

11 - 22 setembre 2001



# Heddy Honigmann

## Film i malenconia

La seva filmografia inclou llargmetratges, documentals, telefilms i curtsmetratges. Això no obstant, no és difícil trobar un denominador comú en la feina de Heddy Honigmann. Si els portuguesos no tinguessin ja una paraula preciosa per definir l'emoció que impregna molts dels seus films, segurament llavors ella l'hauria inventada: *saudade*. Una barreja de desitjos insatisfets, nostàlgia i malenconia, referida a una persona, un període del passat o un lloc. Alhora trist i encantador, és un dolor agreddolç. De la mateixa manera que el documental METAAL EN MELANCHOLIE (1993) inclou la paraula «malenconia» al títol, també es podrien tornar a

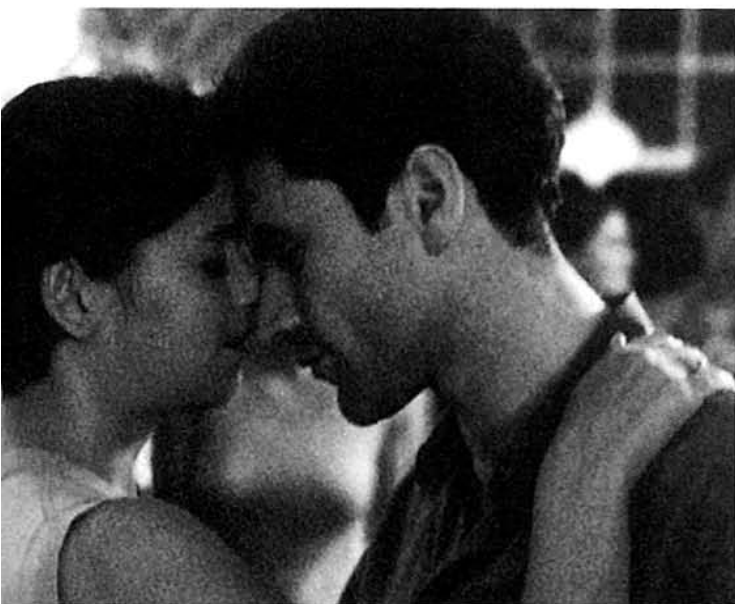
anomenar diversos films retrospectivament: «Edat i malenconia», «Amor i malenconia», «Música i malenconia» i «Guerra i malenconia». Quan el 1993, després d'uns quants anys en què només havia pogut treballar en la seva professió escollida fent alguns curtsmetratges i telefilms, va recórrer les companyies productores per presentar el projecte de TOT ZIENS (1995), li van dir repetidament que l'argument, que ella descrivia com «una passió en primer pla», estava mancat de rellevància social. L'amor ja no era prou bo, se suposava que la gent preferien veure alguna cosa sobre la vellesa, la mort o la malaltia. El seu raonament que «l'amor també

és una malaltia, la més meravellosa i dolorosa que hi ha», no era un eslògan buit, perquè aquella malaltia havia marcat diverses fites en la seva pròpia vida. Per començar, ella mai no hauria estat a Holanda si no s'hagués enamorat d'un holandès, el director de cinema Frans van de Staak. Ella era a l'escola de cinema a Roma, però ja havia fet diversos viatges. El 1951 havia nascut a Lima, al Perú, el país on vivien la seva mare, una jueva polonesa, i el seu pare, un jueu austríac. Allà, hi va estudiar biologia i literatura, i se'n va anar cap a Roma passant per Mèxic, Israel, Espanya i França. Després va seguir el seu estimat fins a Amsterdam i es va instal·lar allà com a directora; a partir del 1978 va adquirir la nacionalitat holandesa.

Un altre moment decisiu guiat per l'amor va ser la realització de METAAL EN MELANCHOLIE, el primer documental des del seu primer film, L'ISRAELI DEI BEDUINI, de 1979. Segons les

seves pròpies paraules, va trobar la força i el coratge per tornar a Lima i fer aquest film en un atac d'enamorament, una història d'amor impossible que li va donar una energia sense límits. El film va ser un èxit, i Heddy va trobar el seu lloc en la llibertat del documental. Una llibertat que també va utilitzar completament en el seu projecte següent, el llargmetratge TOT ZIENS. Heddy Honigmann no fa entrevistes en els seus films, fa converses. Un gran compromís personal i el seu interès per la gent són el punt de partida de tots els seus films. No se centra en el context social i polític, sinó en els individus i la manera com viuen les seves vides. D'aquesta manera es veuen moltes coses clares sobre el context. Això ja passava a L'ISRAELI DEI BEDUINI, però té més importància a METAAL EN MELANCHOLIE o CRAZY (1999). A METAAL EN MELANCHOLIE, permet a un gran nombre de taxistes que diguin el que vulguin. No parlen gaire de política, i la

Tot ziens de Heddy Honigmann



Het ondergronds orkest de Heddy Honigmann





Metaal en melancholie de Heddy Honigmann

corrupció i el terrorisme de Sendero Luminoso només s'esmenten de passada. Però la història del pare que té una altra feina, a més de conduir el taxi, per tal de pagar les despeses de l'hospital de la seva filla malalta, o el policia que té un sou que no és suficient per viure, diuen molt sobre el lamentable estat del país. CRAZY és una denúncia de la guerra, no per mitjà dels eslògans o les imatges del poder militar,

sinó a través de les commovedores històries dels soldats de l'ONU sobre el seu desplaçament a diverses zones en guerra de tot el món. La bogeria de la guerra ja havia estat mostrada a 2 MINUTEN STILTE A.U.B (1998), un documental sobre el Dia de la Commemoració de l'Armistici Holandès del 4 de maig. Aquí, l'escriptora i psicoterapeuta Anna Enquist explica, d'una manera molt agradable, com n'és, de difícil, entendre que la gent, segons que sembla, té un costat fosc i destructiu, un costat que molta gent va experimentar directament a l'època de la guerra, i que això els ha deixat una lluita interior per a la resta de la seva vida.

La seva ben reconeguda capacitat per acostar-se a la gent sense ser sentimental ni explotar efectes barats, no tan sols s'ha expressat en els documentals. Mentre que el seu primer llargmetratge, DE WITTE PARAPLU (1983) va ser considerat per una petita part del públic com un «film no violent», i el seu llargmetratge següent, DE DEUR VAN HET HUIS (1985), va ser jutjat com un «excel·lent drama holandès de saló», HERSENSCHIMMEN (1988) va establir finalment el seu nom com el d'una directora d'històries íntimes. L'espectador és arrossegat inevitablement al cap del protagonista, Maarten, que es torna boig molt de pressa en un llarg hivern del Canadà. Honigmann va tenir un guió esplèndid, basat en la novel·la de J. Bernief del mateix nom, i va dirigir els actors extraordinàriament. El drama estava, a més, ressaltat per l'entorn: una gruixuda capa de neu esborra tot senyal d'activitat humana i, en aquella blanca extensió —unes àmplies panoràmiques on la figura humana gairebé es perd—, Maarten també, literalment, perd la pista de tot el que li era familiar. Així s'estableix un marcat contrast amb els sobris colors de l'interior on viuen la parella d'immigrants holandesos i els records de Maarten, filmats per una càmera subjectiva i en colors vius.

La història de TOT ZIENS també es limita a l'essencial: el prohibit però persistent amor entre Lauti i Jan. La seva primera trobada és una dansa seductora alegrement construïda que comença amb voltes a la pista de gel i acaba amb una apassionada relació amorosa al terra del seu pis. És un film físic, no s'hi diu gran cosa, i Heddy Honigmann va directament a l'interior dels actors. Hi ha suor i llàgrimes, però la passió no cau ni un moment en la banalitat. No és difícil deduir on coincideixen la història de Maarten a HERSENSCHIMMEN i la vida personal de Heddy Honigmann. Com a filla d'immigrants, i havent deixat ella mateixa el Perú anys enrere, sap què és haver perdut la terra natal i l'entorn familiar. A partir d'aquí apareixen dos temes importants i recurrents en el seu treball: l'exili i la importància del record. Al curtmetratge HET VUUR (1981), ja havia tractat la importància del record, i a

HERSENSCHIMMEN esdevé més clar que qualsevol altra cosa que el record proporciona la base de la nostra existència. Els rètols finals de 2 MINUTEN STILTE A.U.B. ho fa explícit d'una manera personal: la directora dóna les gràcies a les seves dues àvies, «que em van ensenyar a no oblidar mai».

A HERSENSCHIMMEN, un altre aspecte aflora repetidament: la importància que té el llenguatge en la conservació dels records. Maarten, que va emigrar al Canadà quan era un noi, troba una dificultat cada vegada més gran per expressar-se en anglès en la confusió entre l'avui i el passat. Al final, en l'aïllament total de la clínica, conclou: «Jo sóc l'únic supervivent del meu llenguatge».

Els taxistes de Lima, els vells brasilers de O AMOR NATURAL (1996) i els exiliats de HET ONDERGRONDS ORKEST (1997) mantenen tots els seus records i n'extreuen energia. La dona d'O AMOR NATURAL dóna les gràcies al final a l'escriptor mort per la poesia eròtica a l'entorn de la qual s'organitza el film, perquè li ha donat paraules que l'han ajudat a evocar el record de la seva pròpia vida sexual.

Quan les paraules no són adequades, hi ajuda la música. En la inoltable escena final de METAAL EN MELANCHOLIE, un taxista escolta en silenci la cançó que li recorda el seu breu però apassionat idil·li amb una noia italiana. És una revelació que mostra com n'és, d'encantador, mirar algú mentre escolta música. També a HET ONDERGRONDS ORKEST, un film sobre músics a l'exili, hi ha un encantador pla llarg d'una noia que escolta, al metro, la malencònica música d'un trio. Ella roman anònima, però la seva cara ens obsessiona. La mostra més impressionant de l'emotiu poder de la música és a CRAZY. Emocionalment impassibles, els soldats de l'ONU miren com els altres expliquen les seves històries a la càmera, però quan senten la música que solien escoltar, llavors tota la història, incloent-hi les emocions, està escrita en les seves cares. En una entrevista, Heddy Honigmann va dir una vegada que els seus films tractaven de supervivents. És probable, però un film de James Bond també

Hersenschimmen de Heddy Honigmann



O Amor natural de Heddy Honigmann

tracta d'un supervivent. Per tant, això no explica què fa els seus films tan especials. Hi ha uns pressupòsits bàsics de la vida que comencen a ressaltar en els seus films. El més important és l'amor i el desig com a fonts contínues d'energia vital. Després hi ha els records que donen a la gent la història i la identitat, el llenguatge que dóna forma als records i la música que els dóna ales. Finalment hi ha els ingredients indispensables de l'humor i la compassió, sense els quals l'espectador s'enfonsaria en un fosc pessimisme. En els films de Heddy Honigmann, el futur és vist amb esperança, encara que amb una llàgrima en un raconet de l'ull. No sense raó, filma el nen de la rialla que s'encomana com a felicitació d'Any Nou per al començament d'un nou mil·lenni a HANNA LACHT (1999).

Annelotte Verhaagen  
(Retrospectieven HeddyHonigmann)



### Heddy i la malenconia

El 1973 jo estava dret en una cruïlla d'un suburbi de Lima i filmava la riuada del trànsit, la constant processó de vehicles decorats de maneres curioses que passaven. Vint anys després, mentre mirava METAAL EN MELANCHOLIE de Heddy Honigmann, em vaig trobar de sobte dins aquella riuada, al mig d'aquell cor bategant que anava endavant.

Com que som una nació que viu amb la tesi de Johan Cruiff que «cada avantatge té el seu desavantatge» i a l'inrevés, «cada desavantatge té el seu avantatge», nosaltres, els holandesos, hem de ser capaços d'identificar-nos amb l'amo del taxi antitobatori que ens ensenya els components del seu sistema antilladres: els diversos punts amb què el seu cotxe es burla del lladre potencial no engegant-se, fent impossible que es pugui canviar de marxa,

Tot ziens de Heddy Honigmann



començant a bullir o simplement desmuntant-se. Un complet conjunt de desavantatges que es converteixen en un enorme avantatge per al seu amo: el transformen de perdedor a guanyador, el noi que és més llest que ningú, l'amo d'una ruïna que, segons el seu punt de vista, és una meravella de la tecnologia. Un cotxe intel·ligent.

En trobar aquest guanyador ens hem introduït en una nova percepció de la pobresa. Aquest és un món on el somni i la realitat són completament intercanviables i on res no és el que sembla. Heddy ens guia per aquest món d'una manera experimentada i, al mateix temps, receptora. Aquest és també el seu món, ella sap com funciona i políticament s'hi sent com a casa. Quan vaig veure el film per primera vegada, em vaig adonar amb sobresalt que mostrava una Heddy que nosaltres havíem tingut a prop durant anys i per qui havíem sentit una bona amistat, però que ens era molt poc coneguda. Algú que es troba com un peix a l'aigua en la cultura general de la violència nua, de cantar, plorar i acceptar, del fingiment i el profund desig de l'amor.

Moltes vegades l'havíem sentit parlant dels anys en què era una militant maoista, que defensava, per mitjà de pamflets, la justícia, la resistència i la revolució, i nosaltres havíem considerat aquestes històries com els fils que havien filat l'ampla xarxa de revolta que havia cobert l'Amèrica del Nord i el Sud, Europa i parts d'Àfrica i Àsia: l'encara clandestí nou món que gradualment, però cada vegada més de pressa, triomfaria damunt l'aclaparadora organització capitalista. Era també un sorprenent joc de lladres i policies, on preniem part en un film perillós.

Però ara aquesta Heddy, en realitat, és en un film, amb la seva veu i com la persona a qui t'adreces fora de la pantalla, i de sobte això ja no és un film. La podeu imaginar com una noia bastant rica que gradualment deixa enrere el seu entorn protegit de Lima i entra, cada vegada més, en el terreny de la desesperació. Ella té consciència social i s'arrisca, però també continua sent la noia rica, des del punt de vista de la innumerable gent pobra



Hersenschimmen de Heddy Honigmann

que consideren que la posició social dels rics és una cosa gairebé natural i lògica dins una societat on ells mateixos s'ho han de muntar per sobreviure.

I ara que és part del film, Heddy no traeix aquesta posició. I això no és un film, sinó la realitat apresada a través dels anys, quan ella deia als homes, dones i nens que li allargaven les seves mercaderies per la finestra: «No, gracias»; no és necessari. Nosaltres, ara, com a directores de cinema, plens de bones intencions i provinents d'un país ric, voldríem comprar tot aquest gènere per justificar-nos nosaltres mateixos pels nostres metres de misèria filmada. Heddy només compra el que necessita. L'actor-taxista ven bolígrafs. «No, gracias», diu Heddy. Però li agraden els pastissos que ell fa aparèixer després: «Me'ls enduré tots».

Aquesta actitud pràctica i no sentimental on no domina la llei de la ficció sinó la del costum —l'antic costum de dir «No, gracias» que Heddy deuria aprendre quan era molt petita— obre la porta a una ficció que fa suportables les vides de tots els actors del film.

Aquesta ficció s'esdevé en un joc continu d'imatges en moviment:

dins i fora, i el que és obvi suggerit pel que és subjectiu. Dins el taxi, les històries es converteixen en vida, el que s'ha somniat estant despert i les experiències que s'han tingut s'accepten i s'acoloreixen amb l'esperança i el desig. Ficció, per mitjà de la qual suposo que la realitat és experimentada per un ésser humà i filtrada per l'ànima. (En general, jo no hi crec, realment, en l'ànima, però en aquest film has de creure-hi). Això és la realitat poetitzada, la realitat de segona mà.

A fora, mostrant-se a través de les finestretes del cotxe, passa la realitat de primera mà. L'esdeveniment comença tan bon punt la càmera es posa en marxa. És captada en la seva manca de previsibilitat i amb la seva aclaparadora buidor. Buidor en el sentit que no es pot dir res més sobre això.

De vegades deixem la intimitat dels taxis per fer una excursió pel món exterior i, tot fent això, entrem en altres mons privats. Per exemple, el del taxista que ens porta a casa seva, un forat de formigó on ell mateix es perd en la descripció d'una taula, de la qual només queden uns quants fragments. Una taula que ja no és aquí, i tu et preguntes de què

Het ondergronds orkest de Heddy Honigmann





Hersenschimmen de Heddy Honigmann



O amor natural de Heddy Honigmann

diantre parla, aquell home. I, de sobte, te n'adones: recrea la taula en la seva imaginació i ho comparteix amb nosaltres. Hi pot fer seure trenta o quaranta persones! Fins i tot n'hi podria fer seure setanta o vuitanta còmodament! I nosaltres ens n'alegrem amb ell. Entrem en molts més mons privats com ara aquest, però també hi ha l'abisme, literalment els fossars del film. Aquí estan completament exposats els cossos anònims de la pobresa. Han estat llançats dins aquest fossar, i de tant en tant els parents vénen poc temps després a rescatar-los d'aquell garbuix en descomposició. Però normalment no tenen ningú que els trobi a faltar, i al cap de poc una capa de terra ja els ha colgat. Heddy visita el fossar amb una dona taxista, i està bé que ella estigui visiblement present mirant les desoladores imatges en nom dels espectadors. Fent això es responsabilitza del film, i ho fa sense gens de patetisme.

Al llarg de totes aquestes trobades, tant a dintre com a fora, la principal pregunta que planteja METAAL EN MELANCHOLIE esdevé evident, sense haver-la de formular amb paraules: com és possible que tota aquesta gent decidida, refinada i encantadora pugui existir en una societat on el cinisme i la crueltat semblen la regla?

Hi ha una resposta i una altra vegada és en el fossar, en l'«abisme». No està situada en el món exterior, sinó en un taxi. És aquí, sota l'aspecte del jove policia. Completament transparent, un abisme de bona presència.

Es va matricular com a estudiant en una facultat i feia d'informador per al govern. Ningú no sabia que, en realitat, era un jutge. Ell decidia quins professors o quins alumnes havien de ser empresonats «a

causa del seu comportament subversiu» i quins podrien continuar amb les seves vides. Sovint es dona el cas que la gent que els agrada pronunciar dures sentències estan empesos per la por i una baixa autoestima. Aquest no és gens ni mica el cas del nostre policia, que considera que té bona consciència; encara que això no és altra cosa que el joc de a cara o creu: creu, morir i cara, viure. Deu ser en algun lloc en una escala entre Apeman i Eichmann, però, en l'anàlisi final, aquesta persona és difícil de recordar, inodora i insípida. No en queda ni una glopada, de la pudor de la mort. Però és allà i per aquesta única raó ja en coneixem prou. Heddy, la productora Suzanne van

Crazy de Heddy Honigmann



Voorst, el cameraman Stef Tijdink, el tècnic de so Piotr van Dijk i el muntador Danniël Danniël, la mestria dels quals es pot notar en tota l'obra, fan el que han de fer. Deixen xerrar el policia (com si res) i el segueixen amb imatges de gent fins i tot més ben tractada del que és normal i interessada per la vida, els seus nens i música. I ja hem canviat una altra vegada. Això ens fa oblidar la persona inodora i insípida, i mai no es converteix en una cosa ensucrada. Encara hi ha esperança. En l'època en què una remarcable indiferència ha aixecat el seu perillós cap, METAAL EN MELANCHOLIE ens ha fet tornar a la memòria un record del món real que hi ha més enllà. I m'agradaria

donar les gràcies a la gent que ho han fet possible. Voldria donar les gràcies a la Petita Heddy, que, fent aquest film, s'ha convertit en la Gran Petita Heddy.

Johan van der Keuken (26 de setembre de 2000)

#### BIBLIOGRAFIA: HEDDY HONIGMANN

##### Selecció de documents consultables a la biblioteca:

- Kuhlbrodt, Dietrich. *O amor natural*. «EPD Film». Vol XV, n. 3 (march 1998), p. 43-44
- Kühn, Heike. *Tot ziens*. «EPD Film». Vol XV, n. 7 april 1998), p. 49-50.