

# Joseba Sarrionandia, pantailaren aurrean

Fertxu IZQUIERDO

## I. Sarrera

Istorioak narratzea. Hori da idazleak eta zinegileak egiten duena. Bakoitzak dituen baliabideekin. Lumarekin lehenengoak, kamerarekin bigarrenak. Baina batzuetan, nolabait, bide biak elkartzen dira eta literatura zinemaren eremuan sartzen da (edo alderantziz). Bidegurutze horretan elkartu gara Joseba Sarrionandia idazlearekin, eta pantailaren aurrean topatu dugu. Idazlea pelikulak ikusten ari zen eta guk pelikula horiek zeintzuk ziren jakin nahi izan dugu. Horretarako, denboran auzera egin behar izan dugu eta 1977 urtera joan gara. Hortik aurrera 1977tik 1980 urteen bitartean, idazleak ikusitako filmak aztertzeko aukera izan dugu. Urte horietan *Zeruko Argia*, *Anaitasuna* eta *Pott bandaren* aldizkarietan ikusitako zenbait filmen kritikak idatzirik utzi zizkigulako. Kritika horiek guztiak bildu eta egilearengan izan duten eragina aztertzea izan da lan honen helburua: pelikulak zeintzuk diren ikusi, politikarekin zer nolako lotura duten, zer nolako eboluzioa dagoen artikuluen egituran eta zer nolako lotura dauzkaten artikuluko horiek Sarrionandiaren lan literarioekin. Hauek dira, beraz, lan honen ardatz nagusiak. Har itzazue krispetak eta eseri lasai, ibilbide honen filma hastear baitago: Joseba Sarrionandia, pantailaren aurrean.

## II. Galaxiaren agerpena: 1977

1977 urtean topatzen dugu, lehenengo aldiz, Sarrionandiak egindako zine-kritika bat *Zeruko Argia* aldizkarian. Hortik aurrera egileak sinatutako beste zenbait kritika ere topatuko ditugu eta idazlea eta zinema lotzen duen galaxiaren eztanda agertuko zaigu aldizkari honen orrialdeetan.

Bederatzi dira lehenengo urte horretan eta *Zeruko Argia* aldizkarian egin zituen zine-kritikak. Mota desberdinetako artikulua idazten ditu: film baten inguruan, zuzendari baten inguruan, gai baten inguruan edota Donostiako zinemaldiaren inguruan.

Sarreran aipaturiko hiru aldizkari hauen azterketa egin ondoren ohartu gara idazleak urtero egiten zuela Donostiako zinemaldiaren inguruko artikulua bat, bederen. Artikulu horiek, guk egindako *artikuluen zerrendan* sartu baditugu ere, ez da gure asmoa aztertzea, zeren eta film edota kontu ugari aipatzen ditu baina sakonki aztertu gabe. Beraz, interesgarriak izan daitezkeen zenbait kontu aipatuko ditugu, agian, baina bestela, zinemaldiaren inguruko artikulua horiek albo batera utziko ditugu, nahiago izan dugulako bestelako artikuluetan zentratzea.

Lehendabiziko urte honetako bederatzi artikuluen azterketa kronologikoki egin dugu, hots, artikulua argitaratu ziren moduan hartu eta banan-banan aztertu ditugu. 1977ko artikulua hauekin horrelako banan-banako azterketa egitea interesgarria iruditu zitzaigun, agertzen diren lehenengo zine-kritikak direlako, asko ez direlako eta gai desberdinak jorratzen dituztelako. Gainera, hau horrela egiteak Sarrionandiaren zinemaren inguruko karriken lehenengo mapa orokor bat margotzeko aukera ematen zigun. Dena dela, esan beharra dago, hurrengo urteetako artikuluekin ez dugula horrela egingo. Urteka antolatuko ditugu, baina urte bakoitzaren barnean ere gaika sailkatuko ditugu, gaiak sarritan errepikatzen baitira.

Argibide hau eman ondoren atal honen harira itzuliko gara eta 1977 urtera joango gara Sarrionandiak argitaratutako lehendabiziko zine-kritikekin topo egiteko asmoz.

*Katharina Blum-en ohore galdua* filmaren inguruko artikulua da aurkitu dugun lehenengoa. J.S. Inizialekin sinatuta dago, baina Joseba Sarrionandia izenarekin sinatutako beste artikuluekin alderatuta ziurtasun osoa dugu lehenengo J.S. hau (eta gerora ere inisial horiekin sinatutako beste artikulua batzuk) gure Joseba Sarrionandia dela.

Sarreran azaldu dugun moduan hiru aldizkari desberdinetan bilatu ditugu Sarrionandiaren aztarna zinematografikoak: *Zeruko Argia*, *Anaitasuna* eta *Pott Banda*. Baina azaldu beharra dago laugarren aldizkari bat ere aztertu genuela: *Ibaizabal*. Azkeneko aldizkari honetan Sarrionandiaren artikulua topatu ditugu baina ez zinemaren gainean, beste gai batzuen gainean baizik. Izan ere, Sarrionandia idazle benetan ugaria dela garai horietan eta 19 urte bete zuen urte berean, zinemaz gain, beste gai ugari ere idazten zuen aldizkari guzti hauetan: arteaz, politikaz, literaturaz... Artikulu horien azterketa ez da gure lanaren helburua, baina hala eta guztiz ere, laster ohartuko gara zer nolako lotura zuzena duten gainontzeko gai horiek guztiek egilearen zine-kritikekin.

### 1. Baader-Meinhoff

Esan dugun moduan, *Zeruko Argia* aldizkarian topatzen dugu Sarrionandiaren lehenengo zine-kritika 1977 urtean, *Katharina Blum-en ohore galdua* filmaren ingurukoa. Eta, dagoneko, idazle bizkaitarraren zine-kritika gehienetan aurkituko ditugun konstante batzuk topatu ditugu bertan: literatura eta politikarekiko loturak, besteak beste.

Artikuluaren hasieran Volker Scholondorff zuzendari alemaniarraren inguruko informazio pixka bat ematen digu. Beste film batzuen izenburuak alpatu ostean *Katharina Blum-en ohore galdua* filmaren azterketari ekiten dio eta zuzendariaren au-

rreko filmekin konparatzen du. Filmaz egiten duen fitxa moduko batean Scholondorff-en izenarekin batera, zuzendari lanean, beste izen bat agertzen zaigu: Margarethe von Trotta-rena, alegia. Trotta, aktorea eta zuzendaria izateaz gain Scholondorff-en emakumea zen eta, honekin batera, zuzendu zuen *Katharina Blum-en ohore galdua*. Alemaniako 70 hamarkadako Zinema Berria korrontearekin lotzen da. Dena den, Sarrionandiak ez ditu emakume honen azalpenak ematen.

Artikuluarekin jarraituz, literaturaren eremura eramaten gaitu lehenengo paragrafotik, zeren eta filma Heinrich Böll-en nobela batean oinarriturik dago. Eta nobela honen aipamenak bigarren harira eramaten gaitu: politikaren eremura, hain zuzen ere. Bai, zeren eta idazle alemaniarren nobela benetako gertaera politikoetan oinarrituta dago, Andreas Baader eta Ulrike Meinhof, RAFeko militanteen (Rote Armee Fraktion) inguruko gertaeretan, batez ere. Beraz, literatura eta politika uztartu eta filmaren azterketari ekiten dio.

Hasteko, tramaren nondik norakoak argitzen ditu eta, jarraian, filmaren helburua zein den planteatzen du. Bere ustez, filmaren xedea "estatu modernoaren errepresio aparatoak agertzea" eta salatzea da (polizia, kazetaritza eta epaileak). Horretarako suspensea erabiltzen duela dio idazleak, baina filmak funtsezko akats bat duela ere uste du iurretarrak: eskematismoa. Horren azalpena emateko pertsonaiak aztertzen ditu "pertsonaiak, edo erabat onak, zanpatuak eta inpotenteak (gutxi batzuk) ala inkisidoreak, zanpatzaileak eta hipokritak dira (aparatokoak)". Eta lehenengo akats honen ondorio gisa ikusten du bigarren arazoa: "pertsonaien anbiguitatea". Ez baitira ezagutzen pertsonaien izaerak ezta joerak ere. Pertsonai bakarra salbatzen du kritika honetatik, Katharina protagonista, baina ez pertsonaiagatik, baizik eta Angela Winkler aktoresaren "aktuzio onagatik".

Beraz, hiru ardatz ditu filmari egiten dion kritikak: lar eskematikoa, gehiegizkoa eta pertsonaien karakterizazioa anbigua

izatea. Hala eta guztiz ere, pelikula gomendagarria dela deritzo eta, era berean, errealitatea kritikatzeko balioagarria dela dio. Bukatzeko, Euskal Herriko garaiko egoera politikoarekin ere lotzen du, eta "errepresio poliziako, judizial, ideologikoa orain ere gudan latentea baita" esaldiarekin ixten du lehenengo artikulua hau.

## 2. Nazismoa eta klase borroka

Joseba Sarrionandiaren sinadurapean (esplizituki sinatuta jadanik) aurkitzen dugu *Zeruko Argian* bigarren artikulua. Kasu honetan filma bat azertu orde, gai baten inguruan egin diren zenbait pelikula komentatzen ditu: nazismoaren erorketaren ingurukoak, alegia. Beraz, zinema eta politika elkartzen diren bidegurutzera eramaten gaitu berriro eta zinema politikoaz ere mintzatzen da.

Bi orrialdeetako artikulua honi hasiera emateko Bertold Brecht idazle alemaniarraren hitzak erabiltzen ditu: "Ezin daiteke zintzotasunik egon fazismoaren aurkako dei batetan, hau halabeharrez sortzen duten kondizioak ikutzen ez badira. Produkzio medioen propietate pribatua utzi nahi ez dukeena, ez da fazismoarengandik askatuko eta, beharrezko izango du fazismoa". Eta ondoren nazismoaren erorketa gaia duten bost pelikula hautatzen ditu komentatzeko: *Diktadore handia*, *Jainkoen erorketa*, *Beste Klein jauna*, *Gaueko atezaina* eta *Salon Kitty*.

Film bakoitzaren argumentua eman ondoren interpretazio pertsonala edota iritzia ematen du. Bostek, nazismoa ("izuikarazko errejimen irrazionala") kritikatu egiten dutela eta, ondorioz, erregimen horren kondena morala direla dio. Mezu politiko-pedagogikoa ikusten du, batez ere, *Diktadore handiaren* hitzaldian eta demokrazia burgesaren topikoen apologian oinarritzen direla uste du.

Konflikto psikologikoak azaltzen direnean klase borrokaren testuingurua ahazten direla ere esaten du Sarrionandiak. Her-

man Hesse-ren *Lecturas por minutos* liburuan idatzitako argu-  
mentuen isla direla deritzo: "mundua aldatzeko edozein boron-  
dateak gudura eta bortxara eramaten duela dakidala uste dut,  
eta horregatik ezin naiz inongo oposizioekin elkartu ezin bait  
ditut bere azken ondorioak onartu eta injustizia eta gaiztakeria  
sendaezinak kontsideratzen ditudalako". Eta, zentzu horretan,  
filmak baikor eta ezkorren artean desberdintzen ditu.

Chaplin-ena, esaterako, baikorra dela dio. Baina kondena  
morelean geratzea kritikatzan dizkie film hauei guztiei, eta kla-  
se borrokaren testuinguruaren azterketa ez egitea leporatzen  
die. Izan ere, idazlearen ustez, nazismoa analizatzekotan  
funtsezko da azterketa hori egitea.

Gai horren inguruan bere iritzi politikoa zein den azaltzeko  
ere aprobetxatzen du eta nazismoaren sortzaileak produkzio  
harreman kapitalistak direla dio, baita nazismoa egitura klasista  
hau finkatzekoa dela ere. Lenin-ek 1913 urtean esandako  
hitzak gogora ekartzen ditu bere iritzia indartzeko asmoz: "Bur-  
gesia edozein basakeria eta edozein aberekeria, edozein gaiz-  
kintza egiteko kapaz da, menpekotasun kapitalistaren beheral-  
dia eusteko". Eta ondoren, Alemanian gertatu zenarekin (faxis-  
moaren igoerarekin, alegia) lotzen ditu Lenin-en hitz hauek.  
Klase zapaltzaileak gatazka etikoak azalduko dituela baina ez  
duela emango, ordea, klase gatazkaren berririk dio. Eta, bere  
ustetan, zinema politiko historikoak egin beharko lukeena  
azaltzen du: "orduko gizartearen berri eman, oraingo ikuspegiz  
eta bere funtsezko baseak aztertu edo elemento egoera kon-  
kretoak base horien kontextoan kokatu". Azken finean, azpi-  
marratzen du behin eta berriro ideia bera: bost pelikula horiek  
"ez dutela nazismoa aztertzen bere klase oinarri sozialetan,  
baizik eta ulerketa hori estalirik". Nazismoa klase borrokaren  
testuinguruan aztertu behar dela dio eta artikulua amaieran,  
berriro, zirkulua ixten duena Bertold Brecht-en poema da:  
"Goikoek diote: bakea eta guda izakera ezberdinekoak dira.  
Baina heuren bakea eta heuren gerla haizea eta ekaitza bezala

dira. Gerla heuren baketatik sortzen da semea amarengandik bezala. Bere eite izugarri berberak digu. Heuren guduak heuren bakean gainbizitzen dena hiltzen du”.

### 3. *Trotsky*

Joseph Losey zuzendari amerikarraren *Trotsky-ren erahilketa* filmari eskaintzen dio Joseba Sarrionandiak hirugarren artikulua. Baina filma baino gehiago Trotsky-ren figuraren inguruan duen iritzia emateko aprobetxatzen ditu lerro horiek. Horregatik, Trotsky eta troskismoak ezker iraultzailearen mugimenduan izan zuten garrantzia aztertzen du eta, “oraingo iraultzaileen artean” oraindik Trotsky bizi dela azpimarratzen du.

Artikuluaren sarrera egin ostean, beraz, Trotsky-ren biografiaren errepaso labur bat egiten du eta, Lenin-en heriotzaren ostean, iraultza internazionalak izan duen eboluzioa ere alpatzen du. Trotsky-ren ibilbidea oso testuinguru zehatz batean kokatzen du eta testuinguru horren elementuak zeintzuk diren aztertzen ditu: “nazismoaren igoera, frente popularren eralkitzea, bortxaz ezarritako diktadura...” Stalinismoari ere kritika egiten dio, Europa osoan eragin zituen erailketengandik. Trotskiren bizitza, teoriak, ibilbidea eta hilketa azaldu ondoren bestelako bi alpamen txiki-txikiak egiten ditu. Bata *El gran corrido de Leon Trotsky*, Mexikoko kanta anonimoa da eta, bestea, Trotskiren omenez Gabriel Arestik egindako *Zeren Leo* poema. Beraz, ikus dezakegun, film baten aitzakiarekin politikaz (Trotsky, troskismo eta iraultzaz) hitz egiteko aprobetxatu du Sarrionandiak artikulua, literaturari egindako keinu txiki hori ere kontuan izanik.

Gure aldetik, zuzendariaren inguruan lau pintzelada ematearren esan dezakegu Bertold Brecht-ekin batera zenbait lan egin zuela, Sobietar Batasunean antzerki teknikak ikastera joan zela eta Joseph McCarthy Estatu Batuetako senatariaren “sorginen ehizaren” biktima ere izan zela “anti Amerikanismoaz” akusatuta.

#### 4. Anarkia

Laugarren artikulua ere Amerikako Estatu Batuetara eramaten gaitu. Lurralde horretan gertatutako Sacco eta Vanzetti anarkisten bizitza eta exekuzioen inguruko filma aztertzen du. Kasu honetan ere, aurreko artikuluan egin zuen moduan, filmaz baliatzen da Sacco eta Vanzettiren berri emateko eta Ipar Amerikako sistemari kritika egiteko. Vanzettiren alpu batekin hasiera ematen dio artikuluari eta, jarraian, bi gizon hauen istorio tragikoa kontatzen digu. Italiatik Ipar Amerikara lan egitera joan ziren Nicola Sacco eta Bartolomeo Vanzetti, zapatarri bata eta arrain saltzailea bestea eta South Braintree-n gertatutako atraku bat burutzea eta hilketak bat egitea leporatu zieten. Zazpi urtez egon ziren espetxeratuak eta tarte horretan idazlan asko egin zituztela gogorarazten digu Sarrionandiak. Gizartearen kritika anarkista ziren idazlan gehienak. Kartzelaren barruan lau urte zeramatenean Celestino Madeiros presoak atrakua egilea bera zela aitortu bazuen ere ez zioten aintzat hartu eta 1927ko abuztuaren 27an exekutatuak izan ziren Sacco eta Vanzetti.

Beraz, gertaera hauetan kokatu ondoren, filma aztertzen hasten da eta, horretarako, filma egin duen taldearen izenak ematen dizkigu. Jarraian, filma, teknikoki, nola eginga dagoen azaltzen digu eta "zeharo politikoa" dela esan eta gero, bere ustez dituen akatsak azaltzen ditu. Akats horietako bat da, lurretarraren ustetan, ez duela sakontzen kondizio sozialean eta "filmagintza burgesaren eskema berak erabiltzen dituela". Kondizio sozialean edota klase borrokan ez sakontzearen kritika agertzen zaigu, beraz, berriro ere artikulua honetan.

Dena dela, filma hartu eta honek transmititzen duen ideologia aztertzen du. Ikuslea protagonistekin identifikatzen dela dio, baita "Sacco eta Vanzetti-ren ideologia asimilatzerak eta sumitzerak heltzen dela" ere. Lurretarraren iritziz menderatuen aldeko lan bat da filma, bi italiar immigratu anarkisten aldekoa, alegia. Eta giro anarkistarekin lotzen du. Pentsatzen du historia

ez dela neutrala eta objetibitateak klase ikuspegia suposatzen duela azpimarratzen du Sarrionandiak. Iritzi pertsonalen eremuan murgiltzen da guztiz "menperatzaileena ala menperatuen alderdia hartu behar du. Kontenplazio hutsa erreakzionario bait da" esaten duenean. Eta garai historiko batera eramaten gaitu: 1917-1919 urteetara, hain zuzen ere. Langile giroa, Ipar Amerikako grebak, estatuaren errepresioa eta iraultza sobietikoa dira, besteak beste, aipatzen dituen garai horietako elementuak. Masa proletarioaren miseria gorriak borroka espontaneora bultzatzen duela dio kapitalismoaren errepresioaren aurrean. Politikaren eremuan sartzen gaitu bete-betean eta sistema kapitalistaren kontrako kritika gogorra egiten du, ikuspuntu marxista argi eta garbi erakutsiz. Kritika horren erdigunean, batez ere "USA" kokatzen du eta historiaren zenbait pertsonai iraultzaileen hitzak ekartzen ditu gogora, Malcom X edota Che Guevara, esaterako. Sacco eta Vanzettiren kasuaren inguruan ere bere iritzia ematen du eta "ez zituztela delitogatik kondenatu, baizik eta inmigrante eta anarkista izateagatik" dio eta anarkismoaren aldeko iritzi argia ematen du. Era berean, Txiki eta Otaegi, Frankismoak fusilatutako azkeneko ETAko militanteak ere ekartzen ditu gogora baita "hilgo dituztenak" ere Sacco eta Vanzettiren kasuarekin alderatuz. Azken hauena hilketa politiko bat izan zela defenditzen du inolako zalantzarik gabe.

## 6. Francoren ondorengo jaialdia

Atal honen hasieran esan dugun lez, Donostiako zinemaldiaren inguruko artikuluak ere egiten zituen idazle bizkaitarrak. Artikulu horietan, batez ere, zinemaldian parte hartzen zuten filmak aipatzen ditu, baina azterketa sakonak egin gabe. Film horiek zeintzuk diren lan honetan eranstean dugun *artikuluen zerrendan* ikus daiteke baina, atal honetan, bederen, ez dugu artikulu horiek aztertzeko asmorik. Aipatuko ditugu, hori bai, interesgarriak iruditu zaizkigun zenbait kontu.

1977 urteko bosgarren zine-kritika honetan Donostian ospatutako lehenengo Zine Festibal postfrankistaren inguruko artikulua idazten du Sarrionandiak. Bertan, zinemaldian parte hartu duten zenbait filmen aipamen labur-laburra egiten du, eta hauen inguruko iritzia ematen du. Interesgarria iruditu zaigu, batez ere, euskal zinemari eskaintzen dion tartea. Bertan, zenbait filmen izenburuak eta zuzendarien izenak aipatzeaz gain euskal zinemaren egoeraren inguruko iritzia ematen du lurretarrak. Horren inguruan dio "argi geratu dela ezin dela euskal zinemaz proiektu bezala baino ezin daitekeela hitz egin". Euskal zinemak dituen hiru osagai, bere ustetan, zeintzuk diren azaltzen ditu: "1) Euskal zinema euskaldun herritar eta iraultzaile baten berrizan eta urjentzia. 2) Zinegile ugaritasuna, baina Euskaditik at lan egin beharrik edo lan egin gabe. 3) Soluzio posiblea: finantziaziorako kapital akumulutan bat". Eta epe laburrean egin beharreko zenbait gauza ere planteatzen du: "a) Zinegileak autoeratu eta b) kapitala lortu batez ere abantail politiko posibleak (estatutua kasu) aprobeztatzea kontuan izanik". Hausnarketa horiek uzten ditu airean, euskal zinemaren inguruko eztabaida piztu nahian-edo.

## 7. *Erotismoaren inperioa*

Erotismoaren gaia duen filmaren azterketa egiten du oraingo artikulua honetan lurretako idazleak, Hiromi Oshima, zuzendari Japoniarraren *Zentzumenen inperioa* pelikula aztertzen baitu. Filma hau gertaera historiko batean oinarrituta dago eta gertaera horren berri ematen digu artikuluaaren hasieran Sarrionandiak.

Jarraian, pelikularen funtsa azaltzen digu: Japoniako ostatu bateko patroil bat eta bere morroi baten arteko sexu harreman korapilatsuak.

Teknikoki, filma oso ondo egina dagoela esaten du ondoren, baina arrisku bat baduela ohartarazten digu: "saio pornografiko edo erotiko errez bezala ulertzea". Ohar hau egina,

filmaren zentzuaren inguruan eta, pelikula beste begi batzuekin ikusi ahal izateko, beste hiru hausnarketa egiten ditu:

- a) Sartaldeko eta sortaldeko kulturak zeharo desberdinak direla kontuan hartzeko eskatzen digu. Oshima beraren hitzak erabiltzen ditu ideia hau indartzeko asmoz. Japon tradizionalean, yankiek bertako kultura suntsitu aurretik, sexua gauza natural eta preziatu bat zela dio. Honekin lotuta, yankien politika inperialistari kritika egiteko ere aprobetxatzen du.
- b) Filma ulertzeko bigarren gako bat Georges Bataille idazle eta pentsalari frantziarrarengan kokatzen du bizkaitarrak. Idazle honen *La literatura y el mal* liburuan Oshimaren filmarekin parekotasunak aurkitu dituela esaten du, eta liburuak filma ulertzeko zenbait elementuak dituela ere esaten du. Ideia hau defenditzeko asmoz edo, liburuaren testu txiki bat erabiltzen du, gaztelaniaz. Zinemaren bidezidorretatik lortzen du, berriro ere, literaturaren bidegurutzera ailegatzea.
- c) Eta azkenik, erotismoaren inperiora eramaten gaitu azterketa honetan. Hirugarren ohar honetan pelikularen protagonistetako batek (neska) Sada izena duela gogorarazten digu eta izen horrek, noski, beste izen ezagun batera eramaten gaituela ere: Sade. Sarrionandiaren ustetan, Oshimak Sade-ren erotismoari omenaldi bat egiten dio. Hau frogatzeko berriro ere Oshima-ren hitzak erabiltzen ditu, tartekatzen duen elkarrizketa baten zatiekin (*Ozono* aldizkarian egindakoa).

Ezaugarri hauek guztiak aipatu eta gero, filma estatu espainolean eta Japonian, besteak beste (garai horietan betiere), oraindik debekaturik zegoela gogorarazten digu.

Zuzendariaren inguruan, iurretarraren ustetan, Oshima "errealismo sozialeko joerak markaturiko korronte baten aintzindaria da" eta honen beste filma baten aipamena ere egiten du. *Udako arreba* izeneko film hori, dirudenez, japoniarrek yankiengandik pairatutako zapalkuntza nazionalaren ingurukoa da. Eta zapalkuntza nazional horren aurrean, eta yankien inperialismoaren aurrean, Sarrionandiak herri horren independentzia aldarrikatzen du. Artikulua zuzendariaren hitz batzuekin bukatzen da: "gizartea aldatu nahi duen edo nahi

duten guztiak eta bere burua aldatu nahi izan duten eta nahi duten guztiak. Baina ospetsu ala ospegabeen artan aukeraztekotan, gogokoago ditut azkenok”.

### 8. Inperialismoa galaxian

*Galaxietako gerlari* eskaintzen dio zortzigarren zine-kritika hau. Izenburuan bertan azaltzen digu artikuluaeren nondik norakoak “Galaxietako gerla inperialista” idazten duenean. Gary Kurtz, filmaren produktorearen hitzekin hasiera ematen dio artikuluari: “ez dugu egoerari dagokioan ezer egiterik nahi izan, hada ipuin bat baizik”. Hortik abiatuta pelikularen argumentua azaltzen digu Sarrionandiak eta, jarraian, kritikari ekiten dio. Idazlearen ustez jenero zahar baten hari narratibo klasikoa hartzen du filmak: “erdi aroko zaldunen nobelak, mahai borobileko zaldunena, western eta bigarren gerla mundialaren ikuspegi amerikanoa”. Espektakulo ikusgarri hutsa izatea eta, funtsean, inperialismoaren ideologia izatea leporatzen dio, era berean. Horren adibide gisa pelikulak bi urteetan suposatu dituen gastuak eta hilabete gutxitan lortu dituen etekinak aipatzen ditu. *Marrazo* filmak lortutako etekin handiekin konparatzen du eta *Galaxietako gerlak* etekin horiek hilabete gutxiren buruan berdinduko dituela dio. Ildo beretik jarraitzen du idazleak esaten duenean “espainolezko, frantsesezko eta alemanezko bertsio-etan ari dira lanean. Alegia, dirua eskuarki lortu dute eta lortzen ari dira eta itxaropen oraindik ere joriagoak dituzte”. Eta honekin lotuta “kasuotan rituala denez” bigarren partea prestatzen ari direla ohartarazten digu.

Sarrionandiak aitortzen du, teknikoki, *Star Wars* oso ona dela, baina gairi dagokionez huts egiten duelakoan dago. Filmaren arrakastaren zergatia ez du bilatzen, halere, alde tekniko horretan baizik eta fenomeno soziologiko batean, eta honek eramaten gaitu, beste behin, literaturaren eremura eta, zehazki, zientzia-fikzioaren eremura, kasu honetan. Zientzia-fikzioaren arrakasta da, iurretarraren ustez, filmaren arrakastaren zergatia. Honen azalpena emateko Ipar Amerikan zientzia-fikzioak

izan duen garapena azaltzen du eta "Lehen Gerla Mundialaren garaipenaren ondoko giro triunfalista" eta "29.eko depresio ekonomikoa" rekin lotzen du. Testuinguru horretan, zientzia-fikzioa Ipar Amerikako "klase dominanteen ideologia pseudodemokratista eta inperialista" zabaltzeko asmoz bultzatua izan zela iritzi dio. Zentzu horretan idazlearen ohiko kezka bat ere agertzen zaigu zeren eta, bere ustez, "krisi garaietan, zientzia-fikzioa langile masa langabe eta goseak mitoz elikatzeko erabili izan da".

Dena dela, ez du jotzen zientzia-fikzio guztiaren kontra. Pelikula zintzoak ere egin daitezkeela aldarrikatzen du eta, adibide gisa, Kubrick-en *2001: Odisea bat espazioan* edota Truffaut-en *Fahrenheit 451* jartzen ditu, biak futurismo humanista batean oinarritzen direlako eta "oraingo errealitatea isladatzen zutelako nolabait".

*Star Wars*-en atzean, berriz, joko zanpatzailea dagoela uste du "etxetik lantegira eta lantegitik etxera joatea besterik ez duen hiritar galduari abentura intergalaktiko batetako heroea izatearen ilusioa eskaintzen dionak ez du zintzo jokutzen".

Azkenik, George Lucas, filmaren zuzendariaren hitzak erabiltzen ditu amerikar gizarteari eta, batez ere, sistema kontsumistari kritika gogorra egiteko.

## 9. Pasolini gogoan

Sarrionandiaren zine-artikuluetan gerora aurkituko dugun beste konstante bat da zuzendarien aipamen berezia egitea. Ez du egiten, noski, edozein zuzendariaren aipamena, baizik eta zine konprometituarekin, nolabait, zerikusirik duten zuzendariena. Zine politikoarekin edota errealismo sozialistarekin lotura dutenak, batez ere aipatzen ditu.

Bide horretan aurkitzen dugu Paolo Pasolini-ren hilketa salatzeke eta zuzendari honen ibilbide pertsonala eta zinematografikoa goresteko egindako artikulua. Eta zuzendari beraren hitzek irekitzen dute artikulua: "Sexoa, heriotza, grina politikoa

ene bihotz elejiakoa ematen diedan gauza sinpleak dira... Ene bizitzak ez du besterik. Ahal izango dut bihar monje bat bezala bilutsik, mundutik partitu, garaipena infameei utzirik... Ez dut deus galduko ez, zinez, ene arima". Hitz hauen ondoren ezkerreko borrokalarien aldeko iritzi garbi batekin hasiera ematen dio artikulu honi. Bertan, munduko ezkertiarrek, zapalduak edota baztertuek bi aukera dituztela dio: "boterearengandik ihes egin edo boterearen aurka burrukatu", eta lehenengo aukera Ipar Amerikan gertatzen denarekin lotzen badu, bigarrena Europako ezkertiarren ohiturazkoa dela iritzi dio. Eta bigarren aukera honen testuinguruan kokatzen du Pasolini-ren ibilbidea eta bigarren urteurrena betetzen duen honen hilketa.

Doinu poetikoa jorratzen du Pasolini goraiatzeko tenorean eta zuzendariaren ibilbidearen errepasso labur bat eskaintzen digu: Iraultzaile, kritikoa, kontraesale, komunista, poeta, zinegile... dira Pasolini deskribatzeko erabiltzen dituen hitz batzuk. Eta, Sarrionandiak ere maite dituen munduko baztertuen aldekoa zela gogorarazten digu. Laudoriozko hitzak alde batera utzirik, artikulua bigarren partean datuei erreparatzen die. Bertan, Pasolini-ren datu biografikoak eskaintzen dizkigu eta, era berean, zuzendariaren filmografia zabala ere eskaintzen digu. Filmografia honetako zenbait filmek poesia, kritika soziala, ipuingintza herrikoa, askatasun sexuala, edota burgesiarrekiko gorrotoarekin lotzen ditu idazleak.

Artikuluaren azkeneko zatia zuzendariaren hilketa salatzeke erabiltzen du eta Pasolini-ren erailketa, "kulturaren eta askatasunaren aurkako hilketa bat izan zela" dio. Jarraian, Pasolini sinbolotzat duela aitortzen du lurretako idazleak eta, orolgarri gisa, bere hitz autobiografiko batzuen mezu lapidarioan irakur daitekeena eskaintzen digu: "Hormetan GORA ASKATASUNA idazteagatik, seguritatezko zelda batetara eramán ninduten lehenbiziko aldiz, eta ordenaren zainzaileak zer diren ere experimentatu nuen. Harrez geroztik izkutatua eta inguratirik pasatu nuen bizitza (eta ikaratua, heriotzari beldur biziki patolo-

giko bat nion eta orduan) harrapatua bukatzearen ideiak etengabe obsesionatua: honela bukatzen baitira Itsaertz Adriatikoan gazte profugo edo antifaxista aitortuak”.

## 10. Errealismo sozialista

Aurreko puntuan esan dugun moduan, honetan ere Sarrionandiak zuzendari bi ditu hizpide eta biak errealismo sozialistarekin, nolabait, lotuta daude: Eisenstein eta Jancsó.

Sergei Eisenstein-en *Potenkin akorazatuaren* aipamena egiten du lehendabizi. Eisenstein-ek *Potemkin akorazatua* 1925ean zuzendu zuen (Sobietar Batasuneko gobernuaren enkarguz) 1905eko Errusiako iraultzaren 20. urtemugaren ospakizunetarako eta, Eisenstein-ek berak filma nola banatu zuen azaltzen du Sarrionandiak. Tragedia klasikoak bezala bost atal dituela dio. Filmaren zenbait zati gorai patzen du “zinemagintzaren historiarako zati antologikotzat kalifikatu daitezkeelako”. Eta filmaren antolakuntza azpimarratzen du, fotogramaz fotograma zeharo ongi antolatuta dagoela iritzi baitio. (Fotogramen antolakuntza sistema honen aipamena oso berezia da, gerora, ziurrenik, planoka antolatutako Sarrionandiaren zenbait narrazioetara eramanez gaituelako).

Sergei Eisenstein-en biografiaren lau datu eman ondoren pelikularen mezu ideologikoa aztertzen du idazleak eta poema epiko bat delakoan dago, “iraultza sobietarraren kantu zinematografikoa”, alegia. Beraz, nolabait, poesia eta zinemaren arteko lotura agertzen zaigu Sarrionandiaren hitz hauetan. Dena dela, egungo sobietar sistema “sasi-sozialista burokratizatu” ere kritikatu egiten du eta, genero epiko mota hau aztertzeke unean, ikusten duen arriskua da “epika horri 1925eko sobietar herrietan triunfalista deritzala”. Zentzu horretan, lurretako idazleak uste du oso indikatiboa dela “Hitler eta Goebbse 1933an boterera heldu eta Potemkin-Nazi bat egitearen proiektua asmatu zutela”, Karl Anton-ek 1936an egindako *Sebastopol Akorazatuari* erreferentzia eginez. Baina ez gaitezen nahasi.

Sarrionandiak ez du, inolaz ere, lehenengo akorazatua bigarre-narekin konparatu, baizik eta "jenero epikoaren arriskuez go-goeta batzuk egin" nahi ditu. Eta haratago badoa oraindik *Potenkin Akorazatuaren* defentsan, uste baitu "Errusiako sasi-sozialismoaren kontextoko kultur itolarritik salbatu daitekeen bakarrenetariko bat eta zinemagintzaren historian produkto goren bat da".

Bidezidor beretik Hungariaraino eramaten gaitu, Miklós Jancsó zuzendariarenganaino, hain zuzen ere. Zuzendari honek 1956an egindako *Etsituak* pelikularen nondik norakoak azter-tzen ditu eta argumentuaren berri ematen digu. Filmaren gaia austriar inperialistek hungariar herriaren kontra eragindako za-palkuntza krudela da. Arazo nazional batean oinarritzen da, beraz, filmaren muina. Era berean, azkeneko datu gisa, peliku-la "gaizki" bukatzen dela abisua ematen digu idazleak.

Filmaren teknikari dagokionez zuri-beltzean bada ere ma-gistrala dela iritzi dio eta pelikula ikusterakoan zuzendariaren abisu batekin bukatzen du artikulua: "Ez zaizkit axola oro esten duten filmeak, oro sakonki azaltzen dutenak. Zuzendariak guz-tia azaltzen baldin badu, ikusleak ezin diezaioke filmari ahalegin intelektualik aportatu. Ikusleak hausnartu egin behar du".

### III. Unibertso desberdinez jositako lerroak: 1978

Zine-kritikei dagokienez, behintzat, urte emankorra da 1978koa Joseba Sarrionandiarentzat. *Zeruko Argian* 38 zine-kritika topatu ditugu eta beste bat *Anaitasunan*. Artikulu kopu-ru honekin, lehen azaldu dugun moduan, beste azterketa mota egitea erabaki dugu, hots, gai edota artikuluen zioaren arabera antolatu eta aztertuko ditugu orain iurretarraren artiku-luak. Honek, dena dela, beste arazo mota bat planteatzen digu, kasu askotan oso saila baita artikulua bat zio bakar baten inguruan kokatzea. Alde batetik zine italiarra gaitzat hartzen badugu eta, beste alde batetik zine politikoa ere gaitzat har-

tzen badugu, esaterako, non kokatuko genuke Bertolucci? Ados egonen gara bi gaien ataletan egon zitekeela baina, irizpide pertsonalen arabera, batean ala bestean kokatuko dugu (ez bietan), Sarrionandiaren artikuluetan gaia edota pertsona duen garrantziaren arabera, gure iritziz betiere. Honekin lotuta esan behar dugu zenbait artikulua aztertu gabe utziko ditugula, batzuk beste batzuetan agertu dena errepikatzen dutelako eta, beste batzuk interes gutxikoak iruditzen zaizkigulako. Dena dela, artikulua guztien aipamena ikus daiteke, hori bai, artikuluen zerrenda eranskinean.

Beraz, hurrengo lerro hauetan, antolatzeke sistema honen arabera, aurkezten dizuegu 1978 urtean Sarrionandiak landutako zine-kritikak.

### **1. Zinema politikoa**

Lan honetako lehenengo atalean konprobatu ahal izan dugun moduan politikaren presentzia nonahi agertzen zaigu idazlearen lerroetan. Ia-ia zine-kritika guztietan (orain arte ikusita koetan bederen) bere ikuspuntu politikoa azaltzeko aprobeztatzen du. Eta ikuspuntu politiko hau, betiere, zapalduen aldeko eta inperialismoaren kontrakoa dela esan dezakegu, oro har.

Horrela, zinema politikoaren eremuan kokatzen du Sarrionandiak Costra Gravas zuzendari grekoaren Z filma. Film honen funtsa 1963ko maiatzaren 22an, Salonikan eskuindarrek egingandako Gregorios Lambrakis ezkertiar diputatuaren erailketa da. Filmaren oinarria Vassili Vassilikos-en izen bereko nobela da, beraz, bide honetatik berriro ere literatura, politika eta zinemaren bidegurutzera ailegatzen dira gure urratsak. Filmaren mezua faxismoa salatzea dela ziurtatzen du idazleak.

Dena den, film honen aipamenak badu bere garrantzia, zeren eta iurretarrak dioten moduan "egitura komertzialaren barneko zine politikoaren hastapen bezala hartzen da Z filma eta harrezkero ere Costa Gravas-ek jenero hau asumiturik joe-

ra honen aitzindaria izan da". Honek esan nahi du, Sarrionandiaren ustez, Costa Gravas-ekin zinema politikoaren joera komertzialaren aurrean gaudela eta, ukazioaren zinegile gisa definitzen du iurretarrak; greziar faxismoa, estalinismoa, USAko inperialismoa, bigarren gerla mundialeko Vichy-ko errejimena ukatzen dituelako. Eta, zentzu horretan, autore politiko negatiboa dela iritzi dio.

Zine politikoaren barnean Gravas-en *Z* eta *Aitorpena* filmek polemika sortu zutela aipatzen du, lehenengoa faxismoa salatzen zuelako eta bigarrena estalinismoa, biak zaku berean sartuz. Honen harira, bere iritziz, *Z*, urrutitik ikusita, despolitizaturik geratzen da eta, *Aitorpena*, ordea, boterearen aldeko arma bihurtu delakoan dago. Eta zinema politikoaren arriskua horretan ikusten du idazleak zeren eta "honela, filme politiko antizantipatzaileok sistematan integraturik gelditu izan dira".

Film honekin jarraituz lengoaiaren garrantzia azpimarratzen du Sarrionandiak. Alde batetik, lengoia zinematografiko tradizionalaren erabilera zine politikoak duen helburu pedagogikoak erraztu daitezkeela onartzen badu ere, zine komertzialean integrazioa ere erraztu daitezkeela uste du eta, are gehiago, "zine iraultzaileak kontenidoak erabat aldatu nahi baldin baditu lengoia ere aldatu beharko du derrigorrez" uste du. Zrekin bukatzeko, halere, filma interesgarria dela dio eta filmaren egoerak Euskal Herriko egoerarekin identifikatu daitezkeela uste du.

Gravas-en antzera Gillo Pontecorvo zuzendari italiarra topatzen du Sarrionandiak zine politikoaren eremuan. Kasu honetan, Algeriako iraultza hizpide duen filma da aztertzen duena: *Algeriako bataila*. Film hau aztertzen duen artikuluari sarreara emateko ezinbestekoa zen Frantz Fanon kolonialismoaren kontrako borrokalari sutsuaren aipamena egitea eta *Afrikan Iraultzaren Alde* liburutik hartutako hitzak erabiltzen ditu Sarrionandiak. Hasierako aipamen honek, beraz, artikulua nondik norakoen pista argi bat ematen digu, Frantz Fanon-en ibilbideari erreparatzen badiogu, bederen. Fanon Martinika Irlan sor-

tu zen 1925ean irla hau, oraindik, kolonia frantziarra zenean. Aurrerago, Bigarren Mundu Gerran Erresistentzia frantziarrean nazien kontrako borrokan hartu zuen parte eta bere bizitzaren bi une garrantzitsu hauetan kolonialismoaren krudelkeriaz ohartu zen. Psikiatrian graduatua, 1953an Algeriako ospitalean zegoen lanean eta, 1954ean Algeriako Askapenerako Gerra piztu zenean Askapenerako Fronte Nazionalean (AFN) hartu zuen parte. Idatzi zituen lanetan arrazakeriaren kontrako eta biolentzia iraultzailearen aldeko iritzi garbia, besteak beste.

Aurrekari honekin, beraz, badakigu nondik kokatu behar dugun Sarrionandiaren zine-kritika hau. Horrela, Fanon-en ai-puaren ondoren zinema politikoaren bilakaeraz aritzen da idaz-lea. 60ko hamarkadan eta, bereziki, 68 urtetik aurrera ikusten du iurretarrak zinema politikoaren bilakaera baina, aitzindariak lehen zinemagintza sobietikoan bilatu behar direla apuntatzen du.

Zine sobietikoekiko oraingo zine politikoak dituen desber-dintasan nagusiak aztertzen ditu. Zentzu horretan, 1968ko susperraldia garaiko "erradikalizazio politikoak eraginik eta abantail zinematografikoek posibilitaturik" dela aipatzen du.

Baina zine politikoaren bi momentu hauen arteko dife-rentziarik nagusia da "garaiko zine politikoa ez dela bakarrik estatala (estatu sozialistetan) edo alderdiarena". Puntu horre-tatik aurrera zinema politikoak bi norabidetan banatzen dela uste du idazleak: batetik komertzialki errentagarria izan daite-keena eta, bestetik, industria zinematografikotik at egiten dena. Eta, zentzu horretan "zabalkundeari buruz inportantee-na, dudarik gabe, zine politiko komertziala da" esaten digu. Mundu guztiko zuzendariak aipatzen ditu baina, bereziki, zine italiar eta frantziarraren heldutasuna azpimarratzen du: Gravas (Frantziar bizi den grekoa), Godard eta Ives Boisset aipatzen ditu Frantziar. Italian ordea, ezkerreko erakundeek duten inda-rrarekin eta tradizio zinematografiko sozialak duen garrantzia-rekin lotzen du zine mota honen garapena eta, besteak beste,

zenbait zuzendari aipatzen ditu: Petri, Loy, Risi, Damiani, Montalde, Rossi, Giuliano eta, batez ere, Gillo Pontecorvo.

Hausnarketa hauek guztiak eginez gero, produkzio aljeriarra izan zuen filmaren argumentua azaltzen du eta, esan dugun lez, aljeriar herriak bere independentziaren alde 1957tik 1962 urtera arte egindako borrokari buruzkoa da eta, Sarrionandiak dioen moduan "bataila konkretu bat narratzen da bereziki: Mathieu –Massu koronel– general frantsesak 1955ko urtarrilaren 28an erasoaldia hasi eta Ali La Pinte oldartuen azken liderra 1957ko urriaren 8an hila izan arte".

Fikzio eta dokumentalaren arteko filma da, idazlearen iriziz, eta zine politikoaren tradizioaren barruan kokatzen badu ere, neorrealismo italiarraren influentzia baduela pentsatzen du, protagonistak protagonista kolektiboak direlako baina, era berean, pertsonaia soilak ere agertzen direlako. Herri baten kolonialismoaren aurkako eta independentziaren aldeko borrokaren adierazlea da filma eta, borroka horretan, aljeriarrek irabaziko dute. Dena dela, gaia jorratzerakoan Pontecorvo-ren objetibitatea azpimarratzen du (Aljeriarren aldeko jarrera baldin badauka ere) "beti, egia iraultzailea delakoa jokabidearen bandera gisa darabilelarik".

Objetibitate hau hobetu ulertu ahal izateko, kontuan hartu behar den datu bat da Aljeriako gobernuak Pontecorvo-ri filma egitea eskatu ziola eta filma egin ondoren gobernuak moztu egin nahi izan zituela zenbait eszena (Tabernako lehegailuen eztearen ondorioz hiltzen diren haur europarrak, esaterako), baina Pontecorvo-k ez zuen onartu. Pontecorvo-ren ezezko honen arrazoiak aztertzen ditu Sarrionandiak biolentzia iraultzailearen aldeko diskurtsoa garatuz: "Krudeldadea gatazkaren konponente funtsezko bat baita. Aljeriarrek, hain zuzen, bere situazio larria dela medio, krudelak izan behar dira. Iraultzak ez dira lore-jokoak. Iraultzak gogozkoak dira, baina inoiz ere alaiak. Iraultza sozialak zapalkuntzak esijitzen duen bezain gogorak, krudelak eta odolezkoak dira".

Etazapaldutako klaseei erreferentzia agertzen zaigu, beste behin, Sarrionandiaren kezken artean. Klase zapaldua izatetik klase iraultzailea izatera pasa behar dela dio, Rosa Luxemburgok esaten zuen moduan. Bere lan narratiboetan gerora aurkituko dugun ezaugarri bat ere sumatu dugu hurrengo lerro hauetan, utopiaren etengabeko bilaketaren aldeko borroka, alegia: "buruzagiak hil arren, masak masakratuak izan arren, Aljeriako prozesu iraultzailea irrebersiblea zen. Mila zatitan apurtu eta zati bakoitza bizirik eta birhazten den izakia bezalakoa baitzen algeriar iraultza". Orbita komunistaren pentsalarien zantzuak ere artikuluan topa ditzakegu. Lehen Rosa Luxemburgoren izena aurkitu badugu ere, orain Mao Tse Tung-engan eramaten gaituzten hitzak ikus ditzakegu: "kolonialismoa paperezko tigrea izan da beti".

Artikuluaren amaiera aldean, iraultzak irauteko dituzten zailtasunen inguruko hausnarketa bat uzten digu airean AFNko buruzagi batek, Ben M. Hidi-k esaten dituen hitzen bidez: "Zailak dira iraultza baten hastapenak, zailagoa iraupen eta are zailagoa irabaztea, baina ez da deus ere iraultza finkatzea bezain zaila". Eta sententzia honen ondoren "iraultza degeneratuaren garaiari gaudela" dio, garaiko Aljeriako egoerari erreferentzia eginez, eta berriro ere utopia agertzen zaigu idazlearen zerumugan "iraultzak finkatzea utopia xarmangarri bezain inpossible bat besterik ez dela dirudi".

Azkenik, filmak zine politikoaren benetako zentzurik funtsezkoena galtzen duela uste du "triumfalismo faltsu bat enkubritzeko eta zine-ikuslegoaren konzientzia ona elikatzeke balio dezaketelako". Eta artikuluaren azkeneko esaldian ez du aukerarik galtzen hemengo egoerarekiko iraultzaren aldeko egin beharreko bide horretan parekotasunak bilatzeko: "Aljeriako bataila bezalako aunitz bataila dira Aljerian, eta hemen ere irauteko".

Utopiaren hari beretik tiraka aurkitzen dugu, baita ere, Jean Louis Comolli, zuzendari frantziarraren *Cecilia*. Comolli

*Cahiers du Cinéma* zine-aldizkarian idatzi zuen 1962 eta 1978 urteen bitartean Nouvelle Vague eta marxismo-estrukturalismoaren goraldiaren garaietan eta, bere hitzekin, hasten da Sarrionandiak eskaintzen dion artikulua: "Historia esperientzia mota utopikoez beterik dago, gauza interesante gutxi daude historian utopiak nolabait ukitu ez dituenak. Utopia gauzen aldaketa eragiten duen indar berezia da". Idazleak lau pintzeladekin margotzen digu filmaren grabazioaren inguruko giroa eta, Comolli-k eskasia ekonomikoak eta interprete ezezagunak izan bazituen ere filma egokia dela uste du iurretarrak.

Utopiaren idelarekin batera agertzen zaigu berriro hemen anarkiarena, Sarrionandiaren ustez "filme anarkismoaren apologia da, aldi berean emotiboa eta didaktikoa. Pelikula bera ere esperientzia bat izanik, esperientzia komunal libertario bati buruzkoa da". Pelikula Giovanni Rossi-k Brasilen XIX. Mendearen amaieran bultzaturiko komuna anarkistaren inguruan datza, *Cecilia* izeneko komuna, alegia.

Hortik abiatuta, Sarrionandiaren iritziz, Comolli-k "esperientzia komunal honi buruzko azterketa poetiko/didaktiko bat egiten du". Beraz, zenbait elementu nahasten zaizkigu hemen: gai historikoa, doinu poetikoa eta zentzu didaktikoa. Komunaren oinarria esaldi esanguratsu batean dago Sarrionandiaren ustez: "badakigu zer ez dugun nahi... baina ez nahi duguna". Horrelako esperientzietan sortzen diren kontraesanak aipatzen ditu pelikularen harira eta, komunan parte hartzen duten guztiek "gizarte armoniko komunista libertario bat" eraikitzeko asmoa baldin badute ere "desberdinak dira gizarte hori moldatzeko sortzen diren bideak". Eraikuntza horretan, gizarte tradizionalak ezarritako aurreiritzi gaindiezinak badaudela aipatzen digu eta honen adibidea da, filmaren komunan "barne kontradikzio gehien sortzen duen instituzioa familia dela". Horregatik pelikulak familiaren instituzioa erasotzen du, baina gizarte tradizionalaren instituzio honek komunaren porrota eragingo du, beraz, utopia frakasatu baten istorioa kontaktzen duen pelikula

baten aurrean gaude. Eta esango genuke, ideia hau Sarrionandiaren ondorengo narrazioetan behin baino gehiagotan agertzen den ideia bat dela. Gainera, *Ceciliaren* esperientziak uhartetara eramaten gaitu. Eta gerora, utopiaren bilaketarekin batera, ezin dugu ahantzi, Sarrionandiaren geografia narratiiboan uhartearen irudia ere agertuko zaigula.

Dena dela, Don Pedro II enperadoreak baimena eman zuen uharre liberto honen esperientzia egiteko eta, horregatik, anarkisten artean bi joera agertu zirela aipatzen digu idazleak: "Giovanni Rossi esperientzia komunalen alde aritzen eta Malatesta-k esperientzia marjinal hauek klase burruka abandonatu egiten zutela eta komuneroak desertoreak zirela esaten zuen. Mikroiraultza eta makroiraultzaren arteko eztabaida besterik ez da". Gizartearen bazterretara eramaten gaitu honen, Sarrionandiaren pertsonai literarioak zeharkatuko dituzten bazterretara, alegia.

Baina, mezu positibo batekin bukatu nahi du *Ceciliaren* utopiaren ibilbidea. Idazlearen ustez, "pelikulan frogaturik gertatzen dena zera da: komunak egokiak eta posibleak direla, baina iraultza sozialak instituzio burgesak suntsitzen ez baditu, hauek suntsituko dutela iraultza soziala".

Beste epopeia kolektiboa narratzen duen pelikula *Marusiako aktak* da. Txiletar film honen aipamen laburra egiten du Sarrionandiak eta aipamen horretan zuzendaria aipatzen ez badu ere, esan dezakegu Miguel Littin dela *Marusiako aktak* filmaren zuzendaria.

Littin Palmillan (Txilen) sortua da 1942an eta, 1970 urtean, Allenderen UPko gobernupean *Chile Films* konpainiaren zuzendaria izendatu zuten. Pinochet-en estatu kolpearen ondoren erbesteratu joan behar izan zuen eta, atzerrian, filmatu zuen *Marusiako aktak*, (1976an) bere laugarren pelikula.

Beraz, eta Sarrionandiaren aipamenean esaten den moduan "pelikula politiko bat da". XX. mendearen hasieran harrobi batean lan egiten duten langileen greba baten inguruko

filma da eta, batez ere, hauek jasaten duten errepresio bortitza.

Zine politikoaren barnean, errealismo sozialistaren beste adibide bat dela uste du iurretarrak eta joera horren gehiegikeria eta akatsak dituela dio. Didaktismoa nabarmentzen du Sarrionandiak. Idazlearen azterketaren arabera lau pertsonal kolektibo agertzen dira filmean: "1) Langileria; miseria; eroizitate eta martirioaren artean. 2) Soldaduak; langile eta buruzagien aginduen artean. 3) Harrobien propietario yankiak; negozioaren ikuspegiarekin. 4) Ejerzitoko nagusiak; boterea intolerantziz eta krudelitatez zaintzen". Armadak suntsitu egingo du langileria eta esperantzaren testu bat besterik ez da salbatuko: aktak.

Filmaren ezaugarri bi azpimarratzen ditu idazleak. Alde baretik pelikulan nabaritzen den "giro magiko", krudelkeriarekin lotzen duena. Bestetik, "adierazten duen tentsio latentea arras sakona eta ballotsua dela obran" iritzi dio. Epopeia kolektibo baten filma dela esan dugu hasieran, baina Sarrionandiaren hitzak erabiliz zehaztu beharko genuke ideia hori "langileria baten masakre baten epopeia da" eta garaiko historiarekin lotuta agertzen zaigu.

Garaiko errealtate sozio-politikoaren iraganaren berri-kusketen interesa sortzen dira baita ere Frank Cassenti-ren kameraren atzean. Agian horrexegatik Sarrionandiak zuzendari frantziarraren *Poster gorria* filma aztertzea erabakitzen du. Zinema politiko-historikoan kokatu daiteke filma hau gure ustez eta, zentzu horretan, idazlearen iritziak, "zinema historikoaren planteamendu berezi batean oinarritzen da", zeren eta "pelikula historiko lineal bat egin beharrean, bigarren gerla mundialeko frantziar erresistentziaren episodio bati buruz"koa da.

Cassenti-k erabiltzen dituen interposizio teknikak azpimarratzen ditu Sarrionandiak.

Filmaren argumentua eskaintzen digu idazleak: "komediante talde bat biltzen da liberazioko partisano talde bati buruzko errepresentazio bat antolatzeko eta hain memoriaren

omenaldi bat egiteko". Eta ideia honetatik abiatuta, filmak episodio hau eta errepresentazioaren eszenak nahastu egiten ditu, "alegia, alde batetik historia eta bestetik metahistoria bezalako erreflexio distante bat agertzen dira". Sarrionandia, ondorengo narrazioetan horrelako jolasak eta saltoak egiten ikasteko apunteak hartzen ari zela dirudi.

Poster gorrian "Manouchian talde"ko hamar gerrillarien argazkiak daude eta naziek Frantzia okupatuan beldurra zabaltzeko eta erresistentzia desprestigiatzeko erabiltzen duten sinboloa da. Missak Manouchian Frantziako erresistentzia antifaxistaren heroia izateaz gain poeta armenio bat izan zen. Literaturaren istorioak, berriro ere, zinemaren munduaren barnean agertzen zaizkigu Sarrionandiaren zine-kritiketan. Erresistentzia talde honetako 23 partaide erail zituzten naziek eta taldeki-deen berri ematen digu.

Cassenti-ren filmaren garrantzia ikusleari planteatzen dion hausnarketa historikoa da idazlearen ustetan, "intolerantzia faxistari buruzko erreflexio bat da" eta garaiko historiaren erreferentziak agertzen direla dio: "hala Victor Jara Txilen edo Txiki Bartzelonan hil zituztenekoari buruzko aipamenak". Jon Paredes, Txiki, frankismoak fusilatutako ETAkidearen aipamena agertzen zaigu idazlearen artikuluren batean bigarren aldiz eta, noski, aipaturiko filma eta garaiko Euskal Herriko egoeraren arteko lotura, nolabait, aurkezten digu.

Film honen inguruko artikuluen amaieran oso bitxia iruditu zaigu topatu dugun erreferentzia, zeren eta, lehenengo aldiz, filmaren soinua bandari egiten dio aipamena: "oso atseginak Cuarteto Cedron-en musika tangeroa". Eta poesiaren eremura eramaten du Sarrionandiak Cassenti-ren filma, oso poetiko eta oso hunkigarria dela uste baitu.

Zine politikoaren bidezidor honetatik jarraituz bi izen propio eta beren bi filma, aipatzen ditu Sarrionandiak beste artikuluan batean.

Humberto Solás, zinegile kubatarraren *Lucia* filma aipatzen du. Kubako iraultzaren garaipenaren ondoren egindako filma da eta egitura eta argumentuaren berri ematen digu idazleak. Hiru zatitan banatuta dago pelikula: espainiar inperialismoaren aurkako borroka, Machado-ren aurkako borroka eta kastrismoa. Eta hirurak maitasunezko istorioak direla esaten digu. Oro har, kubatar zinemak lantzen dituen ohiko gaiekin lotzen du Sarrionandiak eta "zine herrikoi bat egiteko asmoz populu xehea hezitzeko egiten dira ofizialki filma ejemplar hauek" dio. Pelikula feminista-sozialista dela iritzi dio zeren eta, batez ere, emakumearen garrantzia da azpimarratzen dena. Sarrionandiak filmaren aipamena benetako kultur herrikoia alderantziz jarriko du, uste baitu "kultura herrikoi eta populuaren zerbitzurako bat ofizialki ezartzen denean, kultura hau funtzionarioen zerbitzurako bihurtzen dela, libertatearen aurka", eta ideia hau defendatzeko honen inguruko Che Guevara-ren hitzak ekartzen ditu gogora non kultur sozialista ofizialaren bidea kritikatu zuen.

Marguerite Duras, zinemagile eta nobelagilearen aipamena berezia ere egiten du zine politikoa eremu honen barnean. Zuzendariaren esaldi bat azpimarratzen du lurretako idazleak: "ikusleak egiten du zinema, irakurleak liburua egiten duen baino agitz gehiago. Zinegilea ikusle bat da". Sarrionandiarantz, Duras "nobelagintza ofizial tradizionalak inposatzen dituen idazle/irakurle harremanak desagitzen salatzen da bere literaturan", eta Nouveau Roman izeneko mugimenduarekin lotzen du. Duras-en jardura bikoitza (nobelagile-zinemagile) aprobetxatzen du literatura eta zinemaren lengoaien arteko diferentziak aztertzeko eta, "desberdinak diren arren, funtsean, berdinak dira". Gizakiaren alienazioaren aurka agertzen zaigun, beste behin, lehen ere ikusi dugun ideia batekin "idazle/irakurle edo zinemagile/zineikusle harreman tradizional alienanteak aldatu egin behar direla". Zentzu horretan, Alain Robbe-Grillet, nobelagile, zinemagile eta Nouveau Roman mugimenduaren teorikoaren hitzak erabiltzen ditu: "...nik proposatzen dudana

obrak, aldiz, zuen partizipazio kreatzailea galdetzen du: zuetarik bakoitzak egin behar du zinema”.

Bide hori jarraitzen du, beraz, Margueritte Duras-en filmak, zinemaren deseralkitzearen bidea, alegia, baina Sarrionandiak dionaren arabera “filme honetan butaken erdiak hustu egin ziren proiektioan, libertateak eta kreatibitate propioak aspertu egiten baitu gizaki modernoan”.

## 2. Zinema sobietikoa

Zinema politikoaren aurrekaria da, zalantzarik gabe, zinema sobietikoa. Eta zine honi artikulu bi eskaintzen dizkio 1978an.

Zinema sobietikoaz hitz egiten badugu, noski, Eisenstein-i buruz hitz egitera behartuta gaude eta hori da Sarrionandiak egiten duena *Urria* filmaren aitzakiaz. Baina, esan dugun moduan, zine sobietikoa zine politikoaren aurrekaria da eta politikaren inguruko hausnarketa eginez hasiera ematen dio artikulu honi: “... Kontzientzia sozial eskaseko herrietan (herri aurreratu orotan alegia) sozial arazoak ez du jendea motibatzen. Ez zanpatzaileak, noski. Zanpatuak ere ez. Gainera, ekintza politikorik gehienak errepikatzaile eta aspergarriak izan ohi dira. Orduan, alderdi politikoez, jendea erakarri beharrean aurkitzen direlarik, mitinekin batera jaialdiak eta politikarekin batera jolasa eskaintzen dute erakargarri gisa. Baliabide hau Euskal Herrian hauteskunde inguruan deskubritu zen eta norma da geroztik mezu politikoa ikusgarri edo hornidura atsedeen baten barnean eskaini ohi da. Eta hau positiboa da dudarik gabe”. Hitz hauek azaltzen duten zentzuan ikusten du Sarrionandiak Sergei Eisenstein-ek 1927 urtean egindako *Urria*, bere aburuz, troskismoaz jarduteko aitzakiarekin egindakoa. Iraultzaren 10. urteurrena ospatzeko gobernuaren aginduz egin zela, iraultzaren erreportai bat dela eta langile masak protagonistak direla esaten digu idazleak. Zinema poetikoan ere kokatzen du *Urria*, irudiekin egiten den poesia. Eta Eisenstein-ek zinema poesia-

erraldoi bat bezala erabiltzen duela iritzi dio. Metafora eta konparaketen garrantzia "estilo espresionista-sinbolista ia barroko horretan" azpimarratzen du. Eisenstein-en bidez jasotzen duen estilo barroko hori azpimarratuko genuke guk. Funtsean, *Urria* iraultza sobietarraren epopeia dela dio, "poetiko eta sentimentala, errealismo sozialista delako joaeraren barnean, baina forma aldetik sinbolista eta konplejoa".

Teoriko boltxebikeek zabalkunde kulturalerako aparatu didaktiko gisa erabili zuten zinema Sarrionandiak dioen moduan. Baina berriro ere errusiar iraultzaren garapenari kritika egiten dio "estatalismoa" eta "estalinismoa", batez ere. Guzti honen aztarna *Urrian* ere badela esaten du "...Trostki agertzen zeneko pasarte guztiak kendu zitzaizkion". Errusiar iraultzaren garapen okerraren adibidetzat jartzen du, era berean, Eisenstein-ek berak gerora egingo zuen *Iban Terriblea* filmak izan zituen ozto-poak.

Maximo Gorkiren *Ama* nobela belaunaldi iraultzaile gazteen manual literarioa izan dela dio Sarrionandiak beste artikulua batean. Hamabost urte zituenean Gorkiren liburua eskuratu zuela eta bertan azaltzen diren langileriaren sufrimenduaz hunkitua geratzen zela aitortzen du. Baina liburutik ere literaturara egiten du salto eta nobela horretan oinarritzen den Sievolod Pudovkin-en *Ama* pelikularen azterketari ekiten dio. Filma klasikotzat jotzen du eta, teknika aldetik, Pudovkin-ek garaiko zinemagintzan egindako aportazioak azpimarratzen du idazleak: "trebeki erabiltzen du montajea eta ekintza paraleloak". Pudovkin-ek imajina metaforikoak gertaeratan bertan sartzen dituela iritzi dio eta, bestalde "kantu-epiko baten armonia ematen dio pelikulari erritmo eta ordenaren aldetik". Azpimarratzekoa da, agian, zuzendari honek "lehen planoet" ematen dien garrantzia. Sarrionandiaren narrazioetan ere planoekin egiten dituen jolasak aurkituko ditugu.

Eisenstein eta Pudovkin-en zinemaren artean desberdintzen du eta lehenengoarena "masa-zinema dela eta sujetoa

eta emozioak kolektiboak direla" eta bigarrenak "pertsonalizazioan sakontzen duela" azaltzen du.

Gorkiren bilakaerari ere garrantzia ematen dio bere lehenengo joera anarkistatik abiatuta jokabide ortodoxoetaraino. Eta errusiar idazlearen pertsonaiak aztertzen ditu Gorkiren hitzak erabiliz: "hasieran beren klasetik deserrotuak dira, perjuizio burgesetarik libre. Baina ez dira askatasunaren eta lanaren alde erreboltatzeko gai".

Aman berriz, klase borroka gardenki isladatzen duela uste du Sarrionandiak eta, errealismo sozialistaren aitzindaritzat jotzen du. Errusian, idazlearen ustez, literatura izan da oposizio politikozko medio posible bakarra, bai zarismoaren azpian baita Errepublika Sozialistetan ere.

Zinemagintza sobietikoaren estatalizazioaren gaira itzultzen da artikulu honetan eta zinema eskola ofizialaren sorreraz aritzen da. Izen batzuk aipatzen ditu baina, batez ere, Eisenstein eta Pudovkin-ez gain, Alexander Dovjenko film epiko-poetikoak egiten dituen zuzendari ukrainiarra aipatzen du. Stalinismoaren hasiera eta errealismo sozialista akademikoak kreatibitate guzti honi, zentsuraren bidez, ateak itxi zizkiola aipatzen du.

### 3. Zinema erotikoa

Zinema erotikoaren bidezidorrak zeharkatzen ditu batzuetan ere Sarrionandiak. Kontuan izan behar dugu, dena dela, 1978an gaudela eta Euskal Herrian eta, oro har, Estatu Espainolean zine erotiko ikusi ahal izateko zailtasun ugari bazirela oraindik.

Horrela uler daiteke, *Emmanuelle* filmaz esaten duena: "sesio guztiak beterik egon direla". Ez dio garrantzi handiegirik ematen filmari eta negozio hutsa dela iritzi dio eta "lukro pornografikoa ez da, izan ere, negoziolorik txarrena egun". Are gehiago, "pornografia merkea beterik ez dela" esaten digu idazleak "erotismotik inbezilitatera erraz pasa daitekelako". Zine erotikoaren eremu honetan *Zentzumenen inperio* eta

Azken *Tango Parisen*, berriz, "bestelakoak eta dignoagoak" direla aipatzen du.

*Emmanuel*eren bide berean, hots, zine erotiko-estupidoan kokatzen du baita ere Just Jaeckin-en *O-ren historia* film honen inguruan egiten duen oso aipamen laburrean.

Aipamen benetan laburra egiten du, baita ere, Walerian Borowczyk-en *Ipuin imoralak* filmaz, baina, kasu honetan, ipuin hauek interesanteak direla iritzi dio. Ipuinak direlako, akaso, eta badakigu Sarrionandiak ipuinak gustukoak dituela.

Louis Malle zuzendari frantziarraren *Pretty baby* da erotismoarekin lotu daitekeen beste film bat. Hemen aipatu behar dugu film honi eskaintzen dion artikulua *Anaitasuna* aldizkarian agertzen dela eta, hau dela 1978an aldizkari horretan argitaratzen duen lehenengo (eta bakarra) zine-kritika.

Artikulu honen sarreran Lewis Carrol (Charles Lutwidge Dodgson) idazlearen hitz batzuk topatzen ditugu: "Beste egun batzutan hasitako istorio bat da, udan eguzkia erretzen zenean... arraunak higierazteko kanta simple bat... eta bere oihartzuna oraindik ere oroimenean ikaritzen da orain urteak ahantziz doazenean". Carroll *Aliziaren abenturak lurralde miresgarrian* idazlanaren sortzailea da eta, agian, egile honen alpa-mena testuartekotasuna gisa uler daiteke, Carroll-ek ere argazkilaria zelako eta neskato biluzien argazkiak egiten zituelako. Honek, beraz, *Pretty Baby*ra eramaten gaitu, bertan 10 urteko neskatoa biluzik agertzen baita, alde batetik eta, bestetik, filmean sumatzen delako E.J. Bellocq argazkilaria Nueva Orleanseko prostitutei egindako argazkien eragina.

Violet, puta baten alabaren istorioa da filmak kontatzen duena eta, horregatik, Sarrionandiak Vladimir Nabokov-en *Lolita*rekin aurkitzen dio antza. Pelikula New Orleansen kokatuta egotearen arrazoiak hiru direla esaten du idazleak. Alde batetik lehen aipatutako E.J. Bellocq-en argazkien eragina, Al Rose-ren liburu bat eta Storyville jazz musikaren sorterrria izatea eta Jelly Rollo Morton pianista bertako putetxetan bizi izana. Beraz,

putetxeekin loturiko filma dugu hau, jazz musikarekin eta, finen, gizartearen bazterreko pertsonaiei lotuta. Narrazioa, ambientazioa, musika eta fotografia azpimarratzen ditu iurretarrak. Eta fantasiarekin lotzen gaituen filma ere bada, zeren eta, garai batean, New Orleans "USAko fantasiaren hiriburua zen". Eta Sarrionandiaren artikuluan fantasia eta errealtateak New Orleans-en talka egiten dutela ikus dezakegu, jazz eta marihuanaren aldekoen fantasia, droga eta jazz debekatu nahi dutenen errealtatearen kontra. Fantasia, Sarrionandiaren narrazioen osagai garrantzitsu bat izango da, zalantzarik gabe.

Nabokov-en nobela, *Lolita*, Stanley Kubrick-ek zinemara eramanezuela gogorarazten digu idazleak eta, harrez geroztik neskato baten eta gizon baten arteko harremanak hizpide dituzten lanak ugaltu egin direla baieztatzen du Sarrionandiak. Lan horien artean kokatzen du euskaraz egindako Jon Miranderen *Haur besotakoa*. Koktelera berean nahasten ditu orduan Nabokov-en *Lolita*, Malle-ren *Pretty Baby* eta Miranderen *Haur Besotakoa*. Eta puntu honetan ere, Lewis Carroll-en lanaren aipamena dugu maitaleak ezin baitute ihes egin "Aliziak bere herrialde miresgarritik irtetzea ere ezinbesteko zen bezala".

Filmaren bukaeran, gainera, Violet Alizia perfektu bat bihurtzen da, egoera normalizatzen da eta fantasiak galtzen du egunekotasunaren aurrean.

Erotikotzat jo daiteke, baita ere, Tino Brass-en *Salon Kitty*. Nazismoaren degradazioaren inguruan sortu ziren film andanaren barnean kokatzen da *Salon Kitty*, baina Sarrionandiak "planteiamendu pseudoprogresista eta espektakulo komertzial" izatea leporatzen dio. Tino Brass-en ibilbidearen errepa-soa egiten digu eta, "bere aurreko filmeetan marjinatuen aldeko posizionamendua nabaritzen bazen azken *Salon Kitty* honetan planteiamentuen inkoherenzia erabatekoa eta espektakularismo komertziala dira ezaugarriak funtsezkoenak". Nazismoaren krudelkeria eta erotismoaren arrakastaren aitzakiarekin film "takilero" bat egitea kritikatzeko dio. Eta, are gehia-

go, zinema politikotik at kokatzen du: "ez da zinema politikoa, baizik eta zinema porno-komertzial espektakularra". Pertsonaiak ere, sarritan, sinesgaitzak direla dio eta, azkeneko ondorio gisa, gutxienez "Wallemborg kapitaina ajustiziatuak eta Salon Kitty suntsituak" bukatzen direla esaten du.

#### 4. Zinema italiarra

Zinema italiarrak izugarritzko presentzia du Sarrionandiaren artikuluetan. Lehen, zinema politikoaren atalean Gillo Pontecorvo aipatu badugu ere, oraingo honetan idazleak miresten dituen zenbait zuzendari aipatuko ditugu, Fellini, Bertolucci edo Pasolini, besteak beste.

Giovanni Giacomo Casanova pertsonai historikoaren harira Federico Fellini eta Luigi Comencini-ren urratsen aztarnak aurkituko ditugu. Casanova pertsonaiaren ibilerak aitzaki gisa erabiltzen dituzten zuzendari hauen film bana aztertzen du Sarrionandiak. Comencini-ren filma Casanova gaztearen historia den arren, pelikularen ardatza "gizartearen kotidianotasun anekdotikoan" dagoela esaten digu idazleak, "analisi soziologiko bat da pelikula, eta ondorio aski afortunatuak ditu".

Baina Comencini baino askoz ere gehiago maite du Sarrionandiak Federico Fellini, "magistrala" dela esateraino. Fellini-ren *Casanova* komedia barrokoa dela azpimarratzen du iurretarak. Berriro agertzen zaigu barrokoaren presentzia zinemaren gaineko lerro hauetan eta "gizartea espektakulo barroko bat dela" dio.

Fellini-rentzat Casanova aitzaki hutsa dela eta filmaren benetako pertsonaia Fellini bera dela dio eta, gizarte baten gain-beherarekin lotzen du.

Dena den, norbaiten aipamena egiten badu, behin eta berriro, Sarrionandiak hori da Bernardo Bertolucci. Zenbait artikulutan Bertolucci-ren biografia eta filmografiaren inguruko datuak eskaintzen dizkigu idazleak. Ezkerreko zinemarekin lotuta, betiere.

*Partner* filmaren azterketa egiten du, esaterako eta, Dostoevski-ren nobela batean libreki inspiraturik dagoela azaldu ondoren, pelikula eskizofrenikoa dela "sentidoan eta estiloan" esaten digu. Intelektual burgesek jasaten duen iraultzarekiko inpotentzia azaltzen da *Partner* filmean. Zuzendariaren bilakae-ran film honek izan duen garrantzia aipatu ostean, plano-sekuentzien erabileraren garrantzia azpimarratzen du "plano-sekuentziatan narrazioa ez da normala, unekako plano obsesi-boak berehala une gorenetan moztu egiten dira erritmo arras neurotiko bat sortuz". *Partner* egiterakoan Bertolucci-k publiko kontuan ez duela hartu azaltzen du eta "deus komunikatzeko baino areago, neurotismoa liberatzeko filme bat egin zuela" dio. Filmak gertaera sinbolikoak erabiltzen ditu gizartearen zen-bait kontu aztertzeko asmoz. Eta sinboloen erabilera aurkituko dugu, baita ere, Sarrionandiaren narrazioetan. Utopian sines-ten duen bazterreko gizarte hori da, beste behin, Sarrionandi-ri interesatzen zaiona, 1968 urte historikoaren inguruan sortu-tako ikasleen errebolta, Amerikan eta Europan, "1968ko maiatzean heltzen da bere maila gorenera eta bere suntsidura-ra (Hegoamerikako gerrillaren derrota, Tlatelolco-Mexikoko ma-sakrea, Pragako Udaberria, ETaren susperraldia e.a. ere garai honetakoak dira bestalde)". Kausa galduen defentsaren intere-sa, utopiaren bilaketa, iraultzaren ametsa pizten dira idazlearen lerro hauetan.

Hurrengo artikuluan batean Bertolucci-ren filmografiaren in-guruan aritzen da eta zuzendari italiarraren zazpi filma modu labur batez aipatzen ditu, betiere zuzendariaren lana gorai-patuz: "Bertoluccirengan poetika eta politika aurkitzen dira, espe-rientzia eta irudimena kausitzen, errealismoa eta fikzioa nahas-ten, espontaneidatea eta elaborazio perfektionista elkartzen dira". Kontuan hartzeko hitzak dira, beraz, Bertolucci-ren ingu-ruan esaten dituenak. Dena dela, filmen azterketari ekin aurre-tik zuzendariaren haurtzaro eta bizitzaren inguruko zenbait datu eskaintzen dizkigu baita, bizitzaren gertaera hauek zer nolako eragina izan duten Bertolucci-rengan azaldu ere. "Sozial mailan

indibiduo desklasatu bat da, burgesiari uko egiten baitio". Baztertuen aldeko interesa. Eta Karl Marx, Sigmund Freud eta Wilhelm Reich-en eragina izan zuela aipatzen digu, baita 50 hamarkadako mugimendu existentzialistaren kutsu bat nabaritzen zaiola ere, Sartre, Camus edo Pavese, besteak beste. Gaineratzen du, baita ere, Bertolucci-k gaztetatik poesiak argitaratu zituela eta joera poetiko hori nabaritutako zitzaiola gerora ere zinemagintzan.

Filmei dagokionez *La Commare seca* filmatik *Azken Tango Parisen*-eraino eramango gaitu Sarrionandiak markatutako ibilbidea eta, ibilbide horretako une desberdinetan Pasolini, Godard edota Rossellini-ren eragina nabarmenduko du Bertolucci-ren zinemagintzan. Zenbait unetan zinema guztiz poetikoa lortzen duela ere azpimarratzen du eta literaturak ere zinemagintzan izan duen eragina uzten digu agerian, *Armiarmaren estrategia* filma Jorge Luis Borges-en narrazio labur batean edota *Il conformista* Alberto Moraviaren nobela batean oinarriturik daudela azaltzen duenean.

Ibilbide honen amaieran, *Azken Tango Parisen* filmaren aipamena egiten du. Filmaren argumentuaren inguruko lau datu eman ondoren teknikoki nola dagoen antolatuta azpimarratzen du Sarrionandiak "emeki landurik dago, koloretik hasi eta plano bakoitzera arte". Orokortasunetik zehaztasunetara, Sarrionandiaren narrazioaren batean aurkituko dugun jolas bera. Arte eta musikari ere aipamena egiten die "oso ondo dagokio pelikulari Francis Bacon-en pintura eta Gato Baribieri argentinar sasoaren musika". Azkenik, filmaren anbiguotasuna aipatzen du "ikuspegi diferenteetatik interpretatu daitekeelako" eta zinema existentzialaren ezaugarriak dituela uste du.

Novecentorekin, Zinema herrikoirantz Bertolucci-k egiten duen saltoren berri ematen digu idazleak. Masa zinema politikoa egitea erabakitzen du zuzendari italiarrak eta, horretarako, merkatu kapitalistan sartzea beharrezkoa bihurtzen zaio. Beraz, salto hori egiteko, publiko zabalera iritsi ahal izateko, multina-

zionalen parte-hartze ekonomikoa ezinbestekoa dela ohartarazten digu Sarrionandiak eta, puntu honetan, kontraesana planteatzen digu "kapital finaziadore eta filmaren kontenido politiko antikapitalistaren artean" gertatzen dena. Eta gehitzen du "multinazional amerikanoek zinemagintza politiko hau finantzatzen baldin badute inefikaza eta integrakorra kontsideratzen dutelako da".

Laborarien kultura herrikoia defendatzen du filmak eta lan-gileria ez ezik, laborariak ere iraultzaileak direla. Filmaren egitura lurgintzaren denboran modu sinbolikoan oinarritzen dela azaltzen du iurretarrak: uda, udazkena/negua eta udaberria. Urtaro bakoitzak bere konnotazio sinbolikoak dituena. Eta ezin dugu ahanzi urtaro hauek utopia iraultzailerantz eramaten gaituztela. Sarrionandiak ere defendatuko duen utopiarantz. Eta Sarrionandiak berak pelikularen bukaera italiar konpromiso historikoaren metafora bat dela uste du. Kronika historiko epikomaterialistatzat jotzen du idazleak. Klase borrokaren kezka agertzen zaigu oraingo honetan ere, laborari, faxista eta patroien artean ematen dena, hain zuzen ere. Iurretako idazlearen ustez errealismo sozialistaren joerakotzat har daitekeela pelikula eta, kritikatzan dio manikeo eta eskematikoa izatea. Ezaugarriak interesanteena, bere ustez, didaktismo politikoa da. Osagai ugari ikusten ditu Bertolucci-ren koktelera honetan, zeren eta, alde batetik "hollywoodtar jatorria" sumatzen du, bestetik "Jean Renoir frantziar zuzendariaren errealismo poetikoaren eragina eta lehen zinema sobietikoaren zuzendarien sentido epikoaren presentzia" eta, azkenik, Visconti-ren eragina.

Sarrionandiak Pasolini-rekiko duen miresmena ere ez da makala. Arestian ikusi dugun moduan 1977ko lehenengo zine-kritika horietan jadanik aipatzen du. Atal honi dagokion urtean ere Pasolini-ren lana eta garrantzia aztertzen du eta *Bizitzaren triolojia* osatzen duten filmen garrantzi narratiboa azpimarratu nahi du idazleak: "narrazio zaharren tankera garbi

eta sinpleenak erabiltzen ditu, obra zahar horiek beste edozeintzuk baino kutsu hunkigarri eta unibersalago bat dariotelako", eta gehitzen du: "narrazio egitura jenuninoen medioz libertate sexualaz eta ontoloziaz hausnartzen da". Narrazioen egitura garrantzitsua bihurtuko da, modu berean, Sarrionandiaren lan literarioetan.

Pasolini-ren *Il Fiore delle mille e una notti* aipatzen duenean ere, egitura narratiboa azpimarratzen du, ipuinen egitura, 1001 gauetako ipuinen antzerakoa eta Pasolini-ren "trebetasun fabuladorea" goraiatzen du bereziki: "guztia oreka egoki batean antolaturik, errealismo narratibo eta majikoaren artean: majikoa diot, izan ere majikoak baitira gertaerarik gehienak". *Aziz, Aziza eta Budur* izeneko istorioa fabula poetiko aparta delakoan dago. Eta hemen ere, Pasolini-ren elipsiaren erabilera azpimarratzen du. Idazlearen zenbait narratibotan ere elipsiaren teknika topatuko dugu gerora. Diskurtso erotikok narrazioa betetzen duela iritzi dio, baina, Pasolini-ren kasuan erotismo kontsumista ez dela uste du Sarrionandiak, baizik eta "gorputz libroaren gorazarrea. Gorputz bilutsiek, zakil laztanduek, harreman sexual espontaneo eta alaiek kultura terzermundista kutsatugabeetara garamatzate, non lurrarekiko harremana ez den galdu". Askatasun sexualaren diskurtsoa ikusten du idazleak film honen atzean.

Pasolini-ri eskainitako artikulu horretan zuzendari italiararren azken bilakaera aztertzen du eta, botere kontsumistak bere obra integratu eta "instrumentalizatzen" zuela uste zenez "egungo gizartearen eta sexoaren degradazioak" kritikatu egiten du Pasolini-k eta, probokazio gisa planteatzen du bere azkeneko pelikula izango dena: *Salo o le 120 giornate di Sodoma*. Film honetan, iurretarrak ohartarazten digu sexua ez dela naturala, baizik eta traumatikoa, derrigorrezkoa eta itsusia.

Taviani anaien aipamenak ere badu lekua Sarrionandiaren artikuluetan. Toskanako Vittorio eta Paolo zuzendari italiarren

ibilibidearen errepasso labur bat egin ondoren *Padre Padrone* filmaren azterketari ekiten dio. Italiar zinemagintzaren abangoardian kokatzen ditu eta, *Padre Padrone* "hainbat gizarte arazoren azterketa eta gogoeta-proposamen bat dela" azaltzen du. Tavani anaiek, ezker posizioetatik kultura oro zalantzan jartzen dutela dio.

Filma Gavino Ledda-ren biografia da, hasiera batean Sardi- niako artzain analfabetoa dena eta, ondoren intelektuala bihurtuko dena. "Kultura arkaikotik kultura hiritarrera pasatzearen kronika egiten du, askatasunbidea ote den galdetzeko". Patriarkatuan oinarritzen da filmak aurkezten digun gizartea eta "bortxaren jerarkiak sostengatzen du sistema". Zentzu horretan Sarrionandiak klase borroka ikusten du film honetan, aita uga- zaba delako eta, beraz, aitak defendatzen duen iraupena eta semeak (Ledda) defendatzen duen aldaketaren artean gatazka gogorra sortzen da. Gatazka horretan bortxa da hierarkiaren argumentu bakarra eta bortxaren erabilera da semeak emantzipazioa lortzeko duen irtenbide bakarra. Baina, azterke- ta honetan klase borroka eta biolentzia iraultzailea agertzeaz gain "interpretazio freudiano bat ere egin daitekeela" pentsa- tzen du idazleak. Edipo konplexua ikusten du gatazka horren atzean non "ama", hiria izango litzateke.

Sinboloen garrantzia ere agertzen zaigu Sarrionandiaren azterketa honetan, zeren eta inkomunikazioaren aurrean, "Ga- vino-k erosten duen akordeoiak komunikazioa sinbolizatzen du. Hiriaren dei ederra, elkartasunezkoa eta askatasunezkoa".

Dena dela, hirira allegatzean, Sarrionandiak planteatzen digu ez duela askatasuna aurkituko eta, are gehiago, gizarte modernoan ere "hondakin bat dela" ohartzen dela. Hierarkia berri baten menpe dago orain. Eta gizarte berri horretan, tekni- ka eta kulturaren hierarkia aurkitzen du eta kultura "domi- nio"aren arma bihurtzen da. Horretaz ohartzen da protagonista menperatu izatetik pribilegiatu izatera pasatzen denean. Egoe- ra hau erabiltzen du Sarrionandiak botere eta hierarkiaren gai-

neko hausnarketa politikoa egiteko "botere eta jerarkia oro da zapaltzailea" esaten duenean. *Padre Padrone* sistema sozial arkaikoaren kritika bat dela iritzi dio, modernotasunaren arazoa ere, modu ilunean bada ere, konnotatzen bada. Eta filmaren protagonistaren askatasunaren bilaketa horrekin lotuta Cesare Pavese poeta ikusten du idazleak. Biak, laborari izatetik hirira joan direlako utopiaren bila, "modernitatearen kaleetan barrena ibili izan dira hiritar askatasun amestu baten bila. Ez dute aurkitu (esistitzen ez delako agian) noski. Menditik hirira, beste zapalkuntza batera baino ez dira heldu".

### **5. Zinemaren izen propioak**

Sarrionandiaren mundu zinematografikoan izen propio bartzuen hausnarketa ere topatzen dugu. Zuzendari, aktore edo pertsonal gisa ager daitezkeenak.

Idazleak letra larriz idazten duen horietako izen bat da Charles Chaplin, Charlot-ena da. Eta Chaplin-en heriotzaren harira pertsona eta pertsonaiaren gaineko nekrologia eskaintzen digu. Pertsonaren haurtzarora eramaten gaitu artikuluaeren lehenengo lerroetan eta, hemen, beste artikuluekiko desberdintasun nabarmena topatzen dugu, Chaplin-i zuzentzen baitzikio hitzak. Haurtzaroko miseria eta ezbehar horietatik gazte garaletara garamatza, "akrobata bufoi bat izan zinen kafetegietan barrena eta miseriaren eszenetan" doinu poetikoa erabiliz. Eta ondoren, fama iritsiko zela gogoratu ondoren, aurreko sasoi horiek ez zituela inoiz ahaztuko esaten dio Chaplin-i, egingdako lan autobiografikoak erakusten zuten moduan.

"Zureak izan ziren zinemako lehenengo benetako pertsonak" esaten dio beste une batean eta Charlot-en irria sentimentala zela eta umorea suntsitzailea zuela uste du. Puntu honetan Charlot eta Charles nahasten ditu pertsona bakar batean elkartuz "Charloten tragedia, zurea". Eta Charlot bagabundo erromantikoaren irudia gorai patzen du, "judu erratzile"aren irudia. Eta, hasieran Sarrionandiak pertsona eta pertsonaiaren

nekrologia egiten duela esan badugu ere, hemen aipatu behar dugu pertsonaia, Charlot, eternala dela uste duela, "klasegabea, aberrigabea, baina erroak zenituen". Zalantzarik gabe, Charlot-ek irudikatzen duen erromantizismoa, miseria, margi-nazioa eta umorea ederki ongi egokitzen dira Sarrionandiak maite dituen pertsonaien ezaugarrietara.

Luis Buñuel zuzendariak ere pizten du Sarrionandiaren arreta. Honi eskaintzen dio artikulu pare bat urte honetan *Zeruko Argian*. Buñuel-en filmen artean aipatzen duen lehenengo *Viridiana* da. Baina filma aztertu aurretik, frankismoaren garaletan egindakoa dela gogorarazten digu, baita 16 urtez bahitua egon zela ere. "Frankismoan zehar debekaturik eta zentsuraren almazenetan pilaturik egoniko filmeak, orain, askatasun formal berriak direla medio, bat batean agertzen zaizkigu karteleretan". Buñuel-en zineak benetako erlazio sozialen erretratua egiten duela esaten du. Zentzu horretan 1961 urtean egindako *Viridiana* pelikula konplexua dela eta irakurketa asko egin daitezkeela uste du. "Blasfemiatik jenialitatera eta surrealstatik marxistara arteko kalifikatiboak hartu dituen filmea da".

Bere ustez, Buñuel-en filmak "ez dira filme erabat bukatu eta itxi batzuk" baizik eta interpretazio desberdinak egiteko aukera eskaintzen dituzten filmak. "Diskurtsoa ideologia zapaltzaileen kritika bezala antolatzen da eta pertsonaien ezaugarriek osotasun horretan funtzionatzen dute. Egitura hau situazio eta detaile bilakaera batek sostengatzen du". Pertsonaiak kontradikzioetan murgildurik bizi dira, idazlearen iritziz. "Pertsonai mistikoa eta pertsonai utilitarioa"ren arteko borrokan, mistikoa izango da galtzaile. Sujerentziaz beteriko filma dela azaltzen digu iurretarrak eta, bere ustez, "Buñuel-ek pelikulan erakusten duena zera da: ideologia eta konportamendu ideologiko guztiak hipokritak direla, mistika frakasoaren amildegira kondenaturik dagoela eta mundu burges utilitarioa botxan oinarrizten dela, eta bortxa horrek oro harrapatzen duela". Eta

azkeneko ondorio gisa, pelikulak bi alde dituela azaltzen digu: "Bata zeharo pesimista: utopiarik baduzu profanatu egingo zaiztute. Bestea gizartearen kritikaren aldekoa". Utopia ezinezkoaren bilaketaren ideia eta gizartearen kritika agertzen zaizkigu berriro ere Sarrionandiak aztertutako beste film batean.

Buñuel-ekin jarraituz *Desioaren objeto ilun hori* filmarekin egiten dugu topo.

Pierre Louys idazlearen *La femme et le pantin* nobela postinbolistan inspiraturik dagoela argitzen digu Sarrionandiak. Dena den, Buñuel ez da nobela hori erabiltzen duen lehenengo, zeren eta nobela horren erotismoaren haritik beste filmak ere egin baitira, nahiz eta, Sarrionandiaren iritziz "Buñuelek, hala ere, kutsu oso berezi bat eman dio". Pelikulan, erotismotik sexu harremanetara iragan nahi denean beti agertzen da oztopo misterioitsu bat, pauso hori ekiditen duena. "Desioaren objektua, orduan, obsesioaren eta frakasoaren objektua bihurtzen da". Pertsonaien arteko harremanak, bere ustez, "espontaneoki, diskretuki eta humanismoz azaltzen ditu Buñuelek". Eta pelikula osoa surrealista kutsu batean murgildurik dagoela iritzi dio. Azkeneko hitzak gordetzen ditu idazleak Buñuel-en lana goraiatzeko "pelikula goren bat ez bada ere, merezi du ikustea eta hausnarketa batzuk obra inteligente eta satiriko bat baita eta, gainera, Luis Buñuelena..."

Ingmar Bergman-en *Sugearen arraultza* filmaren kritikaren aitzakiaz, zuzendari suediarren bizitzan sakontzeko aprobeztatu egiten du Sarrionandiak. Filmaren berri eman ondoren, Bergman-en film guztietan agertzen den konstante bat aipatzen du idazleak: "gatazka kolektiboa indibiduaren barne burrukaren ondorio bat besterik ez da". Iurretarraren ustez, film honetan estatuaren botereari buruzko hausnarketa egiten du Bergman-ek eta, gehitzen du, zuzendariaren baitan "pesimismo sakon bat ageri da, gizartearen deterioa eta hondamendia progresiboak eta derrigorrezkoak bailiren. Bestalde, gizartearen degradazioa arrazinalismoatik datorrela ikusten da, mo-

dernitatearen bilakaera autoritarismo eta deteriororantzako bultzatzen".

Woody Allen eta McCarthy senataria dira film baten inguruan agertzen zaizkigun izen propio bi. Lehengoa zinemarekin lotuta, noski, eta bigarrena politikarekin eta, nolabait, zinema amerikarra jasan zuen zentsurarekin ere bai. Ezaguna denez McCarthy-k komunismoaren arriskuaren aitzakiarekin, "sorginen ehiza" bultzatu zuen. Eta ehiza honek eragin handia izan zuen zine zuzendarien artean, Sarrionandiak gogora ekartzen digun moduan: "edonor salatzen zen, persekuzio eta izuzko giro sakon bat sortu zen". Tragikomedia batekin konparatzen ditu gertaera horiek lurretako idazleak eta, ehiza honen biktima batzuen izenak ematen dizkigu: Ezra Pound poeta, Deshiell Hammet nobelagile poliziako-beltza edo Marshall, besteak beste. Hau guztia, dena den, USAko historiarekin lotuta dagoela azpimarratzen du eta aurretik aipaturiko beste artikuluko batean Sacco eta Vanzettiren kasua gogora ekartzen du, baita Ku Klux Klan bezalako erakundeak ere. Eta buruzagien kritika egiteaz gain, idazleak gizarte amerikarra ere kritikatu egiten du "barne barnean dituelako McCarthysmoa berpiztu dezaketen indarrak".

Jarraian, mccarthysmoaren gaia hizpide duen filma bat alpatzen du, *The Front*.

Film honen zuzendaria Martin Ritt da, baina, kasu honetan, Sarrionandiak izen propioa jartzen dio aktore bati, Woody Alleni, hain zuzen ere. Allen-en umore kritikoa aipatzen du eta tradizio komiko amerikanoaren barnean kokatzen du, Sarrionandiak berak maite dituen beste komikoen alboan: Charlot, Buster Keaton, Marx anaiak edota Jerry Lewis. Lurretarrari interesatzen zaio, bereziki, Allen-ek ordezkatzeko duen "desheroea"ren irudia, "ez azkarra, ez galanta, ez ausarta, ez aberatsa (...) Indibiduo arrunta eta sentimentala besterik ez da". Sistemen barnean deseroso dagoen indibidua, alegia, honek sortuko dituen egoera tragiko-komikoekin. "Allen, derrotan ere

sinpatikoa da. Eta desegokitasuna inposatzen dioten jaun gorbatahunak ez. Honela Woody Allen irabazlea da beti, eta inguruko en seriotasuna galtzailea eta antipatikoa". Beraz, *The Front*-ek, mccarthysmo bezalako gai tragiko baten salaketa egiteko umorea erabiltzen duela iruditzen zaio idazleari, baina, era berean, lanaren anbiguotasunak kritika politiko erradikal bati ateak ixten dizkiola iritzi dio.

## 6. Zinemaren gizarte hondatua

Gizarte modernoak sortutako hondakinak dira, askotan, Sarrionandiari interesatzen zaizkion gaiak edota pertsonalak. Horrela gertatzen da Barbet Schroeder-en *More* filmarekin. Marx-ek "lunpenproletargoa" izendatzen zituen pertsonai horien inguruko filma da *More* eta, Sarrionandiak dioen moduan, "literaturan ere maiz isladatu da gizarte modernoaren urradura krudela, esperantza historikoa hil delarik", eta adibide moduan Samuel Beckett-en literatura edota Alfonso Sastreren *Esperando a Godot* antzerki lana jartzen ditu. Desesperantza eta desenkantuaeren kronika hauetan, halere, "lirismoa eta edertasun bilatze esperantzatu bat nabaritzen da batzutan". Filma monotona dela esan arren, Pynk Floyd-en musika eta hainbat plano oso ederrak dituela azpimarratzen du. Bilatze erromantiko batekin eta Nietzsche-k amestutako "eguzkiaren egrantzako" bidaiarekin lotzen ditu.

(jarrailuko du)