

Any 2009. Programa especial. Suplement del núm. 4

16 febrer – 1 març 2009



Roy Andersson

Roy Andersson

Una història d'amor sueca. Un estiu amb Annika.

Autor d'una obra molt singular —quatre pel·lícules en trenta-set anys, entre elles, SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN (CANÇONS DEL SEGON PIS), guardonada a Cannes el 2000, i DU LEVANDE (LA COMEDIA DE LA VIDA), presentada a Cannes a la secció *Un certain regard* el 2007—, Roy Andersson va rodar el seu primer film el 1970, una crònica d'amors adolescents sobre el rerefons cruel d'una petita burgesia atrapada entre el conformisme i la frustració. Descoberta darrerament, la pel·lícula mostra la inserció d'un esguard crític que no renuncia mai a mantenir un marge just.

Pär, de 15 anys, i Annika, de 14, s'enamoren; al seu voltant hi ha els pares, els amics, els rivals, un seguit de microcosmos que expressen una societat aparentment desenvolupada, però secretament esquinçada. Segons un tractament que el realitzador sistematitzarà en les seves obres posteriors, la pel·lícula procedeix per grans seqüències gairebé autònomes: s'inicia amb la visita de la família de cadascun dels dos adolescents (és en aquest moment, d'altra banda, que ambdós es coneixen) a familiars ingressats en una casa de convalescència, i s'acaba amb un tiberi a una casa de camp on els pares de Pär reben els d'Annika.

Igual que en una representació teatral, hom aixeca un teló vermell: la pel·lícula pot començar. La primera seqüència situa l'escenari, és una mena de pròleg on hom diu que les noies són sensibles als mascles agressius... No obstant això, els mascles són éssers fràgils que descobreixen l'atracció amorosa en un simple intercanvi d'esguards; moment furtiu que la càmera copsa al vol. Maldestres i sensibles, els dos joves, al llinard de la infantesia i l'adolescència, fan gala d'emancipats en freqüentar les discoteques, tot duent la cigarreta als llavis. Sortosament, llur ingenuïtat no s'esdevé un malson i, exposats a la mirada burleta dels adults, aconsegueixen preservar la delicadesa dels seus sentiments i la rectitud de llur comportament.

El realitzador observa els seus preadolescents com a éssers encara en estat d'innocència, abans que la maduresa no els atrapi i se'ls endugui cap a la mediocritat dels adults. Pär, en cert moment humiliat per un noi més gran que es dedica a bufetejar tota l'estona, es refugia en la seva solitud, i després cedeix novament a l'atracció que sent per Annika, una noieta que vesteix minifaldilla amb una manca de pudor natural. Andersson copsa els gestos furtius que experimenta l'amor: com ara quan el noi camina mentre empeny el seu ciclomotor i la noia el segueix amb la mà recolzada delicadament damunt del seient del darrere.

Tanmateix, és als adults a qui el realitzador reserva la seva aspror. Andersson no necessita pas forçar el tir: els adults són mostrats com minvats per l'estretor de llur horitzó, tant públic com privat, professional o familiar. El pare d'Annika, que secretament espera que la seva filla el vengui de totes les seves desil·lusions,



Una història d'amor de Roy Andersson

és una condensació de frustracions que pensa que no és més que una «merda» i eructa la seva insatisfacció: «La humanitat no és res més que una colla de carbons» o bé «Els calés són l'única cosa important». A la llarga seqüència final, on els adults, patètics, es lliuren a una festa grotesca proveïts d'un pitet decorat amb una llagosta i un barret de pallaso minúscul, Andersson endureix el tir. A l'albada, quan els convidats retornen de la pesca nocturna després de témer que el pare d'Annika s'hagués perdut, el realitzador escenifica una cohort miserable de la qual només s'escapen els dos adolescents, el noi duu la noieta sobre les espatlles.

En aquest joc delicat que consisteix a mostrar el naufragi de la vida tot mantenint intacte l'optimisme que acompanya l'adolescència, Andersson aconsegueix no perdre el rumb en cap moment. El minimalisme del relat toca punts foscos, allà on hom parla de presa de consciència de les vides arruïnades, la mediocritat d'allò quotidià, i la necessitat, malgrat tot, de no enfonsar-se en la desesperació. La resplendent bellesa d'Annika i de Pär i llur fusió sentimental fan gala d'un estat de gràcia miraculós; la gràcia d'abans del deteriorament dels cossos i dels compromisos de l'edat adulta. Com si hom pogués somniar encara que l'home no ha estat expulsat del jardí de l'edèn...

EN KÄRLEKSHISTORIA (UNA HISTÒRIA D'AMOR), a la seva manera de no desenvolupar sinó tonalitats espessides, mai no gira cap a la caricatura. I tot i que els personatges són patètics, no queden reduïts a titelles; conserven una humanitat tràgica, i llur drama quotidià no és sinó una presa de consciència de l'absurd existencial. Pel que fa a això, Annika i Pär, amb el seu amor naixent, poden alimentar l'esperança de donar sentit a llur existència.

Jean A. Gili (Positiv, núm. 568, juny de 2008) ▶



La comedia de la vida de Roy Andersson

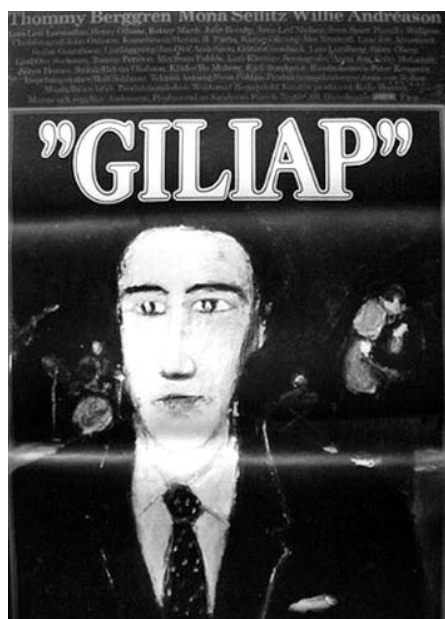
Una conversa amb Roy Andersson. Una desesperança serena.

P.: Després dels seus dos primers llargmetratges, EN KÄRLEKSHISTORIA (1970) (UNA HISTÒRIA D'AMOR) i GILIAP (1975), heu rodat dos curts, NAGONTING HAR HÄNT (HA PASSAT ALGUNA COSA), el 1987, i HÄRLIG ÅR JORDEN (MÓN DE GLÒRIA), el 1991. Quins són els motius pels quals heu deixat de fer llargmetratges de ficció, i a què es deuen aquestes dues obres breus?

R.: La meua primera pel·lícula, EN KÄRLEKSHISTORIA (UNA HISTÒRIA D'AMOR), que vaig fer un cop vaig sortir de l'Escola de Cinema del Svenska Filminstitutet, va tenir molt d'èxit, tant pel que fa a la crítica com pel que fa al públic. Tot i això, ja tenia la sensació que la narració havia de ser més profunda, que havia d'avançar quant a l'estil. Amb GILIAP, vaig intentar una forma més complexa, que m'interessava més. Malauradament, gairebé només em va interessar a mi, atès que la pel·lícula esdevingué un gran fracàs econòmic, sense tenir ni tan sols l'aprovació de la crítica. Aquest fet em va entristir molt puix que jo pensava que a la meua feina hi havia qualitat, i que era injust que aquesta no s'hagués percebut. El ritme era molt lent i jo havia provat una aproximació poètica. Més endavant, GILIAP es va reavaluar, la qual cosa em va complaure. En certa mesura, això va poder passar a causa de l'estrena, alguns mesos després, de BARRY LYNDON, una pel·lícula que admiro molt i que presentava un *tempo* semblant. En qualsevol cas, em vaig veure bandejat, amb grans dificultats per aconseguir finançament. Ara, la depressió m'aclaparava en la mateixa mesura que el gran entusiasme suscitat al meu debut. Aleshores, em vaig encaminar vers el cinema publicitari, l'única àrea que podia interessar-me alhora que em permetia guanyar-me la vida. Tanmateix, no en vull pas exagerar els mèrits ni la importància; va fer possible que jo pogués desenvolupar una companyia de producció, aconseguir equipament i treballar l'enquadrament i la profunditat de camp. També va significar una bona escola per aprendre a condensar, a eliminar tot allò superflu. Però dit això, no crec pas que la pel·lícula publicitària exerceixi una veritable influència sobre els artistes autèntics, atès que els fabricants d'aquesta mena de cinema són els saquejadors que plagien tot allò que troben. Em sembla que no he cedit a aquest vici, perquè sempre he tingut les mans lliures. Les meves pel·lícules publicitàries, per bé que subversives, també eren molt populars; això m'ha deixat un gran

marge de maniobra pel que fa als meus socis. Tot tornant a la pregunta, efectivament, he realitzat, dotze anys després de GILIAP, un curtmetratge, NAGONTING HAR HÄNT (HA PASSAT ALGUNA COSA), que em va encarregar el Ministeri de Sanitat suec. Volien que els espectadors prenguessin consciència del problema de la sida. Vaig rebre el suport dels metges, tot i que de seguida em vaig adonar que en aquesta epidèmia hi havia coses no gaire netes, i aleshores vaig començar a investigar el virus al llarg de nou mesos. Estic convençut que la malaltia és un producte de l'home i no de la natura, malgrat tot, penso que la societat no està preparada per acceptar una afirmació d'aquesta mena, si més no, de moment. Potser va ser un accident o un acte voluntari, però del resultat de la meua investigació, n'estic totalment convençut. En aquell moment, sentia una profunda indignació per tot allò que l'epidèmia havia generat, com ara la creença supersticiosa en un càstig de Déu davant de l'excessiva llibertat sexual, o la recerca de caps de turc, ja fossin negres o homosexuals. El cert és que, atesa la meua agressivitat davant totes aquestes mentides, la pel·lícula es va aturar a la meitat de la producció. La part rodada es pot veure ara amb format de curtmetratge. Les autoritats la van retenir durant set anys, tot i que es tractava d'una versió reduïda, i que no vaig poder enllestir-la. Finalment, van acceptar projectar-la una única vegada al Festival d'Upsala. I va ser allà on representants del Festival de Clermont-Ferrand en van prendre nota i la van seleccionar. A Clermont-Ferrand va rebre dos premis i això encara va fer més difícil que la tornés al calaix.

El segon curtmetratge, HÄRLIG ÄR JORDEN (MÓN DE GLÒRIA), era la primera part d'una pel·lícula de deu episodis encarregada pel Festival de Göteborg i l'Institut



Pòster de *Giliap* de Roy Andersson

Cinematogràfic de Suècia. Hi participen deu realitzadors diferents, i el meu curt de ficció tracta de la culpabilitat individual i col·lectiva. És un sentiment que va néixer amb mi. El vaig rodar en estudi i hi havia volgut desenvolupar un estil que de fet era força proper al de SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN (CANÇONS DEL SEGON PIS), tot i que menys precís i amb menys matisos. Però hom hi troba la mateixa estilització, com ara a NAGONTING HAR HÄNT. La diferència rau en l'equilibri entre realisme i abstracció que hi ha al llarg del llargmetratge.

P.: Com heu elaborat, en el decurs dels anys, aquesta estètica de blocs narratius i de càmera immòbil amb una gran profunditat de camp?

R.: Em sembla que això té molt a veure amb el meu gust per la pintura, que és una gran font d'inspiració. Molts cops he intentat tornar a moure la càmera, i posteriorment a tallar els plans al muntatge, però el resultat m'ha semblat sempre decebedor. Al capdavant, he arribat a la conclusió que, si no s'evidencia com quelcom expressament necessari, no hi ha cap raó per recórrer al muntatge. Des d'aquest punt de vista, la posada en escena de Chaplin em sembla exemplar. Funciona per «quadres». El moviment de la càmera és sovint una ma-

nera de no voler afrontar els problemes. I aquesta escapatòria sovint es veu lligada a raons de caire econòmic puix que el rodatge d'una pel·lícula és car.

P.: Tot sembla indicar que heu tingut dues influències, la d'Edward Hopper, que és una mica el precursor de l'hiperrealisme, i la dels pintors alemanys de la Neue Sachlichkeit (la nova objectivitat).

R.: De fet, Otto Dix és el meu pintor favorit. De jove, jo volia ser pintor i escriptor. Fer cinema m'ha semblat una bona combinació d'aquestes dues aspiracions. És cert que m'agrada aquest període de la nova objectivitat. Quan preparo els plans amb el meu director de fotografia, faig dibuixos o fotocollage. Agafo una Polaroid i li demano a algú del meu equip que s'assegui dins del camp per establir la distància adequada entre els personatges, o la relació amb les parets i els mobles. D'aquesta manera, puc decidir alhora l'angle de la càmera i la seva posició, amb preferència pels picats lleugers. Abans de rodar en 35 mm, faig una vintena de proves per a cada pla. Després de cada prova, consulto el director de fotografia, el decorador, el responsable de vestuari, etc. per tal d'efectuar les modificacions necessàries. Ens mirem les proves en una pantalla gran, i treballam de forma col·lectiva de veres. Tots ens coneixem molt bé, atès que treballam junts des de NAGONTING HAR HÄNT, i ensems hem elaborat, des d'aquesta cinta, un estil i un mètode de rodatge. Ha estat una cerca en comú de la simplicitat que m'impedeix tornar enrere, quan recorria al muntatge i als moviments de càmera. Penso que hi ha ben poques pel·lícules a la història del cinema que es puguin tornar a veure sense parar. Hi manca força aquesta precisió pròpia de la pintura. Hi ha una vintena de títols, potser, que situo a dalt de tot: a més de BARRY LYNDON, citaria HIROSHIMA MON AMOUR, LADRI DI BICICLETTA, VIRIDIANA...

P.: Us oposeu, gairebé punt per punt, als preceptes del Dogma dels vostres veïns danesos, els quals rebutgen la llum artificial, la càmera estàtica, els decorats construïts...

R.: No perdeu de vista que vaig començar aquesta pel·lícula el 1996, abans que existís el moviment Dogma, i que l'he acabada després que s'acabés Dogma! De fet, Dogma és un nom nou per a una cosa ben antiga. Per exemple, el cinema de Godard ja tenia en compte un gran nombre de les seves normes.

P.: Per tal de complir el vostre desitjos, trobeu que és important ser el vostre propi productor i rodar al vostre propi estudi amb l'equip habitual.

R.: Sí, em sento molt afortunat d'haver aconseguit posar en marxa aquest sistema que m'ha permès rodar al llarg d'un període de quatre anys, tot i que, sens dubte, he perdut un any en la recerca de finançament. Em sembla que ho tindrà més fàcil en el meu proper film; de tota manera, però, no puc pensar si no és en un llarg període de rodatge, tot tenint en compte la meua manera de treballar. A SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN ha calgut construir vora trenta-cinc decorats per a les quarantais seqüències. Cada decorat ha necessitat prop d'un mes. Per a algunes seqüències, hem llogat un immens hangar, com ara a l'escena a l'estació ferroviària. Tots els vagons són de fusta, i s'han construït amb les dimensions autèntiques. Només aquesta seqüència, hem tardat dos mesos i mig a preparar-la! A més, és l'única on hi ha moviment de càmera: quan apareix l'amic mort, l'aparell el segueix amb un *travelling* cap enrere. No hi havia cap altra manera de rodar el procés de la seqüència. Vaig provar de trobar una autèntica estació ferroviària, però em vaig adonar que no tindria pas la mateixa qualitat d'abstracció, i que la llum i els colors no s'hi correspondrien amb tanta exactitud com jo volia. Cerca una purificació mitjançant un tractament gairebé monocrom. Així mateix, molts carrers s'han construït a l'estudi, com ara aquell on ell es troba el captaire. Per a l'escena de l'embús, teníem models en miniatura. En general, rodem en llocs molt amplis i fem molt ús del *trompe-l'œil*. Tinc un instint gairebé animal, una set que m'empeny a fer cada cop més rica la textura de la pel·lícula, a perfeccionar-ne cada detall. Abans he parlat d'Otto Dix, però també haig d'esmentar una altra influència, la del pintor rus Iliia Repin. Es tracta d'un figuratiu realista, gairebé naturalista, les teles del qual són d'una riquesa extrema, com ara *Procession*, amb milers de personatges, cadascun dels quals està pintat amb la seva específica individualitat, i en el qual va invertir

onze anys. El temps que m'ha pres la meua pel·lícula no és comparable a aquesta durada.

P.: La història central —aquest home, la seva fàbrica que s'ha cremat, un fill boig i l'altre embriac— ja existia al naixement del projecte, o havíeu pensat amb anterioritat en certs quadres que hom troba a la pel·lícula?

R.: Amb franquesa, a l'inici tenia dues idees que vaig unir. La primera era un vers d'un poeta peruà, César Vallejo: «*Amadas las personas que se sientan*», al seu poema *Traspié entre dos estrellas* que havia llegit en suec en un llibret prim que va aparèixer a finals dels setanta. El text em va fascinar tant que en vaig voler fer un documental, però no ho vaig aconseguir. Aleshores, vaig decidir d'utilitzar-lo com a base d'aquesta ficció. L'altra idea era més agressiva: la crítica de la nostra societat, del seu sistema de valors. Hom troba al film aquest aspecte polèmic. A continuació, vaig fer que aquestes dues idees es fusionessin. El cert és que allò que em va venir a la ment en primer lloc no va ser pas la relació entre el pare i els dos fills, sinó seqüències individuals; per exemple, l'escena del sacrifici de la nena la vaig imaginar fa vint anys. Tinc diverses visions i, en cada ocasió, penso d'inserir-les posteriorment a una pel·lícula. He hagut de trobar una narració que em permetés establir lligams entre aquests quadres. Primerament, vaig pensar que un dels dos fills, el poeta, oposat al pare pragmàtic, podria citar els seus poemes, però de seguida em va semblar que era una solució massa sentimental. Contràriament, vaig imaginar que el poeta era mut i que algú altre llegia els seus versos, que en aquesta ocasió és el seu germà, la qual cosa permet un fil de comunicació entre ells. Llur pare és una figura recurrent a les meves pel·lícules. Sempre té la mateixa edat, la mateixa aparença, i, fins i tot, els mateixos trets de caràcter: de fet, em sembla que és el meu pare!

P.: La manera d'enfocar els vostres personatges també és força pictòrica, com si el repartiment es fes abans que res a partir del físic.

R.: És cert que sempre m'han atret els «tipus», per la qual cosa sovint m'adreço als no professionals. A SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN només hi ha dos actors professionals, i és la primera vegada que recorro a tants afeccionats. De fet, no veig pas tant la diferència quan treballa amb uns o amb els altres. Fem moltíssimes repeticions, i a mesura que passen els dies, els no professionals esdevenen autèntics actors. Suècia és un país petit, i els actors fan sovint teatre; hom els veu al cine-



Cançons del segon pis de Roy Andersson

ma a les mateixes pel·lícules, de tal manera que se'ls reconeix immediatament. Si cerquem en el conjunt de la població, disposem d'una varietat que no trobem a l'anuari dels actors. El meu mètode de treball rau a rodar al llarg d'un període de temps molt llarg, escollir qualsevol moment del dia o de la nit per aquesta o aquella seqüència; això no és gaire compatible amb els horaris dels professionals. No poden estar disponibles en qualsevol moment, tenen compromisos estrictes.

P.: Vós citeu el vers de Vallejo: «*Amadas las personas que se sientan*», però a les vostres pel·lícules hi ha molts personatges asseguts, sense que per això semblin estimats!

R.: El mateix passa amb Vallejo: els éssers humans són desgraciats, però ens diu que els estimem perquè són vulnerables. Com ell, m'aferro a la descripció de l'home: de vegades sense el seu barret és calb, de vegades, s'agafa el dit a la porta, de vegades s'oblida de la infantesa. No és gaire més que un animal. Com Vallejo, l'estimo amb tristesa.

P.: *Tret de la dona de Stefan, a la pel·lícula les dones són més aviat grasses i esperen els homes al llit!*

R.: És possible, però no em disturba pas tenir obsessions! De fet, els homes també són més aviat corpu-

lents, des del pare al mag.

P.: *La vostra pel·lícula parla de la follia i del caos, i hi vessa força interès pel que fa als rituals.*

R.: Sí, és una pel·lícula de desesperança serena. Pel que fa als rituals, ens hem criat amb ells, integren la nostra educació. Els critico i, ensems, em fascinen. En aquest moment, em trobo en una situació estranya. M'he assabentat que seré honorat com a doctor *honoris causa* a la Universitat de Göteborg, i que per a la cerimònia hauré de posar-me un barret semblant a aquell que duu l'home que vomita al bar de SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN. Realment, no sé pas què fer de cara a aquest reconeixement, però em dic a mi mateix que potser aquest fet em donarà més poder en les venidores discussions sobre els meus projectes de pel·lícula, així com en les relacions amb les autoritats en el terreny de la cultura.

P.: *A la vostra pel·lícula hi ha un esperit rebel, proper al surrealisme, amb una crítica violenta a les institucions: l'exercit, l'Església, el món polític. Tret de certes pel·lícules de Widerberg, és una tendència desconeguda al cinema suec.*

R.: Em fa l'efecte que això prové de la meva joventut. Sempre he odiat veure la gent humiliada. I la humiliació és un tema cabdal de la meua pel·lícula: com venjar-se'n, com fer-se'n escàpol. De la mateixa manera, a l'escola —no pas a la meua família—, hom m'ensenyava els salms, amb la lectura de la Bíblia, etc. Al meu film, critico l'Església, allò que ha fet de Crist (del qual hom diu que era un home «bo»), com l'Església l'ha utilitzat. Provinc d'un entorn obrer i sovint he vist els meus avis en situacions humiliants davant de les autoritats, el prestamista, el dentista, el metge, l'advocat. Sempre eren tractats com a miserables. M'hi vaig rebel·lar als onze anys, quan vaig entrar a l'institut, on hi havia ben pocs fills de proletaris. Hi anava cada dia, del barri on vivia a l'escola, i vaig poder, gràcies als estudis, entrar a la universitat. Cap als 13 o 14 anys fou quan vaig descobrir el plaer de la lectura i la revelació de l'art. Més tard, als 17 o 18 anys, vaig començar a interessar-me pel cinema, inicialment amb pel·lícules russes com ara LA DAMA DEL GOSSET o LA BALADA DEL SOLDAT, però també amb CENDRES I DIAMANTS, de Wajda, o la *Nouvelle Vague* amb LES COUSINS de Chabrol, i sobretot l'impacte de HIROSHIMA MON AMOUR. Va ser aleshores que no vaig tenir cap més altre objectiu que esdevenir realitzador cinematogràfic. Però em va caldre tenir 24 anys, l'edat mínima per poder entrar a l'escola de cinema. Mentre esperava, estudiava literatura, filosofia i història, que no és pas perdre el temps...

P.: *La música juga un paper determinant a la vostra pel·lícula, i l'empreu com a lligam entre les seqüències. D'aquesta manera, la música d'orgue a l'església es perllonga a l'escena següent, com ara el cor al metropolità.*

R.: El cor al metropolità és una idea que es remunta a molt de temps enrere. És com si els passatgers ploressin davant del destí que els espera. És més aviat un sentiment de tragèdia que no pas de desesperació, com ara a l'*Infern* de Dante. Ploren davant del que els cau al damunt. Amb l'orgue, volia honrar aquest moment del qual parla Vallejo, on l'homenet vulnerable s'asseu. Volia enlairar aquest instant a un nivell superior. És una actitud de respecte cap al nostre breu trànsit per la terra, que hom diu de protegir en comptes de fer-lo dolorós. Un dels perills de la nostra època rau en el fet que la gent ja no se sent capaç de responsabilitzar-se del seu futur, i ensems es lliura a les supersticions. No fa gaire, a Corea del Sud, durant la crisi econòmica, els habitants van organitzar processons per tal que les divinitats, als cels, s'esforcessin a fer pujar la borsa! Això remet a les manifestacions de la meua pel·lícula, que no tenen res a veure amb les antigues lluites socials. Molt aviat, he tingut aquest sentiment de caos que expressarien molt bé els embussos a les carreteres. Això tradueix la desgràcia de no poder moure's mai més, de restar immobilitzat sense més emoció que la por i la desesperança. No hi ha cap dubte que és això el que deuriem sentir els nord-americans en el moment de la fallida de Wall Street el 1929, i l'immoble que es mou s'inspira en aquests esdeveniments.

P.: *Les acaballes dels anys vint també són el moment de més puixança del cinema silent, i particularment del gran cinema alemany en què fa pensar el vostre film.*

R.: He volgut proporcionar-li una factura intemporal, una mica com ara a *Tot esperant Godot*. Aquesta peça s'adreça als espectadors sigui quina sigui l'època o l'indret on es representi. Desitjava un llenguatge cinematogràfic sense època, i això afecta tant els decorats com el vestuari. Volia que la paleta cromàtica tingués colors institucionals: el gris, el blanc, el verd fluix, el color crema que trobem als hospitals, a les oficines de correus, a les sales d'espera, als tribunals.

P.: *Malgrat tot, hi ha cap indicatiu d'esperança a la vostra pel·lícula? La dona de Stefan, per exemple?*

R.: Potser, atès que es preocupa més dels altres, i té una certa innocència, tot i que la innocència també pot esdevenir pèl·lida. Però em sembla que l'esperança senzillament rau en la creació de la pel·lícula en si mateixa. Si hom està absolutament desesperat, hom no emprèn res. Voler fer prendre consciència als altres dels tràngols de la vida és un gest positiu. Quan veig les teles d'Otto Dix i la seva visió grotesca i tràgica del món, fruit de la seva experiència cruel a la guerra, experimento tanmateix un sentiment d'esperança. Hi ha algú que ha fet l'esforç d'interessar-se pel patiment dels altres. Això em sembla un pas més complex i ric que lliurar un simple missatge positiu. Cal deixar a l'espectador la possibilitat d'albirar per ell mateix un indicatiu d'esperança.

Michel Ciment i Yann Tobin (Positif, núm. 476, octubre de 2000) ▶



La comedia de la vida de Roy Andersson

▶ Motius per estar contents

El mestre suec de la profunditat de camp ha retornat del món surrealista de la venda agressiva per televisió. DU LEVANDE (LA COMEDIA DE LA VIDA) és només el quart llargmetratge de Roy Andersson des de EN KÅRLEKSHISTORIA (1969) (UNA HISTÒRIA D'AMOR), guanyadora de la Berlinale el 1970, i arriba vuit anys després de la seva darrera pel·lícula, SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN (CANÇONS DEL SEGON PIS). No es pot dir que Andersson sigui un director prolífic; la seva producció cinematogràfica és més aviat glacial, tot i que al llarg d'aquest període han sorgit del seu estudi gairebé tres-cents fragments de l'absurd en forma d'espots televisius idiosincràtics. «Penso que DU LEVANDE és la meua pel·lícula més còmica», em confessa. «Però tant aquest film com SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN són només esborranyos de la pel·lícula que ve després.»

Va ser la recepció crítica de la seva continuació d'EN KÅRLEKSHISTORIA el que sembla que va establir el model per a les properes tres dècades. Andersson havia esperat cinc anys per fer GILIAP, i una barreja de crítiques molt negatives i la completa indiferència del públic cinèfil, fins i tot al seu país natal, van resultar impossibles de digerir.

Pràcticament en fallida, va aconseguir muntar la seva pròpia productora Studio 24 a Estocolm, amb la intenció de fer documentals curts i anuncis més lucratiu. Des d'aleshores s'ha convertit en un dels directors d'espots publicitaris de més èxit a Europa, amb una clientela que inclou Air France, Volvo i la loteria de Suècia. «Molta gent va pensar que era una llàstima que no dirigís pel·lícules reals», va comentar a Jørn Rossing Jensen l'any 2000 quan va anar al Festival de Cannes amb SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN. «Malgrat tot, en realitat va ser una sort, ja que no em vaig involucrar en la comunitat cinematogràfica tradicional, cosa que sempre convidava al compromís.»

Hi ha molts directors de cinema que provenen del món de la publicitat, com ara Ridley Scott i Alan Parker al Regne Unit o, més recentment, Pen-ek Ratanaruang a Tailàndia. Molts directors de cinema complementen

una mica els seus ingressos rodant un anunci de tant en tant, i alguns, com ara Spike Lee, creen empreses d'espots publicitaris per augmentar els seus ingressos. Potser l'autor paral·lel més proper a Roy Andersson al Regne Unit és Jonathan Glazer, que continua produint espots d'alt nivell (incloent-hi el recent anunci de les «explosions de pintura» per als televisors Sony Bravia) que han guanyat nombrosos premis en el sector. Però mentre que Glazer és un *visualista* innovador (els seus vídeos musicals són dels millors que s'han fet mai), els seus espots manquen d'estil propi.

En canvi, quan veus un anunci de Roy Andersson, saps que ningú més no el pot haver fet. Com va dir Allan Ginsberg quan defensava que William Burroughs anunciés sabatilles Nike: «Nike està promocionant William Burroughs, i no a l'inrevés». Andersson ha trobat la manera de mostrar un producte mentre continua sent, inseparablement, Roy Andersson en tota la seva glòria melancòlica, tot deixant l'empremta del seu humor negre. Es diu que Ingmar Bergman n'era fan.

Molts dels seus espots es poden trobar a YouTube, incloent-hi el seu treball més recent per al quàtxup Felix. Examinem-ne alguns; per exemple, el d'una «família» que s'apinya incòmodament davant del televisor per veure els resultats de la loteria; tots estan expectants i han anat a l'habitació del costat amb la vana esperança de guanyar una fortuna. En un altre, en una botiga local dues dones grans que semblen haver-se escapat de la tomba demanen edulcorant artificial en un anunci de sucre suec («només el sucre és naturalment dolç»). En un bar, un home corpulent aparta a empentes una parella de la taula on vol seure com si estigués fent fora dos gossos, i al consultori d'un metge una infermera buida amb violència la bossa de mà d'una dona per trobar-hi els diners que ha de pagar. Persones que viatgen al seu lloc de treball trepitgen un home que ha caigut a terra. L'anunci? Un spot polític del partit socialdemòcrata. L'eslògan? «Per què ens hem de preocupar pels altres?».

«He rebutjat fer alguns anuncis perquè anunciaven productes immorals o perquè mostraven una visió immoral de la vida», em confessa Andersson. No fa anuncis adreçats als nens i detesta el masclisme: «Odio els conceptes que creen vincles afectius masculins en els anuncis de cerveses, i he rebutjat aquesta mena d'ofertes». Va produir anuncis polítics per als socialdemòcrates els anys 1985 i 1988. «No era membre de cap partit, però vaig preferir donar suport a l'esquerra. Anys després ha quedat clar que els socialdemòcrates no són gaire diferents que la dreta, tot i que no em peneleixo d'haver fet aquells anuncis».

SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN, una pel·lícula impregnada de l'angoixa del final de mil·lenni, va introduir Andersson a un públic més ampli. Centrada en la vida d'un venedor de mobles de seixanta anys, descriu episodis en què hi participen més de cinquanta personatges diferents en una sèrie de vinyetes, sovint sense cap context narratiu o lògic. La càmera està pràcticament estàtica, i només hi ha 45 talls. Moltes de les escenes són còmiques, la majoria són melancòliques i algunes són subliminalment esgarrioses. Bandes de violents apallissen un immigrant. Dos mags d'escenari fan un truc. Un empleat és cruelment humiliat i acomiadat. Un embús interminable paralitza la ciutat. Colors desmaiats i una estètica atrotinada dels anys cinquanta banyen tota la pel·lícula en una brillantor sepulcral. «El to gairebé morbós ens evoca Odin observant els fracassos de la societat moderna», va escriure Elvis Mitchell al *New York Times*.

DU LEVANDE té un to lleugerament més còmic i alegre, amb un esquetx de comèdia honesta en què un home s'espera per comprar un bitllet de tren i canvia de cua en va. Andersson veu aquest film com una continuació de SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN, i tots dos utilitzen el mateix estil i la mateixa barreja de personatges i temes. Em van cridar l'atenció les escenes de la sala de juntes i les reunions de poder que infonen a DU LEVANDE de tedi de club de golf. «L'escena en què l'home pateix un atac de cor em resulta familiar; he estat en una reunió així moltes vegades», afirma Andersson, en referència a la seva carrera d'espots publicitaris. «Sé que és així com es comporta la gent i en reconec l'ambient». Andersson no escriu guions en un sentit convencional, i crea només un guió il·lustrat primitiu.

Tanmateix, els seus anys com a home d'anuncis l'han permès formar una biblioteca de rostres: m'assegura que té més de 5.000 arxius amb fotografies d'actors i de persones que coneix als bars o al carrer. «Sé de què parlaran els meus personatges i cerco gent que s'ajusti a aquesta idea», afirma. «Requereix molt de temps, però has d'aconseguir un diàleg i uns personatges adequats; de vegades corregeixo el diàleg perquè s'ajusti a la persona».

El meu pressentiment que l'escena en què el psiquiatra expressa la seva decepció per l'egoisme de la humanitat directament a la càmera és de fet un discurs d'Andersson sobre l'estat de la nació resulta ser correcte. Però qui és l'actor que va escollir per posar cara a Roy Andersson? «Un organista d'església; no comparteix els meus punts de vista».

Andersson diu que també s'identifica amb la dona que resa amb bojeria en un breu interludi.

Cita pocs directors que l'hagin influït, i prefereix parlar d'artistes, especialment de l'expressionista alemany Otto Dix i del rus-ucraïnès Iliia Repin (1844-1930), un pintor icònic que va apartar-se de l'establishment per voler representar escenes de la vida real (Andersson també valora el fet que Repin va deixar transcórrer un període d'onze anys entre quadres). Mentre que SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN conté una lúgubre banda sonora escrita per Benny Andersson del grup ABBA, DU LEVANDE està farcida de jazz de Nova Orleans, i presenta algunes escenes meravelloses amb una marxa de músics de jazz. «Em commou la tuba», afirma Andersson, que tocava el trombó quan era jove.

I els interiors? I l'ambient dels anys cinquanta? «Penso que tots desenvolupem la nostra visió del món al voltant dels onze anys d'edat, i els meus anys d'infantesa són una important font d'inspiració. Quan Suècia va crear la seva anomenada societat del benestar als anys cinquanta, va construir moltes cases amb la influència arquitectònica alemanya dels anys trenta. Procedo d'una família de classe treballadora, i això és el que em fa sentir còmode. Crec que l'espai defineix l'home, i sempre vull mostrar el sofà dels sofàs, l'oficina de les oficines purificades i condensades».

A l'escena d'un somni, un home intenta treure brusquement unes estovalles en un sopar burgès, però trenca tota la vaixela. Sota la taula hi ha dues esvàstiques. «Vaig fer la taula jo mateix», afirma Andersson. «Odió que Suècia tingués un comportament tan oportunista durant la guerra.»

DU LEVANDE acaba amb l'arribada d'una flota de bombarders a punt de llançar les bombes sobre una ciutat; l'angle de l'ala evoca d'alguna manera la *Danse Macabre* d'EL SETÉ SEGELL de Bergman. Andersson nega ser un misantrop o un pessimista, tot i que assegura que lamenta «que la gent faci un mal ús de les coses per humiliar i matar el pròxim, i que les persones siguin tan arrogants». Promet que la propera pel·lícula estarà llesta d'aquí només quatre anys, i que serà «més grotesca i tindrà més Dostoievski». Com tants dels seus personatges, només ens queda seure i esperar. Potser en un bar. «M'agraden els bars», assenyala Andersson. «L'alcohol ajuda les persones a sobreviure quan la vida es torna dura i despietada».

Roger Clarke (Sight & Sound, abril de 2008) ▶



Cançons del segon pis de Roy Andersson

▶ Al caire de l'apocalipsi

Els espectadors de SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN (CANÇONS DEL SEGON PIS) es divideixen en dues categories: els que coneixen els espots de Roy Andersson i els seus dos darrers curtmetratges, NÅGONTING HAR HÄNT (1987) (HA PASSAT ALGUNA COSA) i HÄRLIG ÄR JORDEN (1991) (MÓN DE GLÒRIA), i els que no han vist res. Per al primer grup, aquest llargmetratge és un feliç retrobament amb un univers que no s'assembla a cap altre; per al segon grup, una sorpresa excepcional.

Una seqüència de PLAY TIME pot servir per fer-nos una idea de la pel·lícula: el moment en què Hulot es troba en una *drugstore*, on la llum verda del rètol imprimeix un to sinistre tant als dolços que regnen a l'aparador com als clients amb aspecte estrany. Un pla ample, bastant llarg, que deixa a l'espectador prou temps per apreciar l'essència de la situació. Traiem-ne Hulot, mantinguem-hi el



Món de glòria de Roy Andersson

verd, la llargada del pla, la gran profunditat de camp, multipliquem els personatges i tindrem la primera representació de seqüències articulades a SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN, una pel·lícula d'humor lacònic.

Ja hem entès que el cinema de Roy Andersson se situa als antípodes del naturalisme. El realitzador suec pertany a aquells creadors gràcies als quals el cinema no deu res a les seves virtuts d'enregistrament del món. El que imprimeix a la pel·lícula és una construcció total. Decorat, color, llum, desplaçaments de personatges molt tipificats que s'han orquestrat amb una cura maniaca. Cap pla (la majoria, plans seqüències) no es redueix, amb tot, a l'execució d'una idea prèvia. El mètode Andersson suposa un

llarg procés de construcció del decorat i de col·locació dels personatges, i després nombroses repeticions i, finalment, moltes preses. «Rodo sense guió ni *storyboard*» declara. «Prefereixo provar, com ara un pintor. Provar la idea, l'angle, els colors, els diàlegs, els personatges, les posicions.»

El rodatge de SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN va començar el març del 1996; a principis d'abril de 2000, encara s'havien de rodar tres plans. Aquest projecte fora de norma ha necessitat unes condicions de producció fora de norma, que es deuen en gran part a la independència que Roy Andersson s'ha forjat gràcies als seus nombrosos espots. Així, amb el pas dels anys, ha adquirit un immoble a Estocolm on ha condicionat uns despatxos, una sala de muntatge i un plató de 550 m². Ara les limitacions de temps ja no són les mateixes. El realitzador pot encadenar més de vint preses del mateix pla seqüència durant les quals n'afina la direcció. Si cal, pot reconstruir el decorat si, al cap d'algunes setmanes, no està del tot satisfet amb el resultat.

Fa pensar en Fellini, en la seva manera de fer interpretar els seus personatges per «rostres», fisonomies identificades al carrer, però que apareixen com improbables de tant que s'exclouen habitualment del cinema. Vaguen, víctimes eternes, en un món paralitzat, alentit, com glaçat per una argolla de convencions, al caire de l'apocalipsi... si no és que ja són morts. Passem de l'un a l'altre: hi ha un home que ha calat foc a la seva botiga de mobles per cobrar la prima de l'assegurança; un altre home al qual han acomiadat; el prestidigitador que falla el seu truc i apareix a l'hospital com també l'espectador que ha ferit amb la serra; l'immigrant agredit en ple carrer... Aquests personatges es creuen de vegades. Els seus itineraris dibuixen la caricatura d'un univers regit pel benefici, la indiferència, l'apatia, condueix directament a l'absurd i fa que els poemes tornin bojós. Roy Andersson és un pessimista alegre, i alhora un anticlerical il·lusionat, que no tem la provocació: creus de crucifixió de mida natural que així van a parar malauradament a un terreny desolat.

Al llarg de tota la pel·lícula, no se sap fins on serà capaç d'arribar. La certesa, que, amb aquesta penosa humanitat, el pitjor encara és possible. Riure també.

Jacques Kermabon (24 Images, núm. 103-104, tardor de 2000) ▶

BIBLIOGRAFIA: ROY ANDERSSON

Monografies:

- Roy Andersson (1943-). En Ciment, Michel. *Pequeño planeta cinematográfico: 50 realizadores, 40 años de cine, 30 países*. Madrid: Akal, cop. 2007. p. 213-220.

Articles de revista:

- Bracewell, Michael. *Not waving but drowning*. "Sight & Sound", n. 3 (March 2001), p. 36-37.
- Clarke, Roger. *Reasons to be cheerful*. "Sight & Sound", n. 4 (April 2008), p. 34-36.
- Imperatore, Giuseppe. *Il 'realismo creaturale' di Roy Andersson*. "Cineforum", n. 427 (ag.sett. 2003), p. 56-63.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Kermabon, Jacques. *Au bord d'une apocalypse... "24 Images"*, n. 103-104 (automne 2000), p. 62.
- Martini, Andrea. *Tre storie e un'intervista dal Nord*. "Bianco e Nero", n. 4 (luglio-ag.2000), p. 116-126.
- O'Neill, Eithne; Goudet, Stéphane. *Roy Andersson*. "Positif", n. 562 (déc 2007), p. 36-40.
- Preziosi, Adelina. *You the living (Du levande)*. "Segnocinema", n. 149 (genn.-febr. 2008), p. 34-35.
- Romney, Jonathan. *You, the living*. "Sight & Sound", n. 4 (April 2008), p. 82.
- Rouyer, Philippe; Ciment, Michael; Tobin, Yann. *Roy Andersson*. "Positif", n. 476 (oct. 2000), p. 25-31.
- Russell, Dominique. *The ghost of the second floor*:

Roy Andersson and César Vallejo. "Literature/Film quarterly", vol. 36, n.4 (2008), p. 315-326.

- *Sångers från andra våningen*. "Positif", n. 473-474 (juil.-août 2000), p. 108-109.
- Gili, Jean A. *A swedish love story: un été avec Annika*. "Positif", n. 568 (juin 2008), p. 40-41.

Pel·lícules :

- *Sångers från andra våningen (Canciones del segundo piso) (VHS)*. Suècia – Noruega - Dinamarca, 1991. **V.O.S.A.**

V.O.S.A. – Versió original subtítolada en anglès