

# “Match Point” i la filosofia de primers de segle

Miquel Tresserras

**Miquel Tresserras** és catedràtic d'Història del Pensament Contemporani de la Universitat Ramon Llull. Ha publicat treballs sobre estètica, filosofia i comunicació audiovisual. Actualment és degà de la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna-URL.

*In the hands of certain 'auteurs' such as Bresson, Passolini, Allen, Lynch or Von Trier, the cinema addressed to the public at large presents stories from which topics emerge which are raised above current events and deal instead with philosophical questions. Thus, despite appearances, 'Match Point' is not a film about ordinary life, the material of the society pages of newspapers, but rather, starting from the typical plot of a thriller, Woody Allen raises a reflection on the meaning of ethics and, thus, of life. He philosophizes. A types of philosophy in which reverberates the idea of Vattimo, according to whom so-called postmodern philosophy has a tendency to distance itself from the traditional systems and adopt a colloquial language that is "contaminated" and "weak", but which makes accessible to the public at large a serious reflection on problems which are vital in the world today.*

**KEY WORDS:** cinema, ethics, philosophy, evil, metaphysics, postmodernity, Woody Allen.

**PARAULES CLAU:** cinema, ètica, filosofia, mal, metafísica, postmodernitat, Woody Allen.

## WOODY ALLEN, AUTOR

**E**ls cotxes són de marca, però no van firmats. Enginyers, dissenyadors, financers, empleats i treballadors especialitzats de tota mena fabriquen un prototip, que la marca posa a la cadena de muntatge i comercialitza. Les pel·lícules, sobretot les nord-americanes, semblen tenir un origen semblant. Concebudes com a productes de consum, la majoria de les obres que es projecten a la pantalla són el resultat anònim dels equips tècnics d'una indústria, anomenada significativament “productora”, que els posa el seu segell (Disney, per exemple) i els introdueix a la xarxa de distribució. Només si són protagonitzats per estrelles conegudes, aquests films aconsegueixen tenir un nom propi, el dels actors principals, Marilyn Monroe, posem per cas, o el més contemporani Brad Pitt.

Aquest anonimat converteix les botigues de DVD en un laberint en què el client, per aclarir-se, ha de recórrer sovint al venedor que, per altra banda, s'ha d'orientar molts cops per mitjà del seu arxiu informàtic. Les obres literàries s'ordenen per autors, però hi ha massa pel·lícules sense firma coneguda per poder-ne fer una classificació útil.

La reacció més freqüent a aquest estat de coses ha estat subratllar, i sovint exagerar, el paper del director, com si en un film no fossin determinants els guionistes, els productors, els editors i, fins i tot, el treball lliure dels actors i els seus suggeriments. Però sabent que qualsevol pel·lícula és obra de molts, és obvi que hi ha directors que marquen inequívocament amb la seva personalitat els continguts i l'estil de la seva filmografia. Aquest és al cas de Woody Allen. Tot, en *Match Point* (2005), sembla nou i alhora tot porta l'empremta del director.<sup>1</sup> Rodat a Londres, de producció enterament britànica, el film mostra el barri de moda de la ciutat amb una pulcritud distinta de la familiaritat amb què Woody Allen ha tractat sempre Manhattan. Una banda sonora farcida d'òpera (amb gravacions memorables d'Enrico Caruso) contrasta amb la música jazzística i americana. El nombre reduït de personatges

---

<sup>1</sup> *Match Point* (2005). Escrita i dirigida per Woody Allen. Interpretada per: Jonathan Rhys-Meyers (Chris Wilton), Scarlett Johansson (Nola Rice), Emily Mortimer (Chloe Hewett Wilton), Matthew Goode (Tom Hewett), Brian Cox (Alec Hewett), Penelope Wilton (Eleanor Hewett), Ewen Bremner (inspector Dowd), James Nesbitt (detectiu Banner), Margaret Tyzack (Mrs. Eastby, veïna de Nola Rice).

principals evoca més les obres de Bergman, a qui el nostre autor sempre ha admirat, que no pas films corals com ara *Melinda and Melinda* (2004). Fins i tot la durada, de dues hores llargues, és excepcional en la filmografia d'Allen. Però l'estil cinematogràfic és el de l'autor de *Crimes and Misdemeanors* i té poc en comú amb el de les produccions insulars. A *Match Point* tot és diferent, i en canvi tot és Woody Allen. Els protagonistes són amants del cinema, freqüenten les galeries d'art, es troben per atzar als museus i entaulen converses en bancs de la via pública. Viuen als carrers de la ciutat com ho fan a l'interior de les llars: caminades solitàries, escapades fins a un taxi, tranquil·les passejades i aturades amoroses en paisatges de postal. Exquisida i pintoresca, la ciutat de Londres no és Manhattan, malgrat tot, pels seus carrers i mansions Woody Allen s'hi passeja com a Woody Allen.

A *Match Point*, Allen no s'atura solament a explicar-nos un cas, un fet divers, sinó que, a través d'una història clàssica, d'ambició, amor i intriga, remunta a la contemplació de l'atzar i del mal, dos fenòmens *incontournables* en la vida de cadascú. Ho fa a través de la bellesa tal com es respira al segle XXI, per mitjà de la bellesa esportiva, que, substituint les arts de tota la vida, inunda el gust dels contemporanis,<sup>2</sup> i per mitjà del discret estil d'una societat que se sap nascuda en l'elegància.

---

71

Juntament amb la bellesa, la perfecció de cada escena, el *supense* i un humor subtil ben distribuït fan passable, si no agradable, l'horror de la història que comença sent anodina i acaba sent dramàtica.

## FILOSOFIA: CONCEPTES I HISTÒRIES

D'entrada, la història sembla un fulletó. I, malgrat les aparències, *Match Point* no és un film sobre la vida ordinària, matèria de la secció de societat en els diaris, sinó que, prenent uns fets en què s'impliquen un professor de tennis, una família rica i una jove que no aconsegueix tenir èxit com a actriu, Allen s'eleva a una reflexió sobre el sentit de l'ètica i, per tant, de la vida. Fa filosofia, pels temes que tracta i per la manera com ho fa. Que el mal i l'atzar són temes filosòfics no cal provar-ho, omnipresents en la quotidianitat de tots els temps, han estat a l'origen de les religions i

---

<sup>2</sup> Vegeu Hans Ulrich Gumbrecht. *Elogio de la belleza atlética (In Paise of Athletic Beauty)*, 2005). Buenos Aires: Katz, 2006.

matèria de totes les savieses. Pel que fa al mètode, com a gènere literari, la filosofia s'endinsa en els fenòmens corrents i, des de l'arrel, es demana el perquè; o, si es vol, s'enfila per damunt d'allò que, ordinari o sorprenent, sembla natural i, des de certa distància, prova de veure'n la causa última, les conseqüències i la relació amb les inquietuds més profundes de la gent. És el que fa, per exemple, la "filosofia del llenguatge ordinari" de Wittgenstein, elevar-se paradoxalment per damunt del llenguatge ordinari. Per això la filosofia en general té tendència a levitar, i a esgarriar-se, quan, elevat-se, abandona els esdeveniments de cada dia.

La filosofia treballa i juga normalment amb paraules, amb les seves possibilitats i els seus paranys. Les possibilitats són immenses. Davant d'un fet qualsevol, una pilota de tennis travessant la pista arran de la xarxa, el llenguatge pot descriure'n l'esglai i la bellesa del moviment, indagar-ne els múltiples significats i elaborar-ne una al·legoria per als lectors. Però aquest llenguatge també té les seves trampes. El seu poder descriptiu, per exemple, pot construir presons. Les paraules poden explicar tan completament un fenomen, ho poden fer amb tanta concisió, que de vegades arriben a excloure qualsevol altre joc de paraules que pretingui donar raó del fet. Forjant una definició, el llenguatge tanca en un concepte únic el significat obert d'un fenomen. A més a més, en el procés d'elaborar unes definicions concises s'ha d'optar per un tipus de vocabulari que, sigui quin sigui, arriba a cristal·litzar en formes inamovibles pretesament objectives, com si les paraules no continguessin ja, per si mateixes, una perspectiva particular. De manera que sovint les controvèrsies filosòfiques són tant pugnes entre continguts com pugnes entre un vocabulari consagrat i expressions noves encara balbucejants. Posem un cas de conceptes tancats en un joc de paraules: el diccionari de filosofia de Josep Ferrater Mora classifica les teories més corrents sobre la naturalesa del mal en vuit seccions, cada una de les quals s'expressa en un vocabulari especialitzat, per no dir exclusiu i idiosincràtic, i es presenta al lector tan completa que resulta insatisfactòria —si no insignificant—. És que, en la tasca de definir, el llenguatge cau en la trampa que li para el seu perfeccionisme, el qual, volent ser exacte i universal com la matemàtica, anul·la els significats diversos i complementaris d'un esdeveniment alhora que oblida que l'argot que fa servir ja indica un punt de vista determinat.

El tractament filosòfic del cinema és molt allunyat de la filosofia literària. El cinema s'ha d'atendre bàsicament a la imatge, que d'entrada fixa en uns trets físics les dades externes del feno-

men, tot i que pot mostrar-nos-el de manera distinta de com el veuríem a simple vista. Pot mostrar-nos un episodi del joc de tennis a càmera lenta i aturar la pilota un instant sobre la xarxa, com es fa a *Match Point*, i així intrigar-nos i suggerir-nos mil idees sense imposar-ne cap. Però sempre, fins i tot quan la imatge cinematogràfica adquireix l'aparent realisme de les arts plàstiques tradicionals, aquestes imatges resulten obertes, contenen un munt incalculable de significats latents en el fenomen que representen i l'ofereixen a l'espectador perquè es fixi en els aspectes que li poden ser més comprensibles en l'estat actual de la seva ment.

Ara bé, el cinema és molt més que una pintura en moviment. Té paraules. A les pel·lícules de Woody Allen s'enraona, s'enraona molt i, de vegades, s'enraona amb la profunditat d'un filòsof convencional. Però les paraules estan imbricades amb imatges i amb una banda sonora (música, sorolls, etc.) que n'afecten profundament el significat. No floten en l'aire soles, sinó que han de dialogar amb unes cares, un *atrezzo* i amb un muntatge que imposa un ritme, unes seqüències. Aquesta servitud de les paraules les fa menys contundents, o més obertes, ja que el seu significat depèn de la interpretació que l'espectador dóna als altres elements de l'escena i del conjunt de la pel·lícula. A més a més, com a espectacle destinat a la massa, el cinema s'ha de servir d'un llenguatge comú, comprensible per a tots els públics, no especialitzat, cosa que afavoreix el seu caràcter desenfocat, que diria Wittgenstein, però al mateix temps obert i suficient per a fer-se entendre.

Cada pel·lícula és un cadenat d'imatges i és un relat. El relat diu sense imposar, és més suggeridor que exacte o, almenys, no té la pretensió d'una fórmula. Plató ja es valia del relat per afrontar certes qüestions filosòfiques. En *Protàgores*, el sofista, en resposta a la pregunta que li ha formulat el jove Sòcrates sobre si la virtut és ensenyable, demana al seu interlocutor si vol que li ho demostrï per mitjà d'una història o discorrent amb la raó. En aquest cas gran part dels presents en la conversa va contestar que ho fes com li semblés.<sup>3</sup> Però en d'altres ocasions Plató posa directament en boca de Sòcrates explicacions filosòfiques en forma de relats o mites que crea per la circumstància. De fet, la història de la filosofia es podria explicar com un teixit de discussions sobre relats

---

<sup>3</sup> *Protàgores*, 320c. Vegeu Plató. *Diàlegs*. Vol. II. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1932, p. 100.

oposats que descriuen l'origen i el sentit de l'univers, el perquè de l'ètica, les possibilitats del coneixement o les del llenguatge, etc. En mans de certs autors com ara Bresson, Passolini, Allen, Lynch o Von Trier, el cinema destinat al gran públic presenta històries a través de les quals surten a discussió temes que s'eleven per damunt dels afers corrents i que tracten, per exemple, sobre la transcendència, sobre l'atzar, sobre el mal o sobre la impossibilitat de narrar-nos a nosaltres mateixos.

S'ha acceptat des de sempre que la filosofia és teoria, però "teoria" és un mot grec que significa contemplació, un terme que inclou tant la noció de distància com la de presència de la realitat. El cinema, com a enfilall d'imatges en moviment que descriuen una història, proposa, de vegades, redescrípcions de paisatges filosòfics fetes des d'una perspectiva provisional, la de la pel·lícula, i contades amb imatges i paraules que, per la seva naturalesa, no lliguen l'espectador a cap doctrina inamovible.

## "SEPTEMBER" O EL SENTIT DE L'UNIVERS

---

74

Prenem els temes centrals de *Match Point*: el sentit de les coses, l'atzar, i el mal, i, abans d'entrar en aquest film, fem-ne una anàlisi breu a partir de dos films anteriors. Així, si més no de passada, a *September*, del 1987, Allen reflexiona en veu alta sobre el sentit del món. Un físic de relleu, Lloyd (Jack Warden), que havia treballat a Los Alamos en algun projecte vagament relacionat amb la bomba atòmica, especula sobre el sentit de l'univers. Està amb Peter prop del billar. Peter, interpretat per Sam Waterson, és un relativament jove escriptor, que ara, després d'una tempesta, s'admira d'un cel poblat per un milió d'estrelles, i demana al físic si és veritat que havia treballat en la bomba atòmica. La conversa pren aquest tombant:

PETER: ¿A quina branca de la física es dedica?

LLOYD: A alguna cosa més terrorífica que no pas fer volar el planeta.

PETER: ¿Hi ha res més terrorífic que la destrucció del món?

LLOYD: Saber que tant se val el que es faci, perquè tot és casual, tot sorgeix perquè sí del no res i s'esvaeix finalment. No parlo del món sinó de l'univers. El temps i l'espai només són un convulsió temporal. Em paguen per demostrar-ho.

PETER: ¿Pensa això quan veu aquests milions d'estrelles? ¿Pensa que res no importa?

LLOYD: Em sembla tan bonic com a vostè i em suggereix vagament

certa veritat profunda que se'ns escapa. Després preval el meu punt de vista professional, com una visió més penetrant i menys il·lusionada. I ho veig com és normalment: fortuït, moralment neutre, i increïblement violent.

Lloyd sap una cosa terrorífica: tot sorgeix i s'esvaeix perquè sí. Constata el mateix que Antoine Roquentin, el personatge de Sartre a *La Nausée* (1938), que també pensava que tot és fortuït, arbitrari i, en definitiva, *sobrer*:

Érem un munt d'existents mortificats, embarassats de nosaltres mateixos; no teníem ni els uns ni els altres, cap motiu per trobar-nos allí; cada existent, confós, vagament inquiet, se sentia sobrer en relació amb els altres. *Sobrer*: era l'única relació que jo podia establir entre aquells arbres, aquelles reixes, aquelles pedres. (...)

I jo —fluix, esllanguit, obscè, digerint, remugant ombrívols pensaments—, jo també era *sobrer*. (...) Pensava vagament de suprimir-me, per tal d'anorrear almenys una d'aquestes existències supèrflues. Però àdhuc la meua mort hauria estat sobrera. Sobrer, el meu cadàver, la meua sang damunt d'aquelles pedres, entre aquelles plantes, al fons d'aquell parc somrient. I la carn rosegada hauria estat sobrera dins la terra que l'hauria rebuda; i finalment els meus ossos, netejats, pelats, nets i polits com dents, haurien estat sobrers; jo era sobrer per tota l'eternitat.<sup>4</sup>

---

75

Ara bé, Sartre (mort el 1980), com Albert Camus, i tants altres de la seva generació, era un moralista. Res ni ningú no té sentit per si mateix. Però cada individu té una consciència lliure i responsable que dóna sentit a les persones i a les coses. L'home està desemparat, però en la solitud s'ha de fer càrrec de si mateix, ha d'inventar la seva llei i ha de prendre decisions sempre concretes de les quals ha de donar compte a la humanitat perquè qualsevol acte humà "compromet tota la humanitat". Sartre se sent optimista, confia tant en l'home que el veu radicalment lliure, a punt sempre d'arriscar-se i amb la possibilitat de donar sentit al món.<sup>5</sup>

Quan, cinquanta anys més tard, Woody Allen tornava sobre el tema del sentit no ho feia des de l'humanisme ni amb la morositat que es respira a *La Nausée*, sinó amb la rotunditat d'una

---

<sup>4</sup> *La Nausea*. Traducció de Ramon Xuriguera. Barcelona: Proa, 1966, p. 187-188.

<sup>5</sup> Vegeu la conferència *L'Existentialisme est un humanisme*, pronunciada a París el 29 d'octubre de 1945, que a més de ser una defensa de l'existencialisme és una defensa de la llibertat individual i de l'optimisme.

frase: tot “ho veig com normalment és: fortuït, moralment neutre, violent”, una frase que ha deixat molt enrere l’atmosfera francesa d’entreguerres. Ara sabem, o intuïm, que a més de ser fortuït, tot és moralment neutre i violent. Terrorífic! Més que la bomba atòmica, i dit de la manera més despullada possible.<sup>6</sup> Som en el que molts han anomenat postmodernitat. I el director de cine s’hi refereix sense ficar-se en la ratera de cap sentència definitiva. D’entrada, *September*, un film greu, emparentat amb Bergman i Txèkhov, no té, malgrat tot, el deix un punt malaltís de la novel·la. Més lleuger, els conceptes hi floten sense voler-se imposar.

Allen es val de la forma per no caure en la trampa de la definició acabada i deixar el discurs de Lloyd obert. Ho fa a través de diversos recursos. Primerament, tot i la rotunditat del professional que només pot acceptar les dades científiques, la conclusió de Lloyd no acaba d’ofegar el ressò dels mots amb què la inicia: l’univers “em suggereix vagament certa veritat profunda que se’ns escapa”. I, en segon lloc, la resposta del físic està situada en una escena secundària. El passatge de la pel·lícula que hem citat és un incís dins d’una trama que tracta bàsicament de Lane (Mia Farrow), una noia que no se sent corresposta per l’home que estima, que viu en una casa solitària que vol deixar per instal·lar-se a Nova York i, sobretot, que ha hagut de carregar amb un crim que va cometre la seva mare. *September*, que és una mena de peça de teatre filmat, és un melodrama, no una obra filosòfica com les que escrivia Sartre per als escenaris “existencialistes”. I Allen, fent del diàleg filosòfic un incís, una conversa casual a propòsit del cel estrellat, dóna a l’opinió del físic un to hipotètic, que la intervenció final de Peter subratlla. En efecte, per trencar la tensió de la conversa, l’escriptor conclou: “No hauríem d’haver parlat d’això. Aquesta nit haig de dormir sol”.

---

<sup>6</sup> En el cèlebre paràgraf 125 de *La gaia ciència* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882), Friedrich Nietzsche, que sap que, en anunciar la mort de Déu, s’avança al seu temps, fa servir un llenguatge entre heroïc i dramàtic per descriure les conseqüències de la desaparició d’un ordre superior, metafísic: “¿Com hem pogut veure la mar fins al seu pòsit? ¿Qui ens donà l’esponja per esborrar tot l’horitzó? ¿Què férem quan desenganxàrem aquesta terra del seu sol? ¿Cap on es mou ara? ¿Cap on ens movem nosaltres? ¿No ens allunyem de tots els sols? ¿No caiem constantment? ¿No caiem endarrere, cap al costat, endavant, en totes direccions? ¿Encara hi ha un dalt i un baix? ¿No errem com a través d’un no-res infinit?...” (traducció de Joan Leita. Barcelona: Laia, 1984, p. 197).



## "CRIMES AND MISDEMEANORS" O LA IMPUNITAT DEL MAL

Dos anys més tard, el 1989, a *Crimes and Misdemeanors*, Woody Allen sembla partir de la conversa entre el físic i l'escriptor a *September* i mostra les conseqüències que es deriven del punt de vista de Lloyd: la presència del mal en les persones més corrents i la seva impunitat. Ho fa, també, per mitjà del diàleg.

En el plantejament de la història, Judah (Martin Landau), un dels protagonistes de *Crimes*, explica a Ben (Sam Waterson) que enganya la seva dona amb una altra de més jove, que Judah qualifica d'inestable, histèrica i venjativa, la qual té la intenció d'explicar-ho tot a l'esposa. Ben intenta preveure la reacció de Miriam (Clair Bloom), la muller, i s'allarga en una reflexió sobre la culpa i la comprensió. Però Judah té un altre punt de vista. Llavors Ben li fa:

Hi ha una diferència fonamental en la nostra manera de veure el món. Tu el veus com una cosa injusta, sense valors i sense pietat... i jo no podria continuar vivint si no sentís de tot cor que hi ha una estructura moral amb significat i misericòrdia... autèntics. I alguna mena de poder superior. Si no, no hi ha base per viure.

Si a *September* la qüestió de fons era que tot és fortuït, ara l'accent es posa en la moralitat. Lloyd l'havia posat en segon lloc i havia dit que tot és "moralment neutre". Ben no podria viure sense un ordre moral establert i conegut per tothom, però el seu amic és de l'opinió del físic. Cap al final de la pel·lícula, Judah, que ha fet matar la seva amant sense que ningú ho hagi sabut, visita la casa on va passar la seva infància i recorda una particular celebració de Pasqua. El públic veu, asseguts a taula, el pare de Judah, Sol (David S. Howard), la seva tia May (Anna Berger) i la resta de la família. Judah adult, des de la porta, segueix una conversa acalorada sobre el bé i el mal, i s'hi fica. Diu: "¿I si un home comet un crim? ¿I si mata?". Entre respostes i exclamacions dels comensals, May argumenta:

Si el comet i no li passa res, i decideix no preocupar-se de l'ètica, té la tranquil·litat assegurada... Recorda... La història l'escriuen els vencedors. Y si els nazis haguessin guanyat, les futures generacions entendrien la Segona Guerra Mundial de manera molt distinta.

Les paraules són de la tia May, però el concepte és de Judah. L'ètica no està unida a l'acció, sinó a la interpretació d'aquesta acció. Judah seria un criminal si la policia descobrís que ha

mort la seva amant; altrament, és un senyor com tants que té un secret amb el qual aconsegueix viure amb una pau raonable. Les coses són tal com les veuen els vencedors.

Allen no imposa la tesi de Judah. La de Ben ha quedat a l'aire i és probable que molts espectadors, potser la majoria, qualifiquin Ben de cínic amb sort.

### “MATCH POINT” O L'IMPOSSIBLE SENTIT DE TOT PLEGAT

Summament bella i vestida amb distinció, la història de *Match Point* ve a sintetitzar la constatació terrorífica del físic de *September*: tot en el món és “fortuït, moralment neutre i increïblement violent”. Obre el film la veu en *off* del protagonista, que, servint-se de les imatges d'una pilota de tennis sobre la xarxa, descriu un món en què la sort té un paper més decisiu que qualsevol voluntat:

El que va dir “M'estimo més tenir sort que fer-ho bé” coneixia la vida en profunditat. La gent té por de reconèixer que una gran part de la vida depèn de la sort. És esgarrifós pensar quantes coses estan fora del nostre control. Hi ha moments, en un partit, que la pilota toca la xarxa i per una fracció de segon tant pot anar endavant com caure endarrere. Amb una mica de sort va endavant i guanyes, o, potser no, i perds.

Per fer més comprensible el nostre comentari ens cal ampliar breument el resum de la pel·lícula que hem fet més amunt. Chris Wilton, un tennista reconvertit en professor de tennis, culte i un punt refinat, es fa amic de Tom Hewett, un dels seus pupils, fill d'una família de l'alta burgesia. El professor veurà una oportunitat en la germana de Tom, Chloe, que se n'enamora i esdevé, així, la porta oberta a l'escalada social, als salons dels millors barris de Londres, als despatxos de la gran empresa i als plaers del teatre refinat. En l'ambient exclusiu de la finca rural dels Hewett, que evoca la noblesa britànica, Chris coneix Nola, la nòvia de Tom, superba nord-americana que intenta ser actriu. I, llavors, quan l'ascensió social del protagonista començava, esclata l'aventura i s'encén un amor exaltat, cec, del tennista per Nola. Chris és seduït pels diners, l'òpera, la caça i les converses entre gent distingida, és clar. Segurament estima Chloe. Però és literalment abduït per la nord-americana, extravertida, insolent i, sobretot, bella. Nora és molt més que un objecte eròtic, és una dona vital, imaginativa, apassionada i fantasiosa, ha viscut i vol viure. Al principi juga amb Chris, però després, quan Tom i Nola han trencat les relacions, la noia es

lliura completament al xicot, i la seductora agressiva que Chris va conèixer a la taula de ping-pong dels Hewett es transforma en una amant incondicional. Chris, però, ja no pot sortir del món de Chloe amb qui s'ha casat. Nola, que espera un fill, li suplica, li fa prometre que deixarà els Hewett, confia en totes les dilacions que ell li proposa i, finalment, diu al seu amant que vol explicar-ho tot a l'esposa. Per això Chris Wilton la matarà i, per despistar els investigadors, matarà, també, la veïna de Nola. La policia comença una recerca minuciosa, que s'allarga i intensifica la intriga que sent l'espectador. Fins i tot un dels oficials imagina la seqüència exacta dels passos de l'assassí, quan l'atzar proporciona una prova, que evoca la pilota de tennis aturada sobre la xarxa i que lliura Chris de les sospites de la policia. La pel·lícula acaba amb la imatge de Wilton juntament amb la seva dona que ha tingut un nen i els Hewett al complet, però visiblement sol.

La pel·lícula no té res d'esquemàtic, no és una simple faula moral amb la intenció d'adoctrinar el públic sobre el tema del no sentit de les coses. Els personatges centrals, Chris i Nola sobretot, són consistents, tenen un perfil psicològic complex, ric i ben dibuixat, i al llarg de la història es va desplegant un ventall d'emocions matisades amb una paleta que les fa versemblants i que van de l'amor i el desig a l'egoisme i la mentida, i de la confiança i la generositat a la por i la culpa. Ni el dolent de la pel·lícula és únicament dolent ni el bo és únicament bo. Al llarg de *thriller* apareixen diàlegs en què es condensen les idees que floten en la trama mostrades des dels diversos punts de vista dels personatges de la ficció i, també, sens dubte, dels espectadors. En una escena del primer acte, Chris i Chloe, i Tom i Nola, les dues parelles inicials del drama, es troben en un restaurant i, arran de la difícil carrera de Nola, discuteixen sobre la sort:

NOLA: De fet la meva carrera no ha anat com tenia planejat

CHRIS: Et falta un cop de sort. Jo trobo que la sort sempre és important.

CHLOE: Jo no hi crec, en la sort. Crec en el treball dur.

CHRIS: El treball dur és imprescindible, però ens fa por reconèixer que la sort hi té un paper important; vull dir que els científics cada dia confirmen més i més que l'existència és obra de la casualitat cega, sense propòsit, sense un disseny.

CHLOE: A mi m'és igual, visc cada minut a fons.

CHRIS: I jo t'envejo per això.

TOM: Què era allò que deia sempre el capellà: "El desesper és el camí de la mínima resistència", era una cosa molt rara, era molt estrany.

CHRIS: Jo crec que la fe és el camí de la mínima resistència.

L'existència és fortuïta, “obra de la casualitat cega, sense propòsit, sense disseny”. Acceptar-ho no és desesper ni passivitat. Exigeix valor, potser més valor que el que cal en un treball dur. Suposa trobar l'energia suficient per recol·locar les pors i el sentiment de culpa i tirar endavant.

Cap al final del tercer acte, ja en el desenllaç, Chris té una mena de visió en la qual apareixen Nola i la veïna a qui ha matat primer per despistar la policia. Totes dues dones li retreuen l'acció criminal. A la veïna, que es queixa que hagi hagut de morir sense tenir res a veure amb els embolics de la parella, Chris li respon que és normal que algunes persones se sacrificuin en bé d'altres capaces de dur a terme operacions heroiques. Aquesta afirmació fa pensar en la “increïble violència” que terroritzava Lloyd. En primera instància, la resposta de Chris a la veïna remet a la justificació de les dictadures, de les guerres preventives i altres brutalitats a gran escala en bé d'un món millor, però també evoca tant la violència de les màfies com la de la burocràcia i de l'ús aparentment educat de la sola raó instrumental.

CHRIS: Pots aprendre a amagar la culpa sota l'estora i tirar endavant. S'ha de fer; si no la culpa t'esclafa.

NOLA: I jo, ¿què?

VEÏNA: I la veïna de davant, ¿què? Jo no tenia res a veure amb tot aquest embolic. ¿No planteja cap problema que jo hagués de morir com una espectadora innocent?

CHRIS: Els innocents de vegades han de morir per deixar pas a una operació més heroica. Vostè va ser un dany col·lateral.

NOLA: Igual que el teu fill...

CHRIS: Sòfocles va dir: “No haver nascut pot ser la millor de les sorts”.

NOLA: Prepara't per pagar el preu, Chris. Els teus actes van ser barroers, plens d'esclètxes. Semblen fets per algú que vulgui que el descobreixin.

CHRIS: Seria convenient que em detinguessin i em castiguessin. Almenys hi hauria un petit indici de justícia, una petita esperança d'un possible sentit de tot plegat.

El càstig seria un alliberament filosòfic. Indicaria l'existència d'una certa justícia i seria l'indici d'un possible sentit. A Chris li dol el que ha fet a Nola, al fill que esperava i a la veïna. Però sembla que encara li dol més que tot hagi de ser “moralment neutre” perquè tot és fortuït i sense sentit.

Del que hem escrit fins aquí es podria deduir que Woody Allen s'ha tornat un professor. No. Cal repetir que Allen presenta

la seva reflexió en forma de *thriller* i en un ambient de gust, de subtilitat i de fina ironia molt notables. Els esdeveniments que l'espectador veu desfilant en la pantalla i els diàlegs, excepcionals en el conjunt del film, que s'ha de parar a escoltar inciten la ment i l'estimulen a pensar alhora que frueix de debò. Segurament que una part del públic es rebel·larà contra Chris, d'altres espectadors se sumiran en el pessimisme filosòfic del protagonista, d'altres s'entusiasmaran amb l'aparició de la prova exculpatòria, d'altres diran simplement que la vida és així... En l'escena final, amb els Hewett al ple reunits entorn de l'hereu Wilton, hi ha dos moments que potser resumeixen el fons de la història. En el primer Tom respon als bons auguris de l'avi dient que li és igual que el nen sigui un geni, i afegeix: "Només espero que tingui sort!". En el segon, en el darrer pla de la pel·lícula, Chris, l'home de sort, aïllat del grup i mig d'esquena, apareix molt seriós, potser trist, potser enyorat de Nola, potser escèptic, potser terroritzat davant el no sentit de tot plegat. Allen ens fa pensar, però ens deixa pensar amb llibertat.

Aquest és el camí del pensament contemporani. D'un pensament que es pregunta sobre els nostres problemes vitals tot i saber que no trobarem una resposta definitiva, i d'un pensament que es val de llenguatge ordinari, no especialitzat, acolorit per un temps i arrelat a un lloc. Kant va preveure els límits d'aquest pensament metafísic i aquesta manera de filosofar. Sempre hi haurà en tot home, sobretot en el qui reflexiona, va escriure, un pensament metafísic i, a falta d'un impossible patró públic, "cadascú se'l tallarà a la seva manera".<sup>7</sup> Un parell d'anys abans de *September*, quan molts filòsofs tractaven d'explicar-se i d'explicar-nos què era la postmodernitat, Vattimo ja veia que la filosofia contemporània derivava cap a un tipus d'hermenèutica que havia d'alliberar la filosofia dels esquemes dogmàtics de qualsevol explicació sistemàtica, i havia d'obrir-la a una expressió intel·ligible per a tothom perquè adoptaria un llenguatge quotidià, tan quotidià com el del cinema, "contaminat" i "feble", diu el mateix Vattimo, però eficaç i accessible al gran públic:

Es tractaria de no adreçar l'empresa hermenèutica tan sols cap al pasat i els seus missatges sinó d'exercir-la també en els múltiples continguts del saber contemporani, des de la ciència i la tècnica a les arts i a aquest

---

<sup>7</sup> Immanuel KANT. *Prolegòmens*. Traducció de Gerard Vilar. Edició a cura de Pere Lluís Font. Barcelona: Laia, 1982, p. 207-208.

“saber” que s’expressa en els *mass-media*, per tal d’anar-los reconduint sempre de nou a una unitat, la qual, presa en la multiplicitat de dimensions, ja no tindria res de la unitat que caracteritza el sistema filosòfic dogmàtic i ni tan sols dels caràcters forts de la veritat metafísica; es tractaria, més aviat, d’un saber explícitament residual que tindria molts dels caràcters de la “divulgació” (amb la filosofia, no com a fonament, sinó com a conclusió de les ciències); seria doncs un saber que es col·locaria al nivell d’una veritat “feble”, la feblesa del qual podria referir-se a l’ambigüïtat de cobrir i descobrir que es pròpia de la *Lichtung* heideggeriana.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Vegeu Gianni VATTIMO. *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna: un significativo contributo all’attuale dibattito filosofico*. Torino: Garzanti, 1985, p. 187 (*El fin de la modernidad. Nichilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1994, p. 156-157).