallar la roba i vestir-se. Es proveirà el sabó que calgui. Bum, un toc de campana, amunt; bum, dos quarts de



Braque *Nu* (1907-1908).

sis; bum, dos quarts de set, obriu; bum, bum, a fora, comença, l'esmorzar, jornada laboral, temps lliure; bum, bum, bum, migdia, minyó desarrufa el nas, aquí no et peixerem pas, els cantaires han d'inscriure's, presentació dels cantaires a tres quarts menys cinc de sis, jo m'inscrip ronc i tot, es tanca a les sis, ho hem aconseguit. Tota una sort viure entre aquestes quatre parets (...)» (10).

La segona manera com s'usa dins la novel·la el muntatge analític, la trobem en l'entrebarreig no de punts de vista, sinó d'esquinçalls, de parracs del món real, que s'encreuen fins a formar un tapís de retalls, desproveïts d'altra entitat que la que els confereix la seva procedència de la realitat, la seva condició de meres imatges visuals o sonores. Si l'ús anterior de muntatge analític és força característic del monòleg interior, aquí d'allò que es tracta és oferir una imatge de la pila d'informacions que la metròpoli subministra als sentits. En el grau més ínfim, Döblin recorre a aquest procediment quan escriu: «Sabateries, barreteries, làmpares elèctriques, cantines...» (pág. 9). Més complex és l'ús que se'n fa en aquest altre tros: «Diversos aiguardents de fruita a preus a l'engrós, Dr. Bergell, advocat i notari,

Lukatate, l'elixir indi de la joventut dels elefants, Fromms Akt, la millor esponja de goma, ¿per què volem tantes esponges de goma?» (pág. 41).

Això, per un cantó; per l'altre, ¿en què, consisteix el muntatge sintètic?

Amb aquest procediment allò que es busca és oferir la imatge de discontinuïtat, de dispersió, que caracteritza el món modern, així com la seva pregona banalitat, sustentada sobre una gran diversitat de llenguatges. El procediment més usual és embotir dins del text materials provinents directament del món real. Aquests materials no es presenten fragmentats sinó complets, formant un tot, i es vetlla perquè el muntatge amb el text doni lloc a una forta dissemblança, que posi en relleu l'efecte de dispersió i d'incoherència. Entre aquests materials que emprava Döblin hi ha titulars de diaris, retalls de notícies, citacions literàries, cançons (populars, polítiques, cultes), poesies de calendari, informes meteorològics, descripcions científiques, reports econòmics, anuncis publicitaris, etc. Vegem-ne un parell d'exemples. Quan en sortir de la presó Biberkopf no aconseguix de realitzar l'acte sexual amb una prostituta, Döblin —metge de professió— insereix en el text el que

sembla un fragment de manual mèdic sobre la impotència: «La potència sexual —s'hi por llegir— es realitza a través de la cooperació d'aquests elements: 1) el sistema de secrecions internes; 2) el sistema nerviós; 3) l'aparell genital. Les glàndules suprarenals, la pròstata, les vesícules seminals i l'epidímin. En el sistema predomina la glàndula sexual. La substància que prepara carrega tot l'aparell sexual, des de l'escorça cerebral fins als genitals. La impressió eròtica allibera la tensió de l'escorça cerebral, i el corrent, en forma d'excitació eròtica, va de l'escorça cerebral al centre commutador del diencèfal...» (pàg. 27). Un altre exemple el trobem a la llarga descripció de l'escorxador de Berlín que després Fornirà a Döblin alguns dels *Leit motive* de la novel·la: «L'escorxador de Berlín». Al nord-est de la ciutat, entre l'Eldenaerstrasse i la Gotheniusstrasse (...) ocupa una superfície de 47,88 hectàrees, equivalent a 187,50 faneques. Sense comptar els edificis de darrera de la Landsberger Alle, s'ha empassat 27.083.492 marcs, dels quals 7.682.844 corresponen als corrals i 19.410.648 a l'escorxador. Corral, excorxador i mercat de carn a l'engròs conformen una unitat econòmica indivisible. L'òrgan administratiu principal és la Diputació de Corral i Excorxadors, la qual és integrada per dos magistrats, un representant de l'oficina del districte, onze regidors i tres representants dels ciutadans. En el servei treballen 258 funcionaris, entre els quals hi ha veterinaris, inspectors, marcadors de bestiar, ajudants de veterinari, ajudants d'inspector, empleats i obrers. Ordenança de circulació del 4 d'octubre de 1900...» (pàg. 117-8). Sovint aquest procediment s'utilitza per donar una imatge calidoscòpia de la ciutat. En el Llibre Vuitè, després de l'assassinat de la Mieze, l'amant de Biberkopf, Döblin fa contrastar l'estat d'ànim d'aquest amb l'alegre indiferència de Berlín. «Hi ha molta animació —hi podem llegir— a la ciutat. Turney ha retingut el títol mundial, però a dir veritat els americans no n'estant gens contents, aquest home no els fa el pes. En el setè assalt li compataven fins a 9 segons damunt la lona. Després deixà estabornit Dempsey. Ha estat el darrer gran combat de Dempsey. La cosa s'havia acabat ja a les 16,58 del 23 de setembre de 1928. Un pot sentir parlar d'aquesta història i del rècord aeri Colònia-Leipzig, i després sembla que té lloc una guerra comercial entre taronges i plàtans. Però tot això s'escolta amb els ulls mig clucs a través de la petita lluernina.

«¿Com es defensen les plantes contra el fred? Molts vegetals no poden resistir la més petita gelada. Altres, en canvi, són capaços de formar en les seves cèl·lules mitjans de protecció contra el fred, de naturalesa química. El mitjà de protecció més important consisteix a transformar el midó de les cèl·lules en sucre. Això no obstant, la utilitat de moltes plantes útils no augmenta gaire mitjançant aquesta formació de sucre, i bona prova n'és el fet que les patates en gelar-se esdevenen dolces. Hi ha moltes cases, però, en què precisament és el contingut de sucre produït per les glaçacades allò que fa aprofitable una planta o fruit, com s'escau amb els fruits silvestres. Si hom deixa aquestes fruites a la mata fins que arribin els primers freds, aviat produiran tant

de sucre que el seu gust canviarà i millorarà substancialment. El mateix succeeix amb el roser caní.

«¿Què ens importa si dos remers de Berlín s'han ofegat al Danubi o si Nungesser s'ha estavellat amb el seu «Ocell blanc» a prop d'Irlanda?» (pàg. 324).

El primer paràgraf correspon a veus escoltades que comenten informacions esportives procedents de diaris. El segon paràgraf prové, sens subte (puix que es conserva a l'arxiu Döblin el retall original enganxat al manuscrit), d'un fragment de diari, en concret un fragment provinent d'una secció anomenada «El racó del jardiner». El tercer paràgraf són versemblantment, titulars de diaris.

Ara, quina relació té tot això amb el cinema? Si bé he dit que la primera i segona classe de muntatge analític recordava força tècnicament les operacions combinatòries que efectua la narració cinematogràfica, i encara que potser el muntatge sintètic se n'allunyi més, en conjunt la utilització del muntatge a Döblin, com a resultat estètic, no té gaire a veure amb el cinema i tan sols és comparable a algunes concepcions particulars del muntatge, principalment a la d'Eisentein, sobretot quan aquest el defineix com «una idea que neix del fet d'entretopar imatges independents, imatges que fins i tot s'oposen entre elles mateixes». Aquesta definició, però, tant es pot aplicar al muntatge de Döblin com a l'encreuament de punts de vista que efectua Eliot a *The Waste Land*, o al recurs a materials diversos que porta a cap Joyce a *Ulysses*. I cito aquest darrer text perquè la novel·la de Joyce tingué una influència capital en la redacció de *Berlin Alexanderplatz*. Döblin la llegí quan ja havia redactat els dos primers capítols del seu llibre, però la lectura d'*Ulysses* fou tan decisiva —tan tècnicament decisiva— que tornà enrera i refeu bona part del que ja havia escrit. Però aquesta irrefutable influència de Joyce no fou l'única que rebé Döblin. Cal assenyalar-ne, almenys, dues altres, també molt clares. D'una banda, la dels Futuristes, amb els quals Döblin mantingué relacions, bé que contradictòries i canviants, des del 1912, i d'una altra, la dels Dadaïstes. Pel que fa als Futuristes, recordem com aquests havien reemplaçat els paisatges campestres per l'excitació de la vida urbana i com afirmaven (en el «Manifest de l'Arquitectura Futurista») «Nosaltres ja no ens sentim homes de les catedrals, de les places o dels podis. Nosaltres som els homes dels grans hotels, les estacions de ferrocarrils, les immenses avingudes, els ports colossals, els mercats coberts, les arcades lluminoses, les carreteres rectilínies i les demolicions benèfiques». La crítica a la cultura anterior, el menyspreu per l'harmonia i el bon gust, així com la introducció de conceptes com el dinamisme («Tot es belluga, tot corre, tot canvia ràpidament», podem llegir al «Manifest tècnic de la pintura futurista»), la simultaneïtat de percepció (Carrà aspirava a copsar, en un quadre, «l'emoció simultània d'un passatger de tramvia i d'un espectador exterior») influïren clarament Döblin. Pel que fa al Dadaïsm, en rebé la influència almenys en dues direccions: En el menyspreu per l'alta cultura, i per l'art sacralitzat («Kunst ist Tot», «Kunst ist Scheisse» eren llocs comuns del Dadaïsm), amb els quals Döblin gastava una ironia ferotge; i en rebé la in-

fluència pel que fa al muntatge. En efecte, el vessant més original del collage Dadaïsta, el fotomuntatge, repercutí enormement en la tècnica narrativa de Döblin. El Dadaïsta berlinés Raoul Hausmann definia així aquest procediments emprats per ell i els seus amics: «El dadaïstes, que han «inventat» la poesia estàtica, simultània i fonètica, apliquen els mateixos principis a la representació visual. Ells foren els primers a fer servir la fotografia per tal de crear, a partir d'elements espacials i materials sovint totalment diferents, una nova unitat en què es revelés una *imatge* visualment i conceptualment nova del caos característic d'una època de guerra i revolució» (11). L'encreuament de materials a fi d'aconseguir una *imatge* nova, a la qual, més endavant, Raoul Hausmann no té inconvenient a qualificar de «llesca de vida», és ben bé l'operació de muntatge que efectua Döblin, comparable així mateix als collages de Kurt Schwitters, versemblantment l'altre seu gran inspiador. Rera de totes aquestes influències, hi ha un mínim comú denominador, la voluntat d'encarnar un concepte nou, que a partir del canvi de segle esdevingé una de les pedres de toc de l'art modern: em refereixo a la idea de *simultaneïtat* que tant trobem a l'Eliot de *The Waste Land* i al Joyce de l'*Ulysses*, com al Futurisme i al Dadaïsm (sense oblidar el Cubisme, encara que aquest moviment tingui una incidència menor en la forma de *Berlin Alexanderplatz*) (12).

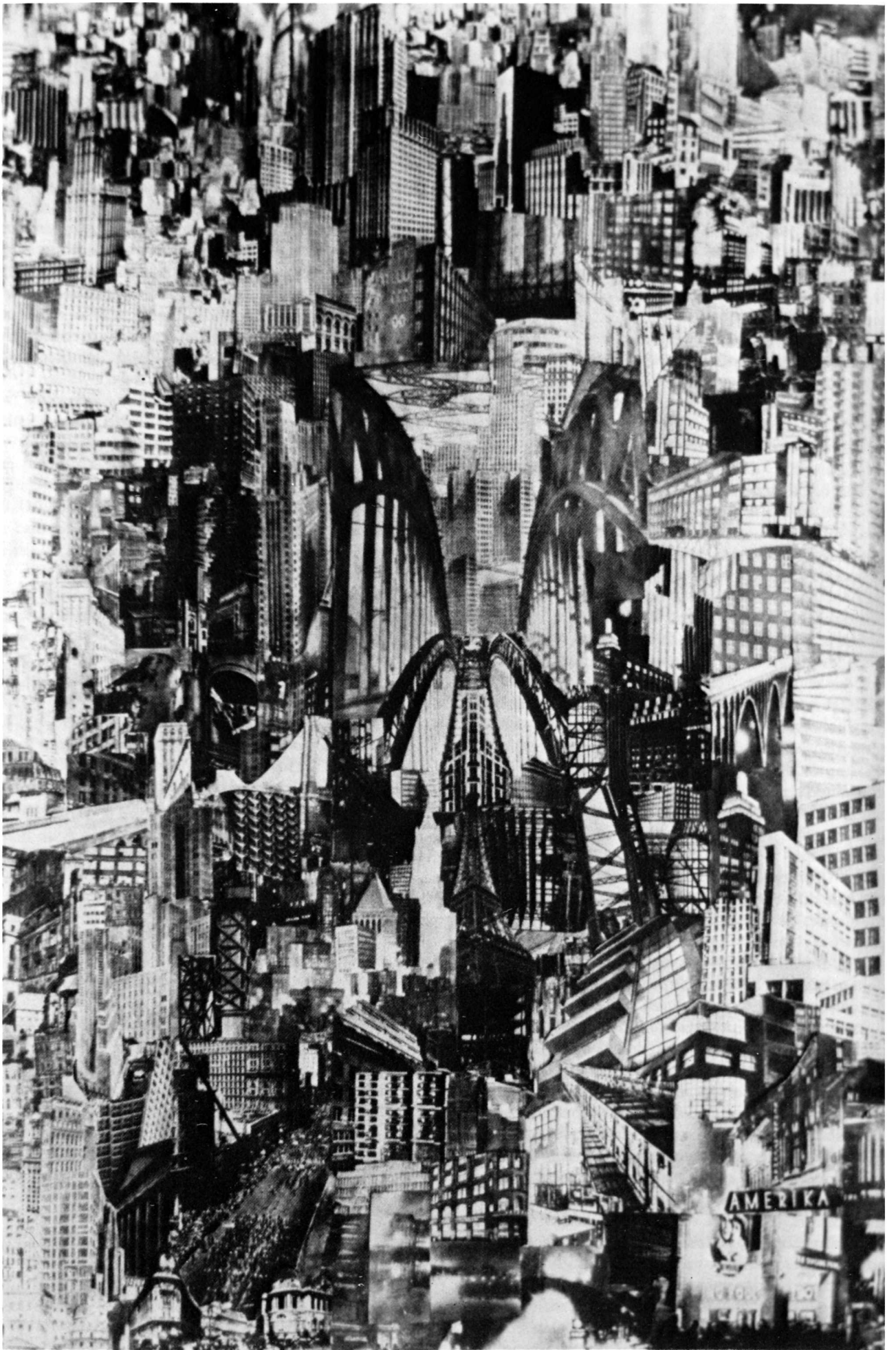
I per aquest camí retornem al cinema, car el cinema, en el context del vertigen tecnològic que introdueix el canvi de segle (en el context del telègraf, telèfon, fonògraf, trens, bicicletes, motos, automòbils, transatlàntics, dirigibles, aeroplans, diaris), resulta ser un impulsor efficacíssim d'aquest nou concepte, en dues direccions. El cinema introdueix la idea de simultaneïtat: 1) mitjançant el muntatge, establir aproximadament entre 1908 i 1913 per David Wark Griffith i desenvolupat al màxim, a partir del 1924, per Eisenstein, i 2) mitjançant la seva pròpia naturalesa tècnica: allò que diferencia el cinema, en tant que mitjà narratiu d'altres estris d'aquesta mena, com la literatura, en concret la novel·la, és que, enfront d'aquest segon, que té una linealitat imposada per la disposició temporal del seu material de base, les paraules, el cinema parteix d'una superposició de materials, coexistents, diversos i funcionant alhora: imatges, paraules, sons, música. El cinema, doncs, presenta una doble simultaneïtat, la dels codis que formen el pla i la dels diversos plans que es combinen entre si. Si bé el muntatge en Döblin aspira principalment a aquesta segona simultaneïtat, en alguns aspectes del que he anomenat el muntatge analític, sembla cercar-se també la superposició de nivells instantània, tal com es pot percebre en aquest fragment del lliure Vuitè: «S'ocupa la porta, guàrdies a l'entrada, guàrdies davant, la resta al local, estiguin bonets. el cambrer somriu, ja ens coneixem. ¿prendran alguna cosa? Gràcies, no tenim temps; cobri a tothom; això és una batuda; au cap a comissaria. Rialles, protestes, ¿però que passa? ¿ep no empenyeu!, rences, rialles; es poden posar còmodes, jo tinc papers, aleshores se'n pot alegrar, d'aquí a mitja hora tornarà a ser aquí, pel que em servirà, estic de feina...!, no t'excitis Otto, visita de

franc a la cangrí amb il·luminació nocturna. Cap a dintre falta gent. El cotxe és ple de gom a gom» (pàg. 365).

Ara bé, a diferència d'allò que succeeix en el cinema, on aquest procediment és connatural, en el seu trasllat a un altre mitjà, en aquest cas a la literatura, l'operació presenta sempre un aspecte de fractura, de forçament dels materials, d'estranyesa, que solament podem acceptar amb vista a obtenir una visió diferent, totalitzadora, més profunda de la realitat. Aquest és l'abisme que separa l'ús de la simultaneïtat al cinema i en altres formes d'expressió; i també aquesta diferència és allò que dóna la raó —i el sentit— a la coneguda frase d'Emil Preetorius: «Del muntatge del món, en neix una imatge del món».

NOTAS

1. Henry Bergson *L'évolution créatrice* cap. IV, Paris, 1907.
2. Aldo Bernardini *Cinema muto italiano: Ambiente, spettacoli e spettatori (1896-1904)*, Venècia, 1982 pàgs. 130-137.
3. Citat per Marcel L'Herbier a «Hermès et le cinéma», article de 1917 recollit a M. L'Herbier *Intelligence du cinéma*, Paris, 1946.
4. Lionello Cammarota *L'expressionismo e Schönberg*, Bolonia, 1965. pàg. 82.
5. El text de Canudo es publicà el gener del 1914 i no fou recollit en un volum fins el 1927 a R. Canudo *L'Usine aux images*, Paris, 1927.
6. Aquesta carta, així com la resta de textos de Schönberg citats, provenen de Helena-Koch *Arnold Schönberg-Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, Viena, 1980 (hi ha traducció anglesa, Faber and Faber, Londres, 1984).
7. Vegeu sobre aquest tema Leonardo Quaresima (ed) *Sogno Viennese*, Florència, 1984.
8. L'impressió completa d'aquest assaig es feu per primer cop a la *Neue Freie Presse* el 27 de març del 1921. Ara es pot trobar a Hugo von Hofmannsthal *Gesammelte Werke*, Frankfurt, 1955.
9. Vegeu Helmut Schwimmer *Berlin Alexanderplatz*, Munic, 1973.
10. Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz*, pàg. 12. Faig servir l'edició de butzaca de la Deutscher Taschenbuch Verlag, a la qual correspon la paginació que cito.
11. Citat per Hans Richter *Kunst und Antikunst*, Colonia, 1964 (hi ha traducció anglesa a Thames und Hudson, Londres, 1965).
12. Això que dic no té, naturalment, res d'original, i sovint ha estat assenyalat. Se sol prendre l'esgotament de la perspectiva clàssica com una de les causes que van portar a aquest predomini de la simultaneïtat, fet del tot evident en el cubisme, ja des dels seus primers passos. Recordem, a tall d'exemple, que l'any 1908 Braque parlava de dibuixar l'objecte com si es tractés d'una casa, és a dir, amb planta, alçat i secció alhora. Per mitjà d'aquesta via, Braque el que cercava era plasmar l'objecte Absolut. No va ser aquesta, tanmateix, l'única font ni l'única finalitat del nou procediment. Com ha assenyalat S. Marchan Fiz (vegi's *Contaminacions figuratives*, Madrid 1986), l'ús de la simultaneïtat també obeeix a l'afany de representar «la vida vibrant de la gran ciutat», circumstància que es dóna sobretot en el Futurisme —pensem en *Visioni simultanee* o *La strada entra nella casa* de Boccioni— o en algunes de les seqüeles del Futurisme que poden trobar-se a l'Expressionisme alemany, de Kirchner a Grosz, tot passant per Meidner i fins i tot per Macke. Per últim, em sembla que encara hi ha una tercera raó a tenir en compte, la qual té a veure amb la nova manera de mirar que coincideix amb el canvi de segle i que es basa en una pèrdua de distància en relació a les coses, com a característica del modern. Aquest «mirar de prop» —la fórmula es de Hofmannsthal— seria la tercera raó del predomini del simultani.



Citroen *Metropolis* (1923).