



El mestre polonès que convertia en imatges els misteris de la vida

El 13 de març s'acompliren dues dècades de la prematura mort de Krzysztof Kieslowski, el cineasta polonès que convertí en irrepitibles poemes visuals els misteris de l'ànima humana. Una figura cabdal de la història del cinema que és recordada amb la reestrena de la seua fonamental trilogia tricolor sobre la llibertat, la igualtat i la fraternitat. Abans d'això, signà un bon grapat d'obres magistrals.

Reportatge de Xavier Aliaga

Els tres films inoblidables de la trilogia *Tres colors*, en al·lusió al cromatisme de la bandera francesa i els valors republicans gals, van ser el testament artístic voluntari de Krzysztof Kieslowski, el realitzador nascut a Varsòvia, l'any 1941. Després del frenètic procés superposat d'escriptura, rodatge i postproducció d'aquelles pel·lícules, *Blau* (1993), *Blanc* (1993) i *Vermell* (1994), el director polonès, exhaust i amb la salut molt perjudicada, anuncià que deixava el cinema. Mai no sabem si aquella intenció esdevindria definitiva, si Kieslowski hauria pogut eixamplar el seu valuós llegat artístic: morí d'un atac al cor el març del 1996, a 54 anys.

Dues dècades després, aquelles majestuoses pel·lícules de la trilogia es tornen a estrenar en les sales grans, l'hàbitat natural i l'espai que fa més

justícia als valors visuals i narratius del cinema de Kieslowski, a la capacitat per convertir les tortuositats de la condició humana en imatges farcides d'al·legories i missatges subjacents en els silencis i expressions dels personatges. Pel·lícules prenyades de seqüències d'una bellesa esfereïdora, construïdes –amb més o menys èmfasi– sobre l'elecció cromàtica del títol. Peces d'un mecanisme que serveix per articular el discurs de fons. Les grans preguntes amb respostes no sempre satisfactòries i úniques. Amb caselles neguitoses en blanc que alimenten les incògnites de l'espectador.

Cinema d'autor, amb majúscules. Diríem que perdurable, extemporani. Però amb una sintaxi visual i narrativa que faria rebentar més d'un cervell jove –i no tan jove– abeurat en els relats lineals de descodificació ràpida, els missatges de 140 caràc-



ters i una concepció dislocada del muntatge televisiu i cinematogràfic que considera que l'espectador comença a hiperventilar si l'obliguen a contemplar un pla de més de tres segons. Kieslowski era l'antítesi d'aquesta visió que començà a obrir-se pas als 90. I, malgrat tot, l'estrena de la trilogia fou un èxit, amb audiències estrambòtiques (600.000 persones veieren *Blau* a l'Estat espanyol en sala gran), i tingué una repercussió planetària que convertí el seu autor en referent del cinema polonès, juntament amb Andrzej Wajda i Roman Polanski. Una influència considerable i no sempre ben digerida.

La concessió l'any 1994 de la Palma d'Or del Festival de Canes a *Pulp Fiction*, en detriment de *Vermell*, podria ser considerada tota una metàfora d'un canvi de paradigma en el cinema d'autor. Quan Quentin Tarantino pujà a l'escenari per arreplegar el seu premi fou rebut amb divisió d'opinions. Entre la bellíssima i subtil *Vermell* i la valuosa i trencadora *Pulp Fiction* s'alçava un mur conceptual que fou resolt en benefici de la postmodernitat, del pastitx pop. El que no implica que la petjada de Kieslowski s'haja esborrat, ni de bon tros. La concepció del polonès continua donant rèdits i es pot rastrejar en directors contemporanis, com ara el guipuscoà Julio Medem, admirador confès de *La doble vida de Verónica*. I el seu cinema, que el vintè aniversari de la mort del director hauria de revaloritzar, continua sent invocat en estudis, cicles i homenatges o fins i tot en obres de ficció, com les



recents *Gegants de gel*, de Joan Benesiu, o *Sense fi*, de Salvador Company. Una obra que acaba amb la concloent trilogia cromàtica, motiu de reestrena, però que té uns precedents imprescindibles.

El cineasta aprenent de bomber

O a l'inverés: l'aprenent de bomber que acabà sent un cineasta de culte. Nascut d'una família humil de Varsòvia, de pare mecànic, els primers estudis de Kieslowski foren en una escola de bombers que abandonà ben aviat per estudiar teatre.

Però els seus interessos desembocaren ràpidament en el cinema i en la reputada escola de Lodz, en la qual aconseguí ingressar al tercer intent. Es graduà el 1968, després de rodar diversos curtmetratges. Més tard es féu lloc a la WFD, l'empresa estatal de producció de documentals, un aprenentatge de recursos com el cripticisme o l'al·legoria, necessaris per fer surar el missatge per sobre de la rígida censura comunista. Durant molts anys, el director polonès alternà la producció de documentals amb obres de ficció cada vegada més sòlides i personals: a final dels 70 i principi dels 80, pel·lícules com *L'aficionat* (1979), *Sense fi* (1985) o *Latzar* (1987) solidifiquen el seu prestigi. I són el pòrtic del monumental *Dekalog*, un decàleg sobre els manaments bíblics, encetat el 1988 i rodat per a la televisió però que conté traces de gran cinema. Dos dels episodis, de fet, *No mataràs* i *No amaràs*, s'estrenaren en les sales i foren aclamades en festivals com Canes, Venècia o Do- →

TRES ACTRIUS, TRES COLORS.

La trilogia de Kieslowski propulsà la carrera de les seues excel·lents actrius protagonistes. D'esquerra a dreta, Juliette Binoche (*Blau*), Julie Delpy (*Blanc*) i Irène Jacob (*Vermell*). A sota, una fotografia del director nascut a Varsòvia.

➕ L'ANCIANA DE L'AMPOLLA I ALTRES ESPÒILERS TRICOLORS

Tres colors no és una trilogia normal i corrent. Però conté un fil conductor, un nexa de vegades molt subtil, com ara quan el director fa aparèixer en breus escenes els protagonistes dels altres films. Un detall que passa desapercbut en primera visió.

Vincle que apareix també en una escena compartida que és resolta de manera diferent: una anciana encorbada tracta de dipositar una ampolla en el contenidor de vidre i els personatges respondran a l'estímul en funció del seu moment vital. En *Blau*, la vella és invisible per a Julie. En *Blanc*, Karol l'observa però no l'ajuda. I en *Vermell*, l'episodi de la fraternitat, la dolça Valentine ajuda la dona amb el seu modest propòsit.

És el to més esperançat d'aquesta pel·lícula el que marca la resolució de la trilogia: tot i que els personatges, com s'ha dit abans, apareixen en els tres episodis, és en el final de *Vermell* quan s'acaben de lligar els dos primers. Així, Valentine i el seu promès agafen un ferri per creuar el Canal de la Mànega cap a la Gran Bretanya. El vaixell naufraga. Però hi ha set supervivents: amb el cor encongit, el jutge que interpreta Jean-Louis Trintignant veu a la televisió que la seua nova amiga ha sobreviscut.

Abans, però, apareixen personatges que ell no coneix però l'espectador de la trilogia sí. Són Julie i la seua nova parella, Olivier (per si no havia quedat clar, triomfen els afectes, la necessitat de lligar-se a algú per sobreviure) i Karol i Dominique. A aquests últims els havíem deixat amb Karol banyat de llàgrimes mentre contempla Dominique en la finestra de la presó a la qual l'ha condemnada amb el seu pla de venjança. I el setè supervivent? Stephen Killian, que no ha aparegut abans. Recurs de versemblança o, simplement, una petita broma, una forma de fer treballar debades l'intel·lecte de l'espectador. I com a cloenda, el plànol congelat de Valentine amb una manta al coll i l'ensurt encara al rostre. Una imatge bessona del cartell gegant de la campanya publicitària que havia protagonitzat la jove model. Un moment superb.

Les llàgrimes amb les quals es tanquen les tres pel·lícules també són un nexa. Són llàgrimes esperançades, que anuncien, respectivament, renaixença, perdó i redempció. Abans, tanmateix, la incertesa, el neguit i el dolor. Un dolor com el que transmet Juliette Binoche en una escena de *Blau*: encara devastada per la mort del seu marit i la seva filla, passa el dors de la mà per un mur de pedra. Les ferides resultants eren reals: per donar força i versemblança a l'escena, l'actriu renuncià a la pròtesi i rodà l'escena coronant-la amb una ganyota de dolor esgarrifosa. Veraç.

Recolzant-se sobre el guionista Krystof Piesiewicz, amb el qual ja havia treballat, Kieslowski parteix dels valors republicans de la llibertat, la igualtat i la fraternitat per portar-los al seu terreny. Així, *Blau*, protagonitzada per una magnètica i inoblidable Juliette Binoche, aborda el tema de la llibertat des del dolor i, tot just, des de la impossibilitat d'assolir l'ideal. "L'home sempre busca la llibertat però mai no l'assoleix. Crec que la llibertat personal no existeix", explicava el director. De fet, la protagonista, que perd la seua filla i el seu marit, un prestigiós compositor, en un accident de trànsit, combat el dolor esborrant qualsevol vincle humà i els records i andròmines que la uneixen amb el passat. Fins i tot tracta de destruir la partitura que el seu marit preparava com un encàrrec institucional d'àmbit europeu. I fins ací llegirem (els espòilers els trobarà el lector en el quadre adjacent). Si de cas, remarcarem que es tracta d'un film commovedor i que trau un prodigiós rendiment visual del color blau.

La segona de les pel·lícules, *Blanc*, es considera habitualment la menys reeixida de les tres, en part perquè aquest color no conté les possibilitats expressives del blau i el vermell (tret de la meravellosa escena de la boda), però la història és la més potent i ideològica. Tot i l'estimulant presència de Julie Delpy, el pes del film recau en l'actor polonès Zbigniew Zamachowski, que interpreta un immigrant rebutjat per la seua esposa francesa. L'home torna a Polònia, enmig de mil peripècies, i traça un elaborat pla de reconstrucció personal amb una única finalitat que no desvelarem ací. Un film sobre els viaranys de l'amor i curiosa metàfora sobre la immersió en el capitalisme salvatge dels països de l'Est. De rerefons, el difícil igualitarisme, és clar.

Al voltant de les qualitats artístiques de *Vermell* hi ha molt més consens. De nou amb Irène Jacob, i amb el veterà Jean-Louis Trintignant com a contrapunt masculí, la pel·lícula és una combinació dels valors visuals i el to de *Blau* i la riquesa narrativa de *Blanc*. Ambientada a Ginebra, *Vermell* tracta d'una jove i atrafegada model que atropella el gos d'un jutge jubilat bastant antisocial. Per atzar, la jove descobrirà que l'ancià espia les converses telefòniques de tots els seus veïns. Motiu per reflexionar sobre la convivència i la fraternitat. I per reblar la trilogia amb un desenllaç fraternal i sorprenent, molt més convincent pel que fa a la seua plàstica plasmació que a la resolució de les diferents línies argumentals que Kieslowski havia deixat obertes.

Cinema imprescindible, en tot cas. Mereixedor de revisió. I, molt més important –per això les sinopsis garrepes–, de trobar nou públic. ●

→ nosti. No debades, es tracta d'una impressionant operació artística (i quirúrgica) sobre l'existència humana. Gairebé inabastable.

L'impacte de *Dekalog* despertà l'interès de productors francesos, una relació amb França sense la qual no es pot entendre el tram final de la producció de Kieslowski. El primer fruit, una pel·lícula pont cap a la trilogia tricolor, és *La doble vida de Verónica* (1991), un film extraordinari, d'una atmosfera visual i musical aclaparadores, rodat entre Cracòvia, Lodz i París i protagonitzat per l'actriu franco-suïssa Irène Jacob, premi d'interpretació en Canes. Temàtiques com l'atzar, l'atracció sexual, la mort, l'angoixa vital o el sentiment de culpa, tractades al *Dekalog*, es concentren en aquesta meravella, poesia en moviment, nascuda de la conjunció entre la música (obra del seu fidel compositor Zbigniew Preisner), la manera de fotografiar i una mètrica narrativa singular.

'La vie en bleu, blanc et rouge'

La doble vida de Verónica prefigura el que vindrà després, l'encàrrec del productor francès Marin Karmitz de fer una trilogia sobre la nova Europa.