

5 - 21 novembre 2002



Mauritz Stiller

Mauritz Stiller

És el més conegut, juntament amb Sjöström, dels cineastes suecs, i l'autor d'un o dos "clàssics" del cinema; però també és aquell a qui aquesta etiqueta encaixa menys. Del classicisme, la seva obra no en té ni la solidesa ni les pretensions, i, més que no al rigor d'un món tancat en si mateix, tendeix cap a la fragilitat de la raó i els seus extraviaments.

Tots els films de Stiller són la història d'una seducció. El relat, sempre en suspens, no obeeix a cap altra llei: els temps morts i els plans interminables mostren —com si fos al ralenti— com un ésser s'entrega de mica en mica a una crida vaga que l'empeny fora d'ell mateix. Aquesta crida, a la qual ell no es pot sostreure, no designa, això no obstant, cap camí que s'ha de seguir; no es tracta pas d'aquella set d'aventures concretes que és pròpia del cinema americà i, més que no l'aventura, s'ha de veure, en aquest conjunt de dubtes i decisions ràpides, seguides de penediments bruscos, alguna cosa més fràgil: *el vagareig*. De la fragilitat, hi ha qui n'ha donat una imatge estable i segura, però això era trair-la una mica; Stiller, que no tenia aquesta força, té un altre mèrit: lliurar els seus personatges a la crida d'aquest vagareig i oblidar-se d'ell mateix tot mirant-los viure.

Els personatges, ara provoquen, ara pateixen, aquesta força que els empeny sempre més endavant. Tot el que lliga i reté s'esmicola; tot esdevé una invitació al viatge, la fascinació de l'imprevist. Així, en els seus dos films "aquàtics", que es troben entre els més bonics que té, *JOHAN* i *EL CANT DE LA FLOR ESCARLATA*, que és potser la

seva obra mestra, es tracta d'un vagareig assumit pels personatges: aventurers segurs d'ells mateixos, de la seva joventut i el seu poder de seducció, condemnats a agradar a tothom però a donar-se només a ells mateixos, a aquell moviment que els empeny sempre més lluny. En el seu camí, les dones descobreixen de sobte aquesta crida de l'aventura, a la qual sucumbeixen lentament. En els seus rostres i gestos, la càmera enregistra aquell nerviosisme una mica inquiet, aquella efusió de l'esperit per la qual elles ja estan disposades a sacrificar-ho tot: les certeses i el confort. Ja que, en aquest moviment incessant, tota certesa desapareix, tota seguretat s'esborra. Només es pot rendir a aquest impuls el qui accepta de perdre's en la febre de la partida i la proximitat del perill.

Però també s'esdevé que una autèntica maledicció consagra al vagareig el que era sòlid i restitueix a l'atzar el qui n'estava preservat. Un dels films més coneguts de Stiller, *LA SAGA DE GÖSTA BERLING*, és també un dels més exemplars. Tot el film és només la repetició d'un únic esdeveniment: un personatge sobtadament expulsat, rebutjat pels seus. Això comença amb Gosta Bërling (Lars Hanson), a qui, malgrat la seva vocació, es tanquen les portes del seminari, i acaba amb Elizabeth (la jove Greta Garbo), expulsada pel seu marit. Aquí no hi ha tan sols coincidències, sinó la voluntat sistemàtica per part del cineasta de no deixar a ningú la il·lusió d'una seguretat enganyadora. Més tard o més d'hora, cal preparar-se a reprendre el camí "amb una realitat difícil d'abraçar"; els

personatges no tenen dret a fer trampes amb el seu destí, que és vagarejar, i tot el que és confortable es converteix aleshores en un senyal de ruïna. En canvi, el vagareig, el fet de lliurar-se a l'atzar, preserva dels seus cops i condueix a gaudir-ne totalment. Fins i tot sembla que, disponibles per a tot el que es presenta, els personatges acullen amb la mateixa alegria les trobades i els perills. El que compta, per ells, és, en el cor del perill, trobar la més gran joia, la felicitat més intensa en el si de la

fragilitat més gran. Una barca que les onades amenacen de fer sotsobrar (*JOHAN*) o un trineu que els llops persegueixen (*LA SAGA DE GÖSTA BERLING*) són ocasions de lliurar-se completament a aquest oblit d'un mateix i de la pròpia identitat, de superar els límits de la por, sense considerar que, sense defensa ni punts de referència davant l'atzar, estan obligats a acceptar-lo completament i desitjosos d'acostar-se al moment essencial, el del perill més gran i el més gran èxtasi: aquell en què se sotsobra.

El millor fill de Thomas Graal de Mauritz Stiller



El cant de la flor escarlata de Mauritz Stiller





El millor film de Thomas Graal de Mauritz Stiller

Aquesta disponibilitat total, la voluntat de lliurar-se i deixar-se envair, es torna a trobar en el seu punt límit a LA SAGA DE GUNNAR HEDE, que és, en certa manera, si no el millor film, com a mínim el més excessiu de l'autor. Allà, l'oblit d'un mateix desemboca en la bogeria: la intel·ligència ja no oposa cap resistència a les demandes del món exterior. El protagonista, havent perdut tota consciència de la seva existència, ja no distingeix el real de l'imaginari, està obert a tot i, per tant, és incapaç d'escollir. LA SAGA DE GUNNAR HEDE, que narra la història de la seva curació, resulta que indica, així, el segon moviment de l'obra de Stiller, paral·lel al primer, però en sentit invers: després dels perillosos sortilegis del vagareig, apareix la necessitat de retornar a un mateix. S'hi ha de posar un límit, al vagareig. I també cal haver-hi arribat fins al fons, per merèixer el repòs. A la fi de GÖSTA BERLING, es reconstrueix el castell d'Ekeby, un senyal que la maledicció ja ha desaparegut. A la fi de JOHAN, s'ha de tornar a la llar i, a LA SAGA DE GUNNAR HEDE, recuperar la raó. Pel que fa a això, potser EL TRESOR D'ARNE és el més exemplar: la famosa seqüència de l'enterrament a la neu és bella i commovedora, perquè, d'una manera ritual i teatral, evoca el qui finalment s'ha aturat, el qui ha trobat en la mort l'únic descans possible, mentre que, al lluny, el sol apareix finalment i comença a fondre el gel, que es parteix i fa retornar el mar,

El tresor d'Arne de Mauritz Stiller

símbol de tots els vagareigs. Cineasta fràgil, Stiller roman, doncs, sempre entre aquestes dues exigències: la crida de l'aventura i la nostàlgia del descans. D'aquest romanticisme una mica vague, és interessant veure què en deia Gide, respecte a Hermann Hesse: "Hi trobo la mateixa indecisió de l'ànima; els seus límits són incòncipables, i les seves aspiracions, infinites; es perd de bon grat per simpaties imprecises, disposada a acollir qualsevol imperatiu de trobada; prou poc determinada pel passat per trobar en la submissió mateixa un objectiu, una raó de viure, l'ancoratge de les seves vel·leitats flotants." Però això no seria res si, en el cas de Stiller, la matèria no estigués sotmesa a les mateixes forces, atreta per un mateix pendent. Els dubtes dels personatges també són els de la posada en escena; el temps que perden és el que la càmera utilitza per observar-los durant més estona. Els encavalcaments, els plans perduts i la falta aparent de rigor pertanyen a un art que no busca significar desesperadament, sinó més aviat modular sense parar alguns acords estranys i algunes situacions privilegiades. La posada en escena de Stiller es preocupa poc dels decorats —tot just entrevistats, fins i tot en una comèdia mundana com és EROTIKON, on els impulsos dels personatges compten sempre

molt més que no el marc on s'inscriuen— i encara menys de símbols; no fa altra cosa que seguir pacientment la marxa dels personatges, sense pressa ni voluntat d'augmentar el que ja és prou evident. El que fa de Stiller el menys "mut" dels cineastes del cinema mut és l'exigència profunda del seu art, que és mostrar aquesta passió d'expressar-se, costi el que costi, i no pas cedir-hi. L'únic problema no és traduir alguna cosa en termes de cinema, sinó posar un límit a l'espectacle, immediat i fascinant, que ha suscitat. Com que l'únic que vol és mirar, aquesta posada en escena esdevé sorprenentment moderna: les infidelitats a l'estètica del passat es converteixen en mèrits del present.

Serge Daney (Dictionnaire du cinéma, Éditions universitaires, 1966)

Stiller, el precursor

Va néixer el 1883 a Hèlsinki, en el si d'una família jueva originària de Bielorrússia i Polònia, ja que llavors Finlàndia formava part de l'imperi dels tsars, i, per tant, Stiller parlava rus d'una manera habitual. A l'edat del servei militar, va fugir a Suècia, i hi va treballar com a actor i director de teatre; després va passar al cinema, l'any 1912, i va dirigir melodrames socials per als quals va cridar nombroses vegades un actor i director que havia debutat al mateix temps que ell: Victor Sjöström. La trentena de films (generalment de dues o tres bobines) que va dirigir entre 1912 i 1916 s'han perdut; van quedar destruïts, com els de Sjöström i un bon nombre d'altres "primitius", en l'incendi que va destrossar l'any 1941 els estudis on estaven dipositats. Una pèrdua dramàtica, ja que ens ha privat de la part principal (des del punt de vista quantitatiu) de la producció de Stiller, i sobretot perquè ens impedeix apreciar exactament la precocitat del seu talent en un terreny en el qual va ser indiscutiblement el precursor: la comèdia costumista. Dono la



Hotel Imperial de Mauritz Stiller



Les ales de Mauritz Stiller

paraula a Jean Béranger: "Billy Wilder assegura que Lubitsch, de primer especialitzat en les reconstruccions històriques, deuria haver vist algunes comèdies de Stiller a Berlín, abans d'emigrar cap a Amèrica, on es va orientar, a causa d'aquesta influència, cap al que havia d'esdevenir el *Lubitsch touch* de tan famosa memòria (...) La fórmula va aconseguir un grau tan alt de perfecció que aviat ja només es va denominar amb el terme "comèdia americana". Per tant, segons això, resulta evident que Stiller va ser l'inventor del gènere. Abans d'ell es rodaven farses relativament elementals. Ell va ser el primer que va tenir la idea de reemplaçar, per mitjà de troballes visuals, els diàlegs inconsistents —i, generalment, bastant vulgars— que entrebancaven els embolics de determinades obres anomenades de "vodevil" (...). Ell en va fer una mixtura elegant i voluntàriament sofisticada, tan guspirejant com les bombolles del xampany." Es tracta, doncs, d'un doble

Greta Garbo en La saga de Gösta Berling de Mauritz Stiller



homenatge molt explícit i poc discutible. La anterioritat i la influència de Stiller respecte a Lubitsch no sembla que siguin gens dubtoses; en efecte, determinats historiadors les ignoren; d'altres, les afirmen, però ningú no les nega. Dues observacions de Lubitsch mateix en representen una prova indiscutible. D'una banda, va fer remuntar la primera aparició del seu famós "toc" al film *LA PRINCESA DE LES OSTRES*, dirigida el 1919, i, per tant, després de les grans comèdies de Stiller. De l'altra, va declarar que havia estat *EROTIKON*, de Stiller (1920), el que li havia donat la idea d'aquelles comèdies sofisticades amb què es relaciona el seu nom. Malauradament, la desaparició dels films de Stiller anteriors a 1916 impedeix precisar exactament en quina data el director es va decantar per la comèdia costumista. De tota manera, uns quants fragments conservats i aplegats en un muntatge de 27 minuts, sota el títol *FRAGMENTS DE STILLER*, per part de Gösta Werner, el 1969, permeten pensar que, a partir de 1913, amb un film anomenat *MANNEKÄNGEN*, va començar a elaborar un estil de comèdia enginyosa i satírica.

AMOR I PERIODISME (1916) és la primera de les grans comèdies que estableixen l'esquema típic d'una comèdia americana, amb embolics i malentesos que justifiquen les peripècies d'uns encreuaments sentimentals que acaben amb un final feliç. L'ambient d'alta burgesia on es desenvolupa l'acció permet jugar amb el luxe del decorat i l'elegància dels vestits. Moralment, tot està en ordre, ja que no hi ha previst cap casament desigual: quan l'explorador ben plantat espia el tou de la cama de la falsa minyona enfilada dalt d'una escala per netejar els vidres, la indulgència del públic (i de la censura) ja ha estat concedida per endavant al jove burgès temptat de fer calaverades amb una minyona. La carnosa i impetuosa Karin Molander mostra una bona salut i un bon humor que exclouen tota idea de pecat. Amb quinze o vint anys d'anticipació, és una producció de Hollywood: Jean Béranger assenyala que Tay Garnett va tornar a utilitzar determinats elements d'aquest guió, el 1937, a *LOVE ON NEWS*, amb Loretta Young i Tyrone Power. El meu col·lega assenyala "l'enginy i l'agudesesa" d'*AMOR I PERIODISME*. El crític suec Bengt Idestam-Almquist, que ha dedicat un opuscle a Stiller, escriu que aquest film "exerceix encara avui dia una certa atracció a causa de la seva naturalitat. I com en devia ser, de forta, aquesta atracció, el 1916, quan el públic estava acostumat als films danesos i francesos! Més endavant, la naturalitat i la simplicitat havien de ser elements importants en la tècnica de muntatge de Stiller." Aquestes qualitats estilístiques ja existien en la producció americana, però la fórmula de la



La saga de Gunnar Hede de Mauritz Stiller

comèdia brillant encara no s'havia descobert, a Hollywood; en aquella època, Griffith i De Mille s'expressaven ja amb naturalitat i simplicitat, però encara eren lluny d'una força i un modernisme tan grans.

El do precoç i únic de Stiller per la comèdia costumista apareix encara millor en les seves dues obres mestres del gènere, basades en guions del futur director Gustaf Molander: *EL MILLOR FILM DE THOMAS GRAAL* (1917) i *EL MILLOR FILL DE THOMAS GRAAL* (1918). Tots dos tenen com a protagonistes principals Karin Molander i Victor Sjöström, que demostren uns dots interpretatius per a la comèdia absolutament enlluernadors i anuncien les parelles lleugeres i divertides de les futures "comèdies americanes".

En el primer d'aquests films, Thomas Graal (Victor Sjöström) és un guionista famós que s'enamora d'una secretària dels estudis i vol fer un guió basat en la vida de la noia (Karin Molander); per tant, li fa explicar la seva vida familiar i comença a redactar un guió que s'hi inspira. Sobre aquest tema, que hauria pogut ser banal, la imaginació de Stiller es revela sorprenent, tant en el pla de la intriga dramàtica com en el de la imaginació visual. Perquè la noia s'inventa una família falsa, una família pobra, mentre que, en realitat, prové d'un medi burgès i s'ha presentat a l'home sota una identitat fingida. A mesura que es desenvolupa el seu patètic relat, del mateix estil de "Deux orphelines" o "La porteuse de pain", veiem a la pantalla les imatges de la seva veritable família, que neda en l'opulència. Quan el guió ja està acabat, ella el llegeix d'amagat i s'hi fa un tip de riure; llavors es veuen, a la

pantalla, les imatges corresponents al relat del guionista, les de la vida quotidiana d'una família pobra dels barris obrers d'Estocolm. Aquest doble joc, a l'interior de la ficció filmica, entre el real i l'imaginari, essent tots dos, d'altra banda, posseïdors del mateix coeficient d'autenticitat visual, pot semblar banal actualment, però l'any 1917 era realment "revolucionari", i el nostre col·lega britànic Peter Cowie té raó quan subratlla que deuria semblar tan original com el d'*HIROSHIMA, MON AMOUR* quaranta anys després. Tot i que no posseïx aquesta mena de subtileses dramàtiques, *EL MILLOR FILL DE THOMAS GRAAL* no és pas menys enlluernador, pel que fa a l'habilitat i l'enginy. Des de l'endemà del seu casament, que va estar a punt d'haver-se d'endarrerir perquè el nuvi havia extraviat les aliances, Thomas Graal i Bessie Douglas discuteixen

Johan de Mauritz Stiller



sobre la manera d'educar el seu primer fill; ell voldria un nen, i ella, una nena, i la discussió arriba a ser tan intensa que acaben dormint en habitacions separades i comunicant-se per cartes dutes d'una banda a l'altra pels criats, que es troben en terreny "neutral". Quan el nen neix —és un noi— la mare el comença a educar d'acord amb els mètodes més avançats i liberals exposats per un tal doctor Spock d'aquella època; ella mateixa utilitza, dins de casa, una manera de vestir molt poc convencional, amb el pretext del benestar i la comoditat, cosa que desagradava profundament al seu espòs, que té unes idees burgeses i conformistes. Per tant, això serà una nova font de baralles, fins que l'esposa capitula quan llegeix d'amagat un fals manuscrit que el marit ha redactat intencionadament per fer-li creure que és a punt de deixar-la. Així s'acaba aquesta comèdia, que ironitza,



Alexandre el Gran de Mauritz Stiller

amb humor, sobre els excessos del feminisme. També en aquesta ocasió el relat mostra un ritme excel·lent, hi ha abundants gags visuals i s'hi du a terme una observació psicològica d'una gran subtilitat. Tornem a trobar la viva i enginyosa Karin Molander a *EROTIKON* (1920), el film que, sens dubte, va contribuir més a la fama internacional de Stiller; tot i que és menys original i menys inspirat que els dos que hem analitzat anteriorment, es va beneficiar del seu títol provocatiu i també del fet que els altres dos van estar "perduts" durant molts anys abans de ser redescoberts. Aquesta vegada també es torna a tractar d'una sèrie de malentesos amorosos.

EROTIKON segueix bastant l'esquema habitual de la comèdia costumista: després de ser posada momentàniament en perill pels apetits dels sentits, la "moral" triomfa. En canvi, *AMOR I PERIODISME*, i encara més els altres dos films esmentats, defugen completament aquest esquema frustrador inventant situacions on els personatges són lliures en els seus sentiments i on el "final feliç" no és imposat pel conformisme social, sinó determinat per la lògica del desenvolupament psicològic dels personatges. És per això que aquests films ens semblen encara avui dia extraordinàriament moderns, tant pel que fa a la inspiració (eviten de tancar-se en el parany dels tabús morals) com a l'expressió (practiquen un estil basat en la naturalitat i la simplicitat, que s'ha demostrat fora de l'abast dels ultratges del temps i les variacions de la moda). És per això que Stiller mereix ocupar en les històries del cinema un lloc diferent del d'il·lustrador de les grans sagues a l'ombra de Sjöström; li correspon, amb tota justícia, ser consagrat definitivament com l'inventor de la comèdia moderna.

Marcel Martin (*Écran*, núm. 72, setembre de 1978)

BIBLIOGRAFIA: MAURITZ STILLER

Selecció de documents consultables a la biblioteca:

Monografies

- Béranger, Jean. *La grande aventure du cinéma suédois*. Paris: Éric Losfeld, 1960.

- Clásicos del cine sueco: Sjöström, Stiller y contemporáneos. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1978.
- Cowie, Peter. *El cine sueco*. México D.F.: Era, 1970.
- Cuatro maestros del cine nórdico: ciclo de proyecciones. San Sebastián: Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1960.
- Hommage a Mauritz Stiller. Documentation préparée par Anna-Lena Wibom. [S.l.]: Soc. Suisse des Festivals Internationaux de Cinéma, 1977.
- Idestam-Almquist, Bengt. *Mauritz Stiller (1884-1928)*. En: *Anthologie du cinéma: III*. Paris: L'Avant-Scène, 1968. p. 221-276.
- Moderna motiv - Mauritz Stiller i retrospektiv. Stockholm: Cinemateket, Svenska Filminstitutet, cop. 2001.
- Petrie, Graham. *Hollywood destinies: european directors in America, 1922-1931*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Schiave bianche allo specchio: le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918). A cura di Paolo Cherchi Usai. Pordenone: Studio Tesi, 1986.

Articles de revista

- Autera, Leonardo. *Prestigio e decadenza del cinema scandinavo*, "Bianco e Nero", anno XXV, n. 8-9 (agosto-settembre 1964), p. 30-57.
- Beylie, Claude; Martin, Marcel. *Sjöström, Stiller et l'Amérique*, "Écran", no 72 (sept. 1978), p. 45-52.
- Brown, Geoff. *Thomas Graals bästa film (Thomas Graal's best film)*, "Monthly film bulletin", vol. 44, no. 526, (Nov. 1977), p. 248.
- Checklist 110 - Mauritz Stiller, "Monthly film bulletin", vol. 44, no. 527, (Dec. 1977), p. 270-271.
- Combs, Richard. *Erotikon*, "Monthly film bulletin", vol. 44, no. 526, (Nov. 1977), p. 246.
- Combs, Richard. *Gunnar Hedes saga*, "Monthly film bulletin", vol. 44, no. 527, (Dec. 1977), p. 266-267.
- Garreau, Jacques. *Mauritz Stiller ou l'oeil du témoin*, "Positif", 344 (oct. 1989), p. 49-54.
- Gillett, John. *Swedish retrospect*, "Sight & sound", vol. 43, no. 3 (Summer 1974), p. 152-153.
- Milne, Tom. *Herr Arnes pengar (Sir Arne's treasure)*, "Monthly film bulletin", vol. 44, no. 527, (Dec. 1977), p. 267-268.
- Robertson, Joanne. *Mauritz Stiller*, "Monthly film bulletin", vol. 44, no. 527, (Dec. 1977), p. 272.
- Sopocy, Martin. *Oltre il realismo: i film "perduti" di Stiller e la loro ricostruzione alla Library of Congress*, "Griffithiana", 26-27 (sett.1986), p. 88-91.
- Werner, Gösta. *Vingarna: ritrovato e restaurato il film di Mauritz Stiller*, "Griffithiana", 32-33 (sett.1988), p. 90-92.



Primera ballarina de Mauritz Stiller



Erotikon de Mauritz Stiller

Amor i periodisme de Mauritz Stiller

