

Any 2005. Programa especial. Suplement del núm. 7

4 - 10 abril 2005

Filmoteca

de Catalunya



Andreas Dresen

Andreas Dresen

► HALBE TREPPE

La felicitat és a quatre passes

De vegades hi ha també contes fantàstics en el negoci professional del cinema. Ara arriba des de l'Est un director jove i totalment desconegut, i l'actor principal del seu petit i ombrívol film sobre Berlín, Michael Gwisdek, guanya un Ós de Plata a la Berlinale, i el film mateix, el Premi de Plata Alemany del Cinema. I amb aquests diners roda un altre film, més petit i més trist encara, a Frankfurt de l'Oder, i guanya –aquesta vegada pel film– l'Ós de Plata.

HALBE TREPPE (EN MITAD DE LA ESCALERA), el film més recent d'Andreas Dresen, és en tots els aspectes una meravella filmica, rodada només amb sis-cents mil euros de pressupost, un equip de tan sols dotze col·laboradors, sense cap mena de guió i amb tots els escenaris improvisats. Tot això ha estat possible perquè cadascun dels quatre actors era un amic comprovat en els anteriors treballs en col·laboració i ple de confiança i de desig d'arribar a ribes desconegudes. Tots ells, d'altra banda, van ser pagats amb la mateixa quantitat de diners, sobre una base setmanal global, des dels dels decorats i el vestuari, passant pel càmera i fins a l'actor principal. Ni una sola resta del sistema dels actors estrella enllac.

D'això, n'hauria pogut sorgir un film més adequat per a una utilització televisiva (com el seu predecessor, LA POLICIA, que, això no obstant, va acabar essent presentat als cinemes) o per a la galleda de les escombraries. O també, potser, per a l'àlbum de poesia estrictament privat, com a prova d'un experiment sense parió. Sens dubte Dresen ha comptat amb tot això, ha posposat de primer la producció final i ha invertit tots els seus diners en el rodatge. I n'ha sortit un film que no podia ser millor ni més concloent, ni més dens. Sense guió? Amb cada escena es tanca també un cercle. No hi ha diners per pagar estrelles? Els actors treballen aquí com si s'hi juguessin la vida. I tot improvisat? El càmera, Michael Hammon, crea un *look* molt especial, una calidesa i una proximitat com amb prou feines es troben al cinema. I això ha estat un simple experiment? Més aviat és una obra mestra.

I també és una lliçó per a tots aquells que opinen que a Frankfurt de l'Oder és impossible viure-hi. Impossibile amb els edificis de planxes de formigó prefabricades, els embussos de camions a la frontera amb Polònia, la pol·lució atmosfèrica, la trista monotonia i el fred etern. Impossibile en un poble de mala mort on es pot escollir entre una existència com a locutor de ràdio per a l'emissió de l'hora de l'esmorzar amb «Dauer-Power vom Power-Tower», com a venedor d'una parada de salsitxes a la planxa, com a caixa al pas de frontera o com a venedora en una perfumeria «Douglas». I impossible en l'horror quotidià de les vetllades de diapositives i les cuines empotrades, les baralles a causa de l'automòbil, el periquito o l'últim flam a la nevera.



El senyor Wichmann de la CDU d'Andreas Dresen

El film parla justament de tot això: d'una vida «a mitja escala». Allà on no s'ha aconseguit del tot el que es volia tenir i, això no obstant, un s'hi ha adaptat i s'hi ha habituat per pura comoditat. Allà on res no camina ni cap amunt ni cap avall, ni cap endavant ni cap endarrere. Una vida en una permanent situació provisional on els somnis es tornen insipids de mica en mica, pal·lideixen i s'obliden. No és el pitjor de tots els mons possibles.

I el film també parla d'això: de com es pot intentar sortir d'aquí, durant un parell d'hores, sota el pont de l'autopista o a l'hotel que es lloga per hores. Perquè els ulls tornin a tenir brillantor, i també els cabells, i es torni a ser bell durant un breu espai de temps. I perquè hi hagi novament llum a la vida, en aquesta fosca vida hivernal al costat de la frontera amb Polònia, on pot haver-hi sol sobre el riu. I com, això no obstant, tot torna a ser sòrdid i rutinari i excessivament conegut, i torna a dominar la vella comoditat amb el nou habitatge i la cuina nova.

I sobretot el film parla de quatre artistes de la supervivència, de quatre éssers humans que intenten sortir-se'n a la vida i els uns amb els altres. I amb ells mateixos. És la constel·lació tan coneguda: dues parelles; els homes són amics; les dones, també amigues; es reuneixen regularment tots quatre, i de sobte salta la gaspura on no ho havia fet mai i tot es desmunta i es reagrupa d'una altra manera, i torna a caure novament cap enrere. I és com era abans i, això no obstant, molt diferent.

Hi ha Uwe, l'amo d'una petita parada (Axel Prah). És un tipus d'una peça, que de sobte es posa a cridar, que també allarga la mà i que, d'altra banda, no gasta gaires paraules. És algú que amuntega els peus de porc a la banera i dona cada dia als seus fills salsitxes amb curri. I

que pensa que amb una cuina nova podria recompondre l'amor. Fa mal al cor veure com intenta salvar el seu matrimoni, com munta un diàleg de parella entenedridorament desvalgut i després, a l'escala, aquest home tan gran s'empeteix de pura desesperació i desconcert.

I també hi ha «Magic Chris», el locutor radiofònic (Thorssten Merten), refinat, presumit i envanit. Un home que beu vi negre quan tots els altres beuen cervesa, que reparteix diàriament bon humor amb una cara ombrívola i que de vegades li agrada fer el paper de Déu, allà, al «Power-Tower», amb tots els éssers insignificants d'aquest món. I que quan sent desitjos de fugir ho fa sempre per una porta de darrere, i realment només per variar, així, de tant en tant.

I hi ha també les dones: Katrin, la magnífica i enèrgica Gabriela Maria Schmeide, coneguda ja per DIE POLIZISTIN (LA POLICIA). Aquesta vegada és ella la perdedora que segueix estimant encara que l'enganyin des de fa molt de temps, que espera i persevera, i que al final es veu recompensada per una reconciliació que des d'un primer moment es veu banal i enganyosa. Però ella és també la qui –després d'haver buidat vint ampolletes del licor d'herbes «Jagermeister»– s'enfila a la taula, canta amb una veu ben forta i pot fer grans riallades. Potser serà impossible treure aquesta dona del seu propi camí.

I Ellen (Steffi Kühnert), l'única que a la fi fa veritablement alguna cosa. Al començament sembla que sigui el personatge més debíl, amb les seves lletges jaquetes embuatades i el seu lleig habitatge, amb un marit lleig i uns fills lletjos, i també desgraciats. I entre tot això, ella també es troba lletja, perquè s'atreveix a ser egoista i a engegar-ho tot a rodar: les jaquetes, la casa, el marit i





Encuentros nocturnos d'Andreas Dresen

els fills. Perquè es pren el dret de començar de nou, però ara només per a ella mateixa.

Qui té raó? Qui s'equivoca? Qui es comporta d'una manera falsa o d'una manera adequada? El film deixa aquestes respostes en suspens. S'ha acostat massa als seus personatges i ja no els pot jutjar. I amb ell ho han fet també els espectadors. Alguns dies després volta encara pel cap l'agradable experiència d'haver parlat amb una persona qualsevol d'una manera especialment agradable. Es tractava d'Ellen o Chris, gent com tu i com jo.

Diguem-ho de passada: HALBE TREPPE és un film de «després del canvi polític». I també un film dogmàtic. Un film de l'Est precís i sense contemplacions. Però no es tracta gens ni mica d'això.

Christina Tilmann (Der Tagesspiegel, reproduït a Kulturchronik 1, 2003) ▶

▶ DIE POLIZISTIN

Aquesta pel·lícula ens presenta l'Alemanya de l'Est com un desert, tant des del punt de vista geològic com humà. No se'ns mostra el cor verd d'Alemanya a Turingia ni les boniques zones turístiques del Mecklenburg. Ens trobem a Rostock, un districte ple d'edificis prefabricats en estat ruïnós on es concentra gairebé la meitat de la població. I on hi ha una comissaria on els agents de policia es dediquen més a tasques socials que no a la lluita contra la criminalitat.

Per a l'alegre societat que, segons que sembla, caracteritza la República Federal d'Alemanya, la descripció exacta d'un paisatge social no és precisament una cosa que passi fina. Per això DIE POLIZISTIN (LA POLICIA) no forma part dels béns de consum fàcils de digerir. Es tracta més aviat d'un retrat, emocionant i commovedor, que, sense pecar de «miserabilisme» i sense retocs cosmètics, plasma amb una absoluta precisió les circumstàncies en què viuen determinats segments de la societat alemanya. Malgrat el seu caràcter documental, DIE POLIZISTIN no és una pel·lícula que es pugui classificar en aquesta categoria.

El director declara haver-se inspirat en les obres de l'anglès Ken Loach (RIFF RAFF, RAINING STONES, MY NAME IS JOE), cronista subtil i comprensiu de la situació de la gent marginada de la societat britànica. Andreas Dresen és un dels grans documentalistes de l'exRDA. En la seva primera pel·lícula, STILLES LAND (PAIS SILENCIOSO) (1992), descriu d'una manera meticulosa però bastant quietista la vida en una petita ciutat de l'antiga República Federal abans del canvi. A NACHTGESTALTEN (ENCUENTROS NOCTURNOS, 1998) subjuga l'espectador amb la intensitat de la seva narració i la qualitat dels intèrprets. A DIE POLIZISTIN, Dresen utilitza novament els personatges de la novel·la *Nachtgestalten*, que, cosa curiosa, està situada al sud d'Alemanya. DIE POLIZISTIN és una pel·lícula menys ambiciosa. No intenta concentrar en una sola nit o en una comissaria de policia destins humans dels tipus més variats, sinó que plasma el destí particular de l'agent Anne en un retrat precís d'una situació social absolutament específica: Rostock en plena transformació i, enmig d'aquest escenari, una dona jove bruscament situada en un context de problemes humans per als quals ningú no l'havia preparada durant la seva formació a la acadèmia. Les pel·lícules ens emocionen quan els destins humans que se'ns presenten són lògics i convincents. El personatge d'Anne és absolutament plausible, i el que desitja secretament i les seves reaccions enfront dels seus companys concorden. Citant Godard, té el desig de «vivre sa vie», viure la pròpia vida. Anne és una persona plena de calidesa humana que surt a trobar els seus

semblants. És meravellosa l'escena d'amor que la presenta radiant, alegre i totalment relaxada amb el seu amant rus. Ben diferent és l'escena en què és al llit amb el policia, de qui li consta que està casat. La seva vida sentimental no és gens fàcil, malgrat la plètor d'homes que hi ha al cos de policia. I naturalment aquest no és el seu únic problema, ja que probablement li falta la duresa necessària per a aquesta feina, tal com els seus companys constaten molt aviat.

Els altres personatges són igualment convincents. Cap d'ells no és realment dolent, sia com a policia, sia amb els seus «clients». Aquest és el cas, per exemple, de la prostituta, una pobra dona i «petita comerciant» alhora, que roba als seus clients, que no són pas millors que ella mateixa. Anne intenta també ajudar-la, tant per solidaritat femenina com per compassió. El mateix s'esdevé amb la mare de Benny, fàrmacoaddicta i amiga de l'alcohol, que, malgrat la pròpia misèria, intenta ajudar el noi d'alguna manera. Una altra escena d'allò més commovedora és quan la policia ha d'explicar al matrimoni que el seu fill s'ha suïcidat. Fins i tot el rus, que finalment s'aprofita de la bondat d'Anne, no és cap personatge funest, sinó tan sols una víctima de les circumstàncies, a l'igual de Benny, el futur del qual no té res de prometedor.

És una imatge autèntica, però no desesperada, del nostre país i la nostra època.

Ulrich von Tuna, catàleg del Goethe-Institut ▶



En mitad de la escalera d'Andreas Dresen

▶ STILLES LAND

Les últimes setmanes, els últims mesos de la RDA, no són tema per a una pel·lícula sinó per a moltes. La cinematografia alemanya difícilment podrà esgotar la història d'aquest segle. De tota manera, els esdeveniments reals a l'entorn del 9 de novembre són molt difícils de posar en escena. Com a mínim, aquells dies, a molts ciutadans de l'Est i l'Oest la realitat els va semblar molt més fantàstica que qualsevol ficció. És en aquest context que s'ha d'entendre la decisió d'Andreas Dresen i la seva coautora, Laila Stieler, de narrar el 9 de novembre des d'una perspectiva de províncies. D'una manera certament intel·ligent van traduir a la cinematografia el clàssic artifici escènic del relat del missatger (la narració d'esdeveniments des de la perspectiva del cop d'ull per damunt del mur) narrat, no els esdeveniments mateixos, sino la seva repercussió.

La vida quotidiana a les províncies de la RDA era sens dubte més trista que no a ciutats com ara Berlín, Leipzig i Dresden, i d'aquí prové l'aguda manca de motivació d'aquests teatres. Probablement també l'empenta del novici Kal Finke s'hauria esgotat després de la quarta o la cinquena posada en escena, però potser al mateix temps hauria après alguna cosa més. És el prototip de l'artista que, amb tantes ambicions, s'oblida d'observar la realitat i que, per més bona voluntat que tingui, reacciona més que no actua. És tan sols una conseqüència d'això, doncs, que no esperi de cap manera la manca

d'interès del públic per la seva escenificació, atesos els enormes canvis polítics. Poc abans de l'estrena apareix «un de l'Oest», un col·lega d'Hamburg que no està menys equivocacat que ell i que ho considera tot com una qüestió de publicitat. L'elenc l'escolta com a un profeta i en queda decebut. La salvació no pot arribar des de fora, ni tan sols per al teatre, i encara menys en un lloc on els habitants ni tan sols saben on aquest es troba.

La crítica, sobretot la dels antics estats federals occidentals, ha acusat la pel·lícula de minimitzar la situació. Hem de suposar que als teatres de la RDA hi deuria haver directors ideològicament més militants, mentre que aquí veiem un empresari molt bonàs, per bé que també oportunista, i un secretari del partit sorprenentment cándid. És sobretot això, el que va originar el rebuig d'una mirada idealitzada posteriorment. Però en la pel·lícula de Dresen l'important no és passar comptes amb l'exponent d'un sistema polític, sinó que ho són els ciutadans mitjans del socialisme real, els dúctils, els desanimats, els frustrats, els autoreprimits i els perdedors. Al saló del teatre hi ha una fotografia d'un membre difunt de l'elenc. «Una víctima de la seva afició», comenta el director. «Es va emborrotar fins a la mort». PAIS SILENCIOSO no persegueix una enèrgica venjança sinó que narra una tragicomèdia. Només en una ocasió Andreas Dresen clava un cop vigorós. Quan a la televisió el successor d'Erich Honecker, Egon Krenz, promet el gran canvi i al mateix temps detenen l'actor Theo només perquè té una antena de televisió a l'equipatge; per tant, no hi ha cap rastre del canvi promès. Andreas Dresen no vol

jutjar sinó contar. De vegades fins i tot ho fa en un to de comèdia que certament no figura entre els punts forts de l'escenificació. Torsten Merten, en el paper de Kal Finke, s'agita de vegades com Pierre Richard i impedeix sovint que l'efecte emocional de la història s'intensifiqui. Potser la forma de comèdia escollida per Dresen conté igualment un intent de legítima defensa: fa ràbia, un director de teatre que firma una resolució, després la posa en un calaix i només l'envia quan ja s'ha convençut del canvi de la situació o quan, des de la distància de tres anys, se'n pot començar a riure. Això és el que es va decidir a fer Andreas Dresen amb la seva pel·lícula.

Hans Günther Pflaum, catàleg del Goethe-Institut ▶

▶ NACHTGESTALTEN

Salta la sorpresa amb *Encuentros nocturnos*, una magnífica comèdia negra berlinesa

No gens bonica ni empolainada, molt més humil i infinitament menys enganyosa és la comèdia de raval berlinesa ENCUENTROS NOCTURNOS, però calladament, amb greixum en lloc de sabó isabelí de disseny, va més lluny. Parla de gent recongnoscible i juga amb ells a l'amistat, l'amor i el dolor verídics, i per això la mirada de la càmera dins les brutes tortuositats de la indigència en els femers humans de Berlín té una rectitud solidària i



Pais silenciosa d'Andreas Dresen

una gràcia aspra però porosa. No hi ha camuflament en aquest viatge sobre les voreres on s'amunteguen i moren les despulles d'una ciutat ferida.

El relat d'aquests encreuaments d'itineraris nocturns de la gent berlinesa malaurada està banyat d'humor, i per això proporciona coneixement. És una d'aquelles pel·lícules que no es contempla de veritat si no es viu. La seva lletjor és bonica. La seva senzillesa, complexa. La seva negror, diàfana. La seva ira, apacible. Obre en canal les tripes d'unes quantes solituds errants i ens fa compartir-les per destruir-les fent-los companyia. La seva acidesa està temperada per la intel·ligència. La dirigeix Andreas Dresen i li donen carn viva uns intèrprets tan veraçs i tan convençuts del fet que el que fan és un tros de veritat, que sembla que s'interpretin ells mateixos i eleven a document la ficció que construeixen sense fingir-la.

Àngel Fernández-Santos (El País, 15 de febrer de 1999)

Entrevista amb Andreas Dresen

P.- Les històries que narra a ENCUNTROS NOCTURNOS tenen una gran autenticitat. Com la va aconseguir?

D.- Tot va començar el 1993, quan investigava per a un documental sobre els nens a la llar. Llavors em vaig trobar amb el problema dels nens que envien a Alemanya totalment sols amb l'única comesa de demanar asil aquí. Em vaig preguntar com deuria veure un nen el nostre món des del moment en què puja a l'avió, i aquest va ser el començament de la història de Peschke.

Després vaig començar a mirar situacions similars que tenen lloc a Berlín en una sola nit. Laila Stieler, una bona amiga i col·lega meua, havia llegit a la premsa un article sobre un rodamón que de sobte troba un bitllet de 100 marcs al seu pot de demanar caritat i decideix dilapidarlo i gastar-s'ho tot en una nit amb un amic. Vaig notar que aquest era un punt de partida molt inspirador i vaig desenvolupar la idea en l'odissea d'una parella en la vida nocturna de Berlín.

La part més difícil va ser donar forma a la història de Patty i Jochen, perquè havia d'encaixar amb el material ja existent.

P.- Per què va integrar el papa en la pel·lícula?

D.- Em vaig adonar que necessitàvem un esdeveniment que fes de marc de connexió i unió entre les històries. Estava assegut amb Peter Rommel, el productor, que es va involucrar en el projecte des del primer moment, i vam pensar en tot el que havia passat a Berlín aquell any: les finals de la Copa, la visita del papa... «Això mateix!», vam dir. El representant de Déu a la Terra és a la nostra ciutat, i sigui el que sigui el que passi, tot es concentra en la seva visita.

P.- La seva pel·lícula té un estil formal totalment diferent del que normalment s'espera de vostè. Quina intenció tenia?

D.- El format que escull sempre té alguna cosa a veure amb la història que intentes explicar. En aquest cas va ser el desig d'obtenir el màxim realisme possible, cosa que, en una mesura o altra, va dictar l'estil de la pel·lícula. Volíem donar als actors més espai per maniobrar i permetre'ls així poder improvisar. Però, per fer això, havíem de reduir tot l'aparell tècnic al mínim possible.

Les pel·lícules modernes poden suportar una sorprenent gamma d'exposicions, i per això vam poder prescindir de la major part de l'equip de llums. A més, Andreas Höfer duia sempre la càmera a l'espatlla. Sempre que era possible rodàvem escenes en decorats naturals, i algunes vegades amb personatges autèntics que s'interpretaven ells mateixos a la pel·lícula.

P.- Sabem que vostè prefereix treballar amb un guió il·lustrat. Segurament això no encaixava amb el mètode

utilitzat a la pel·lícula.

D.- Precisament per això no vam fixar anteriorment les escenes en la seva localització. Em feia molta mandra. M'havia d'obligar jo mateix a fer-ho així perquè, si haig de ser honest, sóc una mica covard davant alguns temes i m'espanta la responsabilitat.

Vam rodar la major part de les escenes segons la seqüència plantejada inicialment i utilitzant la càmera cada vegada d'una manera diferent. Això donava als intèrprets l'oportunitat de treure el millor de la situació i el lloc on es trobaven.

Per exemple, hi ha una escena en què Hanna i Viktor són a la comissaria de policia. Primer la vam rodar d'una manera bastant convencional, però, com que teníem temps lliure, vaig demanar als actors que interpretessin durant deu minuts l'escena que hagués precedit la que havíem rodat. Dit d'una altra manera, es tractava d'una pura improvisació, però se'n van sortir brillantment i alhora ens vam divertir bastant. Llavors vam deixar que la càmera treballés sola i quan van arribar a l'escena original del guió, per descomptat que havia canviat. Els actors interpretaven seguint el guió, cenyint-se als seus textos o sortint-ne segons la situació.

P.- Fins a quin punt els actors s'enfrontaven directament amb la realitat?

D.- Això depenia. Per exemple, Oliver Babler, que interpreta el paper de Jochen, mai no havia vist l'«hotel» que havia de visitar. La nostra dissenyadora de producció, Claudia Jaffke, va trobar un hotel autèntic que em va sorprendre per l'esterilitat i el mobiliari. Esperava alguna cosa rònega, plena de greixum i amb mobles bruts, en lloc d'aquell lloc on es respirava una atmosfera tipus hospital; el llit, els llençols i el lavabo: això era tot! Quan vaig parlar amb Oliver, abans de la presa, estic segur que ell també esperava alguna cosa diferent. El vam deixar entrar a l'habitació per primera vegada amb la cà-



La policia d'Andreas Dresen

mera ja funcionant, i el resultat es pot veure a la pel·lícula. En cap de les preses posteriors la seva reacció va ser tan bona, tan reduïda a la mínima expressió i tan directa.

P.- Aquesta és la primera vegada que feia que el negatiu es processés d'una manera especial per obtenir un efecte visual. Què volia aconseguir?

D.- Intentàvem modificar el to de color habitual que sempre ens havia semblat poc natural i estàtic. Aquesta és la primera vegada que hem alterat l'exposició de la pel·lícula fent que el revelat sigui molt més llarg, cosa que provoca que la imatge aparegui amb molt més gra. Vam demanar al laboratori que no rentés tota la plata de la pel·lícula (és un procediment que s'anomena «forçament»). El resultat té menys color però més contrast i fa que els negres de la pel·lícula tinguin més força.

P.- ENCUNTROS NOCTURNOS també sembla que és una pel·lícula política. Hi està d'acord, que sigui tractada així?

D.- Per començar, i per damunt de tot, narrem una història sobre gent i el que els passa. I quan fas això d'una manera totalment efectiva, el resultat sempre és polític, d'una manera o una altra. Òbviament la pel·lícula està basada en una decisió deliberada de narrar una història sobre gent de la part perduda de la societat i fer-ho de la manera més realista possible. Crec que hi ha una demanda considerable per reconèixer alguna cosa de la nostra pròpia societat a la pantalla de cinema. Els últims anys, la situació social del nostre país ha canviat bastant. El neoliberalisme i la globalització s'han instal·lat, i quatre milions d'aturats no són un factor que hagi de ser tractat precisament a la lleugera.

P.- Hi ha molts directors a d'altres països que han fet

això, i durant anys. Algun d'ells l'ha inspirat en el seu treball?

D.- Ken Loach, per exemple, és algú l'honestat i l'habilitat del qual per explicar històries admiro profundament. La gent com ara Gianni Amelio o el grup del Dogme, amb Lars von Trier com a figura central, també fan pel·lícules radicals, honestes i realistes. Els directors com ells demostren que les pel·lícules polítiques no han de ser precisament avorrides ni tenir un to pamfletari, sinó que poden estar plenes de passió i contar-nos alguna cosa sobre diferents facetes de la vida real amb tots els seus humor i agonia.

Aquí, a casa, puc notar que hi ha una tendència a contar diferents tipus d'històries amb estils visuals completament diferents. El que esperàvem era un petit pas inicial en aquesta direcció i un intent de ser al més honestos possible. Espero que la gent responguin a aquest apropament i que haguem arribat a satisfer una necessitat.

Full dels cinemes Verdi

EL SENYOR WICHMANN DE LA CDU

Quan penso en Alemanya...

Henryk Wichmann té 25 anys i és el candidat més jove a les eleccions del Parlament alemany. El seu partit és la CDU, la seva zona electoral és al nord de Brandenburg, a la frontera amb Polònia i la Pomerània, i es diu Uckermark / Oberbarnim. És un lloc desolador, amb escassa infraestructura, poca població i un 25% d'atur. La fluctuació és, per tant, alta. La major part dels joves se'n van a ciutats més grans o directament a l'oest. I el senyor Wichmann vol fer alguna cosa contra això. Vol aportar noves idees a la política, «donar a conèixer la regió per tot Alemanya» i «atraure els inversors». Atraure'ls en una zona on predominen pobles amb noms com ara Schwedt, Prenzlau, Eberswalde o Angermünde. Llocs on joves desil·lusionats ja han mort un africà.

La campanya electoral en un lloc com aquest no és una feina fàcil. Tot i així, els cartells amb el retrat del senyor Wichmann decoraran els carrers i les places de la zona d'Uckermark / Oberbarnim. Ell, que ha nascut en aquesta regió, es trobarà amb si mateix mil vegades al dia, intentarà parlar amb la gent des d'alguna tribuna del seu partit i farà campanya a les empreses en grups de discussió. Es deixarà insultar, aplaudir o ignorar, tot el que s'espera d'un candidat, per atraure la confiança dels seus electors. I el 22 de setembre el senyor Wichmann sabrà si la cosa ha donat resultat, si les seves idees han estat les correctes.

La competència no li ho posarà fàcil. El candidat de l'SPD es diu Markus Meckel, i és un dels fundadors de l'SPD de l'est i un antic defensor dels drets humans i civils. És un home estimat a la regió. Quatre anys enrere va guanyar les eleccions amb un 54% dels vots. En la seva campanya, Meckel va amb bicicleta pels pobles i canta el *Carmina Burana* a Prenzlau. El senyor Wichmann, se li ha d'acudir alguna cosa per continuar essent un contrincant...

Andreas Dresen va acompanyar durant un mes Henryk Wichmann en la seva gira electoral fins al dia de la votació, el 22 de setembre. D'aquest treball, no en va sortir el retrat d'un polític, ni tampoc un reportatge sobre les eleccions alemanyes del 2002, sinó un retrat d'una regió i els seus habitants. Què se n'ha fet, dels seus esperances, desitjos i somnis, gairebé tretze anys després de la caiguda del mur? Què pot transmetre, encara, la política, després d'haver-los decebut tant? En què i en quí poden creure, encara, els habitants? Poden creure, en realitat?



Tren en la llunyania d'Andreas Dresen



En mitjà de la escalera d'Andreas Dresen

El resultat és una pel·lícula trista i còmica alhora sobre els alemanys de l'est, les relacions alemanyes després de la reunificació i la manca d'esperança en la política que, sense idees ni projectes, lluita només pel poder.

Megahez, companyia productora del film ▶

▶ ELLS I NOSALTRES

El film de Michael Winterbottom *IN THIS WORLD*

Vostè coneix la situació: és en un restaurant menjant amb uns amics i de sobte un d'aquells esparracats s'acosta a la taula i intenta vendre'ls alguna cosa: flors, anells o qualsevol fotesa de fusta tallada. En molts casos aquesta situació molesta i ens sentim coaccionats. De vegades comprem alguna cosa perquè ens deixin en pau i no tinguem mala consciència. És fàcil tornar a dedicar-se després al menjar i la conversa perquè, per sort, no podem veure darrere la cara d'aquella persona que va de taula en taula la desgràcia que li ha tocat de viure.

Aquesta és una de les terribles escenes de la pel·lícula de Michael Winterbottom que fan que ens mirem al mirall. Quan Jamal, un dels dos protagonistes d'*IN THIS WORLD*, s'acosta i dels taules d'un restaurant d'una localitat de la costa italiana, ja l'hem acompanyat durant un llarg viatge i coneixem la desgràcia que el seu rostre amaga. Aquest coneixement fa que reconsiderem el nostre propi comportament en aquestes situacions. I aquí sorgeixen de sobte aquelles incòmodes qüestions morals que tantes vegades hem reprimint. Michael Winterbottom no necessita gaires recursos per plantejar-les. La seva pel·lícula es desenvolupa d'acord amb una dramàturgja tan senzilla com convincent. És la dramàturgja de la vida, de la realitat d'una regió cicatrizada per la guerra.

El bombardeig nord-americà de l'Afganistan va fer que una munió de persones fugissin als camps de refugiats del Pakistan. Ara, un milió d'aquestes persones viuen a la ciutat fronterera de Peshawar. Allà és on comença la pel·lícula de Michael Winterbottom, amb el to lacònic d'un reportatge de la BBC que, amb imatges documentals i un locutor, informa dels fets tan escarits com crus. Encara es manté la distància, com a la televisió; la mirada s'adreça a les persones però no se'n veu l'ànima. Jamal i Enayat són cosins i es busquen la vida a Peshawar. Com tothom, somnien una vida millor i un futur sense guerres ni desterraments. Enayat ha d'emprenre el viatge cap a aquesta vida. Segons li han contat, la podria trobar a Londres. Però Enayat no parla anglès i per això Jamal, més jove que ell, l'acompanya. Per arribar a la terra promesa han de recórrer milers de quilòmetres per l'Iran, Turquia, Itàlia i França, i han de travessar muntanyes, mars i fronteres rigorosament protegides. Michael Winterbottom ens mostra detalladament tot el dur i denigrant viatge, i sovint la pel·lícula sembla un documental, cosa que li atorga una força única en el cinema actual.

Això no obstant, al començament, el principi narrador de la dramàturgja del viatge resulta problemàtic. Passa bastant temps abans que els protagonistes no es converteixen en personalitats que fan que la història adquireixi qualitats dramàtiques. Quan el petit Jamal malven justament el *walkman* del seu cosí amb un gest grandiloqüent per corrompre una altra persona s'agraeix aquesta intensificació dramàturgica i el sorprenent caràcter còmic que la història adquireix.

Una vegada i una altra tots dos necessiten la cara ajuda dels traficants de persones, però lamentablement la

pel·lícula no revela d'on treuen els diners que els calen per a aquest viatge tan car que és per a ells un calvari físic i psíquic. Es passen dies asseguts sobre bolquets de camions polsegosos o travessen, amb un fred penetrant, les muntanyes nevades i rigorosament vigilades de la zona kurda fronterera que termeneja amb Turquia. Les imatges corresponents preses amb una càmera infraroja provoquen una intensa sensació física dels esdeveniments. Michael Winterbottom sempre troba els mitjans adequats per narrar aquest viatge d'una manera versemblant: són imatges dures d'una dura realitat que precisament per això tenen un fort efecte emocional. Filmada amb una petita càmera digital i posteriorment inflada a cinemascop, la pel·lícula sempre roman molt a prop dels dos protagonistes; et sembla que notes el gust de la pols, la calor i també la por.

Però Winterbottom no és ni de bon tros un representant de cap dogma. Ell insereix senzillament plans gràfics de la ruta dels refugiats per fer present el marc geogràfic dels fets. I tampoc no vacil·la a empolainar la seva petita història amb un fons musical de vegades pompós. Sobre els gustos, no hi ha res escrit, i en tot cas això no destrossa la pel·lícula. De cap manera.

Juntament amb altres refugiats, els dos protagonistes emprenen el viatge amb vaixell des d'Istanbul fins a Itàlia ficats en el contenidor d'un camió. És un viatge de més de 40 hores, i el qui hagi vist aquesta escena segur que no l'oblidarà en tota la seva vida. Al final Jamal arriba a Londres. Però, en lloc de veure acomplerts els seus desitjos, ha arribat en una ciutat trista i grisa. El món que prometia ser millor és fred, i tothom va a la seva. No hi ha lloc per a persones com ell. En la lacònica imatge inserida d'un document l'espectador llegeix que el deportaran tan bon punt assoleixi la majoria d'edat. Però el viatge de tornada només durarà unes quantes hores: serà amb avió, no com el de l'anada, amb les seves diverses setmanes d'infinits obstacles i perills.

La tardor passada vaig anar a l'Índia per primera vegada a la meua vida. M'havien convidat en un festival de cinema. Quan ja de nit tornava al meu hotel climatitzat de Bombai vaig veure la gent que dormien al carrer, directament a terra. Senzillament s'estiraven allà on el destí els havia dut al capvespre. Eren figures d'un color gris marronós que no semblava que fossin persones, sinó més aviat parcelles que algú havia dipositat a la vora del carrer. I així al llarg de molts quilòmetres. El dia de la meua partida, vaig anar des de l'aeroport nacional en un taxi-*rickshaw* sense capota i amb motor fins a l'aeroport internacional de Bombai. Són només uns quants quilòmetres. Ja s'havia fet de nit, i fins aquell moment no se m'havia acudit pensar per quina raó a Bombai els europeus blancs no utilitzen els *rickshaws*. Però ho vaig saber en arribar a la primera cruïlla on vam haver d'aturar-nos.

Al cap de només uns segons, uns 15 nens que demanaven caritat amb les mans obertes es van posar al voltant del vehicle sense capota i m'estiraven la roba. Jo no sabia què fer. Alguns col·legues hindús m'havien aconsellat que no donés almoïna als nens perquè

moltes vegades les seves famílies els utilitzen com a font d'ingressos, i per això no van a l'escola. Els nens eren molt alegres i no gens humils, em somreien i irradiaven una força i un optimisme que no semblava encaixar gens ni mica amb la seva difícil situació.

I jo? Doncs jo romania assegut al meu *rickshaw*, en posició de defensa i agafant les meves coses, i de sobte era l'europeu antipàtic i ric que mai no havia volgut ser. Sense saber ben bé què fer, vaig treure la rajola de xocolata que encara tenia. Una rajola per a 15 nens. No hi havia altra solució. Fes el que fes, tot semblava mal fet d'alguna manera. Donar-los una mica d'almoïna per tranquil·litzar-me la consciència? No donar-los almoïna per principi i per no potenciar una situació que no els afavoria? El temps d'espera a la cruïlla se'm feia interminable. Quan finalment vam continuar els nens es van acomiadar entusiasmat fent-me senyals amb les mans, i jo em sentia espantósament malament. Poc després era a l'avió que em duria a casa, al meu món aparentment tan intacte, i em va fer vergonya que, a més, em sentís alleujat per això.

De tornada a Berlín vaig comprovar que m'havien robat el cotxe. Em trobava amb l'equipatge al mig del carrer i em vaig posar a riure. Era una situació absurda. Feia tot just uns quants minuts havia estat pensant en l'injust repartiment de la riquesa, i el repartiment just ja havia començat. D'alguna manera, em va consolar, i em consola, imaginar que el meu cotxe deu rodar qui sap on per l'Est d'Europa.

Ens haurem d'acostumar al fet que als nostres països hi arribaran persones perquè es reparteixi el gran pastís, encara que siguin les raons econòmiques, injustament mal vistes, el que motiví que s'hi refugii. És segur que no som sinó al començament d'unes lluites pel repartiment de dimensions inimaginables i que faran augmentar els ressentiments xenofòbs.

Un dels punts forts d'aquesta pel·lícula és que no passa en silenci sobre el problema de la criminalitat causada per la immigració. La mostra com la lluita d'unes persones que intenten sobreviure. Quan Jamal li roba la bossa a una turista jo vaig pregar intensament perquè no l'agafessin.

Michael Winterbottom m'ha avergonyit. Jo també faig pel·lícules, i no he viatjat a l'Afganistan ni al Pakistan per dedicar-me profundament a la situació de les víctimes de la guerra. Ni tan sols se m'ha acudit. A cap director alemany, no se li ha acudit. Potser és que la nostra mirada està fixada en el nostre propi món. Potser ens sentim massa segurs. Potser pensem massa vegades que són fets que no ens importen, i això converteix el nostre art en una cosa insubstancial. Massa insubstancial per poder integrar el que passa al nostre entorn. En canvi, ja el títol d'*IN THIS WORLD* ens fa veure que la vida, naturalment, també consisteix en coses que són més enllà del nostre horitzó.

Andreas Dresen (Die Zeit, reproduït a Kulturchronik 6, 2003) ▶



El senyor Wichmann de la CDU d'Andreas Dresen