

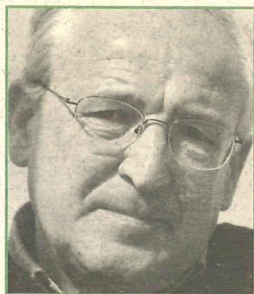
Hegats

Literatur aldizkaria

39

Txosten Monografikoa:
LITERATURA ETA ZINEA

Elkarrizketa:
ANJEL LERTXUNDI



EUSKAL IDAZLEEN ELKARTEA

Hegats

Literatur aldizkaria



EUSKAL IDAZLEEN ELKARTEA

IDAZKUNTZA-KONTSEILUA

Kideak:

Tere Irastortza
Maite Gonzalez Esnal
Mikel Asurmendi
Jerardo Elortza
Aritz Gorrotxategi

Zuzentzailea:

Jon Urruxulegi

Koordinatzailea:

Hasier Rekondo

Diseinua eta maketazioa:

K3 Inprimategia

Amillaga, 1 - 6. pabiloia. 20570 Bergara

Euskal Idazleen Elkartea

Zemoria 25

20013 Donostia

Tel.: 943.27.69.99. Faxa: 943.27.72.88

P.E.: eie@idazleak.org

ISBN: 1130-2445

L.G.: SS-359/90

Euskal Idazleen Elkartek ez ditu derrigorrean beregain hartzen Hegats aldizkariko kolaboratzaileen iritziak.
--

Hitzaurrea	7
-------------------------	---

Literaturbideak:

Aitor Arana. <i>Zinema-Aretoa</i>	13
Goizalde Landabaso. <i>Praktika-ariketa</i>	33

Kritikabideak:

Katixa Agirre. <i>Ongi etorri Hollywoodera, Lolita</i>	49
--	----

Txosten monografikoa:

Literatura eta zinea.

Harkaitz Cano. <i>Zinea eta Literatura</i>	63
Laura Mintegi. <i>Mendearen hausturaren lekuko</i>	109
Aritz Gorrotxategi. <i>Euskal zinearen historia, ibilbide bat</i>	121

Elkarrizketa:

Anjel Lertxundi. <i>Literatura eta zinema</i>	141
---	-----

Liburu-iruzkinak:

Iñaki Lazkano. <i>Jiri Menzel, Hrabalen espiritua aldarri</i>	153
Iñaki Lazkano. <i>"Olatu Berri Txekiarra", bitxilore ihartuak Pragan</i>	157
Iratxe Retolaza. <i>Fito Rodriguezen, Kasandra leihoan</i>	159
David Tijero. <i>Koldo Mitxelena eta Inazio Mujikaren Denbora bateko zinema paperak (1954-1961)</i>	169

dut euskal zineari buruzko mahainguru eta horrelakoetan parte hartu nahi izan."

Txosten monografikoetan Harkaitz Cano eta Laura Mintegiren lumak dakarzkigu *Hegats* honetara. Canok Proustengana jo du, besteak beste, "Zineaz aritu baino lehen irudiaz aritu behar genuke, eta zinearen aurrekaria izan zen argazkiaz. Marcel Proustek, argazkigintzaren asmakizunak erabat txunditu zuelarik, uste zuen (eta Susan Sontagek azpimarratzen zuen erratuta zegoela Proust), argazkiek memoria gordetzeko, memoria ordezkatzeko eta hari eusteko balioko zutela".

Laura Mintegik zera dio: "Nobelek (eta zineak) gu garenaren isla eskaintzen digute, gure burua ikus dezakegu aurrez aurre, protagonisten bizitzetan, haiek pairatutako gertaeretan. Nobelak eta zineak diagnostikoa egiten lagun diezagukete, eta gaitza identifikatu" XX. mendeari errepasoa egin ez.

Atal bereberean, Aritz Gorrotxategik Euskal zinearen historia ibili du. Zenbat buruhauste ez ote dituen sortu kontzeptuak berak: euskal zinea. *Zer da euskal zinema? Euskal Herrian ekoiztitakoa? Euskaraz dagoena?* Galderak, beti galderak.

Iruzkinetan, Iñaki Lazkanok Txekiako literatura eta zinemagintzara egin du txangoa *Jiri Menzel*, *Hrabalen espiritua aldarri* eta *Olatu Berri Txekiarra*, bitxilore ihartuak *Pragan* idatzi ditu. Bizitzaz ase agian, bere buruaz beste egin omen zuen Bohumil Hrabal idazle txekiarren lanen gainean Jiri Menzel-ek egindako filmak aztertu ditu Lazkanok.

Iratxe Retolazak, bere aldetik, Fito Rodriguez-en *Kasandra leihoan* iruzkindu du. "Aipuen eta bizipenen joan-etorrian, arrazoiaren eta sentimenduen joan-etorrian, usteen eta kontzeptuen joan-etorrian dabilta *Kasandra* eta *Ihardets*, betiere "mendebaldeko gizakiaren erro hauskorrak".

Azkenik, David Tijero idazle bilbotarrak *Denbora bateko zinema paperak (1954-1961)* Iñazio Mujikak ekoiztu liburuaren gaineko kriti-

ka egin du. Koldo Mitxelenaren zine kritikak dira protagonista liburuan, "euskaraz egindako zinema kritikaren aitzindaria, beste arlo batzuetan bezala".

Hasier Rekondo

Argiak itzali egin dira, ohi bezala.

Ez dago jende askorik aretoan, eta hori ere ohikoa da.

Film emanaldia zaratatsu hasi da; are gehiago, burrunbatsu hasi da.

Zergatik jarri behar ote dute horren ozen ahotsa...? musika...?

"Frankenstein" da ikusleek ikuskizun duten filma.

Mary Shelleyren Frankensteinen azken bertsio zinematografikoa.

Frankenstein edo Prometeo modernoa.

Iragarkietatik zinema-aretoetan ere ez gara libratzen.

Emaguzu gaur egun honetako iragarki mordoa eta, gero, ez gu tentaldira eraman.

Telefonoa itzaltzeko esaten digute, kolore biziz, pantailako marrazki bizidunek...

Piولين biloba da?

"Katutxo polit bat ikusi uste izan dut..."

Nork deituko dit niri?

Ezer itzali beharrik ez daukat, ezer ekarri ez dudanez.

Erregaliz gorria hatzez korapilatzen dudala, filmaren hasierako letrei begiratzen diet.

Joan-etorrian dabilta.

Erregaliz guztiz artifizialak usain guztiz ona du.

Txikitan ere honelaxe jaten nuen.

Poliki dastatuz, txastatuz...

Horra!

Hor dator gizona.

Atzerantz dator, berandu, beti bezala.

Berariaz etortzen da berandu, jendea jadanik jarrita dagoenean.

Aretoa ilun dagoenean.
Ez da jarriko ni bezain atzean, atzeko pareta ukitzen baitut nik.
Baina alde honetako itzaletan babestera dator, hala ere; ezkerralde-
ko itzaletan.

Bere kidea aspaldi dago ilara berean eserita, baina eskuinaldean.
Ez dut uste inoiz axola izan zaienik ni hemen egotea.
Isila naizela badakitela uste dut, eta horri ongi irizten diotela.
Nahikoa zaiela.
Hasi da filma.

Horra!
Mugitu da gizonaren laguna.
Ozta-ozta konturatu naiz.
Ile luzexkako mutila da.
Beti egiten du berdin, baina ez naiz ni beti konturatzen.
Bere aulkian behera irristatzen da, horrela begien bistatik desagartuz.

Argia da eta ongi ikasita dago: pantailan irudi ilunak daudenean mugitzen da beti.

Badator nigana, berriz ere, badator nigana.
Desiatzen nengoen: egun osoan besterik ez dut izan buruan.
Etxean eta lanean, lanean eta etxean, mutil hau beti buruan.
Hurbiltzen sentitzen dut.
Gogor-gogor eginda daukat.
Berari utziko diot egiten, beti bezala; lehenengo aldian egin zidan bezala.

Eta atzeko gizajo hori, bitartean, begira egongo da.
Bere begiak garondoan sentitzen ditut, baina ez nago deseroso.
Gustatu ere egiten zait.
Isilik egoten badaki eta, hori horrela den bitartean, begira egotea dauka nahi duen denbora guztian.
Hemen da mutila.

Beti burumakur hurbiltzen zait.

Ez diot sekula ikusi aurpegia; ezta beharrik ere, nahiz eta batzue-
tan ikusi nahi niokeen.

Ukitzen uzten dit, behintzat, eta leuna dauka.

Ilea ere leuna du, luzexka; ez dakit iluna ala argia duen.

Inork nigana etortzen ikus ez dezan, txakurka hurbiltzen zait.

Gaur ere hala egin du eta belauniko jarraitzen du.

Nire aurrean gelditu da.

Eskuak izterretan jarri dizkit: baimena eskatzeko era da.

Ireki egin ditut hankak, antsiaz eta irrikaz.

Nire belaunen artean belauniko kokatzeko baimena dauka, bularra
jarlekuaren ertzaren kontra.

Halaxe jartzeko zalantzarik ez du.

Hankartean jarri dit aurpegia, une batez bertan usainka aritzeko.

Gustatzen zaio arra, gustatzen zaionez, mutil honi.

Prakak lehertzeko zorian nago.

Badakit, ongi jakin ere, laster gerrikoa askatuko didala.

Ari da.

Ondoren kremailera zabaldu ohi du.

Hori ere egin du.

Eskuak jarlekuaren besoetan dauzkat jarrita.

Jendearen buruak ikusten ditut aurrean, urrun samar, gero eta
urrunago mutilak bere mugimendu ausartetan aurrera egiten duen
neurrian.

Prakak zabaldu dizkit eta, jarraian, alkandora aterako dit, elastikoa
tripa gainetik goratuko.

Haragi tentekor gogortua bistaratu du.

Usain egin dio, ohitura duenez.

Hitzik ere ez du esaten.

Noizbait saiatu naiz zerbait ahapeka esaten eta esanarazten: isil-
tzeko imintzioa izan da bere erantzun bakarra.

Barrabletan musu eman dit.

Lehenik batean, poliki, eta gero bestean, emeki.
 Hori ere oso gogoko du.
 Nik ere gogoko dut, nola ukatu?
 Inork ez dit inoiz honelakorik egin.
 Ezta emazteak ere.
 Praka zabalduari gerri aldetik heldu dio; beheratu egin nahi du.
 Ukondoak jarlekuaren besoetan irmo berमतuta, ipurdia altxatu
 dut mutilak erraz behera ditzan prakak.
 Halaxe egin du.
 Kitzikapen handia sortzen dit zinema-aretoiko iluntasunean prakak
 beheratuta egoteak.
 Mutil sexuzale hau nire sexuaren aurre-aurrean belauniko eduki-
 tzeak.
 Eta kitzikapena handiagoa da izterbarneak laztantzen dizkidan-
 nean.
 Bere mugimenduak ez dira baldarrak, ez dira trauskilak.
 Sentimendu handiz egiten du egiten duena.
 Izotzetan trabaturik geratu den Walton kapitainaren itsasontzia,
 handi eta eder ageri da pantaila handian, nire begien aurrean.
 Itsasontzi horretan ere aurrean dudana bezalako mutilik ba ote da?
 Sartu du.
 Hartu du.
 Bustia dauka ahoa, hezea eta beroa.
 Begiak ixten zaizkit, atseginaren atseginez, Frankenstein izotz ar-
 tean agertzekoa zen une berean.
 Mihia mugitzen badaki.
 Ez da itotzen, ez da larritzen.
 Badaki plazera luzatzen eta sentiarazten.
 Esker onekoa naiz ni.
 Esku bat jarri diot buru gainean, ile leunak atseginez ukituz.
 Ozenegi dagoen filmeko pertsonaien ahotsa ere urrundu egin da.
 Edo ohitu egin naiz?

Badaki zakilburu osoan frenulu aldea dudala sentiberena.

Hortxe jasotzen ditut bere mihi-laztan ederrenak.

“Mutila...” ateratzen zait hasperenka, burua jarlekuaren bizkar gainean jartzen dudala.

“Oso ondo, mutila...” eta eskukadatxoak ematen dizkiot buruan, txintxoa den txakurrari ematen zaizkion bezala.

Nire harridurarako, ez du inoiz atseginik bilatzen bere atalean.

Ez ditu inoiz beheratu prakak, belauniko dagoela.

Ziur naiz, gogor-gogor eginda edukiko duela, baina inoiz ez du dantzarazten.

Ukitu gabe bustitzen ote da?

Ba omen da hori gertatzen zaion jendea.

Eskuak nire izterretan dauzka, nire barrabiletan, nire ipurmasailetan.

Ezin ditu eduki bere zokoetan.

Ustekabea, ahoa kendu eta esku batez bizi-bizi masturbatzen nauenean, zinez diot ez dela munduan sentsazio atseginagorik.

Gutxien espero dudanean egiten dit, bai baitaki ustekabea dela hor atseginaren giltzarri.

Norekin ikasi ote du?

Nola ote daki horren ongi zer dudan gustuko?

Horren berdinak ote gara, bada, gizasemeak?

Berriro ahoa.

Hauxe da zerua: ez dago besterik.

Ona naiz orgasmoa atzeratzen.

Mutil honekin, aldiz, etorri ahala uzten diot irteten.

Kitzikatuegi nago bere eskuetan.

Buztana tente nuela etorri naiz autobusean, bera gogoan.

Tente nuela erosi dut sarrera, eta tente nuela eseri naiz bere ilaran.

Bihotza indarberriturik hasi zait taupaka, gaur ere, ilararen beste muturrean jarrita ikusi dudanean.

Nire zain.

Nire zaindari.
 Nire zaintzaile.
 Nire zaintzako.
 Nola hasi ote zen hau?
 Ez dadila bukatu.
 Hain leuna du ilea...
 Hain goxoa mihia...
 Hain trebea eskua...
 Hain ezitia aurpegi itzaltsua...
 Bat-bi-hiru-lau-bost, sei, zazpi, zortzi... bederatzia... hamar... hamai-
 ka...
 Atera da.
 Arnasa biziki bizkortu dit.
 Joan da.
 Zuku zuriak barrabiletatik mutilaren ahorainoko bidea egin bitar-
 tean, sabela sutan sentitu dut.
 Hamaika bulkadatan joan zait.
 Beti joaten zait hamaika bulkadatan: bost azkar, hiru pausatu eta
 hiru motel.
 Hamaika atsegintxo, hamaika segundo baino arinago bizituak.
 Hamaika horiek bat egiten dute.
 Beldurrik gabe botatzen dut dena, hala nahi duen honen ahoan.
 Atsegin handiko "Mmm" jarraikorra eginez eskertzen du berak.
 Saltsarik zaporetsuena dastatzen den bezala dastatzen duela senti-
 tzen dut.
 Irentsi egiten du.
 Beti irensten du, atseginez, burumakur dagoela.
 Gustatu egiten zait, ez dut ukatuko.
 Grina aseta, musu ematen dit zakilean.
 Zer mutil ona.
 Norena ote da?
 Ziur bere amak ez dakiela zertan dabilen zinema-aretoan.

Ezta arrastorik ere, imajinatzen dut.
Bere aita gozoa jarriko litzateke hau baleki.
Hobe nik bakarrik jakitea, orain arte bezala.
Nik eta atzeko beste horrek.
Galtzak belauнетaraino igo dizkit mutilak.
Gainerakoa neuk egingo dut, bere lekura txakurka itzultzen den bitartean.

Etorri bezain isilik doa.
Datorren astean hemen izango dut berriz.
Hemen izango naiz berriz.
Hotel batera gonbidatu nuen behin.
Isiltzeko imintzioa egin zidan.
Zinema-aretoa gustatzen zaio, gustatzen zaionez.

Berriro dago hemen.
Hau sinetsiko duenik ez dago.
Zerbait esan nahi ote du berriro hemen egoteak?
Ni hemen egoteak, behintzat, zerbait esan nahi du: bera ere egotea nahi dudala.

Nire ilararen beste muturrean jarri da, beti bezala.
Beti bezala.
Zenbat aldiz dagoeneko?
Gaur sarrera erosten ikusi dut, beste batzuetan bezala, ni baino lehen heldu denez.

Zeharka begiratzen didala uste dut, bai hemen barruan eta bai sarreran gaudenean.

Ez nago ziur, hala ere.
Nahia handiagoa ote da errealitatea baino?
Ez dakit nolatan dabilen bakarrik.
Ez ote dauka lagunik?
Seniderik ere ez?
Ez dira asko zinemara bakarrik etortzen diren emakumezkoak.

Bakarrik etortzen garen gizonezkoak, berriz, anitz gara.
 Gaur ausartu egin behar dut.
 Frankensteinek berak ere, bestela bada ere, bikotekidea izateko
 ahalegina egin zuen.
 Altxa nadin, bada.
 Ezin dut.
 Pelikulak ozenegi jarria du ahotsa.
 Hala ere, ez dut lortzen bertan barneratzea: beste nonbait da nire
 gogoia, eta ondo dakit non.
 "Zinera noa, zinetik nator, zinean da nire gogoia, zineko arrosa kra-
 belinetan..."
 Mikel Laboa zaharra hemen balego.
 Bera bai kantutegi zaharberritzailea.
 Altxa nadin, altxa nadin!
 Honek ez du luzaroago jarraitzerik.
 Nekatu egingo da.
 Edozein egunetan ez da gehiago etorriko zinemara.
 Eta aurkitu nuen bezala galduko dut: berarekin hitz egin gabe.
 Une bakar bateko ausardia, urteetako zoriona izan liteke.
 Mugi nadin!
 Lortu dut.
 Zutik jarri naiz iluntasunaren erdian, Frankensteinen izakia ur lika-
 tsutan pizten ari denean.
 Banator oinez, poliki eta zeharka, berarengana.
 Eskerrak ez dagoen beste inor gure ilaran.
 Bidea libre daukat.
 Baina, luzea egiten zait...
 Kemena galtzen ari naiz.
 Eseri egingo naiz.
 Ez.
 Beste aulki bat gainditu behar dut.
 Eta beste bat.

Ezin dut.

Hementxe eseriko naiz.

Ene, eseri egin naiz.

Begiak pantailan ez, baizik eta nigan josita eduki dituela uste dut.

Bihotza taupaka dabilkit: lokietan sentitzen dut.

Ilararen erdian geratu naiz.

Betiko geratuko naizela uste dut.

Ea amasa baretzen zaidan.

Pelikulan... zer gertatzen ari da?

Nire ondoan eseri da.

Niregana etorri da.

Inoiz esan litekeena baino gehiago esan nahi du honek, alafedea!

Seinale ona da, seinale ona denez.

Nik erdia egitea eta berak beste erdia, esan nahi dut.

Eskua luzatzeko beldurrik ez nuke izan behar orain.

Honela hasten ote dituzte mutuek beren harremanak?

Luzaturik daukat eta...

Heldu egin dio!

Eta estutu!

Eta nik ere bai.

Irribarrez gaude biok elkarri begira.

Zoriontsu.

Bai, ziur naiz une hau zorionez betea dela.

Biontzako zoriona da gure hau.

Ez dut uste Frankensteinen bukaera ikusiko dugunik.

Hemen ezin da hitz egin.

Aurreko kafetegian bai.

Badoa.

Nire eserlekura itzultzen naizenean joan egiten da.

Ez daki, geratuko balitz, beste ekinaldi bat egingo niokeela filma amaitu aurretik.

Zeinen urduri egoten den.
 Ni, berriz, gero eta lasaiago.
 Nolaz ez ote naiz lehenago konturatu hauxe dela berarekiko harre-
 man betegarria gauzatzeko daukadan era bakarra.
 Beste inola ezin natzaio hurbildu.
 Hemen bai.
 Baina orain badao.
 Joan dadila, bada.
 Datorren astean berriro izango da hemen, buztana tente-tente due-
 la, niri gustatzen zaidan bezala.
 Nire menpekoa da, ni berea naizen bezala.
 Nahiago nuke hau ez ulertu, animaliek ulertzen ez omen duten
 bezala.
 Nahiago nuke ekintza egin eta, ondoren, gogoetarik ez izan.
 Ea Frankensteinek bere mundura eramaten nauen.
 Datorren astean huts egin gabe egongo naiz hemen, edo hutsik
 egongo den beste edozein ilaratan.
 Aurkituko nau, aurkituko nauenez.
 Beti aurkitzen nau.
 Zer zuku mingotsa eta, aldi berean, gozoa daukan!
 Eta ugaria.
 Nor naizen jakingo balu...
 Ez lidake aurpegia bere hankartean sartzen utziko.
 Ez lidake bere aurrean belaunikatzen utziko.
 Ez lidake bere ondora etortzen utziko.
 Gauzak ondo daude dauden bezala.
 Berdin dio elkarren menpeko garen ala ez.
 Berdin dio, ni berea zeharo naizen arren.
 Ondo gaude.
 Non dabil Frankenstein?
 Bukaera ikusi nahi dut.
 Zenbat aldiz irakurri ote dut liburua?

Mary Shelley gaur egun biziko balitz... oso zoritxarrekoa litzateke.
Bere garaian ere hala izan omen zen.

Tira, aurrean daukat, azkenean.

Aurre-aurrean.

Kabroi zikin hau ez da konturatu bere atzean jarri naizela.

Ezta beharrik ere.

Nork pentsatu behar zuen gizon hau Frankenstein ikustera etorriko zela?

Bakarrik etorri da.

Ez du ekarri andregaia.

Koitadua, andregaia.

Zerri nazkagarri honentzat beti lanean, hau potro-jorran bizi den bitartean.

Emakumea beti tabernan lanean, soldata etxera ekarri eta honen beharrak asetzeko.

Zer nazka ematen didan!

Ezin dut neure burua irudikatu gizon honen besoetan.

Ezta bera munduko azken gizona eta ni azken emakumea bagina ere.

Baina, beronekin egon nahi duen ala ez, andregaiak berak erabaki behar, noski.

Edo, auskalo...

Agian, mehatxatuta egongo da.

Zerri honek mehatxatuta.

Europa ekialdeko gizon asko horrelakoak dira: emakumea niretzat, edo bestela hilda.

Hilda.

Gure etxebizitza gaineko pisura bizitzera etorri zirenean, ez zirudien ezer txarrik gertatuko zenik.

Ekialdeko atzerritarra emakume euskaldunarekin ezkondata, baserritarra bera sortzez.

Horrelako asko daude; gero eta gehiago, oraingo jende mugimenduekin.

Baina, halabehar madarikatua, etorkin hauetako asko eta asko gizarate matxistetatik datoz.

Bankuko kontuetan emazteen izenik ez dute jartzen senarrek.

Ezer ez gara emakumeak hortik barrena.

Hemen gauzak bestelakoak dira, zorionez eta gizon hauen desatseginerako.

Baina orain, ni bere atzean eserita nago.

Zinemako iluntasunak babestuta.

Eta nire eskuetan dago, berak ezer ez jakin arren.

Ezer ez susmatu arren, nire menpekoea da.

Aski dut esku bat luzatzea bere ile nazkagarria ukitzeko.

Erretzen duen tabako merke horren ke-usain itsaskorraz zikindutako ile zikina.

Auzitan bukatu genuen.

Auzoko hemezortzi lagun, kabroi zikin honen aurka.

Hasieran, noiznahi jartzen zuen musika altua izan zen.

Gero, bizilagunei etengabe egindako irainak.

Nola asmatuko genuen auzitan, epailearen aurrean deklaratzeko bukatu behar genuela?

Eta eskerrak kalte egin zigun guztiak elkartu ginen...

Lehenago eraman behar genuen auzitara.

Baina inoiz ez duzu pentsatzen, bizitza hondatuko dizun alu bat etorriko zaizula ondora bizitzera.

Berarekin topo egiteko beldurrez, Martak goizeko ogia hartzeari utzi zion.

Eta Elenak ez zuen zaborrik ateratzen, ero honekin ez topatzearen.

Nik neuk eskupoltsan labana eramateko ohitura hartu nuen.

Eta gizarte gaietarako ertzainen larrialdietako telefono zenbakia, beti gainean.

Txotxolo honengatik.

Berandu elkartu ginen auzotarrak.

Denbora luzea utzi genuen igarotzen.
 Luzeegia.
 Bi urtez jasan genuen egoera jasanezina.
 Merezi ez genuena.
 Nekanek loa galdu zuen.
 Ferminak, honen ondoan bizi baitzen, etxetik irteteko beldurra
 zuen.
 Pakitak lasaigarriak hartu zituen garai hartan.
 Eta Arantxak ez zuen kalera irten nahi senarra gabe, edo seme
 nagusia gabe.
 Pistola aterako omen zuen kabroi honek, berak esanda, eta denak
 garbituko gintuen.
 Auzoko denak kabroiak, putasemeak eta putalabak ginen beraren-
 tzat: euskaldun kabroiak, euskaldun arrazistak, bere hitzetan...
 Heriotz mehatxuak, berriz, bereak.
 Zigor txikia jarri zion epaileak.
 Isun txikia ordaindu behar izan zuen.
 Guk abokatutan gastatu genuenaren laurdenik ere ez.
 Barregarrikeria.
 Eta hortxe dago.
 Lasai.
 Andregaiaren kontura bizitzen.
 Andregaiak ordaindu zuen bizkarroi hau bizi den etxebizitza.
 Ziur zineko sarrera ere hark ordaindu diola.
 Ergela behar du, gero.
 Edo erabat maitemindua.
 Baina familia bera ere aurka izanda...
 Begira: dar-dar egin du.
 Ez du ezer esan.
 Horretxen beldur nintzen: horretxen beldur soilik, beste ezeren bel-
 durrik ez.
 Oihu egingo ote zuen beldur.

Baina ez.
 Dar-dar txiki bat besterik ez.
 Ongi aztertuta neuzkan, gaur baino lehen, hemengo eserlekuak.
 Oihala eta goma-aparra, besterik ez.
 Urdinak dira.
 Oraintxe gorritz tindatzen egon behar dute.
 Ez naiz joango.
 Kabroi zikin honi aiztoa bizkarretik sartu eta berehala joango ba-
 nintz, norbait oroitu liteke filma amaitu baino lehen irtendako ema-
 kumeaz.
 Ez dut horrelakorik egingo.
 Denekin batera aterako naiz.
 Frankenstein izotzetan hil eta gero.
 Ordurako zerri hau odolustuta egongo da.
 Edo ez.
 Berdin zait.
 Baina hilda, bai, hilda egongo da.
 Ondo hilda.
 Bakea emango du.
 Bakea emango digu.
 Lasai geratu naiz.
 Ondo kalkulatu dut aiztoak behar zuen luzera.
 Oso lasai geratu naiz.
 Banekien honela izango zela.
 Gehiegitan egin dut amets.
 Gehiegitan imajinatu dut hiltzen nuela.
 Eta barne bakea zetorkidan horrela: horrela baino ez.
 Orain ere barne bake handia daukat.
 Honenak egin du.
 Honelako beste gizonik inoiz berriz ez topatzea espero dut.
 Ez naiz beste behin beldurrez egongo bi urtez.
 Askoz lehenago konponduko ditut gauzak.

Udaltzainek, ertzainek eta epaileek konpondu ezin dituztenez.
Filma amaitzen ari da.

Ia ez naiz ezertaz jabetu, soinua benetan ozen dagoen arren.

Beste behin etorri beharko dut, agian.

Kabroi honen andregaiak gonbidatuko dut, agian.

Poz handia emango dit, berau hilda andregaiak nolako arindua hartu duen jakiteak.

Eta irribarre egiten ikusiko dut.

Ezagutzen dudanetik ez dut inoiz ikusi irribarre egiten.

Ez naiz harritzen, zama hau sorbalda gainean hartuta.

Arindu ederra hartuko du, bai horixe.

Ez da ideia txarra izan zinera etortzea.

Azken orduan bururatu zait, egia esan, baina non hemen baino lasaiago?

Non hemen baino isolatuago, bakartuago, ahaztuago?

Ez nuen asko uste nire adinean zinera honela etorriko nintzenik.

Baina etorri naiz.

Eta eginda dago.

Eta lasai nago.

Zein pelikula ote da ikusten ari naizen hau?

Batere begiratu gabe sartu naiz.

Txarteldegian “Emadazu bat edozein aretotarako” eskatuta sartu naiz, txartelari begiratu eta 2. aretora etorri behar nuela ikusi ondoren.

Ez da asko harritu saltzailea nire eskaria entzunda.

Seinale horrelakoak lehenago ere eskatu dizkiotena.

Altuegi dago, ordea, pelikula.

Musika, gehienbat.

Ohitzen ari naiz, hala ere.

Eta lasai nago.

Aspaldi ez bezala.

Mirenek hemeretzi urte zituenean izan zituen lehenbiziko sintomak.

Telebistako albistegietako aurkezleek hitz egiten omen zioten.

Hasiera, besterik ez.

Eskizofrenia diagnostikatu zioten gerora eta, urteek aurrera egin zuten neurrian, bera gero eta okerrago.

Bere bizitzaren erdia baino gehiago daramagu etxean borrokan.

Eta zaharra naiz, berak berrogei urte bete dituen honetan.

Zaharregia naiz.

Urte gehiegi izan dira borrokan.

Eguneroko borrokan, etxean gaixo mental bat izan arren, bizimodu normala egin ahal izateko.

Alferrik, ordea.

Bere makalaldiak besteontzat nekagarri.

Bere sufrialdiak besteontzat samingarri.

Bere haserrealdiak besteontzat mingarri.

Bere amorrualdiak besteontzat... jasangaitz.

Eta bere erasoaldiak besteontzat tamalgarri.

Miren ilobak joa naiz behin eta berriz.

Ez nuen ezkondu nahi izan, etxeakoak aurrera eramateagatik.

Ez nuen ezkondu nahi izan, mutil lerden eta jator askoak atzetik zebilzkidan arren, etxean behar nindutelako, etxean izeba behar zutelako.

Mirenen ama ez izan, bada, oso argia.

Aita, nire neba, beti baserriko lanez gainezka, eta kanpoan gaudua zaintzen eta, bere pentsakeran esateko, etxean bi emakume egonda, zertarako behar zuten bera Mirenen kontuetan?

Eta urteak aurrera.

Gaixotasun barruko gaixoaldi larriak: erasoaldiak.

Ospitaleratzeak.

Gaixo mental akutuen ospitalea.

Hilabeteak joan-etorrian.

Beti medikutan.
 Aspaldi irten behar nuen nik etxe hartatik.
 Osaba-izebak ez gaude behartuta inor lazki zaintzera, bere guraso-
 ak hor daudenean.
 Baina nola utzi, ordea, familia bakarrik?
 Joan izan banintz, ez nengoke orain zine honetan.
 Eginda dago, ordea.
 Eta ez du atzera bueltarik.
 Mirenek hogeitaz urte, eta hogeitaz bost, eta hogeitaz hamar, eta berro-
 gei bete ditu.
 Eta beti, gero eta okerrago.
 Ospitale Psikiatrikoak, berriz, ezin omen digute lagundu.
 Gizarte gaietarako erakundeek ezin omen digute lagundu, gure
 zaharrean.
 Mirenen amak, azken hiru urteotan, alzheimer gero eta handiagoa.
 Neuk zaindu behar, azkenean, ama-alabak.
 Amak alaba inoiz benetan zaindu ez duen bezala.
 Alabak ama inoiz zaindu ezingo duen bezala.
 Zama handia inondik ere.
 Eta, azak hobetzeko, aita alkoholiko.
 Noiz hasi ote zen Joxemartin neba neurritz kanpo edaten?
 Ez nintzen konturatu, bizitza osoko zurrumbiloak eta ospitalera-
 tzeek harrapatuta, berandu izan zen arte.
 Baina orain, zinean, lasai nago.
 Ez da leku txarra.
 Bi eskuturretatik zurrustaka dihoakit odola.
 Ez dit eskuak dar-dar egin.
 Putzu handia egingo dut, baina ondo aukeratu dut lekua: aurrean
 inor ez dudala jarri naiz.
 Eta pelikula bukatzen denean beranduegi izango da, nik nahi
 bezala.
 Aitzakiarik gabe.

Atzerabiderik gabe.

Zergatik ez dote didate sinetsi Ospitale Psikiatrikoan, etxean ama alzheimerduna eta aita alkoholikoa edukita, ezin genuela gehiago onartu bai aita, bai ama eta bai ni neu jotzen gaituen alaba eroa?

Txosten medikoak ere ez dituzte aintzat hartu.

Beraiek ezin omen dute gehiago egin.

Nik ere ez bada.

Urte gehiegi izan dira, inoiz sendatuko ez den gaixoa zaintzen.

Gaixoa denez, kolpeka eskertzen duena zaintzen.

Eta orain banoa.

Begiak ixten ari zaizkit.

Ez dut beldurrik.

Beldurrik izateko ere ez dut indarrik.

Banoa Jainkorik ez dagoela jakinik, gainera.

Hori ez da txarra: heriotzako orduan ez dut izan nahi bizitzan izan dudana itxaropen faltsua.

Gehiegi sufritzera eraman nau.

Mugagabe sufritzera.

Baina bukatu da.

Eta burua argi dudala ematen ditut eskerrak amaiera lasai honegatik.

Mirenek erasoaldi bortitz batean ni eskaileratetik bota eta lepoa hautsita ez naizelako hil.

Neuk aukeratu ditudalako heriotzako ordua eta lekua.

Lo nago, ia-ia.

Lasai nago.

- ...Ezerezaren barrutian hutsa da errealitate bakarra. Librak ez lioke Kosmos malkarrari gibelik eman beharko. Munduak akituko zaitu xunda ugerdoetatik barrena. Onena? Egunak hogeita lau ordu baino ez dituela.

- Hori gaurko paper-egunkaria da? —galdetu du Patxik.

- Azaroaren sei. Bai, gaurkoa da. —erantzun du Mirenek.

- Seguru zaude? —Patxik, temati.

- "POLITIKARI ESKUINDAR EZAGUNA ERAIL DUTE ZINEMAN. Zortzi Linux-kide atxilotu dituzte heriotzarekin zerikusia dutelako". Bai, gaurko egunkaria da... —ziurtatu dio Mirenek.

- Ez dakit zergatik irakurtzen dituzun paperezkoak. Tintak atzamarretan uzten dizkizu berbak, egunkaria hutsal bilakatzeraino —erantsi dio Patxik.

Elkarrizketak ez du jarraitu. Urrutia komisarioa sartu da urrats bakoitzeko hotz uhara utziz. Begi zuloak gorputz-euskarri bilakatu zaizkio. Ile-sorta urdin bat gehiago du. Psikologoaren arabera "kontzientzia inprentzua". Kepa Kapelategi politikari ezaguna erail dutenetik ehun bat minutu eman ditu lotan. Berarekin sartu den gorbatahunak, berriz,... gorbatahun jaidura du. Hitzari ekin nahi izan dio, baina Urrutiaren begirada zurrinak atoa mututu du. Komisarioaren eskuma aldean gelditu da. Zokondoratuta.

Komisarioak kalamu-zigarroa piztu du. Beldurgarria egiten da bere presentzia. Hozkirriak odola espantatu ohi du. Mireni, baina, miresmena eragiten dio. Zupada sakona eman dio zigarretari. Tximiniarena egin, eta zapata azpietako batean suizidatu du. Gorbata itxuradunari larrimina sortu zaio. Eskuekin urrutiratu nahi izan du kea. Urrutiaren aurpegia irriñoz jantzi da.

- Linux-kideak sotoan daude. Aitortza denbora kontua da baina ikerketa plantak egin behar ditugu ostiakieriarik ez diezaguten bizkareratu. Beraz Belasko, zer dugu?

Belaskoren koadernoan apuntatutako hitzak isurtzen hasi da. Antolaketa horretara ohituta omen daude kideak. Puzzletan jolastea bezalakoa izan da. Liburua magalean. Ortozik. Hamalau zentimetro luze, hiruko zabalera. "*Hau labanaren neurria da*" zehaztu du. Zapata bat aulkipean. Azkeneko jesarlekua, azkeneko sesioa. Azkeneko pelikula. Azken hatsa. Azken dena. "*Hau tartean idatzitako poesia da*". Lekukoak bai, ez dute ezer ere ikusi; dirua eskainita ere ez. Pelikula hasieran hil dute. "*Txarra omen zen*".

Gorbata-jauna arteгатzen hasia da. Minutu lar berarentzat. Emaitzak gura ditu. Komisarioak beste kalamu-zigarro bat isiotu du. Gelako kideentzat nahikoa argi gelditu da. Zupakada sakonaren ostean esku arteko bizio txikiari begiratu dio berea ez bailitzan. Amatatu egin du; zapata azpian.

Lanak banatu ditu. Itxurak egin behar dira, esana du aurretiaz. Patxi hatz-marketaz arduratu behar da. Belasko lekukoetaz. Lopez de Agirrentzat beheko itaunketak. Begiratu du Miren. Ez daki zer agindu. Ez-tul antzekoa ulergarria egin zaie menpekoei. Bakoitza berera joan da. Bakartzen ari da lau horma artekoa. Gorbata-jauna, Miren eta Urrutia. Gela okupatuz hirurak. Gorbata-jauna zuztrapilo sentitu da laster. "*Zerbait behar baduzu dei iezadazu*", esan dio komisarioari. Atearen panpaka-da ondoren berba egin du Urrutiak.

- Nik ere irakurtzen nituen.

- Zer?

- Paperezkoak.

- A, bai, E-gunkariak baino gehiago gustatzen zaizkit. Erromantiko amorratua naiz. Zenbait gauzatan igartzen zait...

- Ya. Praktika-ariketa zuretzat. Ikerketa egin ezazu gertatutakoa inportatuko balitzaizu lez. Hogeita lau ordutan emaitzak nahi ditut.

- Niri inporta zait.

- Zer?
- Gertatutakoa.
- Denbora kontua da.

Boligrafoa eta koadernotxoa eman dizkio. Zelan, non, noiz, zergatik. Besterik ez dakar. Ikerketa-gakoak. Urrutiak erlojua begiratu du. *“Bihar goizeko zazpietan”*. Ezin uka erromantiko ohia dela. Koadernotxoa koiu eta bere mahaira joan da Miren. Nondik hasi ez daki. Emazteari deitzea otu zaio. Sakelekoa Belaskoren telefono-zerrendatik ostu du. Ahots irmo batek erantzun dio. Blanx Kapelategi. Ikerketari ekin diotela esan dio Kapelategi andreari ez tiro. *“Errudunak aurkituko ditugu”* lasaitu gura izan du Mirenek. Animo berbak, ordea, berarentzat izan dira. Ehun eta hogeia minutu geroagorako egin dute hitzordua. Zinematokian. Kapelategi andreak ezetz esango ziola uste zuen, baina ez. Emazteak izoztasunez eman dio baiezkua. Zinema-tokiko arduradunari deitu dio ondoren. Honekin ere emekiro. Arduradunari gustatu zaio Mirenen boza. Hirurogei minutu geroago, zinema-lekuan. Komisarioak eman-dako koadernotxoan galdera-sorta prestatu du. Dena zorroan sartu eta kotxea eskatu dio konputagailuari. Ez dauka oinez joateko asmorik, oxigeno maila neurri osasuntsutik behera dago gaur. Autora bidean Patxiren txokotik pasatu da. *“Zerbait duzunean esango al didazu norenak diren?”*. *“Zure opor-aste bat izango da hori”* izan da Patxiren ihardespena. Mirenek ez du aditu. Patxik errepikatu dio. Opor-aste bat. Beste aterean batean egin beharko du kox-kox.

- Belasko, liburuak zerbait berezirik bazuen, ez dakit eskaintzaren bat edo?

- Borratuta dago. Ezin da irakurri.
- Eta berreskuratzailearekin lortzerik bai?
- Bai, jakina.
- Ba bueltan esango didazu zer dakarren...
- Bueltan hementxe izango dituzu berreskuratzailea, liburu eta hatz-markak.

Miren harritu egin du lankidekeriak; baina denbora barik dabil.

Autoz berehala ailegatu da zinema-gunera. Zaharra da. Zortzi areto baino ez ditu. Hogeita bi film astean. Kameraren azpian paratu da. Begi-ninia berari dagokiola ikusi eta ostean zabaldu da atea. Moketa zikinak higuina eman dio. Nabar eitea du baina seguruen jatorrian beste kolorekoa izango zen. Beige edo. Hormak afitxez beterik daude. Aspaldiko filmak eta gaur egungoak. Aldapan behera ikusi du litxarrerria-makina. Alboan edari-makina. Ezkerretara komunen ikurra.

360 graduko begikaldian aurkitu du jabea. Metro eta erdia ozta-ozta pasatzen du. Berrogeitaka urte, errenkan dagoela iruditu zaio. Begi txiker eta lainotsuak, dortoka batenak dirudite; Ez daki nola ikus dezakeen. Betaurrekoak beharko lituzke. Polizia plaka erakutsi du Mirenek. Onetsi du buruarekin jabeak. Identifikatzaileak esan dio. Aretotako batera sartzeko gonbitea egin dio.

- Zein pelikula zen?

- "Queen of Africa".

- Humphrey Bogart eta Katherine Hepburn, John Houstonen aginduetara.

- Mmm. Uste dut Europa ekialdekoak direla antzezleak.

- Jende asko zegoen zinema aretoan?

- Ez dut uste. Dozena bat edo.

- Txartelak erosten dituztenen profilak ikus ditzaket?

- Bai, jakina.

Zerrenda-profilaren bila joan da bulegora. Handik atera du orrialde bat. Zerrendan bi baino ez daude. *"Dozena bat-edo ez didazu esan, bada?"*. Jabeak baietz egin dio buruarekin. *"Eta besteak zeintzuk dira?"*. Ez du erantzun. Ikerketa-galarazpenek espetxera eraman dezaketela esan dionean barre-karkailaka erantzun dio jabeak. *"Ez dut uste"*. Barrez jarraitu du. Ezer arrarorik, ezberdinik igarri ote zuen jakin nahi izan du Mirenek. Ezetz erantzun dio. Betiko bezeroak. Betiko orduak. Politikaria ez ei zen betiko bezeroa. Zerrendan ez da agertzen. Azaltzen diren biak banan-banan ikertu beharko ditu.

Emazteaz galdekatzea otu zaio. *"Ez dut emazterik"* esan dio jabeak.

Kapelategirena, zehaztu dio Mirenek. Ezagutzen du, bai, telebistan ikustetik. Linux-kideen argazkiak erakutsi dizkio ondoren. Ez ditu ezagutzen. *“Telebistatik ere ez?”*. Miren nekatzen hasia da. *“Telebistak zerebroa kamusten du, ez dut telebistarik ikusten”*, erantzun dio.

Miren erreminduta dago. Eta erlojuak aurrera segitzen du. Eskerrak eman eta K. emaztearen zain gelditu da. Makinari zerbait gogorra eskatu dio: poleo-menta. Honek berehala atera dio kolorante berdedun ur beroa. E-626 eta E-221duna. Amaitu eta beste bat eskatu du. Berdea osasunaren sinonimoa delako. Emakume dotorea begi-bistan du sarrerako identifikatzailearen azpian. Atea zabaldu da. Blanx Kapelategi. Beltzez goitik behera. Flamenko zapateatua egiten dute bere zapatek. Takatakata takatakata. Atzean gizon handi bi eta idazkaria. Arratsalde onak ematera hurbildu da Miren baina bidean gizon biek traba egin diote. World trade center-eko bikotxak izan zitezkeela pentsatu du. Polizia plaka erakutsi die. Idazkaria hurbildu zaio orduan. Galdeketa aurretik itaun-zerrenda eskatu dio. Polizia gazteak ez du emateko asmorik baina idazkariak argi utzi dio: galdera-zerrendarik ezean elkarriketarik ez. Arineketa batean idatzi ditu galderak. Idazkariak bi ezabatu, bat moldatu eta besteak onetsi dizkio. Miren txundituta dago. Argi utzi dio polizia-galdeketa dela. Idazkariak argi utzi dio galdera horiek baino ez dituela erantzungo.

Mirenek etsi egin du. Areto barrura sartu eta bertan galdeketara eman da. Blanx Kapelategi lau metroko distantziara gelditu da. Benazko ahots indartsua. Begietara begiratzen du. Hotz.

- Barka iezadazu galdera baina, maite zenuen?
- Barkatuta. Ez.
- Barka ezazu berriz ere galdera, maitalerik edo bazuen?
- Barkatuta. Izango zuen, bai.
- Eta, barkatuko didazu berriz ere, ezagutzen al zenuen?
- Barkatuta, berriz ere. Ez.
- Galdera hau egin beharrean nago, barka iezadazu berriz ere... gizon-nezkoa ala emakumezkoa?

- Barkatuko zaitut behar bestetan. Zakilak ez zitzaizkion gustatzen.
- Zu al zara bere dirutzaren herederoa?
- Bai.
- Zenbat jasoko duzu?

Ez du erantzunik eman. Idazkariak berehala eten du. *“Galdera hori ez zegoen galdetegian”*. Kapelategi andrea zutitu eta irteerarantz joan da. Bizkartzain bana atzetik eta aurretik. Idazkaria ostean. Mirenek galde-tu behar dio galdetegitik ezabatutakoa. *“Senarra hil zenuen, Kapelategi andrea?”*. Badihoa. Baina sarrerara helduta gelditu egin da. Segundo gutxi izan dira. *“Mari markesa ez inungoa”*, pentsatu du Mirenek. Ez dio erantzun.

Trasteak batu ditu Mirenek. Joatear zegoenean zinema-tokiko jabea joan zaio agurtzen. Emakume atsegina dirudiela esan dio gozoro, eta bestelako zalantzarik sortzen bazitzaion bere esanetara egongo dela, bere gurariak aginduak izan litezkeela berarentzat. Etxeko helbidea eman dio jabeak. Mirenek poltsikora sartu du.

Autoak Polizia-etxera eramán du. Hatz zantzuak ditu zain. Liburua eta berreskuratzailea. Belaskorenera joan da. Laborategia hutsik dago. Laster aurkitu ditu hatz-markak ordenagailuko artxibategi batean. Liburua mahai baten gainean dago. Belaskok utzi ei dio dena gertatu-rik. Agian txiripaz. Artxibategian *“onartu”* berbari sakatu ostean pass-word hitza eta segituan hutsunea agertu zaio. Bete beharrekoa artxi-bategia eskuratzeko. Belaskori deitu dio; sartzeko gakoa eskatzeko. *“Mundua erortzen bada soilik utz diezadakezu mezua; baina kontután izán ezazu alferrekoa izango dela. Piiiii”*.

Polizia gazteak ordua begiratu du. Hamazazpi ordu gelditzen zaiz-kio. Liburua hartu eta berreskuratzailea gainetik pasatu dio. Orrial-derik orrialde. Bigarren kapituluaren amaieran eskaintza bat dago. *“Denbora, adixkidea, iragana da dekoratuaren atzekaldea aldatu ezinik”*.

Urrutiari kolaborazioa eskatu beharra dago. Trabak traba, ikerketa ezinezkoa egiten ari zaio. Bulegoa hutsik. Komisarioa kafe-makina aurrean dago. Bertara bidean aditu da Lopez de Agirreren boza.

"Urrutia!". Komisarioak makinari beha segitu du. Kafe hutsaren tekla-ri eman dio. Lopez de Agirrek beste bat atera du berarentzat. Zurru-pada batean irentsi eta nagusiari informazioa eman dio.

- Joan zaigu bat.

- Aitortuta ala gabe?

- Gabe.

- Deitu iezaiozu idazleari.

- Hilabete honetan hamahiru istorio fakturatu ditu..., bekadunari esan diezaioket.

- Ez, profesionala behar dugu. Dietetan sartuko dut.

Lopez de Agirre joan ondorenean begiratu du Miren. Nola edo hala heldu berriak azaldu dio ikerketa egiteko eragozpenak dituela. Lan-kideek ez diotela laguntzarik ematen. Lekukoek ere ez. Hatz-marken emaitzetarako sar-gakoa behar duela. Ez daki nondik heldu. Kalamu-zigarroa piztu du Urrutiak. *"Inork ez du doan ezer ematen"*. Hantxe utzi du komisarioak gaztea. Bulegora sartzeaz dagoenean besotik heldu dio Mirenek.

- Dirua eman behar al diet? Aurrekonturik badago horretarako?

- Aurrekonturik ez dago.

- Bada, zer eskainiko diet?

- Izango duzu zer eskainia.

Denbora sekula ez da gelditzen. Errukirik ez, hasi zenez geroztik. Sotora joan da. Ohe txikia izararekin estalita dago. Lopez de Agirrek paper bat sinatu eta mutil bik eraman dute gorpua. Miren hurbildu zaio. Usain gogorreko gizonak, izerdituta egon arren, badu erakargarri egiten den zer edo zer. Aitorpenik egon ote den galdetu dio gazte-ak. *"Batzuk bai"*. Mirenek aitorpenak irakurri nahi ditu. *"Aste beteko opo-rrak emango dizkizut"*. Lopez de Agirrek irribarre egin eta bere txokora doan bitartean erantzun dio. *"Nahikoa opor badut, izan"*. Mirenek ulertu du. Dirurik ezean zerbait eskaini beharko lioke informazioa eskura-tzeko. Zirt-zarteko gogoeta egin du. Bigarren gelara sartu da bere atze-tik. Konputagailu handia eta kristal zabala ditu gelak. Albokoan ger-

tatzen dena ikusteko prestatua dago. Linuxtarra ei da kristal ostekoa. Aulki bati loturik, burua makurturik dago. Hausnarrean. Ateko sarre-
ran zalantza txikia izan du polizia gazteak. Txikiegia. Hamasei ordu
baino ez ditu. Eskua bizkarrean paratu dio Lopez de Agirreri. Gihar-
tsua da. Alkandora gainetik laztandu ostean gerri aldean goratu dio
oihala. Haragia bero dago. Buelta ematerakoan ez du harridurarik
ikusi lankidearen begietan. Zutik jarraitzen du, zain. *"Esango al dida-
zu?"* esan dio Mirenek losintxari. Lankideak Mirenek identifikatu ez
duen keinua egin du. Esku erraldoia bular baten gainean paratu dio.
Laztan asko emandako eskua. Apur bat estutzerakoan eskuaren inda-
rra sentitu du gazteak. *"Benetan jakin nahi duzu?"* esan dio belarrira gi-
zontzarrak. Ez du erantzuterik izan. Ipurditik oratu eta konputagai-
luaren mahai gainean paratu du. Kristal aurrean. Ahoa bilatzen dion
bitartean prakak askatu eta kulerokin batera oinetara jaitsi dizkio.
Mingaina barruraino sartu da. Inpunitate osoz. Esku batekin bere bra-
geta zabaldu eta bestearekin beregana hurbildu du gogor. Sartu egin
da etxeakoak sartzen diren gisan. Astinaldi bortitzak. Kristalaren kontra
daramaten kolpeak. Mirenek haginka egin dio lepoan odola atereaz.
Lopez de Agirreri gustatu zaio basakeria zantzua. *"Put txikitxo zara"*
esan dio arnasestuka belarrira. Azken bultzada sakonena begitandu
zaio. Hasperena hots-marmar bilakatu da. Bukatzerakoan mahai gai-
nean utzi du Lopez de Agirrek neskaren gorputza. Brageta lotu eta ti-
radera batetik atera du txip txikia. Aitorpenak dira.

Mirenek ulertu du bidea. Komisarioaren aholkua iltzatu zaion
gogoan. Kulerokak eta prakak goratu, txipa hartu eta bere mahaira joan
da. Txipa sartu eta aitorpenak ikusten hastea berehalakoa izan da.
Min-atalasea oso goian dute linux-kide batzuek. Harrigarria egin zaio
bat bereziki. Gorpu irten dena, hain zuzen ere. Miresgarriak tortura
modu berriak. Berotuta dago Miren. Odol gutxiegi, hala ere. Eskolan
ikasitakoak begi aurrean ditu. Liluratuta dago.

Minutu gehiegi eman ditu aitorpenak entzuten. Ikerketa ahazterai-
no. Linux-kideek ezer gutxi eman diote. Zinema-tokiko jabeaz gogo-

ratu da. Zigarro bat behar du. Kafe bat ere bai. Makinatik kafe bi atera ditu. Hutsak. Urrutiaren bulegoan sartu eta bat eskaini dio.

- Emango al didazu zeure zigarroetako bat?

- Ikasi duzu, beraz.

Kafeari zurrut egin eta zigarreta bat eman dio. Isiotzeko imintzioa egin eta laster Urrutiak esan dio bertan ezin dela erre. Osasunagatik. Kalera joan behar duela. Kalera, beraz. Umel dator haizea. Gustatu zaio aurpegian sentitzea. Amaitu orduko hartua du erabakia. Bulego-ko mahaitik telefonoa hartu eta zinema-lekuko jabeari deitu dio. Informazioa behar du. Zerrendetan agertzen ez diren hamar horiek. Zerbait ezberdina igarri ote duen jakin. Urrutiari zerbait ekarri behar dio. Gauerako hitzordua egin dute. Bederatzietarako. Jabearen etxean.

Autoz joan da. Atarian tinbrea jo du. Scanner antzekoak gorputza zeharkatu ostean zabaldu egin da atea. Bigarrenera doa. Atea zabal-zabalik. Sartu eta berehala ikusi du gizona. Pistola sarreran uzteko eskatu dio. Edo agindu. Mirenek hanka ertzetik atera eta hall-eko mahaitxoan utzi du.

Elkarri begiratu diote. Mirenek hamarrekkoa nahi du. "*Aurrekonturik ez dago*". Mesedea izan liteke. Zinema-tokiko jabeak serio behatu du goitik behera. Egoera jostalaria, zalantza barik.

- Gauza bat nahi dut: Txosten baten desagerpena.

- Zein txosten?

- LB4/1898000. Mezulari bidez bidali iezadazu eta nik falta dena emango dizut.

- Aurrera iezadazu zerbait.

- Zerbait... eta zeren truke?

Bizkor pentsatu behar da. Solasa luza-luzatzeari ekin dio. Gizonaren jarrera irmoa dela jabetu da. Sofara hurbiltzeko eskatu dio neskari. Zalantza handia da. *The night always brings that next morning taking no notice of anybody's wishes...* Denborak erruki pittina balu... hori da, baina, erosgairik latzena. Hondar-aleak behera doaz. Mirenek edukaziozko keinua egin nahi izan du. Fidagarria den zerbait dario gizon horri.

Hurbiltzea arina izan da. Makurtzea mekanikoa. Haziaren zaporea jasangarria. Hiru izen eman dizkio. Osterantzekoak adostutakoa jasotzerakoan. Emaila eskatu dio polizia gazteari. Mezularitza zerbitzua "Jaso" enpresaren bidez egin dezakeela azaldu dio gizonak. "*Koinatuarena da eta zerbitzu eraginkorra eskaintzen dute*". Berdin zaio mezulariaren uniformea. Izen-abizenak behar ditu. Jaso eta berehala emailaz emango dizkio. "*Erregalia posta arruntez bidaliko dizut*". Merezi ote duen itaundu dio. Zinema-tokiko ugazabak irribarre lagunkoia bota dio. "*Oso baliagarria gertatuko zaizu*".

Elkarri bostekoa emanez negozio itxura eman diote. Bueltarako bidean biltegian sartzeko aitzakia otu zaio. Ondo eraiki du istorioa. Bere buruari egin dio barre. Polizia bideak kale egiten badu idazlearena gera liezaioke. Polizia-etxera iristerakoan zuzenean jo du biltegira. Sarrerako emakumea ikusi izan du inoiz jatetxean. Atsegintasunez agurtu du. Era beretsuan emakumeak bera. "*Miren Bizkargi naiz*". Emakumeak irribarretsu jakinarazi dio bere plaka-zenbakia. Ikerketarako txostenak behar dituela azaldu dio, aurrekariak eta frogatu behar dituela. Emakumeak bete beharreko inkesta antzekoa luzatu dio. Ustekabeko deserosotasuna. Papera ukitu eta emakumearengana itzuli du.

- Opor-aste bat.
- Helburuen plusa, opor-aste bat eta aste osoko bazkari-txartelak.
- Opor-astea eta aste osoko bazkari-txartelak.
- Ados.

Konputadoreari buelta eman dio emakume atseginak. Opor-eskari orrialdean utzi dio. Mirenek bere gakoa sartu eta aste osoko oporraldia ihesean ikusi du. Klikada llabur batean. Jatetxearen estekan sei txartel erosi eta emakumearen plakaren zenbakia sartu du. Onartu ondoren sartzeko baimena eman dio Mireni. Pare bat ordu behar izan ditu txostena aurkitzeko. Karpetatxoa zabaldu egin du. Drogarekin lotutako zerbait ei da. Berari bost. Kantu bat etorri zaio akordura. "*Connaissions les quarante voleurs et organisons une action*". Karpeta zarratu, zorroan sartu eta bertatik irten egin da. Bere opor astea esku-

ratu berri duen emakumea agurtu eta goiko pisuetara joan da. “Jaso” enpresako telefonoan erantzun duen emakumezko ahotsari mezularia eskatu dio. “Zerbitzua hirian izango da ala urrunago?”. Hirian. Hamar bat minutura agertu da mezularia. Gutunazal itxia begiratu ere ez du egin. Zorroan sartu, agiria eskuratu eta joaten ikusi du.

Hamar minutu hutsalak bazkaltzeko erabili ditu. Jantokia beteta dago. Jatekoa hartu eta Urrutia dagoen tokira joan da. Komisarioak jesartzen ikusi du. Minutu batzuk igarotzerakoan ikerketaren gainekoak galdetu dizkio. “Badoa”. Denbora gehiagorik izan ote lezake? Hogeita lau ordutan ikertzen ez dena galdutzat ematen da.

Bazkaria amaituta, zakarrontzia bere lekuetara bota eta konputagailura jo du. Hogeita hamasei mezu. Zinema-tokiko jabearen eta polizia zuzendaritzaren bana. Gainontzekoa spama. Hantxe zeuden beste zazpi izen-abizenak. Jaso eta denak goitik behera ikertzeari ekin dio. Bilatzaileetan, datu-baseetan, erakundeen dossierretan, ezkutuko artibo-zerrendetan... denean. Kapelategiren gaineko informazioa, publikoa eta bestea, izugarria egin zaio. Inmoralak iruditu zaizkio bere trikimailuak, sal-erosketak, negozio ilunegiak, kontaktuak, informazio pribilegiatuaren erabilpena... Etika bakoak. Baina beste ezer ez.

Amore ematear dago. Polizia izan nahi izan du beti, horretarako gaitasunak baditu, eskolan notarik onenak atera zituen. Ez al da hiltzailearen izen-abizenak asmatzeko gai izango? Profesionaltasuna kolokan paratu du. Berea. Berak.

“Bizkargi, mezulariak pakete bat ekarri dizu”. Kutxa bat da. Zabaldu egin du presaz. Barruan poltsa itxia. Zapata bat. Kapelategirena. Falta zena. Laborategira joan da. Latex eskularruak jantzi eta astiro-astiro zabaldu du poltsa. Netik markadunak. Garestiak. Pintzel txikiarekin talkoz busti du. Kapelategirenak dira hatz-markak. Zapata azpiak zikintasuna du. Eta zigarrokin-zantzuak. Kalamu errautsak. Erlojua begiratu du. Sasoiz dabil. Urrutiarenera joan da. Bulegoko atea itxi eta poltsa paratu dio mahai gainean. Begietara zuzenean begiratzuz erantzunak eskatu ditu.

- Zergatik?
- Denbora kontua zen. Beteak zituen bere lanak.
- Praktika-ariketak ez zuen hildakorik behar.
- Ez du hildako "hori" behar edozein gajo baliagarri izan zitekeelako (esaterako sotoan dauden zazpi horiek), ala, ez du ezelango hildakorik behar?

- Norbaitek ordaindu beharko du.
- Beti dugu nork ordaindu.
- Opor-aste bat nahi dut, eta gutxieneko soldata lanean ari naizen bitartean.

- Opor astea irabazi duzu... baina momentuz bekaduna zara... Kafea, beltza eta beroa izan dadila.

Miren atetik irten da. Urrutiak telefono zenbaki bat markatu du. "Kitto", esan dio beste aldekoari erantzun bezain arin. Elkarrizketa atoan amaitu da. Klik.

Zortziak eta hogeia. Denboraz haratago dabil. Epe-muga gainditu du. Kafe makinako hutsa eraman dio komisarioari. Beste bat hartu du berarentzat. Norbaiten irratian entzun da kantua... *is that you now that guy you didn't want to be formerly?* Burua mugituz uxatu ditu hitzok. Kafea hartu eta zigarroa erretzera irten da. Kalera.

Kritikabideak



Katixa Agirre

Ongi etorri Hollywooodera, Lolita

Tximeletarik gabeko urtea

Zalantzarik gabe, 1959ko uda ez zen ona izan tximeleta-chiztarientzat. Vladimir eta Véra etsipenez ari ziren uztailaren iriste eta igarotzea ikusten, beren tximeleta bilduma nekez hazten zen bitartean. Arizonan zebilen bikotea, sarea eskuan, kilometro ugari bizkarrean, halako batean James B. Harris eta Stanley Kubricken telegrama bat ailegatu zitzaientean. “*Lolita* pelikularen gidoian hartuko zuen parte Valdimir Nabokov txit agurgarriak?” zioen, gutxi goiti-beheiti, telegramak.

“Berririo Lolita?” pentsatuko zuen Nabokovek, zinera eskubideak saltzearekin ninfulaz libratuko zela konbentzitututa. Hirurogei urte zituen nobelagileak, *Lolita* urakanak utzitako diruarekin esne-mamitan bizitzeko prestatzen ari zen, eta gainera, Europara jo nahi zuen al bait azkarren, Dmitri semea ikustera. Hortaz, diru aldetik eskaintza mamitsua bazen ere, ezezkoa jaso zuten Kubrickek eta kideak. Beste batek idatzi beharko zuen *Lolita*ren gidoia. Nabokov eta emaztea, Europara itzuli ziren handik gutxira, AEBtan ia hogeitau urte eman ostean.

Zinegileek beren kabuz ekin behar izan zioten, bada, gidoia idazteari. Ez zen nolanahiko erronka. Nobela ere ez zen nolanahikoa. Bere ibilbide gatazkatsua aski ezaguna zen: hamar urte inguru igaro ziren Nabokovek bere lana idatzi zuenetik, AEBetan argitaratzea lortu arte¹, eta bere eskandaluaren oihartzunak agerikoak ziren oraindik. Pornografia, lizunkeria, inmoralitatea... nobelaren etiketak ziren, halabeharrez pelikulara transferituko zirenak. Zentsuraren mamua zebilen bazterretan.

Zeren eta bai, liburua argitaratu, argitaratu zen. Argitaletxe handi batean, gainera. Eta best-seller izatera ere ailegatu zen. Baina zinean

estreinatu? Humbert eta Lolita pantailan gorpuztu? Ohe-eszenak errodatu? Lolitaren azal biluzia argiztatu?

Hori oso bestelako kontua zen. Zentsurak, tradizionalki, zorrotzago jo izan du lan zinematografikoekin, literatura lanekin baino; zinea, masa ikuskizuna izaki, masa pizteko ahalmen handiagoa duelakoan. Horra, galdera eszeptikoa: zinera, amerikar onen balio eta sinesmen santuak suntsitzeko gauza zen makineria diaboliko horretara, *Lolita* eraman? Ez, jauna. Moralak ez zuen hori baimenduko, eta horretarako lanean jarriko zituen bere bi morroiak.

Lehenengo morroia eliza katolikoak kontrolatutako organismoa zen, *Legion of decency* delakoa, 1926tik gustuko ez zuen pelikulak boikotatzeari deitzen zuena. Eta boikota pelikula ezerezteko gai izan ohi zen. Horregatik, gai “delikatuak” jorratu nahi zituzten zinegileek “dezentiaren legio” berezi horrekin negoziatzea beste erremediorik ez zuten.

Bigarren morroia Hollywood bera zen, PCA instituzioa buru, hogeita hamarreko hamarkadatik auto-zentsura kode bat zerabilena, produkzio edo Hays kodea izenaz ezagutua. Hollywoodeko produktore guztien artean hitzartutako arautegia zenez, ezinezkoa gertatzen zen hura saihestea, pelikula estreinatuta ikusi nahi bazenuen bederen. Hays kodearen printzipio orokorra argia zen:

“Ikus-entzuleen maila morala makurtzen duen edozein film debekatuko da. Ikus-entzuleari ez zaio krimena, gaizkia edo bekatuaren alde egiteko gonbitea egingo”.

Eta sexualitatearen errepresentazioari buruz, kodea askoz zehatzagoa zen:

“Perbertsio sexualak eta hauen inguruko erreferentziak de-bekatuta daude”.

“Maitasun lizuna ezingo da inoiz modu erakargarrian aurkeztu”.

“Maitasun lizunak ezingo du ikus-entzulearen kuriositatea edo desioa piztu”.

“Zilborra erakustea debekatuta dago”.

Eta abar.

Hainbeste debekuren aurrean, uler daiteke Kubrick eta Harrisen kezka. Nola aurkez zezaketen alabaren ondoan egoteko emakume batekin ezkontzen den pederasta baten istorioa? Nola azaldu emaztea hiltzen denean, gizonak umea hartu eta bidaia luze batera behar-tzen duela, bere ohaide bihurtuta?

Buruhauste hauen guztien artean, Kubrickek Kirk Dougласen ezusteko deia jaso zuen. Dougласek berak ekoizten eta protagoniza-tzen zuen pelikula berrirako zuzendari berri baten bila zebilen. *Spartacus* zen filma, eta, nahiz eta Dalton Trumbok sinatu gidoia (Hollywoodeko sorgin-ehiza lotsagarriaren biktima ezaguna) lana *Lolita* adaptatzea baino askoz samurrago irudititu zitzaion Kubricki momentu horretan. Eta baietz esan zion Dougласi.

Lolita itxaron beharko zuen.

Gaueko argialdi bat

Bizkitartean, Lolitaren aita literarioa Europan barrena zebilen, *Lolita* ahaztu nahian eta etxebizitza berria finkatzeko leku baten peskizan. Paris, London, Erroma, Genoa eta azkenik Lugano, europar bidaia horren etapak izan ziren. Hain zuzen ere Luganoko Grand Hotelean, 1960ko lehen egunetan eta “gaueko deabru-jatorriko argialdi txiki”² baten ostean, Nabokovek argi ikusi zuen *Lolita* pantailara-tzean esku hartu nahi zuela. Ez hori bakarrik: burura etorri zitzaiz-kion, erraz eta supituki, eszena osoak, gag komikoak, istorioa indar-tuko zuen egitura narratibo berri bat. Baina Kubrick antzarak ferra-tzera bidali ostean, nola atzera egin orain? Nola esan erratuta zego-ela, hobeto pentsatu zuela eta lana nahi zuela? Bere gau “argialdi” hura ahaztea hobe zuen nonbait Nabokovek.

Baina, handik egun gutxi batzuetara, “logikoek gorroto eta poetek maite duten kasualitate horietako bat” tarteko, Nabokovek telegra-ma berri bat jaso zuen AEBtatik. Hitz soil batzuen bidez Nabokovi bere erabakia berriz aztertzeke erregutzen zioten. Trukean, adapta-zio prozesuan askatasun handiagoa eskaintzen zioten zinegileek.

Nabokovek kasualitatea aprobetxatu zuen. Goazen Hollywoodera, esan zion Lolitari.

Behin Kalifornian finkatuta, argi geratu zen Kubrickek bere hitzari eutsiko ziola. Nabokovek askatasun handiena izan zuen gidoia idatzi bitartean. Hamabostean behin baino ez zuten elkar ikusten (Kubrick Espartakorekin lanpetuta zebilen oraindik), inpresio eta irizpideak elkar trukatzeko. Kubrick, gehienetan, isilik egoten zen. Nabokovek proposatutakoa onartzen, edo isilpean errefusatzan ari zen seinale? Ezin momentuz jakin.

Gidoiaz aparte, bazegoen kezka inportante bat: Lolita topatzea. Proiektuaren gakoetako bat zen, dudarik gabe. Kubrickek castingak antolatu eta milaka argazki ikuskatu zituen, Hollywoodeko aktore-sa gazte guztiak urduri jarri ziren. Azkenean Sue Lyon aktorea aukeratu zuen zuzendariak. Nabokov ez zegoen guztiz konbentziturik. Helduegia irizten zion: Lyonek hamalau urte zituen, baina gehiago zituela ematen zuen. Lasai, esan zioten Nabokovi, karakterizazioaren bitartez Sue Lyonek Lolita nobelan dituen hamabihamahiru urteen itxura lortuko zuen.

Baina, errodajea hasi zenean, ez zuten hori bete. Aitzitik, kontra-koa egin zuten. Pelikulan, hamasei urte dituela dirudi, gutxienez. Bere janzkerak, orrazkerak, harremanek... ia-emakume baten aurrean gaudela ematen dute aditzera. Baina hori ez zuen Nabokovek jakin filma ikusi arte.

Dezepzio gehiago etorri ziren. Nabokovek lana bukatuta entregatu zuenean Kubrickek ez zuen bere harridura ezkutatu. Zer zen hori? Laurehun orritako gidoi bat? Ez al zekien idazle famatuak laurehun orri filmatzekotan pelikulak zazpi ordutako luzera zukeela³? Hura konpondu beharra zegoen. Moztu, atondu, zinearen baliabideetara moldatu. Kubrick eta Harris arduratuko ziren gidoiaz hortik aurrera. Nabokoven ekarpena hor etengo zen.

Vladimir Nabokoven izena pelikularen kredituetan gelditu da betiko. Bera omen da gidoigile bakarra. Hori ez da egia baina.

Nabokoven lana baztertu eta bere gidoi propioa errodatu zuen Kubrickek.

Vladimirek aztoratuta jarraitu zuen pelikularen estreinaldia, New Yorken, 1962ko maiatzaren 31n. Non zeuden bere eszenak? Bere hitz jokoak? Non bere elkarrizketa biziak? Non, azken finean, bere gidoia?

Urte batzuk beranduago, ordea, Nabokov inongo herrarik gabe mintzatu zen Kubricken adaptazio libreak:

“Lolita pantailara adaptatzerakoan, berak [Kubrickek] modu batean ikusi zuen eta nik beste batean, hori da dena. Ezin du inork ukatu fideltasun infinitua egilearen ideala izan daitekeela, baina produktorearen galbidea.”

Fideltasun infinituak, produktorearen galbide eta hondamendi ekonomikoa ez ezik, pelikularen zentsura osoa ekar zezakeen, eta hori zen zinegileek kostatzen ahala kostatzen ekidin nahi zutena. Horregatik, modu partikular batean errodatu behar izan zuten nobela partikular hau.

Zentsura ekiditeko gida azkarra

Pelikula estreinatu egin zen, ikusmin handia piztuz. “Nola egin dute *Lolita*ren pelikula bat?” galdetzen zuen asaldatuta pelikularen kartel publizitarioak. “Ez dute egin” izan zen ikuslegoaren erantzun lakonikoa. Eta hala zirudien: New Yorken publikoa dezezpionatuta ateratzen zen aretoetatik (“hau al zen istorio zikin eta asaldagarri hura?”). Kritikak “eztenik gabeko erle” batekin konparatu zuen filma. Nabokovek berak bere desadostasuna agertu zuen.

Baina zentsurak baimena eman zuen, eta hori zen inportanteena. Hollywoodek bere kontserbadurismo tradizionala gainetik kentzen ari zen seinaleztat hartu zuten baikorrenek. Ezkorrenentzat, zentsuraren botereak bere horretan zirauela erakusten zuen *Lolita* kafeinagabearen estreinaldiak.

Nola pasa dezake zentsuraren iragazkia Lolita bezalako nobela batek? Zer pauso eman behar izan zituzten Kubrickek eta bere produktoreak? Horra hor sei pauso ezinbesteko:

1) Lehenik eta behin, egin zaitez zentsorearen laguna. Hori egin zuen Kubrickek Martin Quigley, PCAko nagusi ohietako bat, aholkulari moduan kontratatzerakoan. Haren gomendioei jarraituz, eszena bakar batek jaso zuen zentsuraren debekua. Humbertek poetikoki ninfula guztienganako maitasuna aitortzen duenekoa. (Horrela, partikularra zen Humbert-Lolita erakarpena orokortzen zen, eta horrek perbertsio kutsua ematen zion istorio osoari). Baina horretaz aparte, dezentziaren legioak bere onarpena eman zuen, eta PCAk *Lolita*ren estreinaldia bermatzen zuen zigilua ere estanpatu zuen.

2) Bihur ezazu *Lolita* ezinezko maitasun istorio. "Ez zaigu perbertitu baten istorioa interesatzen" ziurtatzen zuen Harris produktoreak, "maitasun istorio bitxia baizik, maitaleek batera egoteko dituzten zailtasunak kontatzen duena". Romeo eta Julieta bat, esaterako. Kasu honetan, maitaleen bateratzea zailtzen duena, adin diferentzia da, eta hark sortzen duen gizarte-gaitzespena.

3) Egin ezazu Lolita mundu guztiarentzat erakargarri. Atzamarra sudurrean sartzen duen hamabi urteko neskatila, belau-nak lurraz zikinduta edo txikleak autoaren atzeko partean itsasten dituena, Nabokoven nobelan bezala? Horrekin ez goaz inora. Hobe nerabe handitu bat, errubia platinoa eta eskote oparoarekin. Mundu guztiak ulertuko du zergatik Humbert txoratu den, zergatik egiten duen egiten duen guztia, asasinatzea barne. Ez da perbertitu zoro bat: maitasuna da.

4) Egin ezazu Humbert mundu guztiarentzat maitagarri. Adeitsua, galanta, interesgarria, jakintsua, serioa, iragan garbikoa. Pelikulan ez zaigu kontatzen Humberten haurtzaroko trauma (Annabel gaixoa!), ez eta psikiatrikoetan igarotako garai penaga-

riak. Pelikulan Humbertek ez du Lolita edo ama drogatzen, ez du engainatzen, ez dio Lolitari xantaia egiten.

5) Alda ezazu garaia. Nabokovek berrogeiko hamarkadan kokatu zuen istorioa, bai, baina orain hirurogeiko hamarkadan gaude: ez al da garai askoz interesgarriagoa? Baby-boom belaunaldiko gazteak beren gurasoen puritanismoa gainetik kendu nahian dabilta, Freud mundu guztiaren ahotan dago, garai pre-hippiak bizi ditugu. Ez al da gure istorio "bitxia" askoz hobeto moldatuko hirurogeiko hamarkadara? Pertsonaia sekundarioak sexualki irekiak badira, txiste lizunak besteen ahotan jartzen baditugu, ez al da Humbert-Lolita harremana hobeto txertatuko giro horretan, istorioa arinduz, normalizatuz?

6) Joan zaitez Ingalaterrara filmatzera. Alde batetik, erroda-jean zehar ez duzu industria edo prentsaren inongo presiorik jasan beharko. Bestetik, road-novel bat dena berez, melodrama domestikoko bihurtuko da. Hau da, *Lolita* nobelako bidaiak (bi bidaia luze Estatu Batuetako errepide infinituetan gora eta behera) grabatzea fisikoki ezinezkoa izango da Ingalaterran bagaude. Etxean ekin beharko diote Lolitak eta Humbertek beren harremanari. Ez motel zikinik, ez gasolindegirik, ez errepide tristerik. Etxean, istorioak beste kolore bat hartzen du. Melodramara birtutako audientziak askoz hobeto ulertuko du.

Argibide hauek jarraitzeak pelikularen estreinaldia bermatzen du, baina, seguru asko, *Lolita* ez da zure filmografiako pelikularik hobereena bezala gogoratua izango

Adaptazioaren problema.

Egin dezagun orain Kubrick-en pelikularen alde. Pelikula ona da. Umoretsua. Inteligentea. Aktore izugarri eta interpretazio gogoangarriekin. Baina egia da, garaiko kritikariek azpimarratu zuten moduan, nobela eta pelikula gauza aski diferenteak direla.

Eta zer? Hain handia al da bekatu hori? Batzuek baietz esango dute, ez dela onargarria batere. “Izpiritua” aipatuko dute, “esentzia”, errespetatu beharreko “arima”. Adaptazio zinematografikoak beti egiten du talka hiru aurreiritzi kaltegarriekin. Bata, filmaren nobelarekiko ustezko mendekotasuna. Nabokovek aipatzen zuen “fideltasun infinitua” exijitu beharreko gauza balitz bezala, pelikula liburuarekiko zor moral bat balu bezala⁴. Bigarrena: bi lengoaia hauek, alegia, zinematografikoa eta literarioa, parekagarriak direla, transferigarriak eta konparagarriak, hortaz. Eta hirugarrena: esanahiak independenteki, formak edo espresio bideetatik kanpo, existitu daitezkeen sinesmena. Hots, esanahiak forma batetik bestera bidaiatu dezakeela bere “esentzia”, bere “izpiritua” galdu gabe.

Horregatik da hain zaila oinarri literarioa duen film bat bere horretan analizatzea, atzean duen lan literarioa ahaztuta. Luzea da literaturaren itzala. Baina, paradoxikoki, lengoaia literarioa zentzu batean maila goreneko lengoaia kontsideratzen den arren (goi kulturaren erakusgarri nonbait), aspaldi igaro ginen irudiaren gizartera. Irudia da gaur egun —argazkigintza, eta bereziki zinemagintzaren sorreratik— gizarte imaginarioa sortzen eta elikatzen duena (*imajina*, jakina), eta ez liburuak betetzen dituzten hitzak. Hitzen garai hegemonikoa aspaldi igaro zen. Hitzak, asko jota, irudien sustatzaile izan daitezke. Horregatik, Kubricken *Lolita* juzgatzerakoan *Lolita* nobela izango dute askok buruan, baina *Lolita* neskatoa, ninfula miresgarria irudikatzerakoan, zineko *Lolita* datorkigu burura, ezinbestean.

Lolita Kubricken lan txikia den iritzia nahiko zabaldua dago. *Dr. Strangelove* edo *2001: A Space Odyssey* bezalako maisulanak sinatu dituen zinegile batentzat ezin dira hitzok iraintzat hartu, baina badaude epai horrekin bat ez etortzeko arrazoiak. Ez da bere maisulana izango, akaso, baina gizarte imaginarioari egindako ekarpena kontuan hartu beharrekoa da. *Lolita* mitikoaren sorrera eta erai-kuntzari dagokionez, Nabokoven lanak baino, Kubricken film honek zer esan handiagoa duelako.

Lolita mitoa aldarrikatzen

Zergatik Lolita mitoak ez du Nabokoven *Lolita* modu zehatzago batean islatzen? Zergatik Lolita ez da “nerabe abusatua” baizik eta “nerabe seduktorea”? Zergatik da Lolita dena hasten duena, Humbert fede gaiztoz galbideratzen duena, liburuan horrelakorik esaten ez bazaigu? Galdera hauek bazterrak harrotu dituzte azken urteetan, *Lolita* nobelaren irakurraldi berriak sorraraziz. Kritika feministaren kezkak dira, zeinek kultura popularrak ideologia zehatz baten harira burutu duen pertsonaia literario baten apropiazio eta eraldaketa arduraz ikusi duen. Zeren eta horretaz ari gara hain zuzen: ez idazle handi baten eskutik baizik eta ideologia zehatz baten eskutik sortutako mito batez. Nabokovek jarri zion izena, baina irudia, imajina, gizarteak berak eratu du.

Sedukzio nobela da *Lolita*: Humbertek seduzitzen du Lolita, edo Lolitak Humbert? Eztabaida horretan sartu baino lehen, hurrengo baieztapena zaigu zilegi: narratzaileak seduzitzen du irakurlea. Dolores Haze neskato arruntaren atzean Lolita estonagarri bat dagoela sinestarazten digu. Ume bahitu eta bortxatu baten atzean, ninfula seduktorea. Tartean, bere fidagarritasun faltaren aztarnak uzten dizkigu narratzaileak, “ahal izan dudana estali egin dut” esaten du, edo “agerikoa zitzaidan horri entzungor egitea erabaki nuen”. Humbertek uzten dituen bere fidagarritasun ezaren pistak jasotzea ala ez, baina, irakurlearen aukera da.

Kubricken adaptazioak, adibidez, zentsura ekiditeko aitzakiapean beti ere, Humberten jokoa jarraitzen du, fidagarritasun falta horri muzin eginez. Iruditan jartzen digu Humberten fartsa, eta eskuragarriago egiten du bere perbertsioa. Gaztaina-koloreko ilea duen Dolores Hazen partez Lolita-Lyon errubia aurkezten digu. Apur bat helduago, audientziaren kontzientzia txarra uxatzeko. Humbert onargarri baten alboan, identifikazioa errazteko. Ezinezko maitasun hunkigarria biziz.

Ez da adaptazio fidela izango, baina audientziak fidelki jarraitu du Kubrickek zabaldutako irudia harrez geroztik.

Kubrickena pauso bat besterik ez zen izan. Geroztik ugari eman dira⁵. Guztiak, edo ia guztiak, Lolita mitiko zehatz bat eraikitza bideratuta. Lolita da gizon heldua bere bizitza apatiko eta alienatutik salbatuko duen ninfula. Edertasun birjinalaren paradigma. Transgresiorako gonbitea egiten duen neskatoa. Neska ustela, gizona ustelduko duena. Lolita ez da neskaxa bahitua, bortxatua. Lolita mitikoari, Lolita literarioari ez bezala, ez dio inork gosaria ukatuko goizeko “bere eginbeharrak” bete arte. Lolita mitikoak, Lolita literarioak ez bezala, ez du gauero negarrik egingo, bere patu miserableagatik.

Eta biktima bat egotekotan, erantzukizunak argitzen jartzen bagara, hura gizonetza izango da, ninfularen boterepean zoratuta, burua galduta. Inoiz ez Lolita boteretsua.

Emakume fatala formatu txikiagoan, eskuragarriagoan. Emakume fatala sortu zuen beldur berak elikatuta: emakumeari eta bere sexualitateari gizonetza dion beldurra.

Gustuko du publiko maskulinoak Lolita hau. Bere ekintzen aurrean erantzule egiten den Lolita. Gizona zirikatzen eta bilatzen duen Lolita. Iniziatiba bere esku duena. Gustuko luke Nabokovek Lolita mitiko hau? 1975ean, idazleak argi zuen:

“Satiro tristearen begirada da schoolgirl banal hori izaki magiko bihurtzen duena. Mr. Humberten begirada maniaketik at ez dago ninfularik. Lolita ninfula, Humbert suntsitzen duen obsesioaren bitartez baino ez da existitzen. Hauze da ospe artifiziosu batek faltsututako funtsezko ezaugarri bat”.

Ospe artifiziosua liburua argitaratzeko abenturarekin hasi zen, Kubricken pelikulak eman zion segida eta gaur egun oraindik ere ugalduz doa. Eta ugalduko da, zinean, telebistan, publizitatean, bideo-klipetan, audientziak hala nahi badu. Jarraituko digute saltzen Lolitak disfrutatu egiten duela gizon helduak seduzitzen. Zeren eta mitoak ideologia zehatz batetik inposatu baino gehiago, proposatu egiten dira. Eta orain arte proposatutako hori eskerronez hartu dugu. Geure buruei galdetu beharko genieke zergatik.

OHARRAK

1. *Lolita* 40ko hamarkadaren bukaeran idatzi zen. Pariseko Olympia Press argitaletxean ikusi zuen argia lehenengoz, 1955ean, bilduma erotiko erdi-klandestino batean. AEBtan 1958an argitaratu zen, G.P Putnam's Sons etxean.
 2. "a small nocturnal illumination, of diabolic origin" Nabokov, Vladimir. *Lolita: a screenplay*. viii orr.
 3. Orokorrean, ikus-entzunezko gidoietan, orri bakoitzak minutu bateko luzera duela kontsideratzen da.
 4. Egia da, era berean, zor moralik agian ez, baina zor kontraktual ugari izan ohi dituztela nobela bat adaptatzera animatzen diren zinegileek.
 5. 1997an, Adrian Lyne britainiarraren eskutik, Lolitaren adaptazio berri bat etorri zen. Nabokoven nobela adaptatu gabe ere, pelikula askotan egin du ku-ku Lolitaren antza duen pertsonaiaren batek, kasu askotan erreferentzia zuzenekin. *Pretty Baby* (Louis Malle, 1976), *Beautiful Girls* (Ted Demme, 1995), *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), *La flaqueza del bolchevique* (Manuel Martín Cuenca, 2001) eta azken urte hauetan *Broken Flowers* (Jim Jarmusch, 2005) edo *Hard Candy* (David Slade, 2005) horren eredu dira.
- BAXTER, JOHN. *Stanley Kubrick: Biografía*. T&B editores. Madrid, 1999
 - BLACK, GREGORY D. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Cambridge University Press. Madrid, 1999.
 - JENKINS, GREG. *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation*. McFarland & Company. Jefferson, 1997.
 - MARZABAL, IÑIGO. *Cine y Literatura: de la apropiación al diálogo*. ZER, 2000. 8. zk.
 - NABOKOV, VLADIMIR. *The Annotated Lolita*. Ed. Alfred Appel Jr. Penguin Classics. London, 2000. *Lolita: A Screenplay*. Vintage International. New York, 1997.
 - PATNOE, ELIZABETH. *Lolita Misrepresented, Lolita Reclaimed: Disclosing The Doubles*. College Literature, June 1995, Vol. 22, Issue 2.
 - <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> Hays kodearen transkripzioa.
 - <http://www.enfocarte.com/1.11/entrevista.html> *Apostrophes* telebista programarako V. Nabokovi egindako elkarrizketaren transkripzioa.

Txosten monografikoa: Zinea eta Literatura



**Harkaitz Cano
Laura Mintegi
Aritz Gorrotxategi**

Zinea eta Literatura

Nire irudipena da orkestra zuzendari bat ote naizen: tronpeta baten hotsa lehen planoan litzateke eta plano luze batek sordinarekin baxutik jotzen duen orkestra oso bat iradokiko luke; paisaia ederrei begira, argi eta koloreak erabiliz, pintore sentitzen naiz. Literaturarekin, ordea, mesfidatia naiz: liburu on batetik ez da derrigor film on bat ateratzen.

Alfred Hitchcock

Film batek poema sinfoniko baten antz gehiago du, nobela batena baino.

Alain Resnais

Reservoir dogs edo denak hiltzen dira amaieran.

Tragedia greziarra albisteen trukerako merkatua zen. Teatrora joatea ez zen soilik emanaldi batera joatea, baizik eta egun osoa familiarekin pasatu, eta akto batetik besterako atsedenetan oturuntza ederra egiteko parada izatea. J.A. Hernández Lesen ustez, tragediarik gabe, teatrorik gabe, ez zegoen ez iritzi eta ez eta iritzi trukaketarik. Teatroak Grezian izaera mediatikoa zuen hortaz, erreferente sinboliko bezala boteretsua zen, iritzi korronteen bulkaden berri izan eta haien parte sentitzera joaten zen hara jendea. Zinemak ere bete zuen beharbada behinola funtzio hori. Tragedia greziarrak ehun urte baino ez zituen behar izan jaio, goia jo eta hiltzeko. Zinemak oraintsu bete ditu ehun urte, eta Victor Ericek —berak ulertzen duen bezala— arte funerarioa dela aldarrikatzen du. Zinema, bere izaera noblean, arte diziplina bezala, hilik omen da. Hala dio Ericek. Literaturari buruz, zer esan? Beti bada norbait nobelaren heriotza predikatzen duena eta beti bada, halaber, lokietan torlojuak dituen norbait badaezpadako tximista batekin berpizten duena. Ispilukerietan sinesten ote dugun? Zer erremedio.

Egin diezaiegun bada, biei disezkioa. Gorpuari bisturia sartzea

bezalakorik ez dago eta, mahaian zerraldo dauden munstro bi horiek esnatzen ote diren ziurtatzeko.

Finean, zerbait kontatzeko beharra.

Narratzaile orok plan sekretu bat ezkutatzen du bere buruan, eta kontaketa oro konplot bat baino ez da, alde edo moldez.

J.C. Carrière

Zinema eta literatura definitiboki gurutzatuko zituen asmakizuna Alexandre Astrucek proposatu zuen 1948an: *camera-styloa*. Idazluma edo arkatza kamerari asimilatu eta zine formatua filosofoek ere erabiliko zuten komunikazio sistema kuttuna bilakatuko omen zen urte gutxiren buruan sortzaile ororentzat. *Camera-styloa* ez zen aurrera atera, baina izan da kameraren aurrean bere burua jarri eta eguneroko-kaiera bezala erabili duenik zinema (Nani Morettiren *Caro diario* dateke ahaleginetako bat). M. Butorren arabera, kontakizunak gure bizitzak menperatzen ditu jaiotzen garenetik hil arte, familian, eskolan, irakurketan... Baita heriotzako orduan ere. Norberak bere buruari istorio bat kontatzen dio hilurren garelarik, bizitza honetatik eta mundu honetatik alferrik igaro ez garela sentiarazteko. Adineko jendeak ere, beti istorio berberak errepikatzen dituelarik, ez ote du bere ipuin-buklea findu eta norbere bizitzako narrazioa eraiki besterik egiten? Narrazioa dateke krudelkeriari jarritako muga. Bizitzeko behar duguna.

Lehenik eta behin, kontutan hartu behar da zinema, literaturarekin alderatuta, arte adierazpen “berria” dela (honen harira esanguratsua da Raymond Chandlerrek zioena: “Ez da arte bat soilik, baizik eta azken ehunka urteetan lur gainean jaio den arte diziplina *berri bakarra*”). Kontutan hartu behar da, halaber, berau lantzeko, orain arte bederen —bideo digitalarekin hau ere aldatzen ari baita— ondoan jendetza eskatzen duen unetik, ez dela soilik egiten dutenen

interesen arabera, baizik eta baita, eta nagusiki, publikoaren edo audientziaren ohitura mentalen menpekoea, eta ohitura hauek zuzen zehar interpretatzen dituzten zine-ekoizle eta ekoizle-etxeen menpekoea. Literatura ere gustu orokorraren eta merkatu ikerketen menpe egotea litekeena da, baina teoriarik behintzat, pertsona bakarra behar denez eskuarki obra burutzeko, ez luke hain baldintzaturik egon behar. Zineari dagokionez, gero eta gehiago, argumentu aldetik eta narratiboki narrasak diren istorioak egitera (idatzi baino gehiago *diseinatzen*) mugatzen dira estudio handiak. Pere Gimferreren arabera (bere *Cine y literatura* liburua gidari ezinbesteko izan dut orrialde hauek idaztean) ez dago arte diziplina bakar bat ere sortzailearen gurariak zineman bezain mugatuak daudena, arkiteturaren salbuespenarekin, beharbada.

Begirada eta argazkia.

Zineaz aritu baino lehen irudiaz aritu behar genuke, eta zinearen aurrekaria izan zen argazkiaz. Marcel Proustek, argazkigintzaren asmatzaileak erabat txunditu zuen, uste zuen (eta Susan Sontagek azpimarratzen zuen erratuta zegoela Proust), argazkiek memoria gordetzeko, memoria ordezkatzeko eta hari eusteko balioko zutela. Zerk betetzen zuen funtzio hori, argazkigintza asmatu zen arte? Grabatuak edo pinturak, esan lezake norbaitek lehen kolpean. Baina erantzun zehatza, John Bergerren arabera, beste bat da: argazkiak baino lehen *memoriak* betetzen zuen argazkiaren funtzioa. Memoriak erredentzia esan nahi du Bergerren ustez. Gogoratzen duguna ezerezetik salbatu egin dugu argazkiaren bidez. Ahazten duguna, ordea, abandonatuta geratu da. Jainkoaren begiak —denboratik kanpo dagoen naturaz gaindiko begi batek— gertaera guztiak etengabe ikusten baditu, gogoratzearen eta ahaztearen arteko bereizketa epaiketa modu bihurtzen da, justizia interpretatzeko modu bat, zeinaren arabera lor daitekeen gauzarik onena *oroitua izatea* baita, eta zigorrik latzena bestalde, *ahaztua izatea*. Argazki kamerak,

gutxi-asko, jainkoaren begia ordezkatu zuen Bergerren ustez. Baina oroituko duguna argazkiak izango dira, eta argazki gehienak, memoriaren faltsutzeak baino ez dira.

Jar diezaiegun arreta Susan Sontagen aburuei: “gizarte kapitalista batek, irudietan oinarritutako kultura bat behar du. Berealdiko entretenimendu eta denbora-pasa pila eskaini beharra dauka, eros-lea kitzikatu eta, klase, arraza eta sexu mailako oinazeak baretzeko. Eta honekin batera, informazio eskerga behar du baliabide naturalak ustiatu, ekoizpena handitu, ordena mantendu, gerra egin eta burokratei lana emateko. Kamerak errealtatea subjektibizatu eta objektibizatzeke dituen ahalmen aho-biko horiek primeran datozkie kapitalismoaren beharrei, indartu egiten ditu. Kameraren erabilerak gizarte industrial aurreratuak funtziona dezan beharrezkoak diren bi modutan definitzen du errealtatea:

1. Masentzako ikuskizun bezala.
2. Agintarientzako zaindaritza objektu bezala.”

Irudiak ekoizteak ideologia menperatzaile bat ere badakar, ondorioz, Sontagen ustez. Gizarte aldaketa irudi aldaketak ordezkatzeko du.

Zine mutua ala ikusle gorrak?

1927an Al Johnson *The jazz singer* filmean abesten agertu zen arte (München *Oihua* koadroari emandako erantzuna zen kantu hura, Paul Viriloren ustez) zinea *mutua* zela esan izan da. Zine mutuari *zine gorra* esatea egokiagoa litzateke, ordea, zine mota hori ikustera joaten zen ikusleak ez zuelako hainbeste sentitzen aktoreak mutuak zirenik, baizik eta bera, ikuslea, gorra zela, ez baitzituen elkarrikizketak entzuten, pantailan agertzen ziren pertsonaiek dudarik gabe elkarri entzuten ziotela sumatu sumatzen zuen arren: izan ote dugu sekula sentipen hori, demagun, Sixtotar Kaperan harpa jotzen ari ziren aingeruak ikustean, aingeru horiek mutuak ziren sentsazioa, alegia? Ziur aski ez. Zine mutua ere ez da hain mutu, ondorioz.

Soinuaren agerpenak aurkari asko izan zituen. Antzerkiaren al-tzotik alde egin eta kode propioak eskuratzen hasi berri zenean eto-rrri baitzen zine mutuaren amaiera. Ondorioz, filmetan soinua sar-tzea antzerkiaren menpera itzultzea izango ote zen kezka nagusitu zen askorengan. Kapitulazio bat ote zen beldurra. Chaplin berak, soinua inoiz erabiliko ez zuela aditzera eman zuen publikoki, gure zorionerako promesa hura bete ez bazuen ere.

Gustav Janouchekin izandako elkarrizketa batean Kafkak esana da: “Zineak ikusmena lausotzen du. Mugimenduen azkartasunak eta irudien segida kolpekako eta presati horrek kondenatu egiten gaituzte, etengabe kondenatu ere, axaleko ikuspegi bat izatera. Ez da ikusmena irudiak harrapatzen dituenak. Irudiak dira ikusmena harrapatu eta kontzientzia hondoratzen dutenak. Zineak uniforme bat janztera behartzen du begia, ordura arte begi hori biluzik zego-enean.”

“Baieztapen beldurgarri samarra da hori” gaztigatzen zion Ja-nouchek, eta gero galdetzen: “Begia ote da, beraz, arimaren leihoa?”.

Kafkaren arrapostuak ez du zirrikiturik uzten: “Filmak burdinaz-ko kontraleihoak dira.”

Filmak burdinazko kontraleihoak dira, zioen Kafkak. Aginduak ematea, begietara hitz egitea da, zioen Napoleon Bonapartek. Eta bi baieztapen hauetan bada zerbait egiazkoa.

XIX. mendeko literatura, zinerako eredu.

David W. Griffith da gehienek iritziak *The Birth of a Nation* (1915) fil-marekin, gaur egun oraindik ere zinea egiteko erabiltzen den eredu-a ezarri zuena. Bi printzipio nagusitan oinarritu zen horretarako:

a) Zinea zerbait kontatzeko da (*L'arroseur arrosé*, 1895. urte-an egin zutenean, Lumière anaiek ere, kontziente zein inkontziente-ki ebatzia zuten hori, istorioak kontatzeko tresna bat zela zinea; kasu hartan, loreak ureztatzen ari zen norbait nola ureztatu eta blai egin-da geratzen zen).

b) Historiak kontatzeko eredua ez zela aurkitu behar antzerkian¹, baizik eta XIX. mendeko nobelan. Dickens da Griffithek nagusiki eredutzat hartzen duen egilea. Griffithek, leporatu ziotenean istorioak kontatzeko berritasun narratibo gehiegi edo arrotzak zirenak erabiltzen zituela bere filmean, horixe esan zuen bere alde, gainera: Dickensek ziharduen eran ziharduela berak ere, baina hitzen ordeztu irudiak erabiliz. Luchino Viscontiri ere, urte dezente beranduago gaztigatzen ziotelarik *La caduta degli dei* (1969) filma kargatuegia zela, bere defentsan adierazten zuen Balzacen irakurketan oinarritu zela bera, eta egin zuena Balzacen idazketaren oinarritzko printzipioetako baten transkripzio zehatza zela: hau da, pertsonaia bakoitza bizi zen inguruneko deskribapen xehe-xehea, horrek, bere ustez, pertsonaien ispilu gisara jokatzeko zuelako, haien izaeren proiektio bezala.

Zinema, beraz, literaturari hertsiki lotuta jaiotzen dela esan daiteke, nahiz eta hasieran ez zegoen garbi zinematografoa istorioak kontatzeko tresna izango ote zen ala zientzialarientzako tresna zientifikoa (horren lekuko, Mélièsen zinea egiteko aparailu bat erosi nahi izan zientean lumièrearren patriarkak emandako arrapostua: “mesede bat egingo dizut eta ez dizut salduko, tramankulu hori zientzietako jendearen kontua da.”).

XX. mendearen hasieran —Griffith baino lehenago—, zinea Lumière eta Mélièsen teknika narratiboetara estekatuta zegoen: antzerkia eszenaratzeko erabiltzen ziren lege espazialen araberako estampa estatikoen segida bat zen. Horren adibide garbiena zen pertsonaiak alboetatik sartu eta irteten zirela beti —ez sekula hondotik—, eremu-sakontasunik ez zegoen-eta. Gainera, kamera normalean estatiko mantendu ohi zen eta antzoki batean ikusleak besaulkietan hartuko lukeen lekua hartzen zuen zuzendariak. Hori guztiori, jakina, ahalmen tekniko mugatuak zirela medio gertatzen zen. Antzerkia idaztetik zinemarako gidoiak idaztera pasa ziren egileei dagokienez, ez zuten denek zorte eta arrakasta bera izan. Hitchcocken

ustez, antzerki idazle batek badu abantaila bat zinema gidoigile izateko: ikuslearen arretari heltzeko bata bestearen segidako paroxismoak kateatzeko ohitura. Dreyerren kasuan, antzerki eskandinaviarririk gabe ez zen bere pelikularik izanen. Antzerkiak, eleberriak baino hobeto jasaten du egokitzapena, baduelako berez halako gidoi egitura bat (Marx anaien filmak horren lekuko: antzerki kutsua dute, baina ez da horregatik ezeren faltarik sumatzen).

Akordioak eta desakordioak.

Griffithen ondoren, ordea, zinea hizkuntza narratibo egituratu bihurtzen da. Eta nola egituratua? Esan bezala, XIX. mendeko nobelaren egitura edo modulu narratiboen arabera: muntaiak ariketa mekaniko hutsa izateari uzten dio, plano desberdinak erabiltzen hasten dira helburu ezberdinekin, lehen planotik hasi eta plano orokorrera. Kameraren mugimendua, zinema mutuaren garaian Karl Freund izeneko kamera operadoreak martxan jarri zuen jada Murnauren film batean (*Der letzte Mann*, 1924), eta 30. hamarkadatik aurrera orokortzen eta konplexuago egiten hasi zen mugimendu hau, eremu-sakontasuna irabaztearekin batera. Horrek, enkoadrearen hondorantz fokatzeko ahalmena esan nahi zuen, eta ez soilik alboetarantz (ordura arte, aurreratu dugun bezala, antzerki eskemei jarraituz, pertsonaien joan-etorria erabat laua eta errepikakorra zen: ezkerretik sartzen ziren, erdian eszena garatu eta eskuinetik desagertzeko gero). Aurrerantzean posible izango zen pertsonaiak hondotik agertu eta desagertzea. Honek, sustraitik erauzi zuen zineak teatroarekiko izan zezakeen menpetasun oro, beste literatur jenero baten -nobelaren- narrazio sistemarekiko menpetasuna erraztuz.

Askoren ustez, zinearen eta literaturaren arteko ezkontzaren urterik onenak *nouveau roman* mugimenduarekin eman ziren, 50. hamarkadan eta 60.ean. Marguerite Durasen gidoiarekin Alain Resnaisek zuzendutako *Hiroshima, mon amour* (1959), da horren erakusgarri behinenetakoa. Sasoi hartan, XIX. mendeko nobelaren egituretatik

askatu egin zen zinea, beste korronte literario jakin baten —*nouveau roman*aren— makulua eta homologazioa bilatuz. Harreman hori zela eta, bat baino gehiago izan ziren literaturatik zinerako “jauzia” eman zutenak: Marguerite Durasen gain, Alain Robbe-Grilletek ere parte hartu zuen mugimendu honetan, besteak beste (gidoiak egiten hasiz aurrena eta film propioak zuzenduz gero). Baina ez ziren bakarrik izan. Beren bokazioa istorioak kontatzea duten pertsonak, eta, batez ere, hitzekin istorioak kontatzea bokazio dutenak, garai batean literatur ekinera emanda bizi zirenak, zineak tentaturik sentitu ziren eta testu literarioen idazketa baztertu zuten, zine gidoiak egin eta filmak zuzentzeko. Pier Paolo Pasoliniren kasua aipa daiteke, adibidez, nahiz eta literatura ez zuen erabat baztertu.

Pentsaezina dirudi zineak sistema narratibo izateari uztea. Baina bide bakarra al dago horretarako? Derrigorrezkoa al da zinearen literaturarekiko homologazio hori, ala, zineak bere bide propioak landu behar ditu, literaturatik aparte?

Har dezagun Jean-Luc Godard. Haren film gehienetan ez dago narraziorik hitzaren zentzu hertsian, ez eta gidoirik ere: erreferentzia bezala erabiltzen dituen apunte batzuk baino ez². *Notre Musique* (2004) da horren frogaraz: badago urradura, bukatu gabeko istorioen sentipena, nahasketa, hari argumentalen haustura eta korapilatze ezohikoa; badaude, halaber, dokumentalaren ereduak bat-batean fikzio bihurtzen direnak, pertsonaiek aktore izateari uko egin eta beren burua jokatzen dute (kamera baten aurrean norbere burua *jokatzea* posible dela onartzen badugu, jakina...), baina hori ere ez beti. Godarden *Histoire(s) du cinéma* ere erradikala da zentzu honetan: zinemaren historiako irudiak hartu eta oso bere kasako muntaia eginez ondutako dokumental luzea. Kubrickek *The Killing*³ filmean 1956an edo Tarantinok *Pulp fiction* (1994) arrakastatsuan egin zutena baino askoz ere erradikalagoa da azken finean Godarden zinema, txikitzaileagoa, zinerako balioko duen narratiba propio baten bilaketan askatzaileagoa eta iraultzaileagoa. Kubrickena zein Tarantino-

rena, film komertzialak dira, estilistikoki lortuak nahi bada, saiatzen dira denboraren egitura hausten, baina haustura ordenatu bat da, oso erraza zaio ikusleari puzzlea osatzea. Ez ordea, Godarden kasuan: ez dauka sustraitik datorren haustura hori interpretatzeko ohiturarik. Godardek seta handiz defendatu zuen kamera eskuan erabili eta elkarrizketetan inprobisazioa lantzeko beharra, baina egia da, neoerrealista italiarrek ere antzeko ideiak zituztela hogeit hamar urte lehenago (aktore ez profesionalak, benetako lokalizazioetan errodatzeko aldarrikapena eta estereotipoen kontra borrokatu beharra).

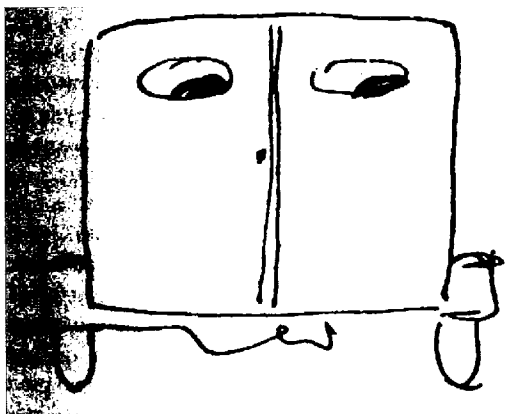
Godardek errana: zinema, erabat ezezaguna zaigun lurralde baten erdian botatako argazki album bat da.

Honen harira, polita da benetan Italo Calvinok, Felliniren liburu baten sarreran esaten duena: italiarrek filma jada hasita dagoelarik aretora sartzeko duten ohituraz ari da. Calvinok berak, gatzetxotan, film gutxi ikusi omen zituen zinean hasi eta buka, baina film bera egun ezberdinetan eta une ezberdinetan hasita ikustea sarritan tokatu izan zitzaionez, azkenean, senaren arabera osatu egiten zuen filmaren haria. Felliniri hitzaurrea idazten zion garaian, film zaharrak telebistan ikustean, gogoan ei zuen oraindik film haietako bakoitza zein unetan hasi zen ikusten —zein izan zen “bere” hasiera pribatu, bibentziala— eta askotan harritu ere egiten omen zen, berak ezagutzen ez zituen eszenak ikustean bere garaian erdizka ikusi eta bere kabuz berrosatu behar izan zituen filmetan.

Erranak erran, zineak gauza inportante bat konpartitzen du literaturarekin: tentsioa. Litekeena da pelikula batek ekintza berebizikorik gabe funtzionatzea, hitzik gabe biribila izatea, baina ez, inolaz ere, tentsiorik gabe. Dena dela, tentsioa konpartituta ere, tentsio hori lortzeko erabiltzen diren tresnak erabat ezberdinak dira batean eta bestean. Bi sintaxi, bi hizkuntza ezberdin dira literaturarena eta zinearena, eman lezakeena baino elkarren zerikusi gutxiago dutenak. Zinea, irudiaren artea da, gidoia askotan abiapuntutzat balio duen aitzakia urruna besterik ez da izaten zuzendariarentzat (gidoirik ez

duten edo gutxi gorabeherako gidoi bat baino ez duten filmei buruz ez hitz egitearren: dokumentaletan, kasu, gidoia paper sostengurik apenas duen estrategia badaezpadako bat baino ez da.⁴ Dokumental gisako filmen ugaltzearekin ikusi da egituraketa zurruna eskatzen zuten garai bateko gidoi zehatz eta planifikatuek zentzua galdu dutela: posible da planifikazio gutxirekin eta giza talde egokiarekin nahiz zinemaren tresnen erabilera egoki batekin —edo are gehiago, zorte onarekin: leku egokian eta une egokian kamera paratuz!— film ederrik egitea⁵). Zinea, espazioaren banaketaren artea da, giza portaerak behatuz eta interpretatuz sortzen den hizkuntza, keinua-
ren erabileraren hizkuntza, elementu plastikoen *collage* bat, irudien bidez lortzen diren ehundurek eta ehundura horien segidek garrantzia handia duten arte bat, filmatzen denaren antolaketak eta muntaiak finkatuko dutena. Pere Gimferrerrek zera dio *Citylights* (1931) filmari buruz: “Kontua ez da Charlot arlote errukigarriaren baitan bere maitea aurkitu uste duen lore-saltzailearen kulebroi merkeari txalo egitea, ikuslea legitimoki hunkitzen bada, zineari osoki dago-
kion zerbaiten aurrean hunkitzen da: emakume baten begirada, gizon baten keinu patetikoa, kale eszenatokiaren argazki griskara, planoaren eta kontra-planoaren arteko tartekatzea eta aurrez aurre jartzea. *Citylights* filmaren emaitza, edozein filmen emaitza bezalaxe, pantailan dagoena da, eta ez beste ezein, ez gidoia behintzat, inondik ere. Gidoia, azken emaitzaren zerbitzuan dagoen tresna bat gehiago —garrantzitsua azkenean, baina tresna finean— besterik ez baita.”

Badira irudiak literaturan zentzurik ez luketenak, edo zentzuren bat izatekotan, “zentzu zinematografikoa” luketenak, gehienez ere. Zine zuzendari handiek irudietatik abiatuta pentsatzen baitute. Horren adibiderik garbiena Alfred Hitchcock dugu. François Truffautek egin zion elkarrizketa luze eta argigarrian, bere lorpenei buruz adina hitz egiten du bere ezinez, eta *The lodger* filmean lortu ez zuen kolpe bisual bat margotzen digu:



Egunkari banatzailearen furgoia irudikatzen du, atzealdetik hartuta. Ateko leihatilak obalatuak direnez, autoaren aurrealdean eseritako gidaria eta bere laguna bereizten dira, atzealdetik ikusiz gero. Ideia euren buruak bakarrik erakustea zen, eta furgoia balantzaka zebilenez, begiaren barruan mugitzen diren begi-ninien efektua sortu nahi zuen Hitchcockek leiho obalatuetan, baina ez zitzaion nonbait nahi bezala atera eta planoa filmetik kanpo geratu zen. Hona hemen, irudietan pentsatzearen eta hitzetan pentsatzearen arteko ezberdintasuna.

Gidoigile batek gidoia idazten duenean filma izan behar du buruan, irudiak, baina baita aktore konkrituak eta filmaren soinu banda bera ere: filma osatzen duten elementu oro.

Literatura, beti aurretik?

Filmetarako gaien hautaketari, literaturan garai berean idazten ari diren liburuen gaiei eta hauek garatzeko erari begiratuta, badirudi, hasieran behintzat, zinea literaturaren atzetik doala beti. Adibide gisara, zineari kosta egiten zaio nortasun pertsonalen kontraesanei

eta barne munduari buruzko introspekzio ariketak egiten hasia. Zaila egiten zaio aktorearen barne kontraesanak adieraztea, baldin eta ez baditu horiek ekintzekin, bere portaeraren bidez proiektatzen. Bergmanen *Persona* (1966) da zentzu horretan hizkuntza eta sintaxi zinematografiko propioa erabiliz egindako eredugarrienetako bat, inolako gaurkotasunik galdu ez duen lana. Literaturan jada landua izan zen gai oro lantzen saiatzen zen zinea, —ez konplexurik gabe zenbaitetan— baina batzuetan zailtasunak zituen bere garaikideen ideiak pantailan emateko. Rimbaudek aspaldi idatzi zuen *Je est un autre* baina nola adierazi ideia hori irudiekin? Cortázarrek *Las babas del diablo* (1959) ipuinean, argazkilari bati buruz ari delarik aise har dezake pertsonaia bat eta haren gainean aritu lehen pertsonan edo hirugarren pertsonan, irakurlearekin jolasean, jauzika (hizkuntzari ikuspuntu aldaketen bidez argazki kameraren mugimendu bera ezarriz), baina zinean hori egitea, horra iristea, kosta egiten da. Horregatik ez gaitu, beharbada, Cortázarren ipuinaren gainean Antonionik egindako *Blow up* filmak erabat asetzen. Zine mutuaren garaian jada agertzen ziren mamuak, teknikak bazeuden pertsonaiak gardendu eta difuminatzeko, (Buster Keatonek egin zuen adibidez, pantailatik ateratzen denarena, nolabaiteko pertsonalitate destolestu baten apunte singlea *Sherlock Junior* film goiztiarrean, 1924an⁶), baina Bergmanek, beste sakontasun eta finezia bat erakusten du *Persona* errodatzean. Nortasun destolestuak ehundura zinematografiko berdinez tratatzen ditu, ikusleari bi emakume protagonistak hasiera batean bi pertsona ezberdin direla pentsarazteraino. Mamu bati izara eta kateak jartzea baita mamuari bere indar guztia kentzeko erarik onena. Azken buruan, *The Sixth Sense* edo *A Beautiful Mind* filmek ez dute ezer berririk erakusten pertsonaia alegiazkoak edo hildakoak hezur-haragizkoak balira legeaz aurkeztu dizkigutenean. Bergmanek egin zuen hori, askoz hobeto egin ere, hogeita hamar urte aurretik.

Persona baino lehenago, zinean eskizofrenia modu baten apuntea

islatzeko saiakera egin zuen beste bat Hitchcock izan zen, *Psycho* (1960) filmaren bidez, ikuspuntua beste bat zen arren, konbentzionalagoa inondik ere, eta intrigazko istorio edipiko beltz batean txer-tatua⁷.

Persona filmarekin koska bat gehiago estutzen ditu Bergmanek ordura arteko konbentzioak: filma hasi baino lehen, zine mutuaren garaiko irudi batzuk proiektatzen ditu erretzen den negatibo baten irudiekin batera, eta amaieran, kamera operadore bat agertzen da enkoadrearen barruan. Bi trikimailu horien bidez zinemaren bastingoak, tripak erakusten dizkigu hasieran eta bukaeran, "hau film bat da, ez zaitezte engaina!", ohartarazi nahiko baligu bezala zuzen-dariak.

Mutu geratu eta gehiago hitz egin nahi ez duen aktore baten istorioa da *Persona*. Erizain batekin itsas ondoko etxe batera bidaltzen du medikuak, horrek bere gaixotasunari on egingo diolakoan. Erizaina da hitz egiten duen bakarra, itxuraz pertsona orekatua bera. Filmak aurrera egin ahala, orde, isilik dagoenak gain hartzen dio erizainari, erizaina isilik dagoenaren asmazio huts bihurtzeraino. Bergmanek, bi pertsonaia horien arteko —edo bakarra den pertsonaia horren eta bere ma-muaren arteko— harremana, tentsio eskizoida, eksklusiboki zinemato-grafikoak diren bideetatik erakusten digu. Hor ez dago literaturarik, gidoia irakurritz gero, ez gintuzke hunkituko. Baina teknika zinemato-grafikoaren erabilera maisuki gauzatzen da: une jakin batean, emakumearen lehen plano erakusten digu, berez, —geroago jabetuko gara horretaz— bi emakume protagonisten aurpegi erdibituekin egindako muntaia dena, eta eskizofrenia hori eta bat etortze hori, argiaren trata-menduaren bidez adierazten da. Orduan ulertzen dugu filmeko argazki landuaren funtzioa ere: film guztian emakume biak elkarrekin ager-tzen zirenero, perfil bana itzalpean zuten nola batak hala besteak. Izatez, biak bat eta berbera baitira. Eta hasiera hasieratik jabetuko gina-tekeen horretaz, baldin argazkiari arreta jarri izan bagenio. Eta zein betegarria den, bukaeran bederen, ikuslea horretaz jabetzea!

Film honek baditu sosegurik eza sortzen diguten xehetasun gehiago ere: bada une bat protagonista publikoari zuzentzen zaiona, ar-gazki bat atereaz, kamerari begira, etorkizuneko ikuslegoa kontzienteki probokatuz bezala (protagonistaren kamera *versus* kamera-operadorearena); esan liteke zinematografikoki bigarren pertsona erabiltzen duela une horretan, Cortázarrek *Las babas del diablo* ipuinean lantzen zuen ildora hurbilduz.

Nobelatik zinemarako bide neketsua.

Betiko txiste txarra. Bi ahuntza zeluloide lata bat jaten ari direlarik, batak besteari: “Zer moduzkoa zagok?”, arrapostua: “Gehiago gustatu zitzaidan liburua.” Zergatik gertatzen da hau? Ikusmina handiegia zelako eta zaila delako asetzen? Zinemagileek errespetatzen ez dutelako jatorrizko testua? Gehiegi errespetatzen dutelako? Badira hamaika kasu fideltasuna antzu eta fideltasun eza emankor suertatzen dena.

XX. mendearen erdialdera arte, edozein narrazio zinean egituratzeko, XIX. mendeko nobelaren ereduari jarraiki egitea izan zela joera esan dugu. Eta beranduago, hau aldatu egin zela *nouveau roman* frantziarrarekin, barne bakarriketaren erabilera zinean aplikatuz, eta abar. Baina nobelaren materiala —eta hau funtsezkoa bezain agerikoa den arren, askotan badirudi ez dela hain argia— hitzak dira eta film batena irudiak. Beraz, zer da benetan nobela baten egokitzapen bat egiten denean zinera “egokitzen” edo “desegokitzen” dena? Zein neurritan hitz egin daiteke egokitze bati buruz eta zein neurritan hitz egin beharko genuke sormen lan autonomo eta berri batetaz?

Zer da, honenbestez, Cervantesen nobela bat *egokitzea*? Badago, hitzez soilik osatuta dagoen obra literario bat egokitzea *benetan*? Ze, kontua ez da argumentua irudietara eramatea, argumentua berez ez baita literatur obra... Literatur obra zerbait gehiago da, formalki oso mugatua den zerbait, hitzez eraikia. Gimferrerek, bi arazo mota bereizten ditu egokitzapenei dagokienean:

1. Hizkuntza ezberdinen arteko *baliokidetasun ezak* sortzen dituen arazoak. Zineak eta literaturak sintaxi mota ezberdinak erabiltzen dituztenez.

2. Hizkuntza ezberdinen erabileraren ondorioz sortutako *emaitza estetikoaren baliokidetasun arazoak*.

Eisensteinek bazuen argumenturik ez duen *Kapitala* liburua zinemaratzeko ametsa. Orson Wellesek ere bai Conraden *Ilunbeen bihotza* egokitzea. Ez bata eta ez bestea, ez ziren gauzatu. Kontua da, zinegile hauek zineari so egiteko beste modu bat zutela, zinea ez zen haientzat jada existitzen den zerbait eta haiek nahieran erabil zeza-ketena, baizik eta haiek aldiro, obra berri bat sortzen zutenero berrasmatu behar duten zerbait. Gaur egun apenas geratzen den zineari horrela so egiten dion sortzailerik. Konformismoaren eta espermentalismoaren artean konformismoak irabazi du. Salbuespenak badira, jakina: Darren Aronofskyren *Requiem for a dream* edo *Pi* filmak, David Lynch-en filmetako batzuk, Joaquín Jordàren *Mones com la Becky*⁸...

Baina itzul gaitezen egokitzen kontura. Esan dugu lehen zinema XX. mendeko asmakizuna dela. Bikoitza zen bere zailtasuna: alde batetik bere hizkuntza propioa aurkitu eta garatu behar izan du erritmo bizian, beste arte diziplinekin berdinduko bazen; eta aldi berean, pinturaren baitan *sfumato* teknikak edo akrilikoaren sorrerak suposatu zuten iraultzaren maila bereko aurkikuntza teknikoak egin behar izan ditu oso epe laburrean. Griffithek Dickens hartzen zuen eredu, baina garai hartan James Joyce ia-ia iristear zen literaturan. Atzerapen horren pisua nabari zen lehen urrats haietan. Arazo teknikoek asko mugatzen zuten hasieran adierazi nahi zena: soinuak eza, plano luzeak errodatu ezina, kamera mugitu ezina, sakontasuna erabiltzeko ezintasuna, eszenatoki naturaletan errodatzeko zailtasunak... Hori hizkuntzen arteko baliokidetasun ezari dagokionez.

Bigarren puntua, emaitza estetikoaren baliokidetasun arazoak osatzen dutena da: hizkuntza batek irudiak lantzen ditu nagusiki, besteak hitzak. Suposamendurik baikorrenean ere, hizkuntza bisualak ezin du baliokidetasun erabatekorik lortu espresuki hizkuntza literarioarenak diren baliabideen bidez. Eta alderantziz ere ez. Film bateko (demagun *Psycho*) irudiak, irudiaren sintaxiari dagozkio esklusiboki eta ezin dira itzuli beste bitarteko espresibo batera; ez dira existitzen gidoia irakurritakoan eta ezta filma nobela bihurtuko bagenu ere (askotan egiten da: filma arrakastatsua denean, nobela filmaren ondoren egin, edota propio filmatua izateko nobela bat idatzi). Aukera handiak daude, —eta sarri gertatu izan da egokitzapenen kasuan—, material literario kaxkar batek film bikainak emateko, eta kontrakoa, primerako eleberrietatik film penagarriak sortzeko. Fideltasun eza —eta are traizioa— emankorrek izatea suerta daiteke, fideltasunak antzuak izatea suerta daitekeen bezalaxe⁹.

Egia da, hala ere, testu literario baten aberastasuna orduan eta handiagoa izan, are handiagoa dela egokitzapen posibleak egiteko aukera sorta —bakoitzak irakurketa maila bati edo hari bati, geruza bati helduko dionez—. Kasu garbienetakoa, nola ez, On Quixotere-na da. Berau egokitzeko egin diren ahalegin guztiek porrot egin dute neurri handiago edo txikiago batean (gehien hurbildu zaiona Orson Wellesena da akaso, baina hau amaitu gabe geratu zen, Welles muntaia egin aurretik hil baitzen). Bai Quixoteren kasuan, bai epokako film askoren kasuan, zera gertatu ohi da: zuzendaria- ren eta produkzio taldearen ahalegina eleberria kokatzen den garaiko lexikoa, eszenografia, jantziak, zalgurdiak eta enparauak sinesgarritasunez birsortu nahian xahutzen dela, eta film hauen lorpena esparru horietara mugatu ohi dela usu. Esan beharrik ere ez dago, Cervantesek eleberri hori idatzi zuenean, naturaltasun handiz egin zuela berea zen lexiko horren erabilera, bere garaikoak ziren jantzi, ohitura eta zalgurdiena, eta beretzat erabat axalekoak eta hutsalak zirela xehetasun hauek guztiak. Eta beraz, hori bada obra horren

egokitzapenean egokitu duguna, argi izan behar dugu Cervantesi batere axola ez zitzaion gauza bat egokitzen ari garela, inolaz ere ez obraren mamia bera. Alegia: zuzendariak tentazioa izan lezake uste izateko egokitua duela garai isabeldarreko obra bat, ikusleak gehien txunditzen dituen garai hartako txikikeriak egokitze soilarekin: soinekoen farfailak, ile-ordekoak eta palazioko kandelargiak. Baina bere burua engainatu besterik ez du egiten. Horregatik, askotan, suspergarriago eta *fidelagoak* izan ohi dira errealizadoreak menperatzen duen garaira (bere garaira, eskuarki) ekarritako istorioak: Orson Wellesek Sancho Panza Ducatti motorrean jartzen zuenean bezala, edo Saderen gainean Pasolinik egin zuen *Sodomako 120 egunak* egokitzapena, istorioa Italia faxistako asken egunetara aldatuz¹⁰. Adibide gehiago ere badira, jakina: Akira Kurosawaren *Hakuchi* (1951), Dostoievskiren egokitzapena dena, istorioa Errusiatik Japoniara ekarritz. Ariketa polita da, gainera, egokitzapen hauek garaiz aldatuz egitea, benetan obraren funtsera iristeko era egokia: Will Eisner komikigileak, kasu, Hamleten bakarrikzeta ezagunarekin egin zuen komiki bat, baina AEBetako hiri bateko teiltatu batean kokatuz eta indiar bat izanik bakarrikzeta egiten zuena.

Nobelen egokitzapenen muga adierazgarri da literaturaren historiako nobela klasiko ederrenen egokitzapen bat bera ere ez dela bihurtu zinearen historiako film klasiko, eta kontrabidean, zinearen historiako pelikularik ezagunenen errepasoa eginez gero, ohartzen gara haietako bat bera ere ez dela literaturan pareko garrantzia duen nobela batean oinarritua izan¹¹. Hitchcocken miresleek Dostoievskiren eleberririk egokitzea eskatzen zioten. Zergatik ez zuen sekula halakorik egin?¹² Truffaut-ri honela azaltzen dio: "Sarri hitz egiten da Hollywooden jatorrizko obra deformatzen duten zinegileei buruz. Nire asmoa halakorik sekula ez egitea da. Behin bakarrik irakurtzen ditut istorioak. Oinarrian dagoen ideia balekoa bada, neure egiten dut, liburua erabat ahaztu eta zinema egiten hasten naiz. Ez nintzateke Daphne du Maurier-en *Birds* zuri kontatzeko gai izan-

go¹³. Behin bakarrik irakurri dut, di-da batean. (...) Dostoievskiren nobela bat hartzen baduzu (...) hitz asko ditu bere baitan eta guztiek betetzen dute funtzioen bat.” Pellokeria ematen du, baina ez da: Hitchcocken ustez, maisulan bat bere behin betiko forma bereganatu duen zer bait da, eta hortaz, egokitu ezina. “Modu zinematografikoan gauza berbera adierazteko hitz guztiak kameraren hizkuntzarekin ordezkatu beharko lirateke eta sei edo hamar orduko film bat errodatu beharko litzateke, osterantzean ez litzateke serioa izango.” Idazle batek zirriborro azkar batez adieraz ditzakeen zenbait gauzak pantailan denbora gehiago behar dute (Demagun: “hogei urte zera-matzen goizero ogia okindegi berean erosten.” Film batean norbait ikus dezakegu goizean goiz ogia erosten, baina nola jakin azken hogeitertan gauza bera egin duela narratzailearen offeko interbentziorik edo zeharkako elkarriketa zatirik gabe?). Bestalde, kontatzen ari garen istorioko hainbat xehetasun ezkutatu edo ez kontatzea hizkuntza literarioaren esentziaren parte da; aldiz, hau konplikatuagoa da hizkuntza zinematografikoa erabiliz. Literarioa bata bestearen segidakoa den bitartean, irudien hizkuntza aldiberekoa delako, enkoadre bakarrean gauza asko esan ditzake (are gehiago: soinua eta irudia paraleloki joan daitezke eta elkarrekin kontraesanean sartu), literarioki paragrafo asko beharko genituzkeenean hori adierazteko. Horrek ez du esan nahi zinema literatura baino zehatzagoa denik, hala ere. Batzuetan bakarrik gertatzen da hori. Adibide argigarri bat: narratzaile batek aski du “etxea hutsik zegoen” esatea irakurleari informazio hori emateko, eta aldiz, kamerak etxe bateko gela guztiak erakutsi arren, ematen duen baino zailagoa gerta dakiguke ikusleoi etxe hori benetan hutsik dagoela jakitea —areago: kamerak etxe guztia erakusten badigu, etxea erakusteko zuzendariak duen gehiegizko interes horrek armairuren batean norbait ezkututzen ote den susmoa piztu diezaguke—).

Egia da bestalde, Versaillesko palazioko apaindurak adierazteko paragrafo luze bat beharko genukeela gutxien gutxienik, eta zine-

mak plano bakarrarekin konpontzen duela hori. Baina horrek ere badu bere ordaina: nekeza suertatzen da zinean segun eta zer ingurutan, segun eta zer kale edo paisaietan, segun eta zer jantzi soinean daramaten pertsonaien izaera eta beren hitzak, kale, inguru, paisaia edo soinean daramatzaten jantzietatik abstraitzea, inguruko farfalleria horrek guztiak pertsonaiek esaten dutena eta egiten dutena ez baldintzatzea, horrek ez eraginik izatea ikuslearen pertzepzioan¹⁴, nahiz eta badauden zuzendariak hori lortzen dutenak. Badira filmatutakoa neutralizatu, orekatu, kontzentratu eta lisatzen dakitenak, adierazi nahi dutena kontrolatu eta haiek nahi duten neurriara ekarriz. Atrezzoaren eragin horietatik pertsonaiak askatzeko ahalegin interesgarria da Lars Von Trierren *Dogville* (2003) filma: eszenatokia ezabatu egiten du hemen, zakurra klarionaz lurtean marraztutako balizko zakur bihurtzeraino, eta etxe bakoitza parking bateko aparkalekua marra zuri batekin bereizten den eran beste etxeetatik horma ikusezinen bidez bereiziz. Hain proposamen erradikalak lortu nahi duen efektuaren kontrakoa lortzen duelakoan nago, ordea: ikusle harrituak hutsune horretan jartzen baitu arreta, edozein dekoratu neutrotan jarriko lukeen baino askoz ere neurri handiagoan, ohitura faltak eraginik.

Bergmanek abstrakzio hori, elementuen minimizazio eta kontzentrazioa Lars Von Trierrek baino era eraginkorragoan lortzen du: *Persona* filmean, dekoratu aseptiko batzuen bidez, arroka eta harrien texturarekin, oso era sotilean, argiztapen zuri-beltzeko batekin, pertsonaietan eta haiek esaten eta egiten duten gauzetan arreta jar dezagun erdiesten du. Horrelakoetan, zineak bere aldiberekotasuna —enkode bakarrean datu asko emateko ezaugarri hori— galdu egiten du hein batean, literaturara hurbilduz, hizkuntza literarioaren parekoa lortuz, hau da, bata bestearen segidan eman ez informazioa, eta enkode batean, paragrafo batean bezala, aktoreengan arreta jartzea lortuko genuke soilik, gainerako xehetasunak beste paragrafo-sekuentzia baterako utziz. Horrekin lortzen dena da fil-

mazioaren objektu bakar bihurtu diren elementu horien —kasu honetan aktoreez ari gara— sakontasuna handitzea.

Pere Gimferreren ustez, XX. mendearen amaiera aldera, zinearen eta literaturaren arteko dibortzioa areagotuz joan da. Izan ere, zineak teknikoki gero eta aurrerago egin ahala, bere hizkuntza propioa garatu ahala, iraganean nobelak betetzen zituen hainbat funtzio bereganatzeko aukera izan du, eta hargatik, literatura idatzia —erran nahi baita gauza berriak topatu nahi dituen literatura idatzia— gero eta gehiago urruntzen da zinerako *egokigarriak* diren istorioak idaztetik¹⁵.

Zinerako egokitu ezin diren nobelak, bestalde, zergatik ezin dira egokitu? Prousten *Denbora galduaren bila*, kasu. Saiatu zen bere garaian Harold Pinter hura egokitzen... Baina azkenean ohartu zen beste liburu bat idazten ari zela, Prousten liburuaren ispilu zen beste liburu bat, eta ez zinerako gidoi bat. Eta halaxe argitaratu zuen gainera, liburu gisara, bere gidoi frakasatua. *Under the vulcano*, Malcom Lowryren liburua ere hainbat eskutatik pasa omen zen (Cabrera Infante izan zen haietako bat) eta Luis Buñuelek, egitasmo hura zuzentzeko proposamena egin zitzaizen zuzendari askotako batek, era argigarri batean esan zuen zergatik ezin zitekeen garai hartan alkoholiko baten eldarnio zoro hura zinemarako egokitu: “Ezinezkoa da nobela hori egokitzea. Dena protagonistaren buruan gertatzen da eta!”. Hortxe dago koska. Hortxe dago, *Persona* filmaren lorpena. Eta hain zuzen ere, hori da azken urteetan aldatu dena eta gaur egun egiten den zinemaren alderdirik interesgarriena ene aburuz. Uler daiteke Ingmar Bergmanen *Persona* filmak ireki zuela ildo hori, pertsonaiaren psikologia hizkuntza zinematografiko eraginkor batekin islatzekoa. Hortik etorri dira azken urteetan, berriki jatorrizko gidoi onenaren Oscar saria jaso duen *Eternal Sunshine and the Spotless Mind* (2004)¹⁶, Michel Gondry-k zuzendua, edo *Being John Malkovich* (1999) bezalako esperimentu interesgarriak, biak ala biak Charlie Kaufman gidoigile trebea atzean dutenak. Ildo honetan ko-

ka ditzakegu baita ere, *Memento* bezalako filmak (Christopher Nolan, 2000), memoriarekin jokatzeko duten berreraikuntza ariketak, narrazioaren arau ohikoak, Griffithen garaitik ia ukiezin mantendu diren ereduak, iraultzen dituztenak.

60. hamarkadako eta 70. eta 80. urteko nobela izarrak ezin izan dira zinera eramanez. Horren adibide da García Márquezen *Cien años de soledad*. Kasu honetan, eta beharbada egileak berak baduelako zine gidoigile bezala esperientziarik, sistematikoki ezezkoa eman dio liburuaren eskubideak eskatu dizkion orori. Egin ditu tratatuak eleberriko pasarte konkretuen gainean, baina inoiz ez nobela osoaren gainean. Cortázarren *Rayuela* da aipatzen den beste bat: ez dirudi posible denik horrelako liburu bati justizia egingo dion film bat egitea; testu bezala bakarrik existitu daitezke liburu hauek, Hitchcockek aipatutako maisulan amaitu eta itxi bezala (gauza bera esango genuke Gombrowiczen *Ferdydurke* liburu sailka ezinari buruz). Gugandik gertuago, *Obaba* kasuaz hitz egin daiteke: Montxo Armendarizen ixaerarekin bat datozen ipuinak izan dira hautatuak, baina liburu osoa... Nor ausartuko da bada liburu osoa egokitzen?

Garbi dago literatura egokitzen hastekotan, askoz ere eraginkorragoa suertatu izan dela ipuinak egokitzea, nobelak egokitzea baino. Hara Hitchcock maisuak zer zioen: "Inoiz ez litzateke film bat nobela batekin edo antzezlan batekin erkatu behar. Gehien hurbiltzen zaiona ipuina da: bere arau orokorra akzioa bere erpin dramatikorak heltzen den unean adierazten den ideia bakar baten inguruan ardatzuta egotea da (...). Ipuin bat nekez uzten da erdibidean, eta horrek filmaren antzeko bihurtzen du." Askok dira narrazio labur batetik abiatuta egindako film onak, orrialde hauetan gorago aipatuak izan dira zenbait¹⁷. Baina zergatik eraginkortasun hori? Bai zuzendariarentzat eta bai gidoigilearentzat, askoz ere kitzikagarriago delako ipuin bat hartu eta hari erantzea, tramak aberastu eta luzatzea, pertsonaiak garatzea, nobela mardul baten kimatze lan neketsu, zaputuz eta ia beti antzuetan galtzea baino. Esan bezala,

sarritan, haien artean oihartzun egokiak sortuko dituzten bizpahiru ipuin hautatzea da metodoa: Kurosawak *Rashomon* (1950) egin zue-nean, Ryunosuke Akutagawaren bi ipuin trentzatu zituen. Letra ida-tzietara hain hertsiki lotua dirudien Borgesek badu desafiotik asko zinegileentzat: Argentinako telebistak sail bat eskaini zion zuzendari ezberdinak atal/ipuin bana zuzentzera gonbidatuz (Victor Ericsek, kasu, *El Sur* ipuinean oinarritutako gidoia idatzi zuen). Ipuinek edo nobela laburrek dirudite honenbestez, egokitze aproposen. Eus-kal literaturatik egin diren egokitzeapenei begiratuta, ez da adibiderik falta: *Zergatik panpox*, *Hamaseigarrenean aidanez*, *Zeru horiek*, *Ehun me-tro...* Eta beharbada guztietan bitxiena, *Oraingo izen gabe*, Bernardo Atxagak Borgesek *La intrusa* ipuina oinarritzat hartuta ondutako gidoia. Zinema produktorea barintz, ipuin liburuen hustuketak egi-ten jarriko nituzke gidoigileak. Soinujolearen semea egokitzen hasita, Toshio japoniarraren zatia, adibidez, ez al litzateke desafio polita?

Kontua da literaturak eragina izan duela zinean, literatura on zein txarretik edan duela zineak, baina bide hauek gero eta urrunago daudela, batez ere nobela *onei* (?) dagokienez, non eta ez diren apro-pos zinera eramanak izateko idatzitako sasi-eleberriak, nobelaz moztututako tratamendu zinematografikoak baino ez direnak.

Baina kontrakoa ere gertatu da, nola ez. Zineak literatura kutsatu du eta narrazio tekniken eta erritmoen aldaketa nabarmena eragin izan du autore garaikideengan, Griffithek Dickens hartutakoa adina zor diote autore askok gaur egun zinearen kontatzeko mo-duari, paragrafoak eraikitze modu sekuentzialari (zenbat eleberri garaikidetako zenbat paragrafo ez ote dira, "Gauetz. Barrukoa. Taberna batean. Pertsonaiak: X, Y, Z. Tonua: malenkoniatsua" gidoi-idazpuru edo errezeta horren eskemarekin hasten?).

Gidoia ez da benetako jenero literario bat.

Truffaut bi artista mota bereizi zale zen: batetik "sinplifikatzaileak" deitzen zituenak, eta bestetik gauzak "konplikatzeko" joera zute-

nak. Konplikatzaileen artean artista handiak eta idazle onak daudela aitortzen zuen, baina ikuskizunaren munduan arrakasta izateko "sinplifikatzaile" izan beharra dagoela zioen. Hitchcock ados zegoen: "sinplifikatzen ez dakien jendea ez da daukan denbora kontrolatzeko ere gai, kontu abstraktuekin artegatzen dira; kezka *lauso* horiek kontu *zehatzei* arreta jartzea galarazten diete." Gidoigile batek sinplifikatzen jakin behar du.

Askoren ustez, gidoi on batek desagerpena izan beharko luke helburu. Tresna bat baino ez baita gidioia, ez da bukatutako zerbaite¹⁸. Ez da, poesia edo saiakera izan daitekeen bezala literatur jenero bat, eta izatekotan, literatur jenero sasikoa edo *bastardoa* dela esan beharko genuke. Beste norbaitek interpretatu beharreko partitura bat. Eta interpretatua izan ondoren, muntaia gelan berriro idazten da gidioia, dela guraizeekin edo dela ordenagailuarekin. Eta hor datoz bataren eta bestearen haserre eta kasketak. Lerro hauek idazten ditudan bitartean, Mexico aldetik datorkigu azken sesio sonatua: *Babel* (2006) bikaina ondu ondoren, euren harremana hautsi dute Alejandro González Iñárritu zuzendariak eta Guillermo Arriaga gidoigileak. Bigarrenak ez bide du ulertu talde lan bat dela film bat egitea eta zuzendaritza funtzioetan gehiegi sartu nahi izana leporatu dio Iñárrituk. Arriaga berriz, filmaren egile sentitzen da, "ni ez naiz gidoigilea" adierazi izan du behin baino gehiagotan, "zine-idazlea baizik."

Gidoi batean agertzen diren hitzak baina, ez dira "benetako" hitzak. Benetako itxura dute soilik. Berez, ez dute formarik, pelikula pentsatu baten parte dira: norbaitek esaten dituenean bihurtuko dira benetako. Literatura asko dago *Hiroshima, mon amour* filmean¹⁹, *Smoke* filmean²⁰ edo eta Rohmer bezalako zuzendari baten baitan, baina hauen gisako salbuespenak alde batera utzita, gidoi gehienek ez lukete inolako balio literariorik, haiek oinarri hartuta gero egin diren filmen sostengurik ez balute. Dena den, Rohmerren filmek aparteko aipamena merezi dute: hauetan, elkarriketak baitira filmari batasun narratiboa ematen diotenak. Ezin esan daiteke Rohmerren kontatzeko modua

erabat literarioa denik, berak ez baitu inoiz istorio bat kontatzen: film osoan zehar atertu gabe berbetan ari diren pertsonaiak izan ohi dira istorioa kontatzen dutenak (alde horretatik Woody Allenen zenbait filmekin pareka daiteke, nahiz eta Allenen kasuan eszenaratzea askoz ere zainduagoa eta klasikoagoa den).

Suspensearen alkimista eta elkarriketen erabilera murriztuaren aldeko zen arren, Hitchcocken filmetan asko hitz egiten dute batzuetan aktoreek. Ez beti, hala ere. Film mutuak egiten hasi zen Hitchcock zineman (edo zehatzago: film mutuetan trantsizioetako txarteltxoetako testuak idazten). *Psycho* filmean apenas dagoen elkarriketarik. Tailandian, adibidez, ahotsik gabe estreinatu zen, eta ahotsa kenduz gero ere arazorik gabe ulertzen da istorioa (gaur egungo film gutxierekin gertatzen dena: haietako gehienetan galdu egingo genuke haria ahotsa kenduz gero. Zergatik? hizkuntzaren zerbitzura jarri direlako zuzendari eta errealizatzaileak, irudiak menperatzeko ofizioa galdu dute zinemagile askok, normalean pentsatzen denaren kontra. Kontrasankorra dirudi hau esatea irudiaren nagusitasun osoaren pean bizi garenean, baina gauza bat da irudien uholdean bizitzea, eta beste bat irudi horiek erabiliz zerbait koherentea esaten asmatzea)²¹.

Elkarriketen tajuari dagokionez, nobelagintzan on diren elkarriketak txar izan daitezke zinema gidoi batean, eta alderantziz. Ez baita gauza bera pertsonaiantzako idatzi edo aktoreentzako idaztea: gidoigileak aktorearen ahots tonuan, bere bekainen mugimenduetan, bere begiaren distiran du fedea, aktore batek esanak izateko idazten ditu elkarriketak, eta idazle batek berriz, akotazioak erabil ditzake, egia, baina elkarriketaren bidez eraiki beharra dauka batez ere aktorearen ahotsa, bere begirada; aktorearen bekainek azpimarratu ezin dutena pertsonaiak esaten duenaren bidez adierazi behar du²². Horregatik izan ohi dira askotan zinemarako elkarriketagile txarrak idazleak: aktoreengan federik ez dutelako. Horregatik idatzi ohi dituzte elkarriketa eskasak euren lehen eleberrietan zinema gidoigile izandako idazleek: aktoreentzat idazten jarraitzen dutela-

ko, eta ez pertsonaientzat. Howard Hawksen ustez, elkarrizketa bat ongi irakurtzen bada, eszenan ez du ongi emango. Hawksek, Hemingwayren liburuan oinarrituriko *To Have and Have not* (1945) filmeko gidoia irakurri zuenean, ofizioko gidoigile baten laguntza eskatu zuen (Jules Furthman), amaitu gabeko esaldiak erantsi, errepikapenak gehitu eta elkarrizketari *benetakotasun* igurtzi bat emateko.

Filmeko gidoi inperfektu eta literarioegi hura, bidenabar, William Faulkner delako batek idatzia zen²³.

Literatur jeneroak, zinema jeneroak.

Truffautek aipatzen zuenez, kritikariek gehiago estimatu ohi dute film baten literatur kalitatea bere kalitate zinematografikoa baino. Ez kritikariek bakarrik: edonori film baten argumentua konta diezagun eskatuz gero, film horretan literarioen diren xehetasunak narratuko dizkigu, zenbait film ederren kontaketa literarioa erabat funsgabea, zozoa, edo are aspergarria dela ohartu gabe. Bestalde, ezin aipatu gabe utz daiteke, zinema eta literaturaren arteko harremanaz ari garelarik, kritikoen lana. Zinema eta literaturaren arteko lehen harremana, ez al da filmen kritika bera? Jean-Luc Godardek behin baino gehiagotan adierazi bezala, *nouvelle vague* korrontea sortu zutenek ez zuten literatur kritika egiten inoiz zine zuzendari bilakatzeko asmoarekin: zine *kritikak idaztea* zen pelikulak egiteko beraien era.

Expresionismo alemaniarak, eleberri gotikoa eta beldurrezko ipuina hartu eta bere kasa aldatu eta moldatzen ditu zeluloidean, zineko melodrama XIX. mendeko *folletinen* jarraipen bat da (gero irratia eta telebistari lagapenean utzia); jenero beltza estilo bisual bat da gehiago, zuribeltzeko estetika jakin bati kateatua eta koloretan egiten denean *thriller* bihurtzen dena. Gaur egun, esan liteke jeneroen arteko nahasketa dela nagusi, film bat drama bezala has daiteke, komedia itxurapean mozturrotu eta tragedia gisara amaitu.

Truffautek argi aldarrikatzen zuen legez, nobelatan ez bezala, zinemak *une pribilegiatuak* bilatzen eta sakontzen ditu. Horrela,

heroiaren eta antiheroiaren arteko duelua da zineak duen une privilegiatu berezietakoa, literaturan imitatzen zaila dena (indioen jazarpenak eta *westerna* bera ez aipatzeagatik: ez daukate parekorik literaturan)²⁴.

Hollywood 30ths, gidoigileen harrobia. Chandlerren kasua.

30. eta 40. hamarkadetako pelikulak, Hollywoodeko urrezko urteetakoak, ez dira izan beti nobela onetan oinarrituak, ezta hurrik eman ere. Gidoigile eskola bat zegoen han, faktoria ere bilakatu zena azkenetarako. Gidoigileak bulegora joaten ziren funtzionarioen parekoak ziren, ustiatu egiten zituzten, sekula burutuko ez ziren egitasmoak idazten zituzten, goragoko gidoigileek berrikusi eta aldatuko zituztenak, lan indibiduala difuminatu eta kate-lana ezarriko zen lan sistema industrial gisara. Diruaren hotsak deiturik, asko izan ziren zorte handiago edo txikiagoarekin Hollywood aldera bildu ziren idazleak. Raymond Chandlerrek dezente idatzi zuen gidoigile hauen lanerako erari buruz: galdetzen ziotenean zergatik zen hain zaila Hollywoodean hainbeste gidoigile egonik inork gidoi on bat idaztea, erantzun argigarria ematen zuen, ohi zuen zorroztasunaz: “saltegi handi bateko saltzaile batek lortuko ote luke bada *Gioconda* pintatzea, lentzeria saileko arduradunak akuarelak nahasten dizkion bitartean?”

Hori, jakina, norbere eleberriak egokitzeke ataka mingarrian aurkitzen ziren idazleez ez mintzatzearren. Lagun bati bidalitako gutunetan, trantze desatsegin hori deskribatzen zion Chandler berberak, “MGMerako *Lady in the Lake* liburuaren egokitzeapen batekin nabil²⁵. Asperdurak akabatuta nago. Neronek idatzitako liburu baten gainean egingo dudana azken gidioa da. Hezur lehorren gainean zili-purdika etzatea bezala da hau.”

Garai hauetako lan sistemak bazituen alde baikorrak ere: gidoigileak bazuen halako estatus bat, onartzen zen hark egindako lanaren garrantzia²⁶. Billy Wilder bezalako zuzendari ezagunek beti

lan egiten zuten gidoigile bat alboan zutela, harekin etengabe borrokan eta sesioan aritzeko besterik ez bazen ere. Wilder bezalako zuzendari batek, onartzen zuen, ezer baino lehen, errealizatzaileak zirela haiek, eta nahiago zuten gidoia inoren laguntzarekin idatzi, azken hitza haiek bazuten bazuen ere. Gidoigileen artean mailakatze edo funtzio banaketa nabarmena zegoen, bestalde: istorioa sortzen zutenak zeuden batetik, elkarrizketa gehigarriak (labur esateko: gatza eta piperra) jartzen zituztenak bestetik. Luze jotzen zuen prozesuak, eta kaotikoa ere bazen batzuetan; litekeena zen jende gehiegiren eskusartzeen ondorioz lan gehigarriak berez ondo zegoena izorratzea, baina emaitza zoragarriak ere halaxe lortzen ziren tarteka, “lentzeria saileko arduradunek” behar baino eskusartze gehiago egiten ez zutenean. Prozesu industrial hori, gaur egun telesailetan aplikatzen den berbera da, egun askoz ere era industrializatuago eta mekanikoagoan egiten bada ere.

Chandlerrek, Hollywoodeko filmekin oso lotutako beste idazle bati, James Caini, gutuna idazten dio paperean funtzionatzen duten hainbat elkarrizketa zinerako egokitzekeo zailtasunaz: “Aktore bikote batek liburuko eszena zuzenki egin zezan saiatu ginen. Halako urruneko oihartzun efektu bitxi bat zuen hark, nik uler ezin nezakeena. Gero ohartu nintzen zuk idatzitako elkarrizketaren efektua partzialki baino ez dela soinua eta zentzua. Gainerako guztia, orrialdearen gainean sortzen den marrazkiaren efektua da. Paper gaineko elkarrizketa-lerro azkar horiek halako eragin lehergarria sortzen dute begiaren baitan: blokez bloke egiten da irakurketa, ez galde-arrapostu indibidualak baliran. Pantailan, oster, hori guztia galdu egiten da, eta esaldien funtsezko biguntasun hori indarrrik ezaren erakusle suertatzen da. Horixe dela diote elkarrizketa fotografikoaren eta elkarrizketa idatziaren arteko ezberdintasuna. Pantailarako, orok izan behar du zorrotza, eta ahal den neurrian, eliptikoa.”

Hizkuntza zinematografikora ohitzeko orduan izan zituen arazo-

ak aitortzen ditu Chandlerrek bere gutunetan. Kasu zehatz bat aipatzegatik, kontatzen du zer nolako buruhausteak izan zituen, modu sinple eta eraginkor batean, adinean sartutako gizon bat eta bere adin bereko emaztea ez zeudela jada maiteminduta irudien bidez adierazteko. Azkenean topatu zuen modua: "Senar-emazteak igogailura sartzen dira. Gizonak soinean darama kapelua. Erdibideko solairu batean emakume gazte bat sartzen da eta senarrak, kapelua erantzten du." Hori da idazkera zinematografiko dotorea: eleberrigile batek lau orrialde erabiliko lituzke gauza bera adierazteko, eta sekuentzia honen bidez segundo gutxi batzuetan lortzen da efektu bera.

"Gidoigilea, artistikoki hitz eginda, bere trajetik onena jantzi beharrean, bere *bigarren trajetik onena* janzten duena da, gauzak ez ditu serioegi hartzen", dio Chandlerrek, norbere gidoiekiko gehiegizko atxikimendua sortzaile batentzat ultzera eragile segurua den jakitun. "Zinismo ukitu bat behar du izan gidoigileak, baina ukitu bat bakarrik. Ziniko konpletoa izatea alfer-alferrikakoa da, bai norbere buruarentzat, bai eta Hollywoodeko indutrian lan egiteko ere."

Chandlerrek oso garbi zeukan beste gauza bat zera zen: hitza enkantua dela. "Enkantua, Keats-ek erabiltzen zuen hitzaren zentzuan. Eta nork dauka gaur halakorik? Kontua ez da gauza politik eta gardenak idaztea. Kontua da magia diskretu hori izatea, kontrolatua eta aparta, soka laukoteek egiten duten soinu hori."

Berak idatzitako filmetako gidaien errealismorik eza leporatzen ziotenean berriz, zineari zein literaturari berdin aplikatutakoiokeen arau sakratu baten bidez defendatzen zuen bere burua: "literaturan eta zinean, bieran dago errealismoa, kontatzen diren gauzak gertatu egiten zaizkio jendeari, baina kontua da denboraren eta gertaeren konpresio bat dagoela, probabilitate legeen bortsatze bat, gauza horiek gertatu gertatzen diren arren, ez baitaizkio hain azkar eta hain marko hertsian elkarrekin harrema-

netan dagoen hain giza talde txikiari gertatzen, logikaren arabera behintzat.”

30eko hamarkadan izan zen bolada bat film bat ekoizteko garaian, elkarrizketek argumentuek baino askoz ere garrantzia gehiago zuten. Hollywoodeko garai hartako gidoigile gehienak jende apala ziren. Ez zuten halako arte diziplina berezi batean lanean ari ziren sentipenik. Artisauak ziren. Zuzendariekin ere halatsu gertatzen zen. Gaur egun pentsaezina den arren, garai batean produktoreak ziren izarrak: zenbait film Samuel Goldwynek edo David O. Selznickek produzituak izan zirelako joaten zen jendea zinema aretoetara²⁷.

Will Eisner: komikia eta arte sekuentziala.

Federico Fellinik tira komikoak egiten zituen filmak zuzentzen hasi baino urte batzuk lehenago. Raymond Chandlerrek zioen, musikak zerikusi handia zuela zineko *tempo* eta erritmoekin. Erakargarria egiten zaigu oso arte diziplina ezberdinen arteko harremana badagoela esatea, eremu ezberdinetan gabiltzanok badugula lotzen gaituen hari mehe bat, bizitzari aurre egiteko era bat (*filosofia bat*, hala esaten zitzaion lehen), arteari so egiteko begirada bat, sentitu eta ekiteko pultsio bat konpartitzen dugula, ñabardurak ñabardura. Baina zer dago benetan egiazkoa diziplina ezberdinak *arte* bakarraren teilatupe berera bildu nahi horretan, zer jenero arteko “kutsadura” edo eragin ematen da, hurkoaren diziplinarekiko interes, elkartasun eta jakinminaz haraindi?

Azter dezagun komikiaren kasua. Zinearekin gertatzen zen neurri berean, komikia ere industrialki produzitzen zen heinean masentzat ekoizten hasi zen, masiboki: 40.eko hamarkadan hasi eta 60. hamarkadara arte, AEBetan ze komiki argitaratu erabaki eta galbahea ezartzen zutenek irakurlego estandartzat jotzen zuten perfila “Iowako 10 urteko mutiko batena” zen. Horientzat idatzi eta marrazten zuten, teorian, eta irakurlego estandar hori aintzakotzat hartzeko eskatzen zieten editoreek komikigileei.



Spirit pertsonaiaren sortzaile izan zen Will Eisner komikigile ospetsuak, idatzizko sintaxia irudien bidezkoarekin erkatzen du. Goiko irudian, adibidez, laukiaren goialdean tiroka ari den morroia izen sintagma (IS) litzateke bere iritziz, eta IS horren baitan, tirokatzailearen keinu, espresio, itxura eta jarrerak izenlagunak. Tiro egitearen ekintza bera, marrazkian marra diagonalez marrazturiko balen traiektoria, aditza litzateke. “Bang, bang, bang” lagungarri onomatopeikoa oster, aditzaren laguntzailea da. Hegaldatzen ari den pertsona tirokatua, aditz sintagmaren (AS) baitako objektu zuzena litzateke, eta nola hegaldatzen den sonbrai-lua, hala bere keinu eta postura guztiak, AS horretako objektu zuzenaren laguntzaileak, hots, adizlagunak. Biñeta horretan, —“Bang, bang” onomatopeikoez gain— ez dago hitz bakar bat ere, eta hitz gabezia horrexek balio lezake filmetan ere hitzek

duten pisua ilustratzeko. Hitzek eta musikak, pelikuletan, askotan behintzat, funtzio horixe betetzen dute, ez gaitezen engaina: aditzaren laguntzailearena. Soinua bera —danbateko bat, tiro bat, erloju bat, auto baten pneumatiko erreek asfaltoan irristatzean egiten duten kirrinka— garrantzitsuagoa da hitza baino.

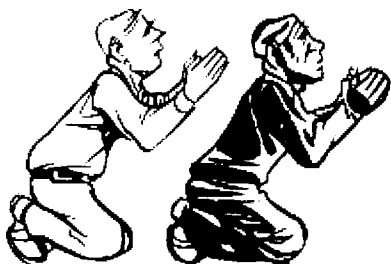


Komikiak eta zineak berezkoak dituzten eta literaturan parekorik ez duten tresna narratiboak aztertzen ari gara. Komikian bezala zinean, pertsonaiak gure begipuntuaren erdian kokatzeak edo ertz batean kokatzeak, asko aldatzen ditu gauzak: pertsonaia erdian badago, nolabaiteko oreka bat transmititzen da, lasaitasun bat, zorion bat, pertsonaia eskuinean dagoenean ematen ez dena: kasu honetan,

zerbaiten amaierara heltzen ari garen inpresioa sortzen da, koadrotik desagertzera doa gure pertsonaia, eszenatik desagertzera. Aldiz, pertsonaia biñetaren ezkerraldean badago, guztiz kontrakoa gertatzen da: pertsonaia hori hasi berria da, ibilbide baten hastapenetan dago, aurrerantzean ere aukerak izango dituela iragartzen zaigu, itxaropenik badago beretzat.

Sintaxi zinematografiko hori, ordea, ezin da gauzatu literaturan: paragrafo baten erdian edo eskuinean ezin dugu kokatu pertsonaia, beste tresna batzuk erabili behar dira pertsonaiaren aukerak, orekak, desorekak eta animo egoerak deskribatzeko. Fundidoa, plano pikatua, kontrapikatua... berariaz literatur hizkuntzako tresnak ez diren horiek, XX. mendearen azken herenean agertzen hasten dira liburuetako narratiban, literaturak zineko erremintak baliatu nahi dituelarik: hainbeste urte eta gero, zineak lortu du bere hizkuntza, eta lortu du, tarteka bederen, literaturaren aurretik jarri eta haren eredu izatea ere. *Psycho* filmean, amaierako eszenan ematen den planoen gainjartzea, dutxako eszena gauzatzen deneko azulexuen konposizio geometrikoa (karratu beltzik gabeko xake taula zuri makabroa), horiek denak ez dira “berez” literaturari dagozkion narrazio teknikak, idazle garaikide askok, zinearen eraginez idazkera bisual hori garatu duten arren.

Irudien interpretazioa, erran gabe doa, ikuslegoaren esperientzia komun eta konpartituetatik datorren konbentzio eta arauen arabekoa da. Zenbait keinu unibertsalak dira, eta badakigu zer esan nahi duten. Puntu honetara ailegatu garelarik, esanguratsua da Raymond Chanlerrek alfabeto txinatarreko zeinuak (garai bateko jatorrizko irudien eitea nabarien mantendu dutenak; karaktereetatik baino hizkuntza grafiko posturaletatik gertuago daudenak) zituela ohe ondoan, eta pertsonaiak nola mugitu edo portatu behar zuten ez zekienean, zeinu hauei so egiten omen zien, aurrera egiteko laguntza bila:

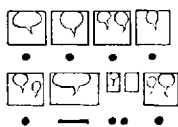


Erritmoari dagokionez, adierazi dugu lehen Chandlerrek James Caini bidalitako gutunaren bidez, zer ezberdintasun zeuden elkar-
rriketa fotografiko eta elkarriketa literarioaren artean: hitzak begi
kolpe batean irakurtzea edo entzutea ez da, inondik ere, gauza bera.
Will Eisnerrek, zantzu politak eskaintzen ditu, komikiaren mun-
duan aplikagarri diren denbora neurgailuen inguruan: erretzen ari
den paper batek eman diezaguke adibidez denboraren neurria.
Biñeta batean erretzen hasten da papera, eta hirugarren biñetan erre
da erabat. Hara hor, denbora neurtzeko modu grafikoa. Pertsonaia
erretzen ari den zigarroaren urritzearen arabera ere neur daiteke
grafikoki denbora. Berdin balio lezake honek hizkuntza zinema-
grafikoan zein komikian.

Eisner areago doa, ordea, bere neurketatan, zinemako puxiken
(*bokadilloen*) tamaina eta maiztasuna morse kodearen baitara, edo,
areago, musikako partituren egituretara ekarri.

Ikus dezagun nola egiten duen:

UNA MEDIDA DE TIEMPO



Biñeten (planoen) kopuruaren arabera ere landu daiteke erritmoa. Biñeta (plano) kopuru handiago edo txikiagoaren erabileraren bidez, ekintza banatu eta atalkatu egiten da. Biñetak elkarren oso ondoan jarritz gero, bestalde, badakigu pasa den denbora ez dela luzea izan, segidakoa dela (zinean, plano azkarrek beteko lukete funtzio hori). Lortu nahi den efektuaren arabera, erritmoa mantsotu edo azkartzean, denbora dilatatu edo azeleratzean, hor dago zuzendariaren lana.

Demagun, *Inguelezi* (2003) filmean gertatzen den bezala, Frantzia zeharkatuz Calaiserrainoko bidea auto bateko maletategian egiten duen paperik gabeko etorkin baten istorioa kontatu nahi dugula. Kamera mugimendu bortitzekin eta auto barrutik hartutako plano luzeekin jokatzea hautatu du zuzendariak, maletategian doanaren bidaia deserosoa islatze aldera. Ikuslegoaren parte bat aspertu egin da, luzeegi iritzi dio bidaiari. Zuzendariaren defentsa erraza da kasu honetan: zuri, besaulkian eserita, luze egin bazaizu, maletategian zihoanari, pentsa! (Onartu beharra dago, hala ere, eremu labainkorretan gabiltzala: ez dugu ikuslea aspertu behar: Antonioniren hutsarte luzeek asperdura adierazten dute, baina ez dira aspergarriak).

Biñeten itxura eta planoaren irekidura ere aipatzen ditu Eisnerrek: gauaren erdian telefonoa joka ari denean, adibidez, eta telefonoa hartu behar duena urruti badago, suspensea lortzeko eta mehatxua adierazteko biñeta handi bat egiten da, telefonoa lehen planoan jarritz. Zineman ere egin daiteke gauza bera: protagonista telefonoa da kasu honetan, angelu zabaleko irekidura batekin, lehen planoan.



Gutter deritzo biñeten arteko tarte zuriari. *Guttera* handia bada, konpas isilaren parekoa dela esan daiteke, erritmoa geldoa da, denbora pasatzen den seinale, eta pasatzen den denbora azpimarratu nahi den seinale (trantsiziozko *kareten* bidez lor daiteke efektu berbera zinean).

Gag-aren jaiotza.

Literaturan eman ez, eta zineman sarritan ematen den beste fenomenoetako bat *gag*-a da. Ezustean sortzen den efektu komikoa. Roland Barthesen ustez, “*gag*-a etorkizuneko metaforaren bilakaera logikoa da”. Zinearen historiako lehen *gag* jotzen dena 1894. urtean Fred Ot, Edison konpainiako langile batek, konpainia horrek berak errodatutako iragarki batean egindakoa izan zen: bertan, doministiku egiten zuen aktore protagonistak (*Sneeze* bezala ezagutzen da lan hori). Hastapen haietan ezagunena dena, ordea, aurrez aipaturiko *L’arroseur arrosé* izan zen, lumièretarrek beren etxeko lorategian egina, minutu bat irauten duena, eta hau ere, komiki tira komiko batean inspiratua: lorazaina loreak ureztatzen ari delarik, ez da ohartzen ume batek mangera zapaltzen dionik. Urik ez datorrela ikusita, harrituta, lorazaina mangeraren ahoari begira hasten da, umeak mangeratik zapata altxa eta lorazaina blai eginda uzten du.

Eredu geldoak: marraskiloen mudantza.

Azken urteotan mundu guztiko zine jaialdietan ikusgai izan diren film korear, txinatar, iraniar eta gisakoen arrakasta ikusi besterik ez dago zinearen etorkizuna —oraina— ekialdean dagoela ikusteko. Film hauetan, mendebaldeko kulturako ikuslego zabala liluratzeko amu gisara erabiltzen diren —eta askotan ulertzen gaitzak diren edo norgure kasa ulertzen ditugun— idiosinkrasia eta ohitura exotikoez gain, gure zinemarekiko erabat ezberdina den erritmo bat aurkitzen dugu sarri.

Atzera begiratuta ere, bada haiengandik zer ikasi, ordea. Zine japoniar klasikoaren eredua hartzen badugu (Yazujiro Ozuren kasuan tatami baten gainean eseritako pertsona baten ikuspegia hartzen du

kameraren begiak) ohartzen gara, kamera geldirik dagoela askotan plano guztian zehar, pertsonaiak mugitzen direla eta ez kamera, plano ongi hautatuz gero *zoom*aren eta lore jokoen beharrik ez dagoela²⁸. Eredu “geldo” horrek baditu gaur egun ere jarraitzaileak. Manuel de Oliveiraren *Un film falado* (2003) filmean, transatlantiko bateko jantoki dotoreko mahaiaren inguruan ikusten ditugu Catherine Deneuve, John Malkovich eta beste zenbait bazkaltiar. Ordu erdiz hizketan aritzen dira, sekuentzia luze horretan kamera apenas mugitzen delarik. Zer esan nahi du horrek? Manuel de Oliveiraren filma ez dela zinematografikoa? Horixe badela: mugimendua ez da beharrezkoa, posible baita film batek gelditasuna eskatzea, eta lor daiteke hizkuntza zinematografiko horren eraginkortasuna beste tresna batzuen bidez ere: dela espazioaren tratamentua, dela aktoreen zuzendaritza, dela soinuen eta musiken erabilera eraginkorra. Luis Buñuelen *El ángel exterminador* (1962) filma da beste adibide bat: filma ia osoki gauzatzen da gela baten barruan, eta oso estatikoa izan arren, berehala jabetzen gara berealdiko erritmo eta hizkuntza zinematografiko itzela duela. Eszenatoki ezberdinik gabe eta kamera mugimendu minimoekin egin daiteke zinea: sintaxi zinematografikoa menperatzea da kontua, eta sintaxi horrek ematen dizkigun tresnak gure interesen arabera ustiatzea.

Akabuko hitzak.

Norbaitek esan lezake gutxietsi egin dugula azken atalotan hitzak zinean duen garrantzia. Woody Allen aipatuko zaigu agian, bere filmetan pertsonaiek parrastan mintzatu besterik ez dutela egiten. Allenen filmen azterketa minimo batek, ordea, zinegile handi baten artisau lana erakutsiko digu: ez soilik protagonisten hautapenari eta zuzendaritzari dagokionean (*Allenen ukitua* deitzen zaion hori present beti), baizik eta baita erritmo, plano aldaketa, musika, trantsizio-molde eta abarren erabileran ere. Bere filmek egitura erabat klasikoa dute, ez dute soberako distira erakustaldi eta artifizio berezi-

rik; ikusezina da aldamioa, kamera mugimendu bat-bateko edo ikusgarririk ez dute bere lanek, eta ikusezintasun sotil horretan datza, hain zuzen, bere maisutasuna.

Antzerki klasikoan bai, hor askoz ere handiagoa da hitzaren pisua: horregatik, eleberrigileekin gertatzen den neurri berean, ez dira teatroko idazleak derrigor zinerako egokiak. Hitzek antzerkian eta zineman bete behar dituzten baldintzak eta legeak ezberdinak baitira oso. Shakespearen adibidea aipatu ohi da: oso zaila da film baten erritmoan eta espazioan bere antzezlanetako hitzen erritmoa txertatzea; geratzen den sententzia da, sobera hitz dagoela edo zeluloide metro gutxiegi bestela. Hitzaldi eta bakarrikzeta luzeen karga semantiko handiegia eta desorekatuegia dateke batzuetan forma zinetografikoetara egoki aldatu ahal izateko. Eta hala ere, zinemara gehien eramanez idazleetako bat dugu Shakespeare, askotan arrakastaz.

Kontua ez da aktoreak asko edo gutxi hitz egiten duen edo asko edo gutxi mugitzen den: Bergmanen filmetako edozein bakarrikzeta, lehen plano estatikoa izan arren, zinema garbi-garbiaren eredu da, zinetatografikoki pentsatua izan delako, plano horren aurretik eta ondoren dagoena dagoelako (eta dagoen hori ere zinetatografikoki pentsatua izan delako), aktorea ondo zuzendua dagoelako, plano egokia delako une horretan adierazi nahi dena adierazteko (goitik behera begiratuta pertsonaia oro da deslari eta ttipi; behetik gora begiratuta pertsonaia oro da Goliath harro; ziega batean dagoen pertsonaren isolamendua adierazteko, plano ertain baten testuinguruak —*irudinguruak?*— gehiago balioko digu lehen plano batek baino, eta horrela, beste hamaika adibide). Ispilu deformatzaile egokiak aukeratu behar ditu aldiro zuzendariak.

Eta guk, artean, geure bizitzako filmaren zuzendaria japoniarra izan dadin erregutzen dugu. Tatamian eserita egon dadin, utz diezagun guri nahieran mugitzen, idazten, filmatzen, balizko *camera-styloa* eskuetan hartuta geure bizitzaren zuzendari gu geroni garelako pentsatzen.

OHARRAK

1. 30eko hamarkadan, era zentzugabea eta teatraltasun oro ezabatu nahian, belan hutsa (eta areago, traba) ziren kanpoko sekuentzia batzuk sartzen zituzten filmetan, hau da, teatroan agertu ezin zitezkeen elementuak sartzen zituzten, zinema teatrotik bereizteagatik. Hori ez zen bidea, jakina.

Bitxikeria bezala hala ere, aipatu ohi da *zooma* antzokietan asmatu zela zinean baino askoz lehenago, jendeak erabili ohi zituen largabistek funtzio horixe betetzen baitzuten.

Bestalde, hastapenetan zinematografoa teatroarekin lotzeko kontua ez da mendebaldeko joera bakarrik, Japonian ere Kabuki antzerkiaren grabazio singleak baitira ezagutzen diren lehen filmak, sasoitsu berean.

2. Godardek esan izan du film batek hasiera, korapiloa eta bukaera badituela izan, baina ez derrigorrez hurrenkera horretan. Buster Keaton zen batere gidorik erabiltzen ez zuen beste bat: "argumentua taldekideek egunez egun izaten zituzten burutazioetatik sortzen zen."
3. Jim Thompsonen eleberri batean oinarrituriko filma, bide batez.
4. Hitchcocken hitzetan, "dokumental batean jainkoa da zuzendari, berak sortzen du oinarritzko lehengaia. Akziozko film batean oster, zuzendaria da jainko, hark sortu behar du bizitza."
5. Planifikazio gutxiarekin egindako filmen eredu: Jaime Chávarren *El desencanto*, Panero familiaren gainean egindako dokumentala. Haien neurosien erakusgarri izateaz gain, haien neurosiak sostengatzen du filma bera. Erabateko planifikatzailearen paradigma berriz, Hitchcock genuen, den-dena marrazten zuten, xehetasun handiz, zehaztasun handiko *story-board* bat osatuz.
6. 1985ean *The Purple Rose of Cairo* filmean Woody Allenek omenduko zuena, hain justu.
7. Ezin hemen aipatu gabe utzi Robert Wienek 1920an errodatutako *Das Kabinett des Doctor Caligari* film mutua ere.
8. Dokumental guztiz berezi honetan, lobotoniaren aitzindari Egas Moriz nobel sari-dun portugaldarraren bizitza antzezten dute psikiatriko bateko gaixoei. Filma errodatzen ari delarik, Joaquim Jordà zuzendariari garun ebakuntza egin behar izaten diote, eta ezusteko hori bera ere dokumentalera ekartzen du Jordàk, bere esperientzia gaixoei konpartituz, lehenago gaixoei zuzendariarekin konpartitzen zuten bezala, berdintasun egoera batean. Pertsonaiak nahiz zuzendaria, tranpaldok gainean denak: Tadeusz Kantor antzerki zuzendariak egin ohi zuenaren pare.
9. Honela mintzo zaigu Truffaut Robert Blochen *Psycho* eleberriri buruz: "Lotsagarriki tranpatia iruditu zitzaidan. Honelakoak irakurtzen dira bertan: 'Norman' bere ama zaharraren ondora esertzera joan eta elkarriketa bat izan zu-

ten.' Hain molde arrunteko narrazioa gogaikarria zait oso. Filma fideltasun gehiagoz dago kontatua eta bigarren aldiz ikustean jabetzen zara horretaz. "Zer suertatu zitzaizun erakargarri liburu horretan?". Hitchcocken erantzuna: "Gustatu zitzaidan gauza bakarra, eta horrexek bultzatu ninduen filma egitera, dutxako eraiketaren bat-batekotasuna izan zen; erabat ezustekoa den zerbait da, eta horregatik interesatu zitzaidan." Ezin csan, hala ere, pasarte horrek liburuan filmean adina indar duenik. Hirurogeitaka planotan ziztutzen gaituen sekuentziak hamabost bat lerro besterik ez ditu Blochen liburuan.

10. Gauza bera egin zuen neurri batean Sofokleren *Edipo re* errodatzean ere.
11. Badira salbuespenak. Boris Karloffek protagonistatutako *Frankenstein*, kasu. Baina honetan, eleberriarren zati oso ttipi bat hautatu eta hura ipuin gisara kontatzea da egiten den hautua: James Whale-en filmak ordubete eskas irauten zuen eta munstroari ematen zion nagusitasun osoa, Shelleyren liburuan zientzialaria den bitartean protagonista.
11. *The Birds* film ospetsua egiteko oinarritzat hartu zuen nobela.
14. Are zailagoa bihurtu zuen hori koloretako zinearen sorrerak.
15. Albo-ohar bat egokigarriak diren literatur testuen gainean: eskuarki, zine-zuzendariak beti nahiago izaten dituzte ipuinak, ezen ez nobelak. Hitchcocken *Secret Agent* (1936) filmak, adibidez, Somerset Maughamen *Ashenden* liburuko bi narratzio ditu oinarrian. Ezaguna eta askotan imitatua izan da Robert Altmanen *Short Cuts* (1993) istorio independenteak paraleloki kontatzen dituen eta Raymond Carverren ipuinak trebeki josiz eraikia. Halaber, ezin aipatu gabe utzi Txekhoven hiru ipuin oinarritzat hartuz Nikita Mikhalkovek 1987an ondu zuen *Oci ciorne* maisulana ere. Kasu bitxiagoak ere badira, abiapuntuan Joseph Moncure Marchen poema bat (*The set-up*, 1928) duen *The set-up* (Robert Wise, 1949) boxeolari buruzko film bikaina, kasu (bitxikeriak ez dira hor amaitzen, kirol-kazetari bat —Art Cohn— izan baitzen poema zinemarako moldatu zuena).
16. Film honetan, oroitzapenak ezabatzeko gai den neuro-kirurgilari batengana doaz bikote bateko bi lagunak, norbera bere aldetik eta besteak ezer ez dakielarik, haserretu diren bikote-lagunari buruzko oroitzapen oro burutik ezaba dakizkien asmoz. Mutilari damutu egiten zaio, ordea, eta ebakuntza gauzatzen den bitartean, neskaren oroitzapenen bat gorde nahiko du neuro-kirurgilariak menperatzen ez duen buruko zoko ezkutu batean... Filmaren zatirik handiena, honenbestez, protagonistaren buru barruan gertatzen da, ebakuntza sufritzen duenaren eta egiten dionaren arteko *tour de force* bat izaki. Buñuelen ezina, ekinenez egina: protagonistaren buru barruan gauzatzen da filma.
17. Batzuetan lotura agerikoa da (John Hustonek *Dublindarrak* liburuko *The dead* ipuina hartu zuen oinarritzat izen bereko filmerako), baina beste batzuetan osteraz ez da batere nabarmena: John Forden *Stagecoach* (1939) ospetsua, adibidez, Guy de Maupassanten ipuin batean oinarrituta dago.

18. Honela mintzo da Tarkovsky: "gidoigileak bere gidoia amaitu gabeko produktu bat den jakinaren gainean egon behar du, askotan zuzendariak birrindu egin behar du gidoia film bilakatuko badu". J.C. Carrière ere bat dator: "gidoi bat ez da literatura, filmaren errodajea baino lehenago, errodatzen den bitartean edota errodatu ostean ere alda daitekeen bitarteko bat baizik." Zentzu horretan argigarriagoa da frantsesezko *scénario* hitza, garbi uzten baitu zertarako den gidoia: *mise en scène* baterako.
19. Alain Resnaisek honelaxe eskatu zion Marguerite Duras: "ez dut nahi zinema gidoi bat idatz dezazun. Zure nobeletako bat bezalakoa den gidoi bat nahi dut".
20. Wayne Wangek 1995ean zuzendua, Paul Austerren gidoiarekin.
21. Honekin ez dugu inolaz ere soinuaren garrantzia gutxietsi nahi. Batzuetan irudirik gabe, soinuez baliatuz soilik konta daiteke istorioa, Robert Bressonen *Pickpocket* (1959) filmaren hasieran, hipodromoko giroa eta zaldi karrerak lasterketa bera erakutsi gabe aditzera ematen direnean bezala. Argi esan zuen David Lynchek: "entzuten duguna da irudiaren erdia."
22. Hernández Lesen ustez, *El desencanto* kontaketa zinematografiko bihurtzen bada, ez da narratzailearen egitura zinematografikoei esker, bertan ageri diren Pánero anaiak gezurretan hasi eta haien gezurren bidez pertsona izateari utzi eta pertsonaia bilakatzen direlako baizik.
23. Dirudien baino ohikoagoa da nobelagile onak izan arren gidoigintzara erabat egokitu ez ziren idazleen kasua. Puntako idazleak izanik gidoigile trebe baziorenak ez dira falta, hala ere: Truman Capote eta Tennessee Williams, bi baino ez aipatzearren.
24. Kontutan hartzekoa da zinemaren sorrera bera, diasporak AEBetako Mendebalderantz egindako azken mugimenduekin bat datorrela.
25. Robert Montgomeryk zuzendutako izen bereko filma Chandler beraren liburu batean zegoen oinarritua. Marlowe detektibearen lehen pertsonako kontaketa muturrera eramanez, film osoa kamera subjektiboz errodatuta dago, detektibearen begietan kamera paratuz, alegia. "Marlowek ikusten duena ikusiko du ikusleak ere." Literatura idatzian lehen pertsonaren ikuspuntua erabiltzearen antzeko efektua lortu nahi zen horrela, baina ez zuen filmak bete-betean asmatzen. Zineman, oro har, offeko ahotsaren bidez imitatu izan da lehen pertsonaren ikuspuntua (istorio bat kontatzen digun detektibe narratzailea), nahiz eta zinegile zein gidoigile askok (McKee gidoigintzako guruak, kasu) bide hau literarioegitzaile eta errazegitzaile jo eta bere gehiegizko erabilera arbuaitzen duten.
26. Gaur egun ere, super-heroi iparramerikarren komikietan, esanguratsua da prozesua nondik nora doan: marrazkilaria, gidoigileak emandako argibideen arabera marrazten du istorioa puxikak hutsik utziz, eta gero, gidoigilearen eskuetara itzultzen da berriz ere marraztutakoa, honek betetzen dituelarik hutsuak. Gidoigileak botere handia du kasu horretan, erabat alda bailezake isto-

rioaren zentzua, berea da azken hitza (zinemako gidoigile batek filma errodatu ondoren elkarriketak berritoki idatzi eta bikoizketa gelan sartzeko aukera baliu bezala).

27. Gaur egun zuzendaria da izarra, baina gero eta gehiago dira *caché* handiko gidoigileak, Charlie Kaufman edo Paul Haggis kasu, zenbait kasutan gidoigintzan hasi eta filmak zuzentzen ere amaitu dutenak.
28. Bergerrek aipatu *jainkoaren begia* geldirik dago, honenbestez: pertsonaiak dira mugitzen direnak, jainkoaren aurrean askatasunez jokatzuz.

BIBLIOGRAFIA

- *Cine y literatura*, Pere Gimferrer (Seix Barral, 1985-1999)
- *Hacer una película*, Federico Fellini (Paidós, 1999)
- *La linterna mágica*, Ingmar Bergman (Tusquets, 1997)
- *Zinema japoniarra*, Felipe Rius (Zerberri-Alberdania, 1999)
- *Mirar*, John Berger (Editorial Gustavo Gili, 2001)
- *El procedimiento silencio*, Paul Virilo (Paidós, 2001)
- *Sobre la fotografía*, Susan Sontag (Edhasa, 1996)
- *El simple arte de escribir*, Raymond Chandler (Emecé 2004)
- *Le cinema selon Hitchcock*, F. Truffaut (Éditions Ramsay, 1983)
- *Gure zinemaren historia petrala*, Koldo Izagirre (Susa, 1996)
- *El Cómic y el arte secuencial*, Will Eisner (Norma Editorial, 1994)
- *Cine y literatura. Una metáfora visual*, Juan A. Fernández Les (JC Ediciones, 2005)
- *Una profesión de putas*, David Mamet (Debate, 1995)
- *Sculpting in Time*, Andrey Tarkovsky (University of Texas Press, 1989)

FILM HAUTATUAK

- *Borges y el cinematógrafo*, Edgardo Cozarinsky (Emecé, 2002)
 - *The Birth of a Nation* (D. W. Griffith, 1915)
 - *Citylights* (Charles Chaplin, 1931)
 - *Stagecoach* (John Ford, 1939)
 - *To be or not to be* (Ernest Lubitsch, 1942)
 - *Double indemnity* (Billy Wilder, 1944)
 - *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1947)
 - *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954)
 - *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959)
 - *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)
 - *Tirez sur le pianiste* (François Truffaut, 1960)
 - *Persona* (Ingmar Bergman, 1966)
 - *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976)
 - *The Dead* (John Huston, 1987)
 - *Short Cuts* (Robert Altman, 1993)
 - *The Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995)
 - *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1997)
 - *Mones com la Becky* (Joaquim Jordà, 1999)
 - *Pi* (Darren Aronofsky, 1999)
 - *In the mood for love* (Wong Kar-wai, 2000)
 - *Adaptation* (Spike Jonze, 2002)
 - *Um film falado* (Manouel de Oliveira, 2003)
 - *Eternal sunshine and the spotless mind* (Michel Gondry, 2004)
- www.beingcharliekaufman.com helbidean Charlie Kaufmanen gidoia eskuragarri.

Mendearen hausturaren lekuko

Sarrera

XX. mendea ez da ulertzen zinerik eta literaturarik gabe, batetik mendearen estetikaren garapena atxiki zaiolako bi arte hauek jorratu duten bide estetikoari eta, bestetik, zinea zein literatura izan direlako hogeigarren mendea hoberen azaldu duten arteak, historia liburuek, soziologiak edo estatistikek bezain ondo edo are hobeto. Zineak eta literaturak, bestalde, ez dute bidea egin nork bere alde-tik, biak estuki loturik baizik. Zineak literaturaren eskutik ekin dio ibilbideari, eta literaturak zinearen ispiluan ikusi du bere burua islatuta. Literaturak zinearengandik jaso du narratzeko begirada berria, eta jasotakoa hari eman dio bueltan. Biak ala biak dira amaitu berri den mendearen konplize eta gordeleku.

Artikulu honetan konplizitate horretaz mintzatuko gara. Nola begiratu dioten elkarri eta nola elikatu duten elkar. Lehenik azalduko dugu, ordea, mendearen zehar izandako gertaerek nola eragin duten literaturaren eta zinearen teknikan, adierazpidean eta lengoaiari.

XX. mendearen iraulketa

Joan mendeak gertakizun garrantzitsuak ezagutu ditu hainbat arlotan eta agian lehenengoz gizadiaren historian mundu mailako eragina izan dute gertakizunok.

Politikari dagokiola gerrek markatu zuten mendea, lehen aldiz bost kontinenteetara hedatu baitziren, ez soilik gerrateen eragina hedatu, baizik eta guda-zelaia ere hainbat estatutara zabaltzen zen urte gutxiko epean. Gerra ez zen hor nonbait, mugetatik urrun burutzen zen gertaera lazgarria, baizik eta norberaren herrian, hirian, etxean

jazotzen ari zen gatazka. Ordura arte inoiz ez zen hainbeste hiritar egon inplikaturik gerra-gatazka batean, gerra berean hain zuzen.

XX. mendean, bestalde, deskolonizazioaren gauzatzea burutu zen. Nazioak askatu eta ugaltu egin ziren, inoiz baino hizkuntza, kultura eta ohitura ezberdin gehiagok egin zuten jausia arlo publikoan, eta guztiek bilatu nahi izan zuten beren lekua munduko ordenuan. Edo desordenuan, zeren bi ardatz klasikoen mugak —mendebalde eta ekialdea— lausotu baitziren, eta beste ardatz bat gehitu zitzaion aurrekoari, ekonomikoagoa politikoa baino: iparralde eta hegoaldea. Erreferente berria da ikusmira aldatzeko eta irizpide etiko-estetikoak ere mugiarazteko.

Pentsamenduari dagokiola, aurreko mendeetan baliagarriak ziren teoria globalak, hau da, mundua bere osotasunean azaldu nahi eta uste zuten teoria totalak —idea erlijiosoak, marxismoa, psikoanalisi edo ekonomiaren zikloak besteak beste—, bertan behera jausi ziren. Enziklopedisten jakintza labur gelditu zen munduaren konplexutasuna azaldu ahal izateko. Mundu monolitikoa orain poliedriko bihurtu zen, eta aldagai ugariak zaildu egin zuten munduaren norabidea azaldu ahal izatea erantzun bakar eta simple batekin. Nietzsche-ren esaldiak laburbiltzen du garaion haustura: “Jainkoa hil da”. Absolutuak (erlijiosoak izan edo politikoak izan) ahitu egin ziren mendearen erdialdetik aurrera.

Zientziak, bestalde, ordura arteko jakintza irauli egin zuen erlatibitatearen teoriarekin, desegituraketarekin edo fisika kuantikoarekin, bakar batzuk aipatzearen. Zientziaren garapenak agerian utzi zuen behin-betikorik ez dagoela, aurrera egin ahala gero eta behin-behinekoagoa dela jakintza. XX. mendeko zientzialariek XVIII. ekoek baino gehiago jakin arren, gutxiago zekitelako ustea zuten: XVIII. mendean infinitua kontzeptu absolutua zen artean, menderagaitza eta ikutuezina, XX. eneko zientzialarientzat infinitua da jorratu beharreko eremu zabala, eta ez du ezintasunik adierazten; egiteko falta denaren tamaina ematen duela baizik.

Teknikak ezagutu zuen aldaketa deigarriena joan den mendean. Distantziak desagerrarazi zituen eta mugak kolokan jarri: komunikazioaren abiadura, uhinen bidezko loturak, aro digitala edo laser izpien ahalmena izan dira aurreko munduaren itxura hankaz gora jarri duten elementuetariko batzuk. Hedabideak, garraioa, komunikatzeko moduak eta, ondorioz, manipulatzeko ahalmen ikaragarria dira teknikaren garapenaren ondorio ikusgarriena. Gehiago dugu, baina gehiegi gutxiago izan daiteke informazio bolumenari dago kiola. Eta, gainera, nahas ditzakegu aniztasuna eta pluraltasuna, kontzeptu biak sinonimoak direlakoan. Ez dira gauza bera baina. Informazioa hedatzeko bideak ugariak diren arren, ugaritasunak ez du bermatzen informazioaren pluraltasuna. Kontrakoa gerta daiteke izan ere: inoiz baino uniformeagoa izaten ahal da hamaika iturritatik helarazitako mezua.

Psikoanalisiak ere bere ekarpentxoak egin zuen gizakiaren zatikapena eragiteko orduan. Freud-ek lehenago eta Lacan-ek ondoren adierazi ziguten gizakia ez zela unitate bakarra eta beraren psikean gutxienez bi indar kontrajarririk jarduten zutela elkarren aurka presioa eginez: bata da *zera* (*it* ingelesez, *ello* gaztelaniaz) eta bestea da *supernia*. Lehenak instintua azalarazi nahi du, nahia, desira. Bigarrena arauaren menpekoea da, eta agindutakoa betetzera behartzen du gizakia, presioa ezarriz. Bi indar horien emaitza nia dugu, gu garena, ageriko pertsona, etengabeko tentsioan dagoena, beti ezegonkor, indar bietatik zein gailentzen den arabera. Lacan-ek gehiago sakondu zuen Freud-en teoria eta *zera*, *nia* eta *superniaren* ordeztu, mintzatu zitzaigun *erreal*a, *imaginario*a eta *sinboliko*ari buruz. Lehenak eta hirugarrenak borrokan dihardute, eta gizakiak bigarrenean bilatzen du abaroa, eremu ezegonkorra inondik ere, non gizakia saiatzen den nola edo hala osatzen zatiketa psikikoa.

Ingeniaritza genetikoak, azkenik, buelta eman dio naturari, bizia-
ren sorrera bera gizakiengandik at zegoen ahalmena, zientziaren erabakimenaren eskura jarri du eta. Nahi denean, nahi den moduan

eta nahi den herentzia genetikoarekin ugaltu ahal izatea izan da, ezbairik gabe, joan berri den mendearen ezaugarri behinenetarikoa. Pilula antikontzeptibotik hasi eta ugalketa artifizialarekin amaituz, klonazioa eta ADNren katearen osaketa, besteak beste, aurkikuntza erabakiorrak egin dira mende horretan.

Ondorioa da hogeigarren mendean kolokan jarri izan direla ordu-ra arte gizarte antolamenduaren ardatzak ziren erreferenteak: estatua, erlijioa, arauak, baloreak... eta ehun urte eskasetan aldatu dira mapak, sinesmenak, konbentzioak eta lehentasunak. Familia bera, edozein antolamenduren lehen unitatea dena, izugarri aldatu da mende laurden batean, eta hori izan da, neurri batean, zientziak eskaini izan dituen baliabideei esker, baina baita munduarekiko kosmogoniar burutu diren aldaketei esker ere.

Gaur egun ez dakigu zer zeren ondorioa izan den, ea munduari begiratzeko ikuskera berriak eragin duen zientziaren garapena, ala zientziak egindako aurrerabideak aldatu ote duen munduarekiko ikuspegia. Hau da, arin esanda eta adibide bakarra hartzeagatik, familia tradizionala kolokan jarri da emakumeak bere gain hartu duelako ama izan ala ez izatearen erabakia, edo emakumeek eragindako rol aldaketak arindu du sozializatzea zientziaren aurrerapena. Nolanahi ere den, ehun urte hauetan gehiago aldatu dira baloreak eta lehentasunak aurreko laurhun urteetan baino. Zalantzarik gabe.

Gizakiaren haustura sakona

Zaila da halako aldaketak jasatea (batzuk sakonak beste batzuk azalekoagoak, baina denak ikusgarriak) eta horiei azalpenik ez ematea. Zientziak eta teknikak eragin dituzte aldaketok eta gizakien eskuetan jarri dituzte; arteari egokitu zaio, ordea, sorturiko galderei erantzuna eman beharra. Mundua hegazkinez zeharkatzen duten bidaiariak ondo dakitenez, gorputza arinago desplazatzen da burua baino. Buruak dezente denbora gehiago behar izaten du leku berriko berezitasunetara moldatzeko, bidaia luzeak itsasontziz egiten

ziren garaian ez bezala. Munduaren aldaketa frenetikoetara moldatzeko denbora nahikorik ez du izan gizadiak, eta gizakiok erantzun bila abiatzen gara, nora eta gizakia oraindik orain osotasunean hartzen den arloetara, arteetara hain zuzen. Literaturan eta zinean bilatzen dugu, behatzaile gosetuak izaki, ea nolakoa den gure bizitza, nolakoa den gainontzekoena, nolakoak nahi genukeen izatea, eta nola aldatu beharko genukeen barne-barnean dugun ezinegona baretzearren. Literaturan eta zinean bilatzen ditugu erremedioak.

Esan bezala, XVIII. mendeko ilustraziotik urrun gaude eta gaur egungo zientzialari eta pentsalariak ez dira gai gizakiaren gaitzari modu bateratuan erantzunik emateko. Medikuntzak zatika azter (eta osa) dezake gaixoa, kardiologoak bihotza, traumatologoak hezur eta giharrak, okulistikak bista eta dentistak hortzak. Zientziek espezializazio basatia jasan dute eta ez dago zientzialaririk bere zientziaren arlo guztiak ezagut ditzakeenik: fisikariak espezializazioaren arabera, fisika nuklearraz, fisika kuantikoaz edo bestelakoaz jakingo du, baina fisika batzuk besteengandik mundu urrunak suertatzen dira.

Gizakia gaixo dagoenean nork bere eremutik eman diezaioke diagnostikoa, somatikoa den, psikikoa den, edo baldintza soziologikoak diren eta, honela, medikuak, psikiatrak edo soziologoak diagnostikoa partziala emango dio, nork bere eremutik irakurketa eginez.

Baina zeinek azal diezaioke izpiritu gaixoari zein den bere gaitza, garaia denbora eta gizakiaren *tempusa* bat ez datozenean? Non topa ditzake erantzunak? Abiadura handiak eragin dituen aldaketa sakonen aurrean, zein zientziak asma lezake sakoneko ezinegona nondik sortzen zaion, zein den gatazkaren sorburua?

Milan Kunderak zioen nobela dela gizakiari gelditzen zaion azken esperantza gizakiak mundua bere osotasunean ulertu ahal izateko. Nobelagileak, oraindik orain, eskain diezaioke irakurleari unibertso totala, bere baitan uler daitekeen mundu bat (Natacha Michel-en hitzekin esateko, *faire monde*), mundu logikoa eta itxia, Macondo edo Obaba izenekoak izan daitekeena, mundu endogamikoa eta

klaustrofobikoa, baina logikoa bere baitan, arrakalarik gabekoa. Eta mundutxo horretan, non gatazka guztiak barnekoak diren eta elementu exogenorik ez dagoen, irakurleak (ikusleak) islaturik ikus ditzake bere gaitzak. Nobelek (eta zineak) gu garenaren isla eskaintzen digute, gure burua ikus dezakegu aurrez aurre, protagonisten bizitzetan, haiek pairatutako gertaeretan. Nobelak eta zineak diagnostikoa egiten lagun diezagukete, eta gaitza identifikatu.

Mendearen eragina zinean

Gorago azaldu ditugun aldaketok eragin zuzena izan dute gizakiarengan. Zientziak eta teknikak bultzatuta, pentsamendu absolutuak gainbeheran eta erlijioaren kontsolamendurik gabe, gizakiaren disekzioa burutu da, eta ondorioak izan dira despertsionalizazioa, deshumanizazioa, gizakia kopuru bihurtzea, fragmentazioa, zatikatzea. Sinbolotzat har ditzagun Auschwitz-eko zenbaki grabatuak judutarren besoetan. Izenak desagertu egin ziren, ezaugarri fisiko pertsionalizatuak ezabatu, banakoaren bizimodu berezkoa galdu egin zen ghettoetan pilatu eta mugak hertsu zirenean, eta arbasoengandik jasotako ondare fisiko eta genetikoak ere berdindu egin ziren konzentrazio-eremuetan, denak azal eta hezur, burusoil, begi handituak aurpegi hezurtuetan.

Zineak, XX. mendeko sarraskien lekuko, ezin zituen istorioak berdin kontatu. Kostunbrismoak paso eman zion errealismoari, eta lengoia moteldu eta zakartu egin zen, arrunt bihurtu. Estetikak ere galdu egin zituen apaindura eta edergarriak. Grisatu egin ziren koloreak, lerroak zuzenagoak ziren, kurbak ertz bihurtu ziren eta elkarriketak moteldu eta mututu egin ziren azkenean. Isiluneak hartu zuen aurreko erretorika loretsuaren espazioa.

Zineak bere egin zituen teknikak eskaintzen zizkion baliabideak antzerkiaren lengoaiatik urruntzeko. Tresneria berriaren laguntzarekin ikuspuntua aldatu zen. Kamara mugituz, hurbilduz eta urrundu lehena plana, ertainekoa, *travelling* edo *zooma* erabiliz aldatu

zuen ikusle-antzezleen arteko distantzia, eta aldatu zuen ere enfokea: protagonistaren perfila ikusetik (antzokiaren besaulki-patiotik ikus zitekeen bakarra) protagonista aurrez aurre, atzetik edo mugimenduan erakustera pasatu zen, antzerkiaren estatismoa hautsiz eta dinamismoa sartuz. Narratzailearen jokaera ere aldatu egin zuen. Kamara kopurua ugaltzearen bidez ahots ezberdinak tartekatu zituen narrazioan. Istorioak erlatibizatu egin ziren, honezkero istorioa ez zelako ahots bakarraren bidez azaltzen, baizik eta kamara bakoitzak beraren ikusmoldea eskaintzen baitzion istorioari.

Bestalde, fragmentazioa gidoietara ere heldu zen, eta aurreko mendeetako *continuum* narratiboa hautsi egin zen kontaketa partzialak eta subjektiboak narratuz, ikusleak osatu beharreko zatiak.

Kronologia bera ere hautsi egin zen pelikulak egitean. Kontzientziaren isuriak hartu zion lekua kontaketa linealari, eta gauzak ez ziren azaltzen gertatu ahala, baizik eta pertsonaiek oroitu moduan. Gogoaren hariak aurea hartu zion hari kronologikoari eta egutegiak edo erlojuak ez ziren, dagoeneko irizpidea, baizik eta *flash-back* ak orainera ekarritako pasarteak, aspaldian edo arestian gertaturiko pasarte gogoangarriak.

Teknika eta jokamolde hauen guztien ondorio gisa, pelikulek agertzen dizkiguten istorioak partzialak eta zatikatuak dira, ikuspuntu ugariak agertzen dituzte, kontatzaileak ugaldtu egiten dira eta mezua zabalik uzten du, ikusleak osatzeko. Gizakia, bestalde, pertsona atormentatua da, begirada baitara bueltatu du eta bakardadea baino ez du topatzen beraren barnean. Inoiz baino erraztasun handiagoak ditu —bizitzarako erraztasunak eskura ditu eta— baina sekula baino babesgabeago sentitzen da, umezurtz mundu desakralizatu batean, helduleku barik, indarge.

Mendearen eragina literaturan

Aurreko paragrafoan esan dugun guztia baliagarria da azaltzeko zer-nolako gizaki mota topatzen dugun XX. mendeko literaturan.

Mendearen eragina berbera izan da zinearentzat eta literaturarentzat, eta konstante batzuk berdin-berdinak dira: haustura, fragmentazioa, euskarri falta, umezurtz izatearen sentimendua....

Eragin hauek guztiak lau arlotan nabari daitezke literaturan: narratzaile mota berriak sortuko dira, pertsonaiak modu ezberdinean azalduko dira, erabilitako hizkuntza eraldatuko da eta narrazioaren egiturak ere kanbioak ezagutuko ditu.

Narratzaile orojakilea, oro har, XIX. mendeko emaitza da. Hurrengo mendearen erdialdetik aurrera idazleek ez dute uste (ezta hurrik eman ere) den-dena jakin dezaketenik. Erlatibizatu egiten dute jakin lezaketena. Edo narratzaile anitzak tartekatzen dituzte, bakoitzak istorioaren zati bat konta dezan, edo mugatu egiten dute narratzailearen eremua: behatzaile hutsa bihur daiteke, notario gisa azaltzen duena begien bistakoa baino ez dena, edo barne-mundua ere eza-gutu dezake, baina bakarrik pertsonaia batena edo birena, pretenditu gabe guztien gorabeherak (barnekoak eta kanpokoak) jakin ditzakeenik. Ez da orojakilea, ezer ez delako absolutua, jainkoaren plan-ta ezin lukeelako egin.

Pertsonaiak, garaiko gizakiak bezala, lausotu egiten dira anonimatoan. Emma Bovary-ren izen-deiturak ezagutzen genituen, adina, itxura fisikoa eta izaera psikologikoa, non bizi zen, nola, norekin, zein motatako auzoa zuen, non egiten zituen erosketak.

XX. mendeko bigarren erdiko nobeletako pertsonaia anitzek ez dute izenik edo ez dute deiturarik, ez zaigu esaten nolako itxura duten, zein den beren adina. Ez dakigu altuak edo baxuak, ilehoriak edo beltzaranak, potoloak edo argalak diren. Beraien inguru soziala ia desagerrarazi egin da, gizarte desegituratu batean bizi dira, ia-ia lotura familiarrik gabekoak. Pertsonaien kopurua ere gutxitu egin da, dozenaka pertsonaia zituzten nobela koralak ez dira idazten, eta oraingoek dozena erdi eskas pertsonenez jarduten dute. Pertsonaia nagusia bera izaten da narratzailea sarri askotan, barneari begira jarduten duena, jarduera ia autistan izan ere.

Hizkuntza ere aldatu egin da, lehen esan bezala. Ez da beharrezkoa hitz kultuak erabiltzea literatura egiteko, edozein hizkera motarekin nobelatu daitekeelako, baita slang edo argotarekin ere, hitz zakarrekin, birao eta madarikazioekin. Den-dena da material literarioa, bai eta erosketa-zerrenda ere.

Diskurtsuak hari logikoa apurtu egin du, etenak sortu dira kontaketan, esaldia hautsi egiten da, aditzaren denbora multiplea ager daiteke esaldi bakar batean, ez iragana ez oraina ez eta geroa ere. Oso tasuna, koherentzia, sekuentzia balore intrinsekoa da dagoeneko.

Azkenik, nobelaren egiturak ere pairatu du garaiaeren eragina. Zinean bezala, kronologia apurtu eta kontzientziaren isuriak markatu du kontaketaeren sekuentzia. Egiturak lineala izateari utzi egin dio, denbora eta espazioa nahastu egiten dira, aurrera-atzera eginez, amaierak eta hasierak soberan daude eta ez dira beharrezkoak istorioa azaltzeko; nahiz eta modu partzialean izan, istorioak baduela ko interesa bere horretan.

XX. mendeko idazle batzuek bidea zabaldu zuten nobelagintza berrian, eta haien ostean beste idazle guztiok, modu batera edo bestera bereganatu ditugu idazle horien teknikak. Teknikak ez direlako sortzen, izatez, arrazoi estetiko hutsagatik. Etika berriak adierazpide berriak eskatzen ditu, eta XX. mende gatazkatsu, zail, korapilatsu eta latza adierazi ahal izateko beharrezkoa zen esamolde berriak asmatzea. Forma zaharrek ez zuten balio bizipen berrietarako. Teknika berriak erabiltzearekin batera, idazle garaikideek ere ikusmolde berriak bereganatu dituzte, idazle hauen eskutik:

- **Virginia Woolf** (*To the Lighthouse*) eta **James Joyce** (*Ulysses*), biak ala biak kontzientziaren isuriaren *asmatzailleak* izan ziren; haiek erakusti ziguten gure pentsamenduaren hariak ez diola men egiten sekuentzia kronologikoari, pentsamenduaren hari kaotiko eta araugabekoari baizik; eta horrela hasi ziren idazten, erlojuari ez begira.

- **Marcel Proust**-ek denboraren garrantzia azaldu zigun *À la recherche du temps perdu* nobelan, agerian utzi zigula denbora guztiek

egiten gaituztela, baita kontzienteki bizi izaten ez dugun denborak ere, ustez galdua dena. Haurtzaroko denborak, loaldikoak, ezer egiten ez dugun uneko denborak ere egin egiten gaitu, eta denbora denak dira kontuan hartu beharrekoak.

- **William Faulkner**-ek (*The Wild Palms*) irakatsi zigun nola hautsi daitekeen nobelaren egitura, eta nola osa daitekeen kontaketa istorio paraleloen bidez, nahiz eta konbergenteak ez izan. Erakutsi zigun zatiketa ez dela gertatzen soilik denboran, baizik eta espazioan ere, eta nahiz eta elkarrengandik urrun egon pertsonak edo egoerak, unitate narratibo bakarra osa dezaketela.

- **Frank Kafka**-k (*Metamorphosis*) begien bistan utzi zuen zein mundu absurduan bizi garen, logikarik gabekoan. Agerian jarri zuen zetorkigun egoera, nola irauliko ziren balore-eskalak estatua nagusi den lurraldean; zein defentsabakoak diren hiritarrak Anaia Nagusiaren begiradapean, eta zelan bizirauten duten askatasun itxaropenik gabeko gizartean, amore emanda.

Idazle hauek, nork bere ekarpenarekin, asmatu zuten papereratzten mendearen ezinegona, antsia, beldurra, eta irakurleon begien bistan utzi zuten zer nolakoak ziren mendearen gaitzak, gure burua bertan islaturik ikus genezan.

Zinea eta literatura uztarturik

XIX. mendeko antzerki estatikoa eta nobela kostunbrista desagertu egin ziren XX. mendearekin batera, gertaera politikoek eta aldaketa tekniko-zientifikoek eragin ahala pentsamenduan. Arteak egokitu behar izan zuen garai berrietara. Estatismoa dialektika bihurtu zen; lengoaiaren jarioak isilune esanguratsuei utzi zien lekua; norbana-koaren presentzia urtu egin zen makinaren eta gauzen artean, eta sinesmen sendoenek ezdeus bihurtu ziren gertakizunak jazo heinean. Zineak eta literaturak nola edo hala jaso zuten garaiko ustea, ikusmira, sentipena, eta XIX.eko moduei modu berriak eman zizkieten XX.enean.

XXI. mendea abiatu berria da eta oraindik ez dakigu zer-nolako aldaketak ekarriko dituen mende berriak, zein balore garaituko diren. Ez dakigu zein izango den etika berria agertzeko zineak eta literaturak erabiliko dituzten baliabide estetikoak. Oraingoz bakarririk esan dezakegu mende berria ez zela hasi 2001eko urtarrilaren 1ean, baizik eta irailaren 11n, eta sei urte eskasetan ikusi dugu dezentte aldatu direla baloreak; ikusi dugu moduak eta lehentasunak irauli egin direla aurreko mendekoekin konparatuta.

Baina oraingoz ez dugu esaterik nolako teknikak asmatuko diren ezinegon berriei ekiteko; ez dakigu arteak orain arte bezala bereiztuko diren edo hibridoak izango diren; ezin jakin mestizaiak markatuko duen mende berria, mestizaia kultura eta adierazbideetan. Pena ezin bizi izatea mendea amaitu arte aldaketon lekukoa izateko, lastima!

Euskal zinearen historia: ibilbide bat

0. ATARIKOA: zer ote, euskal zinea?

Zenbat buruhauste ez ote dituen sortu kontzeptuak berak: euskal zinea. Zer da euskal zinema? Euskal Herrian ekoitzitakoa? Euskaraz dagoena? Zuzendari euskaldun batek eginga? Aktore eta teknikari talde euskalduna duena? Euskal gaiez diharduena? Asko dira kontzeptu honen inguruan eman daitezkeen bueltak, eta gehienek ez dute itzulera biderik. Izan ere, euskal zinea zer den adierazteko, lehenik eta behin *euskal* kontzeptua bera definitzea komeni da. Debateak luzeegi jo dezake. Bidegurutze honetatik ateratzeko, ekar dezadan hizpidera Koldo Mitxelenaren esaldi ezaguna: *erdera ere hemengoa da*. Ez dezagun ahaztu “ere” horrek esan nahi duena, askok eta askok sarriegi ahazten badute ere. Ibilbidea egiteko har ditzagun, beraz, hala euskara nola gaztelera. Eta egin dezagun aurrera teoriko eta kritikoek aintzat hartu duten irizpidea kontua hartuta: ekoizpenarena. Euskal zinea da Euskadin ekoitzitakoa.

1. HASTAPENAK ETA HARRERA.

1895ean Lumière anaiek zinematografoaren lehen erakustaldi publikoa egin zuten Parisko Salon Indien du Gran Café delakoan. Jakina, asmakizun hau ez zen goizetik gauera sortu. Neurri handi batean esan daiteke oso aspaldikoa dela gizakiak dinamismoarekiko izan duen antsia. Arte lanetan saiatu izan da mugimendu sentsazioa harrapatzen. XIX. mendean mugimenduaren ilusioa heldu zen linterna magikoa, diorama edota panoramaren bidez. 1889koa dugu Edisonek asmatutako kinetoskopia. Hala ere, Lumière anaiekin jaio zen zinea. Jaio eta berehala zabaldu mundu osoan zehar.

Zinematografoa aurkeztu eta urte betera, 1896an, Lumière anaiek Promio izeneko morroi bat bidali zuten Espainiara zinematografoa aurkeztera. Promio hau Donostiatik pasatu zen ekainean, eta, antza denez, Espainiako errege-erreginen etorrera grabatu zuen bertan. Ondoren, abuztuak 1ean, Euskal Herrian egingo zen lehen emanaldia eskaini zuen Biarritzen. Emanaldian, Donostian grabatutako irudiez gain, Moskuko Tzarraren koroatze irudiak ere ikusi ahal izan ziren. Abuztuaren 6an Donostiara heldu zen zinematografoa. Handik aurrera, beste leku batzuetara ere zabaldu zen: Bilbo, Iruñea... Hasiera batean, kafetegi handietan eta antzerki aretoetan jarri ziren zinematografoak. Baita feria, barraka eta antzekoetan, leku irekieta-ko emanaldiak ahaztu gabe.

Pixkana, antzerki areto ezberdinetan sartu zen zinematografoa. Lehenbiziko zine areto “duina” (hala deitzea merezi duen lehen aretoa alegia) Donostiako Arte Ederren Jauregia izan zen (1900). Gero etorriko dira Cosmopolita (Donostia, 1905) edota Olimpia (Bilbo, 1909). Lehen urte haietan zinea beste ikuskizun batzuekin batera eskaintzen zen: antzerkia, umoristak, kupletistak, bentrilokuoak, dantzariak, zirko ikuskizunak, boxeoak... 1919an, kasu, Victoria Eugenie Javier Ochoa (Espainiako boxeo txapelduna) eta Michaud-en (Frantziakoa) arteko konbatea eskaini zen. Horren ondotik, “Flor de aldea” filma.

Berehala ugalduko dira zine-aretoak. Halaber, filmek gero eta duintasun artistiko handiagoa izanen dute. 1912an Alfredo Laffite kazetaria zine kontuak aipatzen hasten da bere asteko kroniketan. 1914an, La Voz de Guipúzcoan zine kritikari leku egiten zaio (atal anonimo gisara bada ere). Publikoak oso erraz onartu zuen zinea, besteak beste oso ikuskizun merkea zelako. Intelektualen giroan, ordea, harrerak traba dezente izan zituen, zinearen kalitate artistikoa zela eta ez zela. Bestetik, baziren kontu artistikoekin ez eta kontu moralekin kezkatuago zebiltzanak. Moralista hauetako batzuk, zeluloidearen sukoitasuna baliatuz, infernuko garrekin konparatzen

zuten zinematografoa. Sute entzutetsuak ere izan ziren. Parisko Karitatearen Bazarrean 130 pertsona hil ziren 1897an eskaini zen funtzio batean. Bilboko Teatro Circo del Ensanchen ere 46 hildako izan ziren. Paradoxikoki, ia denak *infernuko* suaren garretatik ihesi itotakoak.

Guztiarekin, zineak aurrera egin zuen, eta, urte gutxiren buruan, oso errotu zen ez bakarrik Euskal Herrian, baita munduan ere.

Lehenbiziko pelikula soinuduna Bilbon estreinatu zen 1929an. Michael Curtizen (Casablanca) “El arca de Noé” izan zen. Tamalez, entzun entzuten zen, baina ulertzea bestelako kontu bat zen. Izan ere, kartel bidez egiten zen itzulpena, eta, ondorioz, zine mutuan bezalatsu zegoen jendea, begiak kartelari lapa eginda.

Edonola ere, gauza bat da zinea ikuskizun modura eta bestea ekoizpena. Zinea berehala zabaldu bazen ere, ez zen gauza bera gertatu zinea egiteko aukerarekin. Euskal kapitalak ez zuen interes handirik erakutsi pelikuletan inbertitzeko. Dokumental erako laburmetraiak-eta finantzatu zituzten enpresa jakin batzuek, baina ez zen hortik pasa. 1918an “Josetxu” izeneko fikziozko filma errodatzen saiatu ziren Gasteizen, euskal gaiei buruzko rapsodia. Isaac Díaz en eskutik (berak egin zituen gidoilari, zuzendari eta aktore nagusi lanak). Hala ere, bertan behera geratu zen proiektua arazo ekonomikoengatik.

2. LEHEN PAUSOAK: ZINE MUTUA. (1896-1930)

1923an Academia Cinematográfica Hispania Films delakoa sortu zen Bilbon. Antzezpen lezioak emateaz gain, filmak ekoizteko ahallegina egin zen. 1923koa da, hain zuzen, Euskal Herrian egindako lehen fikziozko saioa, “Un drama en Bilbao” erdimetraia. Aurrekontua, noski, ez zen beste mundukoa. Akademiako aktoreekin egin zen filma, eta pelikularen errebelatua, aldiz, laborategi bihurtutako bainera batean. 1924an estreinatu zen eta hiru egun iraun zuen kar-

teleran. Beste erdimetraia bat ere egin zuten Hispania Filmsekoek, "Lolita la huérfana". Oro har, oso bigunak eta melodramatikoak ziren filmak.

1924an anbizio handiagoko film bat errodatu zuten, Euskal Herrian egindako lehen fikziozko luzemetraia: "Edurne, modista de Bilbao". Gil de Espinarren ahaleginari esker atera zen filma aurrera. Espinarrek berak bildu zuen dirua (bere patrikatik jarri ere bai), aktoreak zuzendu zituen, aktore lanak egin, gidoia idatzi, zuzendu..., eta bien bitartean, Posta bulegoan zuen lanari heldu behar izan zion. Filmak arrakasta dezente izan zuen, eta leku ezberdinetan proiektatu zen (Bermeo, Gernika, Donostia...), orkestra eta guzti proiektatu ere. Filma bukaera zoriontsuko film sentibera samarra da, baserria eta industria munduak islatzen zituen.

Arrakasta eduki arren, modu profesionalean lanean hasteko beharrezkoa zuten dirua ez zuten lortu. Bertan behera geratu zen produktora, Gil de Espinarrek amesten zuen Villosladaren "Amaya o los vascos del siglo VIII" nobela errodatzera iritsi gabe.

Donostian ere egon zen saiorik. Horren lekuko, Karde izeneko batek sortu zuen Antzerki eta zine akademia. Akademia berari zor diogu "El milagro de San Antonio" (1925), mutil lagun bila dabilen neska baten pasadizo umoretsuak. Dirudienez, pelikula ipuin tradizional batean oinarritua zegoen, gerora Nemesio Etxanizek euskaratua, "Zorioneko kaskarrekoa" izenburuarekin (1956). Bitxikeria modura, esan daiteke akademia ireki aurretik egunkari batean albiste xeble bat irakurri ahal izan zela: *Cardec doktoreak Bilboko Bentetan ospatu beharreko zezenketa bateko seigarren zezena hipnotizatu behar du*. Badirudi Akademiako Kardek hura eta hipnotista pertsona bat eta bera zirela.

1925ean Azcona anaiek, Mauro eta Víctor, argazkilariak biak, Barakaldoko Azcona estudioak sortu zituzten. Lehenbiziko urteetan dokumentalak errodatu zituzten, hala dirua lortzeko nola zinema teknketan trebatzeko. 1928an mugarria izango den filma (mutua,

oraindik) errodatu zuten, “El mayorazgo de Basterretxe”. Film hau Pierre Lhanderen “Mirentxu” (1914) nobelan oinarritua zegoen. Filmak bizitza modu tradizionalak goratzen zituen (nekazaritza, baserri giroa, arrantza...), beti ere orduko abertzaletasunaren ikuspegi erromantiko arkadikoan erori gabe. Gaizto denak ez dira hirikoak, baina ia-ia... Filmaren propagandan hitz hauek erabiltzen ziren, filmaren ispilu: amor al caserío. Pasión por el mar. Dulces idilios. Contra la avaricia y la ruindad. Filma película nacional de ambiente vasco bezala aurkeztu zen. Todo es vasco en esta película: ambiente, actores, paisaje, producción.... Barakaldoko egunkari batek *Griffith barakaldés* deitu zion Mauro Azconari.

Filma arrakastaz estreinatu zen Euskal Herrian. Madrilera eramate ere saiatu ziren, baina orduan sartu zen zine soinuduna, eta hori kolpe gogorra izan zen Azcona anaientzat. Buruan zuten Barojaren “Zalacaín el aventurero” egokitzea, baina bertan behera utzi behar izan zuten proiektua.

3. ZINE SOINUDUNETIK GERRA ZIBILERA (1930-1936)

30eko hamarkadaren hasieran, zine soinudunak aro berri bat ireki zuen zinemagintzan. Euskal Herriaren kasuan, giro politiko nahasia zegoen: krisi ekonomikoa, II. Errepublikaren jaiotza... 1930ean “Au Pays des basques” dokumentala zuzendu zuen M. Champreuxek. Folkloreari buruzko dokumentu bat da, eta euskara entzun daiteke pantailan. Aita Donostiak filma goratu zuen Easo aldizkarirako idatzitako artikulua batean. 1933an “Alma” izenburuarekin estreinatu zen dokumentala Hego Euskal Herriko aretoetan. 1933koa dugu ere “Euzkadi” dokumentala, Espainian ekoiztutako propaganda politikoko lehen filma. Teodoro Ernardorenak zuzendu zuen, orduan Donostiako Euzko Gaztediko presidentea. Dokumentalak bi zati dauzka: folklorikoa bata (dantza, bertsoak, erromeriak...), politikoa bestea (Donos-

tiako Aberri Eguna, Sabino Aranaren hilerriaren irudiak...). Filmak Gipuzku Buru Batzarraren babesaren zuen, baina dirua Ernandorenak jarri zuen. Filmaren arrakastaren ondorioz, 2000 pezeta-ko diru-oparia egin zioten gero (kostatu zena baino askoz gutxiago). 1933an estreinatu zen dokumentala Bartzelonan. Ondoren, Euskal Herrira etorri zen: Donostia, Bilbo, Iruñea, Gasteiz... Tamalez, tropa errebeldeek zinta suntsitu zuten Donostia menpean hartzean.

4. GERRA ZIBILA (1936-1939)

Ez dirudi Euzkadiko Gobernuak zinematografia zerbitzu propioa izan zuenik. Hala ere, badakigu Gobernuako Propaganda Zerbitzuak bi dokumental egin zituela 1937an, Bruno Mendiguren injeneruak zuzenduak. Bestalde, oso litekeena da Euzko Gobernuak "Guernika" (gaizki idatzia kreditu tituluetan) dokumental laburrean parte hartu izana. Dokumental honetan haur euskaldunen erbesteratze irudiak jasotzen dira. Nemesio Manuel Sobrevilak zuzendu zuen dokumentala, eta berari zor dizkiogu gerra zibilari buruz errodatu diren irudi ederrenetako batzuk.

Sobrevilak errodatutako materiala Euzko Gobernuak berak bidali zuen Pariseko egoitzara, muntaketa han egin zezaten. Bilbo erasotzen ari ziren egunetan 18 bobina iritsi ziren Gobernuaren Parisko egoitzara. Bobinekin batera telegrama bat: errebelatua Agfa etxe alemaniarrean egin zedila. 18 bobinetako batek Gernikako bonbardaketa ondorengo irudiak bazituen ere, bobina hau ez zen sekula Pari-sa iritsi. Trukean, Italiako paisajeak zituen bat heldu zen. Hemendik ondorioztatu zuten Gernika bonbardatu zutenak atzerriko tropak izan zirela. Zorionez, bobinetako batean bonbardaketa eguneko irudiak zeuden. Irudi hauek dokumentalean sartu ziren.

"Guernika" dokumentalaren bi bertsio egin ziren, bata gaztele-raz, bestea frantsesez. Ondoren, leku ezberdinetan erakutsi zen:

Paris, London, Bartzelona, Hego Amerikako herri zenbaitetan... Badakigu ere Metro Goldwyn Mayer etxeak dokumentala AEB-etan emateko eskubideak erosi zituela, baina ez dakigu dokumentala emititzera iritsi ote ziren. Bestalde, Parisko egoitzara heldu ziren bobinetako batzuk desagertu egin ziren alemaniarren okupazioarekin.

5. GERRA ONDOKOA (1940-1957)

Esan gabe doa urte ilun eta gogorren aurrean gaudela: gosea, errepresioa, zentsura... Urte hauetan promozio turistikoa jorratuko duen Eusko Film etxea sortzen da Saran. Euren dugu Pierre Apesteguyk zuzendutako "Au Pays Basque avec Luis Mariano" (1951) film esperimentalak. Laburmetraien arloan nabarmentzekoak dira Alberto Schommerek 16mm-tan Gasteizen errodatutako "La feria abandonada" eta "Vida de colegio". Hor daude, baita ere, Gipuzkoako Zine Klubean aurkeztutako Javier Aguirreren "Declive" eta Juan Ignacio de Blasen "No". Hala ere, euskaldunontzat bereziki interesgarria da Madré jeneralak errodatutako "Sor lekua" dokumentala, euskal bizimoduari buruzkoa. Pasarte batzuk euskaraz ditu filmak. Dirudienez, Ernandorenak Euskararen egunean Parisen (1956) emandako hitzaldia entzun eta gero sortu zitzaion ideia, Ernandorenak zinea euskaraz egiteko aldarria egin zuenean.

Aipagarria da ere Gotzon Elorzaren lana. Madréren kontzientzia berak bultzatuta eta euskara gal ez zedin, Elorzak lau dokumental egin zituen bizkaieraz 1960-1964 urteen bitartean: "Ereagatik Matxitxakora", "Aberria", "Erburua: Gernika" eta "Avignon". Lehen hirurak ibilbide sasi turistikoak dira, ikuspegi idilikoa lagun. Lau garrena, baina, okzitaniar hiriar buruzko ikerketa lan interesgarria da. Gainera, bertan garbi uzten zuen euskara ez zela bakarrik euskal gaietara mugatzen.

6. TUNELETIK IRTETEN (1958-1968)

Zineklubismoaren urteak dira. Era berean, urte hauetan sortuko dira Donostiako Zinemaldia (1953) eta Bilbokoa (1958). Zinemagintza ikasi nahi duten euskaldun asko Madrilra doa ikasketak burutzera, Euskal Herrian ez baitago aukera askorik. Hala ere, 1961ean Elías Querejetak eta Antxon Ezeizak Laponia Films ekoiztetxea sortu zuten, Real Sociadadeko jokalaria batzuen babes ekonomikoa-rekin. Kritika existentzialez zipriztindutako "A través de San Sebastián" laburmetraia dokumentala egin zuten. Ondoren, Madrilgo UNINCI produktorearekin anaitu ziren. Etxe honek Buñuelen "Viridiana" filmean parte hartu zuen, Cannesen urrezko palmondoa lortu zuena, baina Espainian debekatua izan zena. Hori dela-eta, zentsurak ixtera behartu zuen UNINCI, eta, errebotez, Laponia.

Hala ere, urte hauetako ahalegin aipagarriena Irungo Zine Klubeko bi kideren eskutik etorriko da: Nestor Basterretxea eta Fernando Larruquert. 1964ean Frontera Films Irun S. A. ekoiztetxea sortuko dute biek. Urte horretan bertan errodatuko dute "Pelotari" dokumental laburra, pilotan oinarritutako euskal estetikaren bilaketa.

"Pelotari" errodatu bitartean, Basterretxeak eta Larruquertek "Ama Lur" errodatzeko ideia izan zuten, Euskal Herriko biztanleei euren herria ezagutzera eman eta, era berean, frankismoaren manipulazioa eta informazio eza gainditzeko. Ez da ahaztu behar orduko kultur borborra: Arantzazuko basilika, Oteiza eta Chillidaren arrakasta atzerrian, "Quousque tandem", Gabriel Arestiren "Harri eta herri", *Ez dok amairu...* Neurri handi batean, hauen guztien oihartzuna ere badago "Ama Lur"en, euskal zinemagintza modernoaren giltzarria. Pelikularen gastuei aurre egiteko elkarte anonimo bat sortu zen, Distribuidora Cinematográfica Ama Lur izenekoa. Harpidetzari esker dirua bildu ondotik, bi urteko errodatze lan zaila etorri zen: ekoizpen arazoak, zentsura... Guztiarekin, 68ko Donostiako Zinemaldian estreinatu zen filma, benetako gertakari bihurtu zela-rik. Filmak Euskadiri buruzko ikuspegi kalidoskopikoa eskaintzen

du, iruzkinak gazteleraz eta euskaraz daudelarik. Epika eta lirikaren artean (idealizazio dosi ulergarri batzuekin), batek baino gehiagok Orixeren "Euskaldunak" poemarekin konparatu zuen filma. Arrakasta itzela izan zuen Euskadin. Sekuentzietako batean Lapurdiko etxe baten ateburua ikusten da, eta bertan idatzia: ez tiranorik, ez esklaborik. Jendea txaloka hasten zen, zoratuta. Filma Gernikako arbolaren plano batekin amaitzen da. Ikusleak zutitu eta "Gernikako arbola" kantatzeari lotzen zitzaizkion.

Arrakasta handia izan bazuen ere, aurrera egiteko berezko zailtasunei ekoizpen etxeko sustatzaile nagusienetakoa zen José Luis Etchegarayren heriotza batu zitzaion. Hala, bertan behera geratu zuen Frontera Films.

Guztiarekin, bidea irekia zegoen, euskal zinemari buruz idatzi ziren lehen gogoetak "Ama Lur" izan zuten abiapuntu.

"Ama Lur"en ondotik, zentsurak are gogorrago zaindu zuen zine adierazpen oro. Salbuespena, "Los hijos de Gernika" laburmetraia dokumentala izan zen, Venezuelako Euzko Gaztediko kideek sustatua. Filmak euskal erresistentziaren bilduma egiten du, 1936tik hasi eta ordura artekoa laburbilduz.

7. OROTARIKO AHALEGINAK 1969-1980

Giro politiko nahasia eta beroa zegoen: 68ko maiatza, frankismoaren errepresioa, ETAren itzala, Burgoseko prozesua... Bien bitartean, zine klubek gora egiten zuten. Garai honetan orotariko filmak egingo dira. Horien artean:

- Pío Caro Barojak, Nafarroako Vianako Printzearen Institutuak eskatuta, egindako hirurak 1970-72 bitartean ("El paloteado de Cortés", "El románico navarro" eta "Navarra, las cuatro estaciones"); gerora, bere anaia Juliok antzeko zerbait egin zuen Gipuzkoarekin; Donostiako Aurrezki kutxa munizipalak hala eskatuta, ia lau orduko dokumental bat egin baitzuen, "Gipuzkoa" (1979). Landa mun-

duko kulturaren alderdiak agertu zituen bertan: gizona, harria, zelaia, nekazaritza, burdina, itsasoa, hiriak...

- Emergencia P. C. ekoiztetxeko laburmetraiak (horien artean, Mirentxu Loyarteren "Irrintzi"—errepresioaren aurkako irrintzia—edota Montxo Armendarizen lehen lanak, "Barregarriaren dantza" edota "Ikusmena").

- Araba Films etxeko Iñaki Nuñezen "Estado de excepción" (1977), borroka armatuan sartzen den gazte bati buruzko laburmetraia, gerora torturatua eta fusilatua izanen dena. Filmak epaiketa bat jasan behar izan zuen hala poliziaren aurkako irainengatik nola terrorismoaren aldeko apologiatik. Azkenean, ekoizleei arrazoiak eman zien epaileak eta pelikula aretoetan banatu zen.

- Bertan Filmakek martxan jarri zuen Ikuska saila, egunerokotasunari buruzko laburmetraia monografikoak. Proiektu honen etapa ezberdinetan parte hartu zutenen artean dauzkagu, besteak beste, Antxon Ezeiza, Koldo Izagirre, Pedro Olea, Xabier Elorriaga, Juanba Berasategi, Jose Luis Egea, Javier Agirresarobe, Montxo Armendariz, Pedro Sota... Helburua zen euskarazko albistegi moduko bat egitea, eta, bide batez, etorkizunean zine munduan murgildu nahi zuten askoren eskola bihurtzea, ordu arteko talentu fuga saihesteko. Proiektuaren finantziazioa bere gain hartu zuten Laboralak eta Orbegozo Fundazioko Arte eta Humanitate Institutuak. 1979-80 urteen bitartean 9 Ikuska errodatu ziren, gai ezberdinei buruzkoak: ikastolak, Gernikako bonbardaketatik bizirik irten zirenen testigantzak, Bilboko arazo urbanistikoa, diglosia, etorkizuneko euskal telebista, euskararen egoera Nafarroan, Joxe Migel Barandiarani elkarrizketa, landatik hirirako migrazioak Araban eta margolari eta eskultore euskaldunei buruzko bat. Ikuska sailekoez gain, kirolari buruzko beste hiru dokumental ere egin ziren, J. A. Iribar atezainak finantzatuak hirurak: *Euskara eta futbola*, *Euskara eta mendia* eta *Euskara eta arrauna*. Koldo Izagirre eta Antxon Ezeiza arduratu ziren hauek egiteaz.

- Aipagarria da baita ere Juan Miguel Gutierrezen "Balanzatxoa"

(1979) luzemetraia, izenburu bereko Paco Sagarzazuren antzezlanean oinarritua. Hauxe izan zen Euskadin haur eta gazte ikuslego bati propio zuzendutako lehena; baina ez hori bakarrik, “Balanzatxoa” izan baitzen euskaraz egiten zen fikziozko lehen luzemetraia. Antzezle lanetan Xaribari antzerki taldekoak aritu ziren, aurrez egingen dako antzezlanean parte hartu zuen talde berbera.

- Lankor kooperatiba (Agirresarobe, Rebolledo eta Larruquertek osatua) euskal kulturari buruzko sei dokumental errodatzeko asmoz sortu zen 1979an. Tamalez, dokumental bakarra errodatu zuten, “Euskal Herri-musika”, Larruquertek berak zuzendua. Filma euskal musika tradizionalari buruzko tratatu bat da. Oteizak berak asko goratu zuen, poema erlijiosotzat jo zuen *filmeko doinu eta isiltasunen arteko hitzarmena*.

- 1980koa da, baita ere, Pedro Sotaren “Sabino Arana”. Filmak fikziozko irudiak eta benetako dokumentuak tartekatu zituen. Zuzendaria hurbilketa historiko poetiko bat egiten ahalegindu arren, emaitza kaskar samarra izan zen.

- Halaber, 1980koa dugu errentagarria bihurtu zen lehen euskal filma, Imanol Uriberen “El proceso de Burgos”. Irrintzi Zinema eta Madrilgo Cobra filmen artean ekoitzi zuten filma. Orduko giro nahasia zela-eta, filmak traba ugari jaso zituen orduko UCDko gobernuaren aldetik.

- Aipatuez gain, ezin ahaztu abangoardiako lanak, José Antonio Sistiaga eta Ruiz Balerdi margolarienak kasu. Biek ere zeluloidearen gainean zuzenean margotuta sortu zituzten euren lanak. Sistiagak “...ere erera baleibu icik subua aruaren” luzemetraia egin zuen 1970ean. Margolari beraren esanetan filmak harremana zuen eroren oihuekin, itsasoaren isiltasunarekin, historia aurreko marrazkiekin eta errebeldearen ukabilkadekin. Dokumentala etengabe mugitzen diren forma, kolore eta egiturez osatutako mundu abstraktu bat da. Ruiz Balerdiren kasuan, “Homenaje a Tarzán” egin zuen 1971ean. Kalko bidez berregin zituen “safari” filmetako pasarteak.

Garai hartan errodatutako Filmez aparte, badira azpimarragarriak

diren beste xehetasun batzuk. Adibidez, Franco hil eta gero, Bilboko Zine Klub unibertsitarioak euskal zineari buruzko lehen emanaldia antolatu zuen 1975ean. Bi urte beranduago, euskal zinemagintza sustatu asmoz sortu zen Euskal Zinegileen Elkarte. Eztabaida sako-
nak izan ziren bertan, zer zen euskal zinea eta zer ez. Era berean, ikus-entzunezko bitartekari propioak edukitzea aldarrikatu zuten. Kideen arteko desadostasun eta ezberdintasunak medio, urtebete beranduago desagertu zen elkarte.

8. ZINE AUTONOMIKOA (1981-1985)

Autonomi Estatutuaren onarpenarekin, zinearen gaineko eskuduntzak euskal gobernuaren esku geratu ziren. 1981etik aurrera kreditu eta diru-laguntza politika bati jarraiki, euskal zinemagintza propio bat sustatzeko ahaleginari heldu zitzaion. Horren fruituak berehala etorri ziren.

1981ean Imanol Uriberen “La fuga de Segovia” ekoitzi zuen Frontera Filmsek. Filma Angel Amigoren “Operación Poncho” liburuan oinarritua zegoen, zeinean kontatzen den Segoviatik nola ihes egin zuten barruko preso politikoek. Filmean, aktoreekin batera, benetako ihesaldian parte hartu zuten presoetako batzuk agertzen ziren. Horietako bat, Patxi Bisquert. Donostiako Zinemaldian estreinatu zen lana, eta nazioarteko kritikaren saria jaso zuen. Horrez gain, hainbat sari irabazi zuen atzerriko zinemaldi ezberdinetan. Espainiako administrazioak, baina, tratu nahiko txarra eman zion filmari, diru laguntza batzuk ukatuz. Filmak diru asko bildu zuen aretoetan, eta, gainera, merkatu berrietara egin zuen jauzi: Israel, Norvegia, Libano, AEB...

Politika beraren eskutik etorri ziren gero Juan Ortuoste eta Javier Reboloren “Siete calles” eta Larruquert eta Juan Ignacio Lorentek zuzendutako “Agur, Everest” (Everestera euskaldunek 74an eta 80an egindako igooeren erreportajea), biak ere 1981ekoak. 83an Al-

fonso Ungriaren "La conquista de Albania" ekoitzi zuen Frontera Filmsek, Arantxa Urretabizkaiaren gidoiarekin. Bertan, Nafarroako gudaroste batek XIV. mendean Albaniara egindako konkista saioa narratzen da. Filmak konexio puntu asko ditu Werner Herzogen "Aguirre o la cólera de Dios" lanarekin. Urte berekoa da Arthur Mac Caigen "Euskadi hors d'Etat" dokumentala, Euskal Herriaren historiari buruzkoa (1939tik hasita). Aurretik, Mac Caig "Patriot game" errodatutakoa zen, Ipar Irlandaren gatazkari buruzko dokumentala berau.

1983an sortuko da Euskal Produktore Independienteen Elkarte (EPIE). Elkarte honek finantziazioa modu korporatiboan abordatzeko helburua dauka. Horrela, Kultura sailarekin adostuko dituzte diru-laguntzak eta baldintzak. Hemendik aurrera hasiko da artista eta boterearen arteko harremanen itsusitzea. Prozesu luze eta konplexua.

1984koak dira Pedro Olearen "Akelarre", Imanol Uriberen "La muerte de Mikel", Montxo Armendarizen "Tasio" (askorentzat euskal zinearen gailurra) eta ia dena euskaraz errodatua dagoen "Erreporteroak" dokumentala, bi kazetari gazteren gorabeherak kontatzen dituen 80-81 urteen bitartean.

Aipatu filmek eta aurrekoek kritika eta publiko arrakasta handia izan zuten.

Film hauekin batera aurrera darrai Ikuska sailak (20 Ikuska errodatzeraino).

1984an hasten da haustura. Eusko Jaurlaritza produkzio propioko filmak egiten hasten da EPIEren haserretako. Era berean, tentsioa gero eta handiagoa da diru-laguntzen banaketa *alderdikoia* dela-eta. Luzeegi joko luke orduko gorabeherak xehe-xehe azaltzea. Gainera, ez da kontu berria artista eta botere publikoen arteko tirabirena. Edonola ere, garai nahasi horretakoak dira ETBk bere kabuz 1985ean ekoitzi zituen euskara hutsezko hiru erdimetraiak: "Ehun metro" (Alfonso Ungriak zuzendua), "Hamaseigarrenean aidanez"

(Anjel Lertxundik zuzendua) eta "Zergatik panpox" (Xabier Eloorriagak zuzendua). Hirurak ere euskarazko eleberrietan oinarrituak. Hauei gehitu behar zaie marrazki bizidunetako "Kalabaza triponztzia" arrakastatsua, Juanba Berasategik zuzendua eta Koldo Izagirrek moldatutako gidoian oinarritua.

1985etik aurrera erabatekoa izango da zinemagile eta politikarien arteko haustura. Ordurako, oso bestelakoa da Jaurlearitzaren dirulaguntza politika. Hasierako oparotasunetik parametro murriztago-etara pasea da. Produktzioan gutxiago eta bestelako kontuetara mugatzen du laguntza: antena eskubidea, kasu.

9. HAUSTURA ETA BIDE BERRIAK (1986-2007)

Aipatu tirabirak alde batera utzita, zerrenda ditzagun ordutik hona egin diren film interesgarrienetako batzuk:

1986koak dira "27 horas" arrakastatsua (Montxo Armendarizena), "Oraingoz izen gabe" (euskaraz eta José Julián Bakedanok zuzendua, Borgezen "La intrusa" ipuinean oinarritua eta Atxagak moldatua) edota "Bandera negra" (Pedro Olearena).

1987koak, "Kareletik" (euskaraz eta Andu Lertxundik zuzendua- kontrabandoa eta arrantza praktikatzan dituen ontzi bateko tripulazioari buruzkoa), "A los cuatro vientos-Lauaxeta" (Angel Amigok zuzendua) edota marrazki bizidunetako "Abenturak eta kalenturak" (Luis Goyak zuzendua eta Atxagaren gidoi batean oinarritua). 1988koa "Ander eta Yul", Ana Diezek zuzendua.

1989koa da euskaraz errodatutako "Ke arteko egunak", Antxon Ezeizak zuzendua. Gidoia Ezeizak berak eta Koldo Izagirrek idatzi zuten.

90ekoak dira Donostiako Zinemaldian Urrezko Maskorra irabazi zuen Montxo Armendarizen "Las cartas de Alou" eta "Santa Cruz el cura guerrillero-Santa Kruz apaiz gudaria", José María Tudurik zuzendua.

91tik aurrera zuzendari gazte eta bide berriak jorratuko dituztenen plazaratzea emango da. Horiek ditugu, besteak beste, Juanma Bajo Ulloaren "Alas de mariposa" eta "Akixo" edota Enrique Urbizuren "Todo por la pasta".

1992an bere lehen filma ezagutzera emango du Julio Medemek, "Vacas". Urte berekoa da mendeko euskarazko azken filma (marrazki bizidunak kanpoan utzita, noski), Koldo Izagirrek zuzendutako "Off-eko maitasuna". Urte berekoa da Igeldo Zine ekoiztetxearen parte hartzearekin Victor Ericen errodatutako "El sol de membrillo".

1993an beste zinemagile ezagun batek egin zuen debuta, Alex de la Iglesia, "Acción mutante" filmarekin egin ere. Urte berekoak dira Medemen "La ardilla roja" eta Bajo Ulloaren "La madre muerta".

94koa dugu Eneko Olasagastik eta Karlos Zabalak zuzendutako "Maité", euskaraz eta gazteleraz. 1995etik aurrera asko dira lan aipagarriak: "El día de la bestia", "Secretos del corazón", "Tierra", "Air Bag", "Los amantes del círculo polar", "Yoyes", "Obabakoak", "La pelota vasca"... Bien bitartean, zuzendari berri gehiago ere plazaratuko dira: Calparsoro, Pablo Malo...

10. EUSKARAZKO ZINEMAREN PIZKUNDE BERRIA?

Euskarazko zineari dagokionean, esan daiteke pizkunde moduko bat ezagutzen ari garela azken urteotan. Esnal eta Altunaren "Aupa Etxebeste!"-ri (Donostiako Zinemaldian Gazteriaren saria eskuratu zuena) Bernues eta Gabilondoren "Kutsidazu bidea, Ixabel" gehitu zaio oso denbora gutxian. Berriki, Alberto J. Gorritibiarearen "Eutsi!" estreinatu da. Oraindik goizegi da ondorio zehatzak ateratzeko, baina ukaezina da publiko arrakasta handia eduki dutela, 1985eko erdimetraiak ez bezala, eta mediatikoki eraginkorrak izan direla. Deigarria da film hauek piztu duten zalaparta. Bestalde, badirudi komedia eta gai sozialak nagusitzen ari direla aparraldi berri hone-

tan. Halaber, ezin ahaztu Aizpea Goenagak iaz errodatu zuen “Zeru horiek” TV moviea, Atxagaren eleberrian oinarritua. Une honetan, Lertxundiren “Zorion perfektua” egitea aurreikusia dago.

Bukatzeko, labur bada ere, ezin aipatu gabe utzi gurean oso eman-
korrak izan diren bi alor. Marrazki bizidunak, batetik, eta laburme-
traiak bestetik. Marrazki bizidunen arloan hor dauzkagu Juanba
Berasategiren “Kalabaza tripontzia”, “Ipar haizearen erronka”,
“Karramarro uhartea” edota “Alhambrako giltza”. Laburmetraien
adarrean, aipagarriak dira KIMUAKen babesarekin egindako lanak.
Hor daude, besteak beste, Koldo Almandoz, Ane Muñoz edota
Oscar sarietarako izendatuak izan diren Vigalondo eta Cobeagaren
lanak.

Elkarrizketa



Mikel Asurmendi

Anjel Lertxundi:

Literatura eta zinema

Anjel Lertxundi: Literatura eta zinema



Anjel Lertxundi (Orio, 1948). Irakaslea, kazetaria nahiz zinegilea izana. Gaur egun idazlea dugu oroz gain, baita gidoigilea ere. *Hamaseigarrenean aidanez* eta *Kareletik* filmen zuzendaria. Film bi hauetan utzi dizkigu Anjelek zinearekiko lilura eta abentura.

Haizu bekit, abentura hitzez Anjel Lertxundik zinema munduarekin izandako harremana.

• “Literatura eta zinea” gaia jarri didate mahaian: “Hartu gai horien ildoak eta egin ezazu bide Anjel Lertxundi idazlearengana”. Abiatu naiz, ildo zenbait urratu dut eta orain bidean aurrera egitea proposatzen dizut zuri, Anjel.

Beti ihes egin izan diot gaiari. Ez dut euskal zineari buruzko mahainaguru eta horrelakoetan parte hartu nahi izan.

• Zergatik?

Agian zinearen mundura hurbildu nintzenean gehiegi zurrupatu ninduelako. Beharbada, ez nuelako on saltsa guztietan agertzea. Baita zinearen mundu horretatik asko urrundu nintzelako ere... Orain hitz egiteko prestatu banaiz, ordukoak oroitu, pentsatzen ditudanak esan, eta gaiaren orria pasatzeko izan da.

• Nola definituko zenuke azken hogeitabost urteetako euskarazko literaturaren eta zinemaren arteko harremana?

Liburu gutxi batzuekin, zinea egin da. Ona ala txarra, ez dagokit niri

esatea. Kito. Egia da lehendabiziko euskal zinemak euskal literaturari heldu ziola. Literatura bide berri bat hartzen ari zen, eta zinea baikortasun horretara arrimatu zen. Bide berriak urratzearen garai gisa gogoratzen dut nik hura. Gero, moztu egin zen bidea. Kulturen agintean kulturaren kezkarik gabeko jendea dagoenean, horrelakoak gertatzen dira.

• **Zure harremana zehazki nolakoa izan da: onurak, menturak, desbenturak.**

Bo. Ekonomikoki, desastre hutsa: urte batzuetako nire lana hipotekatu zidan. Artistikoki, ordea, zinearen tripak ezagutu nituen, eta tripa horiek ezagutzeak asko lagundu dit gero nobelagintzaren tripa ulertzen eta nire nobelagintzari begi berriez begiratzen. Desberdin idazten dut zinea egin aurretik eta zinea egin ondoren. Eta horrek alde on asko ditu, jakina. Gehienak dira onak. Txar bat aipatzearen, nire idazle-begirada zine-kamera bat bihurtzearen arriskua. Literaturak zineak kontatu ezin dituenak kontatu behar baititu zine-kamera ez da beti lagungarri. Behaztopa izatera ere irits daiteke.

• **Zer geratzen da Urretxuko Ixabel tabernan (*Hamaseigarrenean aidanez*) edota Zarautz-Orioetako inguruko itsas bazterretan (*Kareletik*) zine zuzendari aritu zen Anjel Lertxundiz?**

Errazagoa zait *zer ez den geratzen* erantzutea. Ez da geratzen orduko entusiasmoa. Ez da geratzen orduan neukan literaturari buruzko ikuspegi neorrealista (italiarren zinetik baino gehiago, idazleengandik zetorkidana: Cesare Pavese, Pratolini...). Ez da geratzen ez Ixabel taberna, bota baitzuten, eta, batez ere, ez da geratzen abentura hartan beti ondoan izan nuen Mikel Garmendia aktorea...

• **Zein izan da zure literatura —edo fikzioa— zinemara eraman orduan bizi izan duzun esperientzia?**

Bi bitartekoak oso desberdinak direnez, desberdinak dituzte bai ari-

ma, bai hizkera eta baita teknikak ere. Zaila da ondo menderatzea bi bitartekoak. Idazleak zineaz dakienarekin fidatu behar du. Eta alde-rantziz. Niri hautua egitea tokatu zitzaidanean, ez nuen inolako za-lantzarik: ni idazlea naiz.

• **Non daude zailtasunak literaturaren unibertsoa zinemara ego-kitzeko orduan? Gidoia egitean? Gidoia aplikatzerakoan?**

Gidoi kaskar batekin nekez egin daiteke pelikula on bat. Gidoi on batek ez dizu pelikula on bat ziurtatuko, baina emana duzu peliku-la on bat lortzeko pauso garrantzitsua... Robert Towne gidoilari eta zuzendariak zioena: "Gidoilariak bere lana bukatu arte, gainerako guztiek ez dute lanik". Eta nik eranstean dut: "beno, bai, errezatzea, gidoilariak ondo bete dezan bere lana".

• **Produkzioak edota bitartekoek zein garrantzi dute?**

Produkzioak garrantzia du, jakina, baina diruak ez du ezer bermatzen. Diru gutxirekin egindako pelikula eder asko dago munduan. Diru askorekin egindako pelikula txarrak adina, gutxienez.

• **Giza baliabideek berriz zer munta dute? Hau da, nola bizi izan zenituen aktoreen lanak, karakterizazioak, argiztapenak, eta oro har hori guztia egiten zutenekiko harremanak.**

Zineko lana, beste ezeren gainetik, talde-lana da. Denen artean erai-kitzen da produktua. Uste dut zerbaitetan asmatu baldin banuen, taldea egiten izan zela. Delegatzen. Ni baino gehiago zekienaz fida-tzen. Nobela bat idazten ari zarenean, zu zara gidoilaria eta zuzen-daria eta makillatzailea eta argiztatzailea. Zinean, ez. Hori konpli-katua da, baina baita ederra ere...

• **Zailtasunak aipatu ditut. Abantailak edo egokierak ba ote?**

Nik uste dut zailtasunez aritu naizenean, erraz ikusten dela horien ifrentzuko alde ona ere.

- **Zer ikaspen daramazu zinemarekiko harremanetatik?**

Gazi-goza. Gazia, eman nezakeena ematen asmatu ez nuelako, nahiz beti esan dudan pozik geratu nintzela *Hamasaigarrenean aida-nez*ekin eta hango estetikarekin. Inondik ez *Kareletik* pelikularekin. Goza, berriz, esperientzia hark erabat markatu zuelako —eta uste dut onerako izan zela— nire idazkuntza.

Horiek atzokoak ziren, bidean bide goazela, gatozen gaur egunera....

- **Pausoka ekoizpen etxerako ari zara lanean, Telebista da zure ogibide nagusia. Nolako balorazioa egiten duzu ETBn burutzen den fikzioaz oro har?**

Hitz-joko bat egin dezaket eta esan fikzio bat dela ETBk egiten duen fikzioaz egitea. Gehiago egin zezakeen eta, batez ere, gehiago saiatu Euskal Herriko baliabide pertsonal sortzaileenak erakartzen. Ez du horrelakorik egin. “Jaun-andreok, tresna zoragarri bat daukagu esku artean. Diru gutxirekin, etekin artistiko onak atera nahi ditugu. Zuek egiten duzuen bultzatzeko eta kudeatzeko gaude gu”. ETB-ren hasieretan ez nuen konfiantzazko jarrera hori antzeman eta, jakina, urteekin bizioak gaiztotu egiten dira, zuzendu ordez.

- **Goenkale klasikoaz eta *Balbemendi* azken honetaz, zer iritzi duzu?**

Hasierako *Goenkale* eta gaurkoa ez dira berdinak ez planteamen-duan, ez emaitzan. Hamahiru urte pasatu dira, ez alferrik. Onerako eta txarrerako. Ez naiz egokiena horretaz hitz egiteko, baina honakook azpimarratu nahi nituzke: euskararen normalkuntza ekarri du fikziora; antzezle-eskola bihurtu da; teknikoki, sekulako hobekuntza egin du; eta ekoizpenari dagokionez, erloju batek bezala funtzionatzen duen engranaje bat asmatu zen eta egunero olioztatzen da... Istoriei dagokienez, berriz, generoak bere legeak ditu, bere izugarrikeriak eta melodramatismoak, eta nik askotan esaten duda-

na *Goenkaleri* egokituz: halako genero batean ere ahalegindu beharra dago zapata oinari egokitzen, eta ez alderantziz.

Balbemendi, berriz, kontuan hartuz ekoizpeneko baldintzak eta zein denbora laburrean grabatu zen guztia, mirari bat izan da hain produktu duina ateratzea, eta mirari horretan nire parte hartzea oso apala izan da. Mirariaren eragile guztiak aipatzen hasiko banintz, oso zerrenda luzea aterako litzaidake, baina bi izen aipatuko ditut, Jokin Oregi gidoilariarena eta Jabi Elortegi zuzendariarena, bai baitakit bi izen horiek aipatuz meritua duten gainerako guztiak ere aipatuak sentituko direla.

• **Pausokaz gain burututakoak diren beste ekoizpenak ahaztu gabe, *Martin* telesaila, *Wazeman/k* orain, kasu. Zer iritzi duzu ETBk ekoizten duen fikziozko ekoizpenaz.**

Bakoitza bere generoan, eredugarriak iruditzen zaizkit gurea bezalako telebista txiki batean egiteko. Baina ETBk ekoizten duen fikzioaz iritzia eman orde, nahiago dut esan pozik ikusiko nukeela ETBren apustu handiagoa fikzioaren alde. Gure mundu-erreferentzia ez dago, aspalditik, gure baserrietako sutondoan. Telebista da, neurri handi batean, gure gaurko sutondoa. Perspektiba hori hartu behar luke, serioago hartu ere, telebistak, nahiz badakidan eguneroko lehiak baldintzatu eta lanbrotu egiten duela epe luzerako apustu oro.

• **Demagun, zuk buruan duzun proiektua eta gero pantailan gauzatzera iristen dena, abiapuntuan zenuen hura al da?**

Askotan, ez, baina hori ere jokoaren arauetako bat da.

• **Edo bidean bide, arazoak arazo, buruan duzuna galduz doa? Edo aitzitik osatuz doa, eta ustekabea hartu ere. Alegia, bidean bide produktua eraikitzen laguntzen duten bitartekoak eta zirkuntantziak al daude?**

Beno, lan bakoitza desberdina da eta bakoitzak bide desberdina egi-

ten du. Buruan zenuenak zerbait galtzen du bidean, baina, aldi berean, bildu ere egiten du bidean, kontu jakina baita ibilian erbi gehiago ikusten direla eserita baino.

Dena den, sorkuntza-lan bakoitza kontatzen hasiko bagina, beste sorkuntza-lan bat eraikiko genuke.

- **Fikzioan ari diren egile berrien emaitzak ageri izan dira aurreten. Borja Kobeaga zinema zuzendariaren eta gidoigilearen *Éramos pocos* laburmetraia hautagaien artean egon da Oscar saria jasotzeko.**

Ez dut Borja ezagutzen eta laburmetraiaren laburpen bat ikusi dut, ez laburmetraia osoa. Baina irakurriak ditut Borjaren adierazpide batzuk, eta garbi dago badakiela zertan ari den.

- **Zer da, errealitate sendo baten emaitza? Espejismoa edo ameskeria?**

Laburmetraiak Oscarra irabazi ala ez, errealitate sendo baten emaitza da. Eta errealitate sendo horrek Borja Kobeaga du izena. Basamortu kulturaletan ere posibleak dira oasiak.

- **Edo ETBn lanean ari diren “zinegileak” izanda ere, urrun al daude/gaude euskarazko zine baterako azpiegitura izatetik?**

Euskarazko zinearen azpiegiturarena beste auzi bat da, eta Borja Kobeagaren lana edo Telmo Esnalena baino haratago dago. Ez da kontuak nahastea komeni. Eta kontuok ez nahasteko, beti esan dut zine-aretoetako eta zabaltzaileen almazenetako eta ekoizleen bulegoetako diruak euskara ikasten duenean hasiko naizela euskarazko zinean benetan sinesten. Gauza bera gertatu zen liburugintzarekin ere, ez ahaztu.

- **Kutxidazu bidea Ixabel, Zeru horiek... Modu ezberdinez zinemara eta pantailara eraman diren azken ekoizpenak dira. Telebis-**

tarako produktuak al dira, pantaila handira edo zinemara eramatekoak baino?

Orain hogeita bost urte bizi-bizi zegoen polemika hori. Bi lengoaien arteko desberdintasunak, eta abar. Gaur, ez dakit, baina uste dut asko zaharkituko zela polemika, teknologia berriek beste zehetasun batzuk ekarriko zituztela debatera. Hori pentsatu nahi dut, behintzat.

• ***Zeru horiek-en egileak, Aizpea Gogoenagak, Zorion perfektua zure nobela proiektua du esku artean. Nola dago proiektua? Zer espero duzu?***

Gidoiaren fasean dago. Gainerakoan, ez dut beste berririk. Zer espero dudan? Ea pelikula egiten duten, eta, egiten badute, duina izan dadila. Aizpea Goenagaz ezagutu nuenetik fidatzen naiz eta *Zeru horiek* ikusi eta gero ez dut bere gaitasunari buruzko inolako zalantzarik.

• ***Ihes betea eleberriak zinemara bidea egin lezake? Zuk esana duzu “gure” baliabideekin zaila dela zure eleberria pantailara eramatea. Zein baliabidez ari zara?***

Giroketaz ari naiz, jakina. Nazi garaiko giroa eraikitzeaz.

Hori oso garestia da. Horregatik da zaila, ezinezkoa ere esango nuke, gure baliabideekin *Ihes betea* pantailara eramatea.

Baliabideak baleude, ez dut uste pelikula zaila izango litzatekeunik. Alderantziz: uste dut pelikula bat dagoela nobelan.

• ***Zuk hartuko zenuke, esaterako Montxo Armendarizen gonbitea —edo Amenabar edo Menena— Ihes betea zurea pantailara eraman ahal izateko?***

Bai, jakina, hartuko nuke. Pozik asko, gainera. Non firmatu behar da?

• ***“Gurea” litzateke?***

Zer da “gurea”? Uste dut ez dela on osasuntsua kontu hauekin metafisika gehiegi egitea. Nik, behintzat, errealitate artistikoak nahi

ditut, emaitzak, pelikulak, hemengo jendeak eginak. Batzuk gaztelaniaz egongo dira. Euskaraz ere egon daitezela ahal den ugarien. Lana, emaitzak, errealitate bat: eta errealitatea osatzen ari den neurrian, eztabaidatu egingo dugu —bai, eztabaida dezagun— honen eta horren inguruan. Orduan, bai, eztabaida aberasgarria! Baina eztabaida bat obrek probokatua eta aberastua. Errealitate artistiko batek. Bestela, fedearena dago: inork ikusi ez duenarekin den-dena esplikatu nahi izatearena.

• **Iraganean gauzatzera iritsi ez dena, gauzatuko ote den esperantzarik bai? (Euskarazko zinemaz ari naiz)**

Esperantza, gutxi; baina esperantza omen da azkena galtzen omen dena, eta... Nolanahi ere, lehen esan dizudana: bulegoetako diruak euskara ikasi duela jakindakoan hasiko naiz itxaropentsuagoa izaten.

Liburu-iruzkinak



Iñaki Lazkano
Iratxe Retolaza
David Tijero

Jiri Menzel, Hrabalen espiritua aldarri

Hrabalen literatura zineman hobekien islatu duen egilea da Menzel txekiarra; “Nik Ingalaterrako erregea zerbitzatu dut” estreinatu berri du

Bohumil Hrabal idazlearen testuen poesia gizatiarraz, ironia finez eta surrealismo bitxiaz daude tindatuak Jiri Menzel zinemagile txekiarren filmak. Gizabanakoaren askatasunaren aldarrikapena eta bizitzaren gozamen laño bezain sentsuala dira-eta haren zinemaren bereizgarri nagusiak. Maitasun handiz, samurtasun sentiberaz, ertratzen ditu bere zinemako pertsonaiak zuzendari txekiarrek, zinez. Hrabalen literaturan bezala, gizaki arrunta bihurtzen da Menzelen zinemaren protagonista; lantegietan bizi eta ostatueta garagardo artean aterpe hartzen duen jende xumea. Hala, Jaroslav Hasek-en “Svejk soldaduaeren abenturak” eleberriko protagonistaren itzal luzea suma daiteke dudak kulunkatzen diren Menzelen pertsonaia matxino eta xaloen bihotzetan.

Zorrotz begiratutako trenen lilura

“Olatu Berri Txekiarra” mugimenduko zinema sortzaile gazteek Bohumil Hrabal idazlea omendu zuten 60ko hamarkadan “Perla bat hondoan” (1965) filmaren bitartez. Egitasmo hartan, Hrabalen izenburu bereko narrazio liburuan oinarritutako film labur bana zuzendu zituzten Jiri Menzel, Jaromil Jires, Jan Nemec, Eval Schorm eta Vera Chytilova-k. Hortaz, Hrabalen hitzak irudi bihurtu zituen lehen aldiz Menzelek “Smrt pana Baltazara” film laburrean. Halaxe egin zuten topo Hrabal eta Menzelen patuek.

Hrabalen literaturak liluraturik, idazlea bera hartu zuen bidela-

gun Jiri Menzelek estreinako film luzean. “Zorrotz begiratutako trenak” (1966) filma Hrabalen eleberri ezagunenaren zinema egokitza-pen aparta da, eta bertan, gidoian hartu zuen parte idazleak. Milos Hrma trenbideetako langile gaztearen nondik norakoak ditu oinarri filmak. Protagonistak nazien aurkako borrokan bizia ematen duen arren, maitasunaren aurkikuntza eta desiraren laztana dira istorioa-ren ardatz. Idealismoak baino, sentimenduek gatibatzen dituzte-eta filmeko pertsonaia xaloak ironiaz bernizatutako testuinguru batean.

Ingelesezt besteko film onenaren Oscar saria bereganatu zuen Jiri Menzel zinemagilearen “Zorrotz begiratutako trenak” filmak 1967. urtean, eta horrek, Bohumil Hrabal idazlearen literatura are eta eza-gunagoa egin zuen munduan. Oharkabe, arrakastaren trenaren bidaiari egin ziren Hrabal eta Menzel.

Pragako Udaberria eta Moskuko Negua

Hrabalen “Bizi nahi ez dudan etxea iragartzen dut” liburuko kontakizunak oinarri harturik, “Hegatxabalak burdin harian” (1969) maisulan gordin bezain poetikoa filmatu zuen Jiri Menzelek. Pelikulak ironia zorrotzez eta irudimen handiz salatzen ditu Txekoslovakia ohiak 50eko hamarkadan jasandako purga estalinistak eta bere egi-ten du Hrabalen espiritu librea.

Galdategi batean lan egitera zigortutako “sozialismoaren etsai lazgarri” batzuen bizipenak islatzen ditu “Hegatxabalak burdin harian” filmak. Larunbatetan lan egiteari uko egin dion sukaldari jua, liburu kapitalistak erre nahi izan ez zituen filosofia irakaslea, saxofoi musika-tresna burgesa jotzeagatik atxilotutako musikaria eta beste hainbat pertsonaia gogoangarri ere biltzen dira bertan.

Ironia sotilaren bitartez burokrazia estalinistaren errepresio bortitza gaitzetsi zuen Menzelek; umore beltza erabiliz boterearen absurdua salatzeko. Samurtasunak, Philip K. Dick eta George Orwellen alegoria politiko ilunetan ez bezala, berebiziko garrantzia du filmean. Hala, sentsualitatea eta bizi-poza erregimen estalinistaren aur-

kako arma gisa darabiltza Menzelek. Pavel sukaldari juduaren eta Jitek emakume presoaren arteko maitasun istorioa horren paradigma da.

Salaketa politikoa, ironia iluna, samurtasunaren fereka eta bizitza zoriontsuaren aldarrikapena uztartzen ditu maisutasunez Menzelek “Hegatxabalak burdin harian” iradokitzailean, Bohumil Hrabalen prosa lirikoaren bizi-arnasa bereganatuz. Varsoviako Ituneko tankeek, ordea, Pragako Udaberrian loratu zen espiritu askearekin bukatu zuten eta filma debekatua izan zen. Bi hamarkada geroago, 1990ean, Urrezko Hartza jaso zuen filmak Berlingo Zinemaldian.

Sasoi ilunak

“Hegatxabalak burdin harian” debekatua izan ondoren, agintariak Menzel zigortu zuten eta bost urte egin zituen filmik errodatu gabe. Urte ilunak izan ziren oso “Zorrotz begiratutako trenak” maisulanaren egilearen bizitzan. 80ko hamarkadan, oster, Hrabal-en testuetan oinarritutako bi pelikula filmatu zituen: “Postriziny” (1980) eta “Slavnosti snezenek” (1983). Nolanahi ere, “Vesnicko má strediskova” (1985) komedia gazi-gozoarekin berreskuratu zuen zinema adituen arreta, eta Oscar saria irabazteko zorian ere izan zen. Herrixka txiki baten gorabeherak dakarzkigu Menzelek bertan. Hrabalek filmean parte hartu ez zuen arren, Moraviako idazlearen luma ironiko eta samurrak erretrataturako munduarekin tupust egi-ten dugu beste behin. Espiritu kritikoa alboratu gabe, bizi-poza aldarrikatzen du-eta Menzelek; existentziaren alderik ludiko eta gizatiarra nabarmenduz.

Hrabal, Menzelen itzuleraren errudun

Erregimen komunistaren gainbehera eta demokraziaren etorreraren ostean, Vaclav Havel idazle eta politikariaren antzezlan bat —“Zebračka opera” (1991)— eta Vladimir Vojnovitx idazlearen eleberriz egagunena —“Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Con-

kina" (1994)— pantaila handira eraman zituen Menzelek. Ondoren, zinematik aldentu zen zuzendari txekiarra. Harrez geroztik, antzerkiaren munduan aritu da eta ez du filmik errodatu. "Ten Minutes Older: The Cello" (2002) egitasmorako zuzendutako film laburra izan da salbuespen bakarra.

Aurten, ordea, zinemara itzuli da Jiri Menzel "Obsluhoval jsem anglického krále" finarekin. Bohumil Hrabal idazlearen "Nik Ingalaterrako erregea zerbitzatu dut" liburua du oinarri filmak, eta Jan Dite izeneko morroi xelebrearen bizipenak dakartza. Zerbitzari hasi eta, nazismoaren garaian poltsikoak ondo bete eta gero, dirudun bukatuko du. Halabeharrek, baina, patu petrala ekarriko dio. Aberatsak ez baitaude ondo ikusiak Txekoslovakia komunistan. Filmak FIPRESCI saria bereganatu zuen Berlingo Zinemaldian eta kritikiak nahiz ikusleak ere gatibatu ditu.

Zinema abandonatu eta antzerkiaren liluran hondoratu zen aspaldi Jiri Menzel. 70eko hamarkadan sozialismo errealearen debekuak eszenatokietan askatasuna bilatzera bultzatu baldin bazuen, demokraziaren promes antzuek bide bera hartzera eraman zuten duela hamarkada bat pasatxo. Hrabal adiskide minaren testuei darien bizi-poza irudi bihurtzeko desirak erakarri du berriz ere zinemara. Zorrotz begiratutako trenetan ere gizatasunez eta irribarre xaloz betetako bagoirik aurki daitekeelako itxaropenak.

“Olatu Berri Txekiarra”, bitxilore ihartuak Pragan

Askatasun handiko garaia bizi izan zuen Txekoslovakia ohiak 60ko hamarkadan. Herrialde sozialisten ortodoxia zurrunik urrun, gizartearen iraultza txiki eta herabe bat indartuz joan zen apurka-apurka. Iraultza sozial horrek eragin handia izan zuen artearen esparruan. Hala, Txekoslovakia Estatu Zinemaren (FAMU) baitan zinemagile gazte talde berritzaile eta ausarta jaio zen: “Olatu Berri Txekiarra”. Milos Forman, Jiri Menzel, Ivan Passer, Jan Kadar, Vera Chytilova, Evald Schorm, Jan Nemec, Vojtech Jasný, Jaromil Jires, Stefan Uher eta Jaroslav Papoušek izan ziren mugimendu oparo hartako izenik esanguratsuenak.

“Olatu Berri Txekiarra” mugimenduaren pelikuletan herrialde sozialistetan ohikoak ez ziren gaiak lantzen ziren: maitasunaren aurrean gazteek bizi zuten nahasmena, gizartearen gabezia etikoa, ustelkeria politikoa... Literaturak ere berebiziko garrantzia erdietsi zuen zuzendari gazteen artean. Jiri Menzelek, esate baterako, Bohumil Hrabalen literatur lanak zinemara eraman zituen. Jaromil Jires eslovakiarrek, bere aldetik, Milan Kunderaren “Broma” eleberraren zinema egokitzen egin zuen. Zinemagile txekiar gazte haien pelikulek berehala lortu zuten Hollywooden bedekapen artistiko eta ideologikoa. Jan Kadar eta Elmar Klos-en “Denda Kale Nagusian” (1965) eta Jiri Menzelen “Zorrotz begiratutako trenak” (1966) filmek Oscar saria jaso baitzuten.

Alexander Dubček agintera iritsi zenean, 1968an, “sozialismo gizatiarra” aldarrikatu eta erregimenaren liberalizazioan sakondu zuen. Moskuk, ordea, tankeak bidali zituen Pragara eta sozialismo errealearen dogma guztiak berrezarri zituen. Ondorioak lazarriak izan ziren “Olatu Berri Txekiarra” osatu zuten zinemagileentzat.

Chytilovaren "Bitxiloreak" (1966), Formanen "The Firemen's Ball" (1968), Jiresen "Broma" (1968), Menzelen "Hegatxabalak burdin harian"(1969) eta beste film interesgarri ugari debekatuak izan ziren. Milos Forman, Jan Nemec, Ivan Passerrek eta beste zinemagile askok erbestera jo zuten. Jiri Menzel, Vera Chytilova eta Txekoslovakian geratu ziren gainontzeko zinemagileek zentsuraren mendeku latza jasan zuten. Negu sovietarrak errotik moztu zituen Pragako Udaberrian loratutako bitxiloreak.

Fito Rodriguezen,
Kasandra leihoan

Zinema, gaur egungo mitologia

Fito Rodriguezen *Kasandra leihoan* liburua irakurri berri dut, beste behin. Bigarren irakurraldi honetan zer gozatua, zer pentsatua sakondu baino ez da egin, aberastu. Liburu hau beste behin irakurtzerakoan ezin argiago sentitu dut Kasandraren susmo haxe: “Ez dut uste berrikuntzarik gabeko errepikapena dagoenik” (101 or.). Ez, ez dut uste berrikuntzarik gabeko irakurrالdirik dagoenik; liburua jada ezaguna izan arren, jada aurretik irakurria izan arren. Are gehiago, honako susmo haxe ere badut: lan literario bati berriro ere heltzean irakurrالdia errepikatua, ezaguna eta guztiz bereganaturik dagoela sentitzen bada, liburua literarioegia eta sortzaileegia ez denaren seinale. Bestelako helburu bat duenaren seinale. Esaterako, hartzailearengan sentsazioak sorrarazi orde, irakastea helburu duena. Nago, Kasandrarekin bat eginez, literatura adierazpen interesgarrieneke ere —zinemak bezalatsu—, adierazi nahi duten hori agerian uztearekin nahikoa dutela, ez dutela ezer azaldu beharrik, ez dutela ezer irakatsi —ikasarazi— beharrik (71 or.). Alegia, norabide bakarrek irakurketa zurrun eta bideratuek ez diotela onik egiten irakurrالdiari, ez eta irakurlearen gozamenari eta sormenari. Baina ezta ezagutzaren bilakaerari ere (liburu honek agerrarazi bezala).

Ez dut halako zurruntasunik antzeman *Kasandra leihoan* liburura beste behin hurbiltzerakoan, ez dut norabide bakarrerako joerarik antzeman. Ohartu naiz lehen irakurrالdi batean sentitu nituenek (*Berria* 2006-10-08) gehiago zor ziotela neure irakurle jarrera batek eraginiko zurruntasunari, testuak berak bideraturiko zurruntasun

eta hersturari baino. Bigarren irakurraldi honetako sentsazioak papperatzearekin batera, beraz, neure lehen irakurraldi hartako zurruntasun zenbait azaleratuko ditut, *Kasandra leihoan* liburuaren irakurketaren bilakaera nola mamitu dudan argiago adierazi asmoz.

Hiru ataleko mosaikoa

Kasandra leihoan hiru atalez osaturiko liburua da. Lehen atala, “ABC edo instructionea” deiturikoa, hitzaurrearen diskurtso moldera egokitzen den testua da. Bertan Fito Rodriguezek liburuaren nondik norako zenbaiten berri ematen du, eta irakurbiderako proposamen zenbait ere aurkezten ditu. Hirugarren atala, “ZYX edo abstractionea”, kontzeptu zenbaiten inguruko hiztegi edota azalpen pertsonalek osatzen dute, betiere filmak adibide modura erabiliz. Bigarren atala, “H gabeko autua” deritzona, liburuaren pasarterik mamitsue-na da, nire ustez, liburuaren bihotza. Atal horretan, Kasandra eta Ihardetsen arteko solasaldia aurkezten da. Bat-bateko egoera batek abiarazten du Kasandra eta Ihardetsen arteko solasaldi horixe; Parisetik Islamabaderako bidean direla, hegazkina Erroman geldiarazi egiten dute, eta bidaiariei hegazkinean zain egoteko eskatzen diete. Halaxe gelditzen dira Kasandra eta Ihardets euskaldunak, hegazkin barruan zain, ezin altxaturik, ezin mugiturik, musulmanez inguratuturik. Espazio estatiko, itxi eta arrotz batean gelditzeak sorturiko hersturari aurre egiteko asmoz abiatzen du elkarrizketa Kasandrak; beldurra, asperdura eta ezinegona ahazteko asmoz. Honela, ikusiriko zenbait film elkarri kontatuz, eta hauen inguruko (aurre)iritzi, irakurketa eta sentsazioak trukatzuz, filosofiaren arrimuan ibiliko dira bi lagunak, orain greziako filosofoen esanak gogora ekarriz, gero nork bere esperientzian sentituriakoak kontatuz. Aipuen eta bizipenen joan-etorrian, arrazoiaren eta sentimenduen joan-etorrian, usteen eta kontzeptuen joan-etorrian dabilta Kasandra eta Ihardets, betiere “mendebaldeko gizakiaren erro hauskorrak” era-kutsiz —ikusaraziz— (176 or.).

Bide honetatik, Fito Rodriguezek trebetasunez erakutsi du lagunarteko solasaldietan ere filosofia mamitzen, sortzen eta geureganatzen dela, edo geuregana daitekeela.

Literatura eta zinema

Mendebaldeko pentsamenduaren erro horiek kolokan jartzeko, batez ere zinemaz jarduten dute Kasandra eta Ihardetsek. Izan ere, pelikulen argumentuak kontatzearekin batera, pelikula horiek nola interpretatu daitezkeen hausnartzen dute, eta hausnarketa horietatik tiraka etortzen dira beste hainbat eta hainbat gai eta azpigai, guzti-guztiak mendebaldeko pentsamendurekin eta mendebaldeko gizakia-
ren ereduarekin zerikusia dutenak. Baina, esan bezala, mintzagaiaren muina zineman eta pelikula konkretu batzuetan kokatzen dute.

Oso esanguratsua da pertsonaia bakoitzaren nortasuna irudikatze-ko erabilitako bidea. Besteak beste, pertsonaia bakoitzaren kultur aipamenetan eta harturiko izenetan antzematen da nortasunaren islarik. Izan ere, Kasandra irakurle trebatua da, filosofian aditua, eta kultura jasoko idazle, joera eta iritziak ezagun dituen. Horregatik, Greziako mitologiako pertsonaia baten izena hautatu izana adierazgarria da, eta are adierazgarriagoa, Kasandrarena hautatu izana. Ezagun den bezala, Kasandrak profeziaren dohaina zuen, eta dohain haren bitartez Troiaren suntsiketa iragarri bazuen ere, ez zioten sine-
tsi. Ez zekien zer gertatzera zihoan, ezin zuen jakin, baina antzeman zuen gertatuko zela. Hartara, liburu honetako Kasandrak ere antzema-
tea, susmatzea du gustuko.

Ihardetsek, aldiz, gustukoago ditu herri-kulturako adierazpideak, besteak beste, komikia eta ahozko literatura. Kasu honetan ere izena ezin adierazgarriagoa da, Ihardets pertsonaiaren jarrerarekin zuzen-zuzenean harremana duena. Izan ere, Ihardetsek Kasandraren iri-
tziei erantzunez ibiliko da, orain esetsiz, gero hots eginez.

Baina, kultura eta jarrera ezberdinetara ohituriko bi lagun hauek badute kultura komunik, topaleku komunik: zinema. Bi-biek filmak

ikusi ohi dituzte, bi-biek kultura horren hartzaile eta kontsumitzaile dira. Hortaz, zinema elitearen kulturaren eta herri-kulturaren arteko adierazpide modura aurkezten da, guzti-guztientzat ezaguna den kodea, guztien eskura dagoena, eta azken batean, bi muturren arteko lotura ere izan nahi duena, edo izan daitekeena.

Jakina, zinemaren ingurukoak mahai-gaineratzeak beste kultura adierazpideez ere hitz bi esatea ekarriko du. Eta berezi-bereziki literaturaz. Ezin bestela, sortu zen unetik beretik literatura adierazpideekin zinemak harreman estu-estua izan baitu. Bai lehen urte haietan gidoi-egile gehientsuenak ordura arte literaturan arituriko egileak izan zirelako, bai ordutik aurrera ere literaturatik argumentuak eta baliabide narratiboak hartu dituelako zinemak (eta alderantziz, noski). Solasaldi honetan, hortaz, literatura eta zinemaren arteko hartu-emanak etengabe aipatzen dira. Baina, Kasandra eta Ihardets sakonago eta zehatzago mintzatzen dira literatura eta zinemaren arteko diferentziez, antzekotasunez baino. Ezberdintasun horiek erakusteko ahalegina nabari da, besteak beste, film bihurturiko literaturaren inguruko oharrek egiterakoan, edota literaturara bihurturiko filmeen inguruko oharrek egiterakoan (55 or.). Gainera, bada solasaldi honetan zinemari egokitzen zaion ezaugarri berezirik. Ahozko kultura eta egungo zinema parekatu egiten ditu Kasandrak (28. or.), biak ala biak giza mitoen eta ereduaren igoerle kontsideratuz. Biak ala biak mitologiarekin lotuz. Behinola mitoak transmititzeko bidea zelakoan ahozko kultura, eta gaur egun mitoak transmititzeko bidea delakoan zinema. Hau da, behinola herri-kulturaren bitartez hedaturiko giza ereduak, egun masa-kulturaren bitartez hedatzen direlakoan. Horiek horrela, Kasandrak ezin garrantzitsuagoa deritzo zinemaren irakurketez jabetzeari, zinemak bideratzen dituen mezuetan arreta jartzeari. Jakina, mendebaldeko pentsamenduak sorturiko mitoen transmisioa, masa-kulturak sorturiko mitoen transmisioa, Europa Zuri Heterosexualak sorturiko mitoen transmisioa besterik ez da, gehientsuenetan. Azken batean, zinema dugu

egun mendebaldeko begirada iraunarazteko biderik indartsuena; baina, aldi berean, zinema dugu mendebaldeko begirada iraultzeko biderik indartsuena, bitartekorik baliotsuena. Txanponaren bi alde hauetan aztaka dabilta Kasandra eta Ihardets, geure erro mendebaldarrak astindu asmoz, pentsamendua eta ezagutza sortzeko eta geureganatzeko bestelako bideen inguruan gogoetaraziz.

a) Norabide bakarreko autoritatearen iraulketa

Mendebaldeko pentsamenduaren norabideak astintzeko, norabide bakarreko autoritatea irauli egin nahi da liburu honetan. "Mundua idazteko hamaika alfabeto dago" (88 or.) diosku Kasandrak, mundua idazteko norabide bakarraren eta alfabeto bakarraren ideia zalantzan jarritz. Baina, autoritatearen kontzeptua iraultzeko gogoa Kasandra eta Ihardetsen adierazpenetan ez ezik, testuaren ezaugarri diskurtsiboetan ere susmatzen da. Esaterako, "H gabeko autua" atalean, ez da adierazten nor doan hitz egitera, nor izango den hizlaria, zein den ahotsaren jabea. Hartara, solasaldiko pasarteei izenik ez ematean, hitz horiek ez dira jabe jakin batekin zuzen-zuzenean lotzen, eta autoritatearen kontzeptua zirriborraturik geratzen da, herren. Hitz horien jabearengan arreta bideratu orde, hitz horiek adierazi nahi duten horretara bideratzen da arreta, jabetzaren eta autoritatearen zama arinduz, eta adierazpideei garrantzia emanez.

b) Denboraren ikuskera kronologikoaren iraulketa

Bestalde, lehen irakurraldi hartan pentsatu nuenaren kontrara, liburu hauxe berriro ere neureganatzera jo dudan honetan, argi ikusi dut atalen inguruan irakurleak egiten duen hausnarketa eta erabile-ra zeharo baldintzatzen duela irakurraldia eta irakurketaren esperientzia. Orduko hartan, hiru atal hauen hurrenkera (kronologikoa eta kausazkoa) narrazioaren tradiziozko sailkapenaren arabera epaitu nuen. Zehatz esanda, sarrera, korapiloa eta ondorio modura neureganatu nahi izan nituen hiru atal horiek, eta sailkapen horre-

tara makurtu nituen atalen arteko harremanak, eta beraz, atalen arteko harremanek sorturiko zentzu posible guzti-guztiak. Aurreiritzi horrek, beraz, irakurraldiaren sentsazioak baldintzatu egin zituen, eta ondorio modura irakurri nuen atala (“ZYX edo abstractionea”) korapiloa kontsideratu nuena (“H gabeko autua”) gehiegi estutzen eta bideratzen zuela sentitu nuen. Bai, irakurketaren ikuskera kronologiko eta kausazko horrek bideratu zituen neure sentsazioak, eta ez testuaren hersturek edo keinuek (lehen irakurraldi hartan neronek pentsatu eta adierazi bezala). Bigarren irakurraldi honetan, aldiz, testuaren keinuei arretatsuago begiratu diet, eta susmatu dut testuak bestelako irakurraldia egitera gonbidatu nauela. Batetik, hortxe daude hitz zenbaiten ondoan ezarritako izartxoak, lehen irakurraldi hartan kontuan hartu ez nituenak. Bestetik, hortxe dago hirugarren alfabetoaren ordena itzulikatzen duen izenburua, hirugarren atalean. Bi keinu hauetan susmatu dut jarraikortasunaren hausturarako deia, lehen irakurraldi hartan lotu ninduen ikuskera kronologiko eta kausazkoa susmagarri bihurtuz. Horregatik, bigarren saio honetan, *Kassandra leihoan* liburua orrialdeen jarraikortasuna kontuan hartuz irakurri beharrean, “H gabeko autua” eta “ZYX edo abstractionea” atalak tartekatuz eta gurutzatuz irakurri dut. Hau da, “H gabeko autua” atalean hitzen bat izartxo batekin markaturik agertzerakoan, “ZYX edo abstractionea” atalera jo dut, eta hitz horren ingurukoak irakurri ditut; eta ondoren, buelta berriro ere “H gabeko autua” atalera. Irakurketarako norabide hau erabiltzeak, zeharo aldatu du testuarekiko nire esperientzia, testua neureganatzeko modua. Batetik, jauzika irakurtze honek irakurraldiaren amaiera “H gabeko autua” atalaren amaierarekin bat egitea ekarri du, eta hartara, solasaldi gozagarri horren amaiera harrigarri eta kitzikagarria ez dut ito, eta irudi esanguratsu horrekin eman diot amaiera irakurraldiari. Bestetik, irakurbide honek bi egoera eragin ditu, testua neureganatzeko moldean eragin dutenak, besteak beste. “Terrorea” hitza izartxo batez lagundurik ikusterakoan “ZYX edo abstractionea” atalera jo dut hitz horren ingurukoak ira-

kurtzeko asmoz, baina, hara!, “terrorea” sarrera topatu ezinean ibili naiz. *Horror vacui*. Baina, aurreraxeago, “izua, terrorea” sarrerarekin egin dut topo, eta hutsunea betetzeak sorturiko lasaitasuna sentitu dut kausazkoa behar zuen ekintza buruturik ikustean. Modu bertsuari, “errepikapena” hitza izartxo batez lagundurik ikusterakoan “ZYX edo abstractionea”-ra jo dut; baina, horixe ere topatu ezinean; aurreraxeago, “errepikapena” sarrerarekin topo egin beharrean, “berrikuntza” sarrera aurkitu dut. Aldaketa ezin adierazgarriagoa, hasieran bertaraturiko Kasandraren hitzetan helarazitakoa esperientziaren bitartez adierazteko bide ezin hobea (“ez dut uste berrikuntzarik gabeko errepikapena dagoenik”).

c) *Erakutsi vs. irakatsi*

Ondorioz, bi atal horiek tartekaturik eta harremandurik irakurtzean, baliabide diskurtsiboetan ere erakustearen aldeko hautua egin dela ohartu naiz. Erakustearen hautu hori are nabarmenago antzeman dut Kasandra eta Ihardetsen arteko solasaldian eginiko adierazpenek baliabide diskurtsibo gehiagotan ordainik bazutela ohartu naizenean. Esan bezala, autoritatearen iraulketa hori hitzez adierazi ez ezik, diskurtsoaren moldean ere irudikatu egiten da. Bestalde, bi atal hauek tartekaturik irakurtzeko aukerak ere egilearen autoritatearen iraulketa adierazten du, irakurlearen esku geratzen delako bi atalak tartekatzearen aukerari heldzea. Hortaz, egileak ez digu norabide bakarreko irakurbidea marrazten, irakurlearen esku geratzen da norabide bakar bati lerratzea, edota norabide anitzetan jardutea.

Halaber, aipatzekoak dira Kasandrak mendebaldeko pentsamen-
duan denboraren ikuskerak izan duen zamaren astunaz eginiko adierazpenak, eta hortaz, kronologiaren menara sorturiko mundu ikuskerara iraultzeko agertzen duen gogoia. Horiek horrela, berriro ere, pertsonaien adierazpenek bat egiten dute baliabide diskurtsiboek irakurlearengan sorturiko sentsazioekin eta jarrerekin; alegia, kronologiaren

hausturarekin, edota denboraren (irakurraldiaren) norabide bakarreko ikuskera iraultzearekin.

Beraz, Kasandra eta Ihardetsen adierazpenen bitartez zentzua neureganatu ez ezik, irakurraldiaren esperientziak eta sentsazioek lagundu didate adierazpen horietan baieztaturikoa sentitzen, eta horrek guztiak, ezagutzaren dimentsio anitz horien kontzientzia sendotzen lagundu didate.

d) Espazioa vs. denbora

Ikuskera kronologikoan oinarrituriko pentsamendua gaitzestearekin batera, espazioaren aldarria susmatzen da liburu honetan. Izenburutik bertatik antzematen da espazioaren garrantzia: *Kasandra leihoan*. Gainera, espazioaren inguruko hausnarketa iradokitzen da etengabe.

Gogora dezagun Parisetik (mendebaldetik) Islamabadera (ekialdera) doan hegaldia hartu dutela bi lagunek, baina Erroman geratu direla kateaturik (kristautasunaren eta europartasunaren habian, alegia). Ez aurrera, ez atzera. Ezin mugitu. Denbora gelditu delako inpresioak jota, espazioak harrapatu dituelako inpresioak jota. Itolarrian, urduri. Badirudi bi pertsonaiek ekialderantz jo nahi dutela, mendebaldetik urrundu nahi dutela, baina ezinezkoa zaie, begirada mendebaldarra haiekin doalako eta mundu ikuskera mendebaldarra haiengan erroturik dagoelako. Nolanahi ere, Erroman pausatzea eta mendebaldeko erroei patxadaz begiratzea baliagarri izango zaie erro horiek kolokan jartzeko, haiengan erroturiko begirada mendebaldar horren mugez eta minez ohartzeko.

Hegaldia etetearen esperientziak bi lagunak hausnarketara bideratzen ditu; alegia, denbora / mugimendua eten izanaren sentsazioak. Egonaldian sortzen da solasaldia.

Gaur egungo mendebaldeko gizartearen mugimenduaren eta trukearen irudia da hegazkina, eta horregatik, are deigarriagoa gertatzen da dinamikoa behar zuena hertsu eta estatiko bihurturik ikus-

tea. Are gehiago, aireportuak eta hegazkinak ez-lekuen adibidetzat hartu izan dira, anonimatuaren espazioaren adibidetzat (Marc Augé, 1992, *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*, Gedisa). Baina, *saiakela* honetan ez-lekuaren kontzeptua ere irauli egiten da, edozein giza espazio zentzu soziologikoz blaiturik dagoela erakusten duelako, eta edozein giza espaziotan, hortaz, gizartearen botere-harreman horiek egon badaudela agerian uzten da. Ezinezkoa da, beraz, espazio anonimorik egotea, zentzu soziologikoz husturiko espaziorik egotea, ez behintzat gizakiak beteriko espazioa bada. Susmoa nuen horren adibide ezin argigarriagoa izan dut *Kasandru'elkarru*.

“Sumatu ez, susmatu egiten da” (24 or.). Hala diosku Kasandrak zinemaz ari dela. Susmatzaile jarrera hori aldarrikatzen du Kasandrak filmak, liburuak edota musika geureganatzeko; baita eguneroko gertakariak edo sententzioak geureganatzeko ere. Azken batean, munduan egoteko jarrera baten aldeko aldarria da. Susmatzaile jardutea eta susmatzaile bizitzea, geure nortasunaren bilakaeraz (amaigabetasunaz) gozatzeko, geure nortasunaren bilakaerari (amaigabetasunari) bide emateko.

Hona hemen Inazio Mujika Iraola editoreak duela hilabete batzuk, aurkeztu zuen oso proiektu interesgarri baten fruitua, *"Denbora bateko zinema paperak (1954-1961)"* izeneko lana. Liburua Donostiako Udaleko Euskararen Donostia Patronatuak eman du argitara, Alberdania argitaletxearen Bertako sailean, abenduaren 3an Euskararen Nazioarteko Eguna ospatzeko ekitaldiekin lotuta. Bertan, Koldo Mitxelena hizkuntzalariak (Errenteria, Gipuzkoa, 1915-Donostia, 1987), 1954tik 1961era doan tartean Egan aldizkarirako eginiko idazlanak ageri dira. Haien arteko lotura nagusia zinema da eta haietan garai hartako estreinaldien kritikak edo sinopsiak egiten dira, urte haietan Koldo Mitxelena aldizkari hartako zinema kritikak egiteko arduraduna zelako.

Idazle hau dugu, beraz, euskaraz egindako zinema kritikaren aitzindaria, beste arlo batzuetan bezala. Bertan azaltzen dira zinemari buruzko bere iritziak, baina ez hori bakarrik, prosa eder eredugarri dotore adierazita daude orduko eta betiko gizarte gaiak, Euskal Herrikoak eta kanpokoak, umorez batzuetan, ironia erabiliz, hunkitzerainoko sentimenduz beste batzuetan, haserre ere bai noizbait... baina beti kontuan harturik zein egoeratan idaztera behartuta egoten zen. Ez dugu ahaztu behar Mitxelenaren biografiaren zenbait datu garrantzitsu, zinemarekiko bere zaletasuna ulertzeko. 1936 urtean, Espainiako Gerra Zibilak eztanda egin zuen urtean, gudari genuen Mitxelena. Hura zela eta, kartzelaldia pairatu behar izan zuen bi aldiz, sei urtekoa lehenaldia eta bi urtekoa bigarrenean. Hala ere, esperientzia latz hartatik zerbait positiboa erdietsi izan zuen, Filosofia eta Letrak ikasi zuelako eta topaketa garrantzitsu eta onuragarria izan zuen kartzelaldiko denboraldi haietan, Ricardo

Muñoz-Suay zinema kritikaria eta gidoilari komunista ezagutu baitzuen. Zinemari buruzko ikuspegi zabalagoa izaten lagundu zion harekin izandako adiskidetasun minak.

Sarreran liburu honen ibilbide eta gauzatzea deskribatzen da. Patxi Altunak prestatu eta argitaratu zituen lehenik Mitxelenak Egan aldizkarian argitaratutako zenbait pelikula kritika eta sinopsi, *“Idazlan hau-tatuak”* izeneko liburuan (Etor / Gero-Mensajero, 1972). Urte batzuk beranduago, 1981ean hain justu, Zinema Labur eta Dokumentalaren Bilboko Nazioarteko Lehiaketaren (gaur egungo Zinebi zinemaldia) antolatzaileek egun inongo liburu denda edo liburutegitan ezin aurkituzkoa den liburuxka batean bilduta eman zituzten argitara Mitxelenaren film kritikak, egileak berak idatzi zuen hitzaurrea barne eta *“Denbora bateko zinema paperak”* izenburuarekin. Hitzaurre hori ere berreskuratu du liburu berrian Mujika Iraola editoreak.

Editorearen eragina ere igartzen da erabilitako euskaran liburua osatzerakoan. Mujikak behin baino gehiagotan azaldu duen moduan, kritika hauek idatzi ziren garaian euskara batua garatu gabe zegoen. Koldo Mitxelenak gipuzkera nahiko osotuan idazten zuen arren, egokiago iruditu zaio Mujikari testuak euskara batura ekartzeari, beharbada duela berrogeita hamar urte egindako kritiken gaurkotasuna aldarrikatzeko, nahiz eta hainbat kasutan igartzen den zenbat eta zenbat urte pasatu diren eta zenbat eta zenbat aldaketa gertatu diren azkeneko bost hamarkada hauetan. Esate baterako, aipa zitezkeen beste batzuen artean *“Rebelión en la Granja”* pelikulari dagokion kritikan geldituko gara. Benetan bitxia suertatzen da irakurtzea pelikula honetaz idatzi zuena. Beste kontsiderazio batzuen artean, Mitxelenak azpimarratzen du marrazki bizidunei ematen zaien erabilera berria film honetan, zinemarako George Orwellen eleberraren egokitzapena, nagusientzat zuzenduriko lanaz ari baita eta, gaur egun zerbait arrunta dena, nagusientzako marrazki bizidunak aurki daitezkeelako nonahi, eta urte hauetako gertaturiko bilakaeraren islapen hutsa dena.

Liburuaren aurkibidean ikus dezakegunez, urteak pasa ahala zazpigarren artearen klasiko bihurtu diren tituluak aztertzen dira, beste batzuen artean: Elia Kazanen *"On the Waterfront"*, Alfred Hitchcocken *"Dial M for Murder"*, *"Rear Window"* eta *"To Catch a Thief"*, Charles Chaplinen *"Limelight"* eta *"City Lights"*, Juan Antonio Bardemen *"Muerte de un ciclista"*, Federico Felliniren *"La Strada"*, Roberto Rossellini *"Il Generale della Rovere"*, Ingmar Bergmanen *"Zazpigarren zigilua"*... horietako denak zinemaren klasiko hutsak, egitura eta estilo berriak ekarri zituztenak, egileen adierazteko gaitasuna mugak hedatzea lortu zituzten lanak.

Urte inportanteak izan ziren zinemagintzan liburuan bildutakoak direnak. Gaur egun gezurra badirudi ere, Amerikako Estatu Batuetako estudio handiak maisu lanak egiteko gauzak izaten ziren aberriko beste industria bat izateari laga gabe eta gaur nekez aurki daitezkeen askatasuna hornituz sortzaileei beraien proiektuak aurrera eramateko. Europako egile berriek, gerraosteko amesgaiztoa atzean utziz pixkanaka-pixkanaka, antzinako egitura eta estiloekin alde batera egiten zituzten, esperimentazio bila batzuek edo bizi ziren gizartea analizatzeko haien pelikulen bidez besteei, Frantziako *Nouvelle Vague* (Olatu Berria) François Truffaut edo Jean Luc Goddard bezalako zuzendariekin edo Federico Fellinik eta Roberto Rossellini *Neorealismo* italiarra, gizarte berrien lekukoak izan ziren eta urte haietako bizitza eta ohiturak ondoen deskribatu dituztenak. Japonia aldetik ere zinema estilo freskagarriak ailegatzen ziren mendebalderaino, Kurosawa maisuaren dotorezia batez ere, gure egunetan Hego Koreatik, Japoniatik eta Txinatik datozkigun zuzendari berrien uholdearen aitzindaria izan zena inolako zalantzarik gabe. Zinemak inoiz izan duen eraginik handiena zeukan, telebistak ez zuen inondik inora urte batzuk beranduxeago izango zuen boterea, bitxikeria hutsa zen artean ere eta herri gehienetan, zine aretoak jendez lepo egoten ziren estreinaldi bat iristen zen bakoitzean. Mugimendu artistiko horren islapena, adituen

ustez pasaden mendeko garrantzitsuena, dugu Mitxelenak utzitako leerroak kritika bilduma honetan.

Pelikula horien kritikak eta sinopsiak egin ziren aroa aipatzea merezi du baita ere. Gizartearen alde guztietan azkeneko berrogeita hamar urteetan gertatu diren aldaketak eta bizimoduaren bilakaera ikaragarri handiak izan badira, zinemaren mundua ez da salbuespena izan. Gogora ekarri behar dugu nolakoak izan ziren urte haiek. 1954ean Francoren diktadurak gerraosteko zailtasunak menperatuak zituen eta Estatu Batuen babesaz baliatuz, ez zuen oztoporik aurkitzen bere errepresioan jarduteko, nazioarteko mailan, mota horretako erregimen batek Espainian laguntzen zuelako Mendebaldeko Europa komunisten hedapena saihesteko. Oreka ezegonkor hartan, Espainian ezarritako diktadura menpean, bizitzaren arlo guztiek, bereziki, artea edo kazetaritza bezalako diziplinek, zentsuraren esku luzea pairatu behar izaten zuten eta ez litzateke harritzekoa izango zinema kritika hauek horren pean idatzita egon balira, garai hartan gauza askoren inguruan hitz-erdika berba egin behar zuten eta, zenbait iritzik edo komentariok ondorio larriak ekarri ahal zituztelako.

Eta benetan bitxia suertatzen da irakurtzea hamarkada batzuk geroxeago zer esaten zen denboraren poderioz klasiko bihurtu den pelikula bati buruz bere estreinaldian. Zinemazaleei keinu dastagarria irudituko zaio irakurtzea zer esaten zen zinematik eman duen harribitxietariko bati buruz milaka kritika idatziak izan baino lehenago.

Koldo Mitxelenaren zinemazaletasuna agerian uzten duen liburua, bere lanaren lagin bat ezagutzeko paregabeko aukera, zinemaren eta garai hartako titulu garrantzitsuenen bidez urte haietako gizarteaz jabetzeko tresna baliagarria, euskaldunontzat euskaraz eta Mitxelenaren prosa goxoa disfrutatzeko.

Hegats-en argitaratu nahi baduzu:

- Nora bidali: testuak posta elektronikoz edo posta arruntez EIEra bidali beharko dira *Hegats*-erako direla esanez.
- Nola bidali: testuak euskarri elektronikoan helarazi beharko dira.
- Data: EIEk urtean bi ale argitaratzen ditu (uztailean eta abenduan). Kasu batean zein bestean, testuak hiru hilabete aurretik bidali beharko dira.
- Karaktere kopurua: idatzi beharreko karaktere kopurua, sailaren arabera, honakoa da:
 - Literaturbideak: Prosa (ipuina...): 18.000 kk gehienez
Poesia: 320 lerro gehienez
 - Kritikabideak: artikulua (saiakera...): 18.000 kk gehienez
 - Liburu-iruzkinak: 5.000-9.000 kk artean
- Idazkuntza-kontseiluak egileari hartutako erabakiaren berri emango dio.
- Idazkuntza-Kontseiluaren eta egilearen arteko harremana, ahal dela, e-postaren bidez burutuko da.

Harpidetzu zaitez:

Urteko harpidetza: 12€ (urtean 2 zenbaki). Dendan ale bakoitza: 7 €



HARPIDE-TXARTELA

Izen-deiturak:

Helbidea:

Herria: P.K: Tel:

Banku edo Kutxa:

Kontu-zkia (20 digito):

EIE

EUSKAL IDAZLEEN ELKARTEA

Zemoria 25

20013 DONOSTIA

Tel: 943.27.69.99; Faxe: 943. 27.72.88

e-posta: eie@eie.euskalnet.net

Ale honetako kolaboratzaileak:

- AITOR ARANA (Legazpi, 1963.) Unibertsitaterainoko ikasketak egina eta hamazazpi urterekin idazten hasia. *Hots* kultur aldizkariako lankide gisa hasi zen eta arduradun amaitu. *Xuf* literatur aldizkarian ere eginkizun berberetan jardun zuen. Bilintx, Baporea, Azkue eta Txomin Agirre sariak irabazi ditu, besteak beste.
- GOIZALDE LANDABASO (Bilbo, 1970) Kazetaria da lanbidez. Bizkaia Irratian lan egin ondoren, Euskadi Irratian ari da lanean kazetari gisa. Honez gain, kolaborazio ezberdinak egin izan ditu: Habe, IVAP, edota Napartheid aldizkarietan, Euskaldunon Egunkaria eta Deia egunkarietan, Euskal Herria Irratian. Hiru liburu argitaratu ditu orain arte: *Korte bai mesedez*, *Gutizink* (ipuin bat idatzi zuen bilduma honetan) eta *fat*.
- KATIXA AGIRRE (Gasteiz, 1981). Ikus-entzunezko komunikazioan lizentziatua eta doktoregia da. Erasmus beka batekin Media Studies ikasi zuen Worcester University-n (Erresuma Batua). Madrilen gidoigintza ikasi zuen. 2003an Ernestina de Champourcín poesia lehiaketa irabazi zuen. *Sua falta zaigu* ipuin bilduma izan da bere lehen argitalpena.
- MIKEL ASURMENDI (Zumarraga-Urretxu; 1958). Kazetaritzan lizentziatua (EHU). EIEK antolatutako Komatxo Artean literatura saioaren egilea (Donostiako Herri Irratia). *Argia* astekariko kazetaria da. *Chaplin* biografiaren egilea. *Komatxo artean 1 Mahai-inguruak 2002-2006*; *Komatxo artean 2 Elkarrizketa literarioak 2002-2006* (Utriusque Vasconiae) liburuaren egilea.
- ARITZ GORROTXATEGI (Donostia, 1975). Zuzenbidean lizentziatua. 2000. urtean Irun Hiria saria irabazi zuen *Kafkaren labankada* eleberriarekin. Geroakoak ditugu *Taxi bat Hamletentzai* poema-liburua, *Egurra Pinotxori* ipuin-bilduma eta *Galtzontziloak autobusean zintzilik kronika*-liburua. 2005ean kaleratu zuen *Kearen truke*. *Zaldi hustuak* poesia liburua argitaratu berri du.
- HARKAITZ CANO (Lasarte-Oria, 1975). Zuzenbidean lizentziaduna (EHU). *Lubaki* Banda literatur taldeko sortzaileetako bat izan zen 1993an. Euskal Herriko hainbat egunkaritan kolaboratzeaz gain, irati eta telebistako gidoigile gisa ere lan egiten du. Euskadi saria jaso zuen *Belarraren ahoa* lanari esker, 2005ean.
- LAURA MINTEGI (Lizarra, 1955). Historian lizentziatua eta Psikologian doktoratua, Euskara eta Euskal Literatura irakaslea da Euskal Herriko Unibertsitatean. Euskal PEN Klubeko lehendakaria da. Lehen liburua narrazio laburrak izan ziren: *Ilusioaren ordaina* (1983) eta horren ostean bost nobela idatzi ditu, *Ecce homo* (2006) du azkena. Prentsa idatzian ohiko kolaboratzailea da.
- IÑAKI LAZKANO (Donostia, 1971). Kazetaritza ikasketak egin zituen EHUko unibertsitatean. *Euskaldunon Egunkarian* eman zituen lehen urratsak eta zinemarekin lotutako gaiak landu ohi ditu hainbat hedabidetan (*Berria*, *Irutxuloko hitza*, *Gaztezuilo*, *Euskadi Irratia*). Kazetaritza irakasle ere ibilia da EHU-n. Krzysztof Kieslowski zinemagile poloniarriari buruzko doktorego tesia idazten ari da.
- IRATXE RETOLAZA (Donostia, 1977). Euskal filologian lizentziatua. EHU-n eta USCn Doktorego ikasketak egiten dihardu. Honako liburu hauek argitaratu ditu: 90eko hamarkadako narrazioa: *literatur kritika* (Labayru, 2000), Malkoen muntzoa. *Arantxa Urretabizkaia eta eleberrigintza* (Utriusque Vasconiae, 2002).
- DAVID TIJERO (Bilbo, 1974.) Ingeniaritza Elektronikoa ikasi zuen EHU-n eta Fisikan lizentziatu zen Kantabriako Unibertsitatean. Gaur egun ICT teknikaria da Europako Batasuneko agentzia batean. Kolaborazioak egin ditu *Aux* magazine edo *Zorrotz-Morrotz* aldizkarietan.



Hegats

39



Literaturbideak 🐾

AITOR ARANA

Zinema-aretoa

GOIZALDE LANDABASO

Praktika-ariketa

Kritikabideak 🐾

KATIXA AGIRRE

Ongi etorri Hollywood-era Lolita

Txosten monografikoa: 🐾 Literatura eta zinea.

HARKAITZ CANO

Zinea eta literatura

LAURA MINTEGI

Mendearen hausturaren lekuko

ARITZ GORROTXATEGI

Euskal zinearen historia, ibilbide bat

Elkarrizketa: 🐾

ANJEL LERTXUNDI

Literatura eta zinema. Mikel Asurmendi

Liburu-iruzkinak: 🐾

IÑAKI LAZKANO

Jiri Menzel, Hrabalen espiritua aldarri

IÑAKI LAZKANO

*"Olatu berri txekiarra",
bitxilore ihartuak Pragan*

IRATXE RETOLAZA

Fito Rodriguezen Kasandra leihoan

DAVID TIJERO

Denbora bateko zinema paperak (1954-1961)

