



Rosetta

1999, Belgika,

“Niretzat ez dago alderik, idatzi zion Paul Celanek Hans Benderrri, bostekoa ematearen eta poema baten artean.” Aipu borrekin basten da Lévinasek Paul Celani buruz idatzitako testu bat. Elkarri bostekoa ematea izango den film bat egitea lor dezagun nabiko nuke.

L. D.

Z eta G: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne; **Pr:** Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Laurent Pétin, Michèle Pétin, Arlette Zylberberg, Les Films de Fleuve, CNC, RTBF eta besteak; **A:** Alain Marcoen; **M:** Jean-Pierre Cocco; **A:** Émilie Dequenne, Fabrizio Rongione, Anne Yernaux, Olivier Gourmet, Bernard Marbaix, Frédéric Bodson, Florian Delain, **Kolorea, 95 min. DCP**

Memoria laburrekoa izatea da gaur egungo kritikaren arazoetako bat, orobat zinemako edo bestelako artelanen balioa zehazterakoan gogoetarako arnasarik eza. Zinema jaio zenetik ezintasun bikoitz horrek eragina izan du, zalantzarik gabe, mugitzen diren irudiei buruzko pentsamendu kritikoan. Baina, zalantzarik gabe, Interneten eta “sare sozial” okerreko izena eman diegun horien aroan denbora bizkortu egin dela dirudi, eta gustua, definizioz beti aldakorra izanik, nahita egindako hautuak erlatibizatzea eragiten ari da, orain arte inoiz ez bezala.

Topiko horiek aipatu ditut, hain zuzen, beti pentsatu izan dudalako kritika zinematografikoko sektore aski zabalek arazoak izan dituztela Dardenne anaiei zinemagintzara aurreiritzirik gabeko hurbilketa abiatzeko intereseko arrazoi nagusiak non dauden jakiteko.¹ Egia da 1995az geroztik egin duten langintzak aitortza oparoa izan duela munduan, batez ere haien filmak Cannesko Zinemaldiaren palmaresean behin eta berriz sartuz geroztik.² Zinema-idazle iparramerikarren sektore aurrerakoiaren artean ere lortu zuen aitortza izpi bat, eta horien barruan Jonathan Rosenbaumek zeresan nabarmena izan du, *Rosetta* AEBetan estreinatu zenean hari egin zion harrera beroarekin. Dena dela, antzeman dudanaren arabera, iruditzen zait haien lana, egiaren orduan, bazterrekotzat hartu izan dela beti, kritikarik zorrotzenaren babesean dabilen zinemak bultzatutako bide ustez aurreratuagoei dagokienez. Nahi bezain anekdotikotzat har daitekeen adibide bikoitz batek irudikatzen du arazo hori.

2010eko otsailean, mundu osoko joera bati jarraituz, Espainiako zinema-aldizkari garrantzitsu batek hogeita bat kritikari espainiarri eskatu zion “hamarkadako film onenak” hautatzeko. Kritikari bakar batek soilik nabarmendu zuen dardennetarren film bat zerrenda hautatu horretan sartzeko (2002ko *Le fils / El hijo* hautatu zuen). Hamar urte geroago, aldizkari berak dei egin zion kritikariei beste behin, ordukoan XXI. mendeko bigarren hamarkadako filmik aipagarrienak aukeratzeko, eta Dardenne anaiek egindako lan bakar batek ere ez zuen tokirik lortu une hartako 50 onenen zerrendan.³ Bi kontu nabarmen-tzea komeni da: alde batetik, azkeneko horretan 134 kritikari espainiarren zein atzerritarren iritzia jaso zela, eta, beste batetik, aditu bakar batek soilik sartu zuela bere zerrendan aztergai ditugun zinemagileen obra, eta bi filmekin gainera: hamarkadako film onenaren atalean hautatutako *Deux jours, une nuit* (*Dos días, una noche*, 2014), eta *Le gamin au vélo* (*El chico de la bicicleta*, 2011) bosgarren lekuan. Ez luke harritzekoa izan behar kritikari horrek berriro berdin jokatu izanak. Izen bera, Belgikako zinemagileei buruzko ikuspuntua hamar urteko tartean bereizitako bi inkestatan finkatzeko gai den idazle zinematografiko bakarrarentzat.

Aurreko hori guztia, eskematikoa badirudi ere, abiapuntu egokia iruditzen zait zinema-bikote berezi horren obrarik erakargarrietara hurbiltzeko. Kontu bati buruz gogoeta egiteko balio didalako besterik ez bada ere: zenbait kritika “jantzi”, lur eta zerumuga urrunekoetatik iritsitako edozer huskeria-

2022.05.06

Zinemako istorioak (III)

ren aurrean arma eta jakinduria guztiak erantzita amore ematen duen horixe bera, zinegile horien lanekiko ihesean-edo dabilela dirudi, bustitzeko garaian; alde batetik, badirudi film bakoitzari errekonozimendua ematen diela, baina, beste alde batetik, ez dio irizten haien proposamen estetikoa emaitzaz harago heltzen denik edo hel daitekeenik.⁴ Beste hitz batzuekin esanda: zinema garaikideko onenak zein joeratan dabiltzan (ibili behar duten?) adierazten saiatzen den zinema-kritikaren sektore jakin batentzat, antza, dardennetarren zinemak ez du biderik erakusten (edo gero eta gutxiagotan erakusten du), ez behintzat, Peter Handkeek zioenaren harian, “oraingo zer kontu da *begiarentzako gaia?*”⁵ galdera aintzat hartuko duen zinema ekoizten jarraitzeko bulkada eragiteko.

Horrek ezinbestean behartu nau, zuzenean harira jota, zalantza batzuk aurkeztera, dardennetarren zinema ebaluatzeko garaian haien langintzaren inguruan alderdi jakin batzuk jokatzaren duten paperari buruz.

Beharbada, eztabaidatzea komeni den lehen baieztapena belgikar anaien zinemagintza “zinema soziala” deitzen zaion horretan kokatzea da, izendapen horren barruan hartuta pertsonaien jokabidea eurek hartutako erabaki sozialetara murrizteko joera duen film oro. Edo konparazio bateko adibide xume baten bidez adierazten hasita, Ken Loach ibili ohi den lurretan gehiago ibiltzea Aki Kaurismaki ibiltzen denetan baino. Aldarrikatu egingo dugu aztergai dugun zinemagintzak ez daukala loturarik, epidermikoa izan ezik, zine-magile britainiar kementsuaren lanarekin. Aldiz, sendo azpimarratuko ditugu zinegile belgikarren filmek eta finlandiarrarenek dauzkaten hautzatze-kidetasunak, elkarrekiko ezberdintasunak gorabehera.⁶ 2017an *La fille inconnue* (*La chica desconocida*, 2016) filmaren estreinaldia zela eta *El periódico* egunkariari eskainitako elkarrizketa batean, euren orientazioa laburbildu zuten hitz gutxitan: “Guk ez dugu pankartarik astintzen, ez hitzaldirik egiten. Gure filmak ez dira aurrez prestatutako platerak”.

Baieztapen gogoangarri samar batean laburbildu ahal izateko, esango dut dardennetarren zinemagintza eta Loachena bereizten dituen honako hauxe dela: euren izakiak estutzen dituen “arazoak” ezin dira laburbildu hasierako errugabe-izaeratik gizarte-bazterketa zakarrera eramanez dituen estatu kapitalista zital eta maltzuraren erru eztabidaezinean, eta era horretako orokortze bat oso urrun dago gizarte-bizitzako arazoak ulertzeko duten modutik.⁷ Aitzitik, artista finlandiarraren lanetan gertatzen den bezala, haien filmek ez dute inor engainatzen, argi azaltzen dute bizitza oso zaila dela “jende txiroarentzat”, eta, horrez gain, jende horrek bazterkeriaren eta gaizkiaren aurkako borroka galdu egingo duela ziur aski, era guztietako arrazoengatik. Kaurismakiren zineman, aurreikuspen guztien kontra, barnean hartu gaituen kapitalismo neurrigabearen oihan ilunean bidea egitea lortzen dute pertsonaia menderaezinek, baina ez egileak era horretako borroken emaitza “dokumentatu” nahi izan duelako (*Nubes pasajeras* eta *El Havre* eredugarriak ditut gogoan, adibidez), baizik eta uste zuelako, egiazko bizitzan zapalduen borroka gehien-gehienetan porrot egingo dutela jakinda ere, artean (Luc Dardennek esatera, hitzordura beti “berandu iristen” dela dirudien praktika horretan) erresistente nekaezin horien aldeko “monumentu” iraunkorrak eraiki daitezkeela.

Kaurismakiren kasuan bezala, Dardenne anaien zinema ikuspuntu horretatik ikus daiteke, erresistentziaren arte ospagarri gisa (aski da gogoratzea *Deux jours, une nuit* filmeko protagonista “garaituaren” ibilerak itxiko dituen esaldia: “Baina borrokan ibili gara behintzat”). Horiek horrela izanik, horrelako zinemagintza ez da finezia tekniko nabarmenaren ikuspegi begi-bistakotik soilik epaitu behar, baizik eta artelanak, esan dezagun George Steinerrek sortutako formula argigarriaz, “adimen moraleko gure erreserba murriztuak gizentzen lagundu” dezakeen moduz jabetzeko aukera emango duen ikuspuntutik baizik.⁸ Beraz, asmoa ez da zuzenean doktrinatzeko helburuarekin pausatutako orokortze lasaigarrian oinarritutako efektu politikoa lortzea. Aitzitik, izaera zehatzeko artea gauzatzea da kontua, min

partikularra ikusarazi nahi duena, egindakotik jarrera etiko bat erauzten saiatzen dena (berehala itzuliko naiz gai nagusi horretara), hasieran aipatutako Paul Celanen hitzak beretuz, poema baten eta bostekoa ematearen artean ez zuela alderik ikusten baieztatuz (askok “iluna” eta “opakua” dela poetak aurreratutako formulazio argia).⁹

Zinema soziala izatearen katalogazio mugatzaile horrekin lotuta, zinema-idazle batzuentzat aztergai duguna “miseriaren zinema tristea” izango litzateke, “zinema sozial tristea”. Dardennetarren zinema ghetto generiko batean sartu nahi duen baieztapen hori zuzen-zuzenean aurkaratzen dute egileok: lehenik, behin eta berriz azpimarratuz ez daukatela beldurrik filmetako materialak “errealitateak ikusgai daukan alde lohienetik” ateratzeko. Eta urrats bat urrunago joanda, karakterizazio hori ez ukatzeaz gain, sakondu ere egiten dute: “Halaxe da, izan ere [miseriaren zinema]. Miseria ekonomikoaren lekuko da, giza izaeraren miseriari lotuta”.¹⁰ Horrek ez du esan nahi ez direnik jakitun halako uretan igeri dabilen zinema baten inguruan dauzkan arriskueta bat dela zinemagile xaloegi asko harrapatzen dituen tentaldian erortzea: lurralde zingiratsu horietan barneratze bidaia “bisita gidatu” huts bihurtzea, hain zuzen.

Zenbait kritikari dardennetarren zinematik urrunarazten dituen bigarren alderdia aurrekoarekin lotuta dago, itxuraz beste maila batean dagoen arren. *Rosetta* AEBetan estreinatu zenean Jonathan Rosenbaumek argitaratu zuen iritzi-aipamenean¹¹, Brechten ildokoa ez izatea leporatuta kritikari batzuek filmari egin zioten gaitzespenaz idatzi zuen. Horrelako baieztapen baten¹² egiazko eragina noraino heltzen den erabakitze lekurik onena hau ez den arren, gogoan izan behar da behintzat joan den mendeko berrogeita hamarreko hamarkadaren amaieraz geroztik, garai hartan “zinema berriak” deitu izan zirenak agertzearekin eta zinema-modernitatearen fenomenoak eztanda egitearekin, Bertolt Brechten ideien erreferentzia (eta haren “urruntzearen” nozioa zehatzago, zuzenago edo okerxeago ulertuta) fetitxe bihurtu zen. Harez gero, “film berriak”, “modernoak” ez ezik, “ezkertiarak” ere zenbateraino ziren bereizteko balio zuen fetitxe horrek, doxa kritiko berri nagusitan bi eremu semantiko horiek bat zetozela ziruditen heinean. Horren emaitza izan zen artelan sail oso bat ekoitzi izana, nahiz eta nire deskribapena, hain bizkor egin beharrekoa izanik, sinplista izan (gaiak zinemaren lurraldea gainditu zuen, ondo gainditu ere). Artelan horiek ikuslea erakusten zitzaizkion gertakarietatik “urruntzeko” burdinazko lege bat osatu zuten, kontakizun zinematografikoaren uneren batean pantailan ikusten ari zen irudiak gauzatzeko parafernalia erakusteko prozedura erabilia (kamera, filmaketa-taldeak, ikuslea zuzenean interpelatzen zuten aktoreak). Hori guztia, ikusleak “kontzientziaz” jabetu zitezkeen ordura arte kontsumitu zuten zinemak eragin zien engainuaz eta irudikeriaz (berriro ere oso arin baieztatu zuten orduan deseraiki eta suntsitu beharreko objektua omen zen zinema klasiko izenekoak ekoizpenaren “egia” ezkututzen zuela).¹³

Zuzenean harira jotze aldera, aski izango da gogoratzea dardennetarrek beti agertu dutela aldentze moduko bat, bai artelanei buruzko Brechten pentsamendutik, bai eta, batez ere, zentzu politiko zabalagoan. Kontua eurei azaltzen uztea izango da onena:

“Brechtek idatzi du errealismoa ez dela benetako kontuak esatea, baizik eta gauzak benetan zer diren esatea. Haren antzezlanek kontuak benetan zer ziren esaten zuten, eta GULAGEko preso batek, berriz, gertakariak jasotzen zituen, antzezlan horiek gezurrezkoak zirela zioten kontu benetakoak. Kontuak benetan zer diren esateak kontu faltsuak esatea eskatzen duenean, egiazko kontuak esatea kontuak egiaz zer diren esateko modu bihurtzen da”.¹⁴

Hala ere, gaia ahoz aho ibili da behin eta berriz. Esate baterako, 2012an, *Le gamin au vélo* filmaren estreinaldiaren harira, Brechtek euren lanean izan zuen eraginari buruz hitz egiten hasita, aitortu zuten haren eragina agerian geratzen dela beren zinemagintzan “pertsoneia sinpleak, politikoki kontziente ez direnak eta kapitalismoaren errealitate basatia aurkitzera daramatzan soiltasuna dutenak” daudelako, eta, bide batez, gauzak garbi utzi zituzten:

“Brechtetik ez bezala, gure aukera morala da, politikoa baino gehiago. Inolaz ere konparatzearen bila ez nabilen arren, alde handia dago, ordea, Brechtek komunismoaren porrota baino lehenago idatzi baitzuen. Ikusleak deskubritu behar zuen Egia bat zeukan hark aurrean: Iraultza gizarte komunista batez erditzeko minetan. Eta ideia horretatik abiatuta kritikatu zituen bere pertsonaien arteko harreman sozial batzuk. Guk, aldiz, ez daukagu inolako egiarik. Galdu antzean gabiltza gaurko munduan. Eta hori ez da ematen duena bezain txarra. Gure pertsonaiek nolabaiteko moralatasuna salbatu nahi dute mundu honetan, pertsonen arteko laguntzaren, senidetasunaren eta osotasunaren nolabaiteko ideia bat. Eta, gainera, Lévinasek dioen bezala, morala ekonomikoa da. Jatea, edatea, lo egitea, funtsezko ondasunak dira, eta jende askok ez dauzka eskura. Moral guztia hortik abiatzen da: nola konpon gaitezke honekin guztiarekin?”¹⁵

Hitz horiek esan ostean, ezin dugu horietan gelditu. Horregatik, gogoratzea komeni da egileen jarrerak zalantzarik gabe adierazten duela beren burua ezkerrekotzat aurkezten duten kritikari askok isiltzen dutena. Eta hala egiten dute, Alain Badiouk XX. mendea ebaluatzeko erabili behar dugun zentzuari buruz emandako irizpenarekiko tarte batera daudela adierazi izan dutenean:

“[Luc Dardennek] Irakurri berri dut Alain Badiouren *Le siècle*. Haren ustez, XX. mendea ‘errealarekiko irrikaren’ gizaldia izan da. Izatez, ‘irudizkoarekiko irrikaren’ mendea izan da, erreala ukatzeko irrikarena. Irudizkoarekiko grina, hainbestekoa, errealitate beharrari erantzun nahi zion Boris Pasternakek hau idatzi baitzuen *Zbizago doktolean*: “Eta gerra piztu zenean, bere izugarrikeria benetakoa, benetako arriskua eta benetako heriotzaren mehatxua ondasun bat izan ziren abstrakzioaren nagusitasun ankerraren aldean, eta lasaitze bat eragin zuten, letra hilaren indar deabruzkoari muga bat ezarrita”.¹⁶

Oraindik ere makillatzen edo, behinik behin, ahazten saiatzen diren hondamendiak bideratu dituzten zenbait ilusio dardennetarrek zuzen-zuzenean errefusatu izana hobeto ulertzeko, Luc Dardeneren lan-egunkaria berriro aipatzea da egokiena. Izan ere, nire iritziz zinemagile horrek beren lanaren oinarri bihurtu den pentsamendua eratu deneko nodo-gunea argiago (argitasuna gainezka duten orrialdeetan) adierazten du idatzi horretan:

“Orain dela aspaldi izan zen. Haren aurrean eserita nengoan, irakaslearen aurrean. Nik hitz egin berri nuen, eta hark entzun. Begira neukan, isilik, zigarritari zupadaka ari zitzaion... Honela esan zidan: ‘Zergatik jarraitzen duzu gizakia bere utopiatik pentsatzen, eta ez bere urritasunetik?’ Hogeita hamar urte hauetan hausnarrean darabildan galdera da”.¹⁷

Horrek erabateko jarrera-aldaketa dakar: ezkertiarra dela aldarrikatzen jarraitzen duen baina bandera hori ohiko jarraitzaileei laga nahi ez dien zinemarena. Kontuan izan behar dugu utopiak gizartea eraldatzeko jardueraren proposamen orokorrak izaten direla beti. Eta gizakiek dituzten gabeziarik arreta partikularra, zehatzera, etika pertsonala eraikitzen den eremu horretara zuzentzen dela. Horregatik, haien zinema edozein orokorkeriatik ihes egiteko asmo berariazkoak mugiarazten du, konkretutasunaren irrikak bizi du. Eta XX. mendea kolonizatu duten gizateriaren erredentzio programa horien arazo nagusia premisa faltsu batean oinarritu izana bada, zer? Izan ere, funtsean, tradizio marxistako ezkerreko prediku politiko osoari eusten dion baieztapena soila bezain faltsua da: gizakia ona dela berez, eta gizartean bizitzeak ustelarazi egiten duela, Jean-Jacques Rousseauk zioenari jarraikiz. Baieztapen hori sistema filosofiko baten zein sistema horretatik erator daitekeen praxi politikoaren giltzarri bihurtzea (eta Karl Marxen ideien azken oinarria premisa horren gainean oinarrituta dago), Luc Dardeneren garai bateko irakasleak zioen bezala, pentsamendu utopikoan amiltzen uztea da, eta onartzea gizarte-egiturak zaharberrituz gizakia moldatu egin daitekeela guztiz, horrekin soilik, harik eta “gizaki berri” baten forma lortu arte, zeinarengan behin betiko berrezarriko diren gizartean bizitzeak galbideratuko zituen ushezko balio jatorrizko batzuk. Horrela pentsatzeak pentsamendu utopikoaren porrota soilik eragin dezake (eta horixe gertatu da).

Beste hitz batzuekin esanda, dardennetarrentzat mundu honetako behartu eta baztertuen patua ez datza soilik (hori ere bai) Burgesian, Kapitalismoan, Estatuan gorpuztutako gaitz arrotz baten aurkako borrokan (azken aldiko proiektu utopikoek gizendu baino egin ez duten gaitz hori). Jarrera lasaigarria da, baina horretan dagoenak ez daki giza espeziea estutzen ari diren gai nagusietako batek zerikusia duela anaiek aipatzen zuten dimentsio batekin, “zinemagile sozial” huts bihurtu nahi zituztenen aurka suminduta azaltzen zirenean: giza miseria, zentzu antropologikoan ulertuta. Dostoevskik edo Kafkak esploratu zuten horixe bera. Eguneroko prentsan gizakien ekintza jakin batzuen berri irakurtzen dugunean ikaratu egiten gaituena. Horren eraginez, Dardenne anaiek Emmanuel Lévinas filosofoaren pentsamenduan bila hasi ziren *bestearengana* hurbiltzeko era desberdin bat aurkitu nahian; aurkitu nahi dena ez da *beste* generikoa, beti desberdina den banako *beste*a baizik.

Ez dirudi arriskutsuegia denik ikus-arteak (zinematografoa, bereziki), bixia bada ere, euren materialtasunean ondo hornituta egotea dimentsio hori berenganatzeko. Funtsean, dardennetarrak Lévinasen “etika optika bat da” ideari forma zinematografikoa ematen saiatu izan dira. Euren zinemak ikuslea *beste*a balitz bezala ikustea etengabe bilatzen duen neurrian. Zinemagileen proposamenak ideia bat aldatu nahi du, horixe soilik; hau da, “arima” deitzen dugun hori gizakiarentzat ez dela *bilezkor izateko aukera* (gai horri buruz, zalantzarik ez), baizik eta (beste) *biltzeko ezintasuna*. Ildo horretan, arteak utzi egingo lioke anti-halabeharra izateari (André Malraux-en adierazpen ospetsuan), eta inor hiltzeko ezintasunaren modalitate bat izango litzateke. Ikusleak bere burua beste norbait bezala ikusten duenean soilik lortzen da hori.

Horrek artistari erabiltzen dituen materialekin duen harremana berriro pentsatu beharra eragiten dio (izendapen hori eurentzat aldarrikatzen duten zinemagile askok ez dute sekula gai horretan pentsatu). Ikus dezagun arazo hori nola planteatzen dion bere buruari Luc Dardennek (lan kolektibo baten oinarriak zehazteko zama bizkar gainean hartu ostean), harentzat ezinezkoa izanik irudiak fabrikatzea bere buruari galdetu gabe artearen kaiolan errealitatearen zenbateraino harrapatzen den. Espazio horretan zer egiten du gaizkiak, nekatu ala indarberritu?¹⁸

“Paradoxa garaikidea: errealitatea estetizatzeak artea desestetizatzea eskatzen du.

Zergatik daude sufritzen eta sufriarazten duten pertsonaiak? Gure begiradan sadikoa den zerbait dagoela esaten diot neure buruari batzuetan. Gorputz biziak, errealak sorrarazi nahi ditugula esaten diot neure buruari batzuetan, eta haragizko izate hori, haragitze hori berrestea dela sufrimendua. Beharbada sufritzen duen jendearen keinuek bakarrik sor dezaketela historia bat pentsatzen dugula esaten diot neure buruari batzuetan, edo agian ez dagoela sufritu gabeko historiarik, eraldaketarik, aldaketarik, eta (hori soilik ez bada ere) sufrimendurik gabe. Nire barrenean (eta anaiaren barrenean ere bai) gu garen gizakienganako beldur bat dagoela esaten diot batzuetan neure buruari, egiteko gai garen gaizkiarekiko beldur bat, ni neu egiteko gai naizen gaizkiarekikoa. Beharbada beldur hori exorzizatzeako erakusten dugu gaizkiaren lana. Horregatik da, hain zuzen ere... bai eta gizaki batek lan horrekiko mendetasunetik ihes egiten duen uneagatik ere”.¹⁹

Baina oraindik gehiago dago. Aukera estilistiko eta narratibo bakoitzaren azpian dauden motibazioak zehatz-mehatz auskultatu behar dira. Geldi gaitzen une batez lurralde hauskor horretan:

“Naziak argazki-lehiaketa bat antolatu zuten, heriotzaren aurreko uneari buruzkoa. Argazkiak exekuzioetan ateratzen zituzten. Gizakiak egin dezakeen guztia, egin egingo du, eta gizaki horrengan biziko da, beti, hor bere artearekiko erronka berebizikoa ikusiko duen artista, eta abentura justifikatuko duen teorikoa. (...)”

Zinemaren indarkeria errealitatearen indarkeriarekin lotuta. Zer harreman mota? Indarkeria zinematografiko hori ez da errealitatearen indarkeriaren

irudikatze bat, ez du beste eszena baten gainera eramaten, efektuaren indarkerian haren bikoitz betea izatearekin asetzen da. Gaur egun soinu-ingeniariek eta nahasgailuek eratzten duten soinu-banda fantasma-efektu horren erakusgarria da, eta edozein irudikatze-saio infektatu eta hil egiten du”.²⁰

Eta horri erantsi behar zaio, Lévinasek (*Difficile liberté*) zioen bezala, gaizkia ez dela erritual baten bidez ezereztu daitekeen printzipio mistiko bat. Inork ezin du inoiz biktima ordezkatu. Eta dardennetarrek horregatik galdetzen diote euren buruari “irudiaren eta biktimaren arteko lotura intimoaz. Irudiaren baimen monoteista biktimaren irudiarekin eman zen, biktimaren gorputz jasailearen irudiarekin. Mendebaldeko irudi-belaunaldi guztien sorburu-irudi nagusia? Gaur egungo irudi mediatikoak barne?”²¹

Beste era batera esanda: etikaren eremuan gaude, bete-betean. Gogoeta honen hasieran Peter Handkeren eskutik zuriaren gainean beltz ezarria dugun galderara itzuli gara, hain zuzen ere, bizitzea egokitu zaigun munduan begiarentzako benetako materia zein den galdetu duguneko hartara. Adimen morala, beraz. Dardennetarren zinemari dagokionez, gaizkiarekiko irrikari ez amore ematen laguntzean zehazten da. Horregatik, zinemasale-konparazioa egitea zilegi baldin badut, sakonki hawkstarra den zinema da, “gizakiaren mailan” eusten saiatzen den zinema. Era horretan, zinema horrek hautatu du “giza buruen gainetik begiak ez altxatzea. Haren mailan, nire mailan, denboraren, gure haurtzaroaren, gure hilkortasunaren mailan egotea”.

Horri gehitu behar zaio gai bati buruz daukan kontzientzia, *Rosettari* dagokionez guztiz funtsezkoa izango dena, pertsonaiaren garondoaren enkoardaketa itxiek, ikusleari ukatuz etorkizun hurbilari buruzko edozein perspektiba, mugimendu geldiezin huts bihurtuta. Kameraren begirada mugatua, begi jakin batzuen ikuspuntutik, “jaiotzak eta heriotzak mugatutako norbanakoak. Izaki hilkor baten begirada, horixe da filmatzen dugun guztia”.²²

Inguruan daukanari begiratzen dio zinema honek. Hurbilekoari. Gertu daukanari begira, askotan ikusi nahi ez dugunari. Ezin hobeto ezkontzen da hori dardennetarrek bizi diren herrialde txikia guztiz arakatzeko orain arte egin duten ahaleginarekin; munduko arazo guztiak mikrokosmos horretan erreplikaturik daude. Horien film guztiak, ia salbuespenik gabe, Seraing herri txikiko lurretan filmatu dituzte, Lieja eskualdean, frantsesez mintzatzen den Belgikan (“Hollywoodeko estudio moduko bat da Seraing guretzat”). Era berean, ahal den neurrian zinemagintzari buruzko hedabideetatik urruntzen saiatu dira, giro horren barruan ez bizitzen. Nola ez gara, bada, gogoratuko Jean-Luc Godarden erantzunaz, zinearekin zeukan harremanaren eta Quentin Tarantinok zazpigarren artearekin zeukanaren arteko aldeaz galdetu ziotenean? Maisu frantziar-suitzarraren erantzuna: Tarantino zineman bizi da, eta, aldiz, zinema nigan bizi da.

Baina sakonago erreparatu behar diogu begiradaren etika (abstraktua) begirada zinematografiko etiko (konkretu) bihurtzen den moduari. Hasteko, jar dezagun arreta filiazioen kontuan. Dardennetarren zineman erraz antzeman daiteke maisu batzuen arrastoa. Jakina, Robert Bressonena izan da gehien aipatu dena, argi eta garbi ageri baita kausalitate narratiboaren erabilera konbentzionalari uko egiteko hautuan, kontakizuneko uneen artean zentzu-sare bat ehuntzen duten errepikapenen jokoan, askotan, osorik jaso ezin dugun ikus-errealitate baterako sarbide globala ukatzen diguten irudietan edo soinuaren erabilera zorrotzean (elkarrizketak, zaratak, musika²³).

Baina Roberto Rossellini aipatuz hasi nahiko nuke, dardennetarren artea haren itzalpean kokatzen dela iruditzen baitzait. Izan ere, Erromako zinemagileak, II. Mundu Gerraren amaieran Europa astindu zuen krisi morala ikertzea bere gain hartuta, erakutsi zuen jarrera gaur egunera egokitzearekin lotuta dago kontua. Ez bakarrik behin eta berriz jakinarazi dutelako haientzat *Germania, anno zero* pelikulak ezartzen duela zineman lortu nahi duten film-intentsitatearen maila. Edo immigrazio-arazo jakin batzuei ekiteko narrazio-eskema bat bilatzeko garaian *Stromboli* aukeratu zutelako eredu mo-

duan, zentzu guztietan, *Le silence de Lorna* (2008) lanean gertatzen den era berean. Batez ere, Rossellini Ingrid Bergmanekin elkartu zuen zinemari buruz egin zuten gogoeta aipatu nahi dut, kontuan hartuta *Europa 51* filmeko azken planoak Belgikako zinemagileek jasotako jarrera laburbiltzen duela:

“Beste norbaiten heriotzagatik errudun sentitzea eta gizaki guztien maitasuna nahi izatea. Eromena, fikzio bizi eta sakona, setatia, gure hilketa guztien aurrean”.²⁴

Hori bezain transzendentea iruditzen zait zinema horrek Jean Renoirrenarekin daukan filiazioa. Zinegile frantziarraren joan den mendeko hogeita hamarreko hamarkadako obra aztertu zuenean André Bazinek beste inork baino hobeto ateratzen asmatu zuen lezioa ikasi zuten. Kritikari horren lana irakurri, Luc Dardennek une oro hartuko du beretzat anaiei zineman bete-betean funtzionatuz ezagutuko dugun ideia. Bazinek dioenez, zinemagilearen “begirada ideal eta konkretua” da hau eragiten duena:

“Pantailak ez du errealitateari zentzua emateko asmorik, ezpada dokumentu zifratu baten inguruko ibilbide grinatsu gisa aurkeztea [letra etzanak nik jarri ditut].²⁵

Beraz, kontua ez da aurkezte hutsa, baizik eta bestela irudikatzea, eraikitzea. Hau da, erro

stendhaldarreko ideia bati uko egitea: zinema-kamera bidean zehar dabilela, errealitatearen isla jasoz alboratuta (parentesi artean esan dezagun Henri Beyleren prosak ez duela hori egiten). Eta Renoirrek “ibilbide grinatsua” deitu zionaren bitartez “errealitatearen dokumentua” deszifratzeko aukera emango digun formula bat aurkitu behar dela behin eta berriz azpimarratzea.²⁶ *Gogoe-ta* horiek dardennetarren filmek eragiten duten sentsazioari buruz emandako iritziarekin lotu ditzakegu. Hain zuzen ere, ikusleren batek adierazi duenean film horiek proiektzio-aretoa berandu iritsi izanaren sentsazioa eragin diotela. Edo amaiera zakarrak pertsonaien gorabeherak nola jarraituko duten jakitea eragozten digunean. Zinegileek eurek eskatzen dute euren filmek aurrez pentsatutako modu bati ez erantzutea. Baieztape horien zentzua ulertzeko aski da *Rosettaren* hasiera gordina eta amaiera zehaztugabea gogoan hartzea.

Dardennetarren eta Renoirren arteko filiazioa *Rosetta* amaitzeko eszenan (era eskematiko samarrean ildo bressoniar soilean interpretatu ohi den horretan) agertzen da nabarietan. Ikusmiran, ustekabea, Riquet funtsezko pertsonaia sarrarazten duen azken plano horretan (haren motozikletaren zarata eszena horrekin batera doa zati handi batean; behean ikusi), gogora dakar Jean Gabin (Maréchal) irudian sartzen denekoa, Marcel Dalio (Rosenthal) iheskideari bere bidea jarraitzen laguntzeko, bien arteko behin betiko haustura dirudienaren ondoren. Ez dago modu hoberik errealitatea ulertzeko aukera ematen duen *zifra* agerrarazteko: elkartasuna.

Baina *Rosetta*rekin ari garenez, irakurleari azaldu beharra dago, gainera, dardennetarrek eurek agerian azaldu izan dituzten eraginetako azkena. Aitor-tu izan dutenez, eragin hori izan zen beren eszenaratzeko moduaren funtsezko abiarazleetako bat. 1974an, Johan van der Keuken zinemagileak *Le nouvel âge glaciaire* dokumentala filmatu zuen. Film hori izotz-fabrika batean lan egiten duen langile eskolagabe baten gorabeherari buruzkoa da (*Rosetta* ere antzeko lantegi batean behin-behineko lanpostua daukan protagonista kaleratzen dutenean hasten da, hain zuzen). Une jakin batean, maitasun gutun bat irakurtzen saiatuko da. Zalantzek, hutsegiteek, irakurtzeko zailtasunak emakumeari eragiten dizkion sufrimenduak zinemagilearen begirada baldintzatzen dute, haren irudia jaso duten panoramikek gelako hormak jotzeraino, hitzak protagonistaren ahoan zailtasun handiz jaiotzen diren neurrian. Dardennetarrek ideia nagusi bat hartu zuten Van der Keukengandik: filmatzeko kamera ez da aurrean gertatzen zaizkion ekintzak jasotzeko tresna soila, baizik eta pertsonaiaren mina, sufrimendua, errebeldia eta etorkizunik eza zizelkatzeko balio duen lekua.

Hori esanda, ez dugu denbora alferrik galduko *Rosettaren* genealogian murgiltzen baldin bagara; 1998ko amaieran filmatu zuten, eta 1999ko Canneseko Zinemaldian estreinatu zen. Ordura artekoan, ibilbide luzea dago atzean, eta une esanguratsu batzuk nabarmenduko ditugu.

Komeni da jakitea azken emaitzak (Cannesen estreinatu eta saritutako filmak) behin betiko forma eman ziola lau urte luzez landutako gidoia sortzeko lan konplexuari; bederatzi bertsio taxutuz eratu zuten. Lau urteko lanean, Dardenne anaiak proiektua pixkanaka txitatu zuten, euren hitzetan “filmaren sutan gidoia erre” zuten bitartean.²⁷ Izatez, *Rosettari* buruzko lehen aipamena 1994/09/01eko datarekin ageri da Luc Dardenneren lan-egunkarietan.²⁸ Edo, beste era batera azalduta, zinemagileek, hurrengo hamarkadetan bideak zabalduko zizkien filma prest ez zutela, artean. Izan ere, *La promesse (La promesse)* ez zen 1996ra arte estreinatu.

Filma osatzeko prozesuaren barrunbeetara iristeko gidarik onena Luc Dardenneren lan-egunkarian jasota dauden urratsak jarraitzea da, lehen ere azaldu dugunez. Horrek ez du zerikusirik kontakizunaren narrazio-arkitekturaren eskutik helduta eraman nahi gaituzten gidoigintzako eskola-eskuliburu horiekin; izan ere, askok uste dute horko formula estereotipatueta dagoela arrakasta lortzeko giltza sekretua (leku komun beldura izan arren). Aitzitik, Luc Dardenneren (eta anaiaren) ondoan ibiltzea, beren duda-muda eta zalantzetan barrena, dramaturgia berri bat aurkitzeko ahaleginetan, obra bakoitzak daukan izaera bakanean baieztatzeko premia ulertzea da, eta, Godardek gogorarazi ohi duen bezala, film bat idazten ari den egilea une horretan bertan filmatzen eta muntatzen ari da, filmatzen eta muntatzen ari denean idazten jarraitzen du, eta, filmaketa amaitu ondoren, muntatzeko azken lana gauzatzean, idazten eta filmatzen jarraitzen du, lan hori ez baita bukatzen.

Horrexegatik hain zuzen, testu horretan dagokien balioa aitortu zaien alderdi batzuk nabarmenduko ditut, artistaren “sormeneko sukaldaritza” ulertzeko modu ezohikoarekin lotuak. *Rosetta* idazteko gorabeheretan zebilenean Luc Dardenneri jarraitzea, ikusiko dugunez, istorioa aldatuz nola doan ulertzeko bidea da, harik eta behin betiko moldea aurkitu arte. Baina, batik bat, balio du konprenitzeko film bat aditzen jartzea sortze-lana biltzen duen “akonpainamenduko musika” irakurtzea edo aditzea ere badela.

Lehenengo alderdiari dagokionez, Dardennek sortze-prozesu luzean zehar egiten dituen irakurketa-multzoa aipatuko dut. 1996/09/02ko sarrerak inaurratu zuen: “Rosetta ez doa aurrera. Egiturarik ez. Proust irakurtzen jarraitzen dut, baina ez dit gidoiaren egiturarako balio didan ezer eragin. Jean-Pierre ere ezer ez (...)”.²⁹ Horrek agerian uzten du irakurtzea, norbait sormen-lanean murgilduta dagoenean, ez dela aurre egin beharreko arazoetatik ihesi ibiltzea, baizik eta gidoilaria buru-belarri murgilduta dagoen lana elikatzeke balio dezakeen bilatzeko jardun obsesiboan barneratzea.

Hortik abiatuta, hobeto uler ditzakegu artistak bilaketa luzean zehar aipatzen dituen irakurketa guztiak. Zerrenda zeharo esanguratsua da, baina huts larria egingo genuke baldin eta sortzeko aldi erabilitako literatura-lanen eta behin betiko filmaren arteko lotura zuzena bilatuko bagenu. Lehenago aipatu ditugun filiazio zinematografikoei dagokienez bezalaxe, eragina zeharkakoa da batik bat, nahiz eta batzuetan funtsezkoa izan. Autoreak eta obrak asimilatzeke prozesuan sartuta daude lehen aipatutako Marcel Proust, Russell Banks, Vassili Grossman (haren *Bizitza eta patua* maiz azaltzen den erreferentzia da), Marguerite Duras (*Un barrage contre le Pacifique* lanetik hartua da Rosettaren “aurpegi armatuaren” ideia), Friedrich Gorenstein (*Psalm, Redemption*). Edo Hanna Arendtek Franz Kafkari buruz idatzitako testuak, emakume gazteak bere errealitateari buruz daukan zalantzaren ideia nodal hori eraikitzen ari den pertsonaian gorpuzteko aukera ematen diotenak. Testu horiek guztiek kutsua utzi dute azken lanean, aberastu egin dute, eta, aldi berean, egileei aukera eman diete euren ahots berezia baieztatzeko (“agian hor aurkituko dut Rosettarentzat aurreikusi dugun klima, energia, premia egoera”).

Are interesgarriagoa da musikaren ingurukoa. Bi maila desberdinetan funtzionatzen du, elkarren osagarri. Gogora dezagun, hasteko, *Rosettak* ez daukala musika ez-diegetikorik (ikus goian). Baina ez dezagun ahaztu Luc

Dardenneren ondorengo baieztapena, zirkunstantzial hutsa eman badezake ere: “Ez dakit zergatik irakurri eta entzun behar dudan musika (Beethovenen pianorako sonatak eta kontzertuak) gidoi bat idazteari ekin aurretik”. Eta honekin jarraitzen du: “Pozten naiz lehen bertsioa amaitu izanaz eta Jean-Pierrerekin lantzen jarraitzeaz. Biok intuizio bera daukagu Rosetta pertsonaiari buruz. Filmaren amaieran ez luke bakarrik egon behar”^{29,30}

Gorde beharreko bi ideia. Beethoven hautatu izana, jakina. Lehen ere adierazi dugunez, *Rosetta* ondu eta bederatzi urtera amaitutako *Le silence de Lornan*, musikagile horren doinuak aukeratu zuten anaiek bere obran musika ez-diegetikoa lehen aldiz agertzeko, artean oso modu apalean. Agerpen hori berretsi egin zen, gainera, Bonneko konpositoreak idatzitako pianorako bosgarren kontzertuaren bigarren mugimenduko konpas gutxi batzuk 2011n grabatu zuten *Le gamin au vélo* filmaren *leit-motiv* bihurtu zirenean; horixe da filmaren laburpen onena. Gainontzean, gogoratu beharrik ez dago Beethovenen musika zenbateraino lotuta dagoen elkertasunaren ideiarekin. Erraza da aurreko paragrafoan aipatu dugun lan-egunkariaren sarrerako azken esaldia ulertzea, eta konturatzea horrelako kasu batean musika eta narrazioa nola lotzen diren, filma existitu aurretik ere.

Baina hori ez da guztia. Filma muntatzeko garaian, musikak lagundu egiten die zinemagileei. Ez filmaren soinu-bandan txertatzeko, baizik eta haren erritmoa, haren arnasa gauzatzeko eredu moduan. Luc Dardennek berak idatzitakoa irakurtzea da onena, esku artean daukaten “erretatuari” dagokion “erritmo zehatzaz” bere buruari galdetu ostean, erantzun egiten duenean, musikazale jakitun bat erakusten duen aparteko zehaztasunez. Inguratzen eta zapaltzen duen munduarekin eta gizartearekin borrokan ari den neska gazte baten erretatua:

“Mugimendu batzuei Schumannek ematea lortzen duen erritmoan pentsatzen dut sarritan. *Sukar moduko bat, frenesi moduko bat, arnasa bareko uneeek etendako bulkada bat, itzali ezin den dardara batek oraindik zebarkatzen duena. Rosetta ibilian dabil, ibilian, ibilian.* Ez daki sosegurako non pausatu. Gosea edo egarri baldin badaukazu, norbait jarraika daukazu (...)”³¹ [letra etzanak neuk jarri ditut]

Sortzaileen asmoetarako, Schumannekin ikasitakoari esker, idazkera modulatzeko zinemara lekualdatzeko aukera izan zuten, filmatze metodoetan eta muntaia gordinean mugimendu frenetiko hori txertatzeko, musikari saxoia-
ren artea forma klasikoetatik harago daramaten desegituratze hori.

Baina hori guztia kontatu nahi den historiak “forma” hartzeko balioko duen egitura batean mamitu behar da. Eta hor Dardenne anaiek arlo estetikoan hartzen dituzten hainbat aukera erabakigarri sartzen dira: intriga bat eraikitzean ez zentratzea, hasiera eta helburu jakin bat duen zerbait kontatzeko behararekin ez obsesionatzea. Hurrengo filmetan erreplika daitekeen egitura batetik ihes egitea. Abian den lanari erabateko berezitasuna ezartzea. Ikuslearen eta pertsonaia nagusiaren artean traba egingo duen lerro dramatiko bat ezartzeari uko egitea (Dostoievski irakurtzetik zuzenean ikasia). Kontakizuna desartikulatzea, zatikatzea. Arreta “pertsonaiarekin egotean” biltzea, haren ondoan. Protagonistarengandik hurbil-hurbil, haren obsesioak “ulertu” ahal izateraino, haren ekintzen bidez adierazten den hori guztia. Psikologiaren “sakonuneetan” murgiltzea alde batera uztea. Psikologiatik eta proposatzen duen hutsalkeriatik ihesi alde egitea, izurritik nola. Eta protagonistaren portaera itxuraz argitu dezakeen edozein pertsonaia kentzea (Rosettaren aitarekin gertatu zen hori: gidoiaren zortzigarren bertsioaren ostean ezabatu zuten). “Hor egon” besterik egiten ez duten pertsonaiak eszenaratzea (hala nola Riquet, Fabrizio Rongione bikaina), horiei buruz ezer gehiago jakin gabe. Pertsonaiek elkarren artean daukaten harremanetako bat amodio-sedukzioaren esparrura hurbil dezakeen edozein aztarna narrazioetik ezabatzea. Ikusleari pertsonaiaren sentimenduekin identifikatzen ez uztea, errukia haren gainean proiektatzen uztea.

Beraz, kutsu psikologikoa duen edozein azalpenez hustea. Hain zuzen ere, filmean azalpen lasaigarrien hutsalkeriaren orde zehatz-mehatz mugimen-

du fisiko hutsetan oinarritzen den bizitzaren aldeko borroka gupidagabea dago ikusgai. Amerikako zinema klasiko onenean bezala (lehen ere aipatu dut dardennetarren zinemaren dimentsio hawkstarra), filmaren mugimendu osoa pertsonaien ekintza fisikoekiko arreta maniatikoan ezarrita dago. Psikologia erauzi dute, ekintza fisikoenganako arreta maniatikoaren probetxurako: gatazkan sartuta dauden gorputzen elkar jotzea (hasierako eszena; etsaitasunaren eta maitasunaren arteko erdibidean dauden Rosettaren eta amaren arteko aurrez aurrekoak; hala moduzko bizitoki duen kanpin-karabanara itzultzen den baikoitzean, kirol-zapatilak eta gomazko botak mekanikoki aldatzea), etsaia dugun naturaren aurkako borroka (ekintza txarrenen konplize izan daitekeen ibai horretako urak), munduaren pisua (giza gorputzak lurrera bultzatzen dituzten objektu horietan gorpuztuta, era mirengarrian irudikatutako gofreak egiteko baliotuta irin-fardel astun horietan, baina, batez ere, filma ixten duen eszenako butano-bonbonan).

Azken batean, ez desagertzeko, gizarte-axolagabekeriaren maelstromak ez xurgatzeko pertsonaia baten borroka ikusten uzten zaigu, besterik ez. Une oro amildegia dauka alboan, aukera bat eskaini nahi ez dion gizartearekin etengabeko borrokan, “giza komunitate” batean integratzeko egiten dituen ahalegin guztiak ukatzen dizkion horrekin lehian. Filma pelikula beliko bihurtzeraino. Horretan, logikoa den bezala, garaipena nork lortzen duen soilik inporta da: lanpostu bat edozein prezioan aurkitzea, baita beste norbait hartatik kanporatzearen truke ere. Era jakin batean, “ikusleari beste norbaitek sufritzearen esperientzia eragiteko, arteak giza esperientziaren zati bat berreraiki ahal izateko forma moduan”.³²

Baina *Rosetta* ez litzateke orain den pelikula izango astiro modelatutako gidoi horrek eszenaratze bat, irudietan eta soinetan gauzatzeko modu berezi bat aurkitu izan ez baldin balu. Ikuslea Rosettaren bizitzan murgiltzeko efektua lortzeko (eta ez zentzu konbentzionalen identifikatzeko efektua), dardennetarrek plano itxiz txirikordatutako estilo zinematografikoa eratu dute (gehienetan ia etengabe mugitzen ari den protagonistaren garondotik edo aurrepigitik hurbil-hurbileko planoekin); gordin, bat-batean mozten diren planoak dira; zinemagileak ez dira ahalegindu espazio bizigarri bat deskribatzen (plano askok espazioaren zati bat soil-soilik irudikatuzko aukera ematen digute). Guztiz bestelako asmoz, klaustrofobia-efektua eragiteko planoak eraiki dituzte, etorkizuna *cul-de-sac* hutsa dela erakusten duena, kale itxia, nola eta norbait ez den agertzen guri eskua luzatzeko (inoiz ez dugu jakingo hori lortuko den, ihesbide erraz oro urrun daukagu), gu bakardadearen sakonak irents gaitzan ekidingo duena. Urak, neska gaztea ama alkoholikoarekin bizirik iraun nahian dabilen karabana-zelaitik hurbil doan ibaiko ur zikin horrek laster baieztatutako duen tragedia daukan filma da *Rosetta*; tragedia horrek ez du bataio izaerarik batere; aitzitik, pertsonaiak hondorantz irensten dituen zingira da.

Geldi gaitzen hiru oinarritzeko sekuentziatan. Lehenik eta behin, filma zabaltzen eta ixten dutenak; elkarri begira ezarrita daude, nabarmen. Irekiera eszena zirrargarrian (denbora modu eraginkorrean konprimatzen duten hiru minutu eta erdi, dozena erdi bat *cut* plano muntatu, non kamerak benetako *tour de force* bat egin beharra daukan gertatzen dena jarraitu ahal izateko), zinemagileek bat-batean eta espero ez genuen indarkeriaz fikzioaren bihotzera jaurtiko gaituzte: Rosettak igaro ahala atzean ixten dituen ateen hotsaren erritmoan, neska gazteak lan egiten duen enpresako korridore eta eskaileretako ibilbidea deskribatzen da eszenan, noiz eta, proba-aldia amaitu zaiolarik, kalera bidali dutenean. Ibilbidea eten egiten du enpresako erantzulearekin izandako liskarrak; hark konbentzitu egin nahi du, elkarrekin haren bulegora joan daitezen. Bitartean, arduradunari kargu hartzen dio Rosettak, beti berandu iristen zela esan dielako nagusiei. Neskak egindako galderari (“lana ondo egiten dut ala ez?”) erantzuten ez diotenez, liskarra pizten da neskaren eta enplegatzaileen artean, eta haiek poliziari deitzea erabakitzen dute. Enpresako komunitetan giltzapetzen dute Rosetta azkenean, eta bortizki ateratzen dute handik poliziek, nahiz eta kanporatzea saihesteko etsi-etsian armairu bati heltzen saiatzen den.

Eszena horretan filmaren funtsezko dimentsio moduan baieztatuko dena iragarri da: gorputzek jokatzen duten lekua azpimarratzea, eta kontakizuna garatzean horiek daukaten materialtasuna. Egitate hori erdiz erdiko ezaugarri bihurtuko da, Rosettak, umiliatuta eta minduta, besteekin harremanetan beste modurik aurkituko ez duen heinean, norgehiagoka fisikoak izango baititu horretarako bide, jo eta su aritzeko borrokan, aurkaritzat hartuta, zuzen ala ez, bere ustez bizirik irauteko borrokan eragozle dituenak (izotza fabrikatzeko enpresako langileak, ama, Riquet).

Filma ixten duen planoan, aldiz, bost minututik gorako sekuentzia luzea da. Riquetek (berarekiko interesa agertu duen gazte misterioitsu horrek) gofreak salduz beltzean zentimo gutxi batzuk poltsikoratzeko egiten zituen tranpak ugazabari salatuta, Rosettak lana lortu du, bai eta funtsezko erabakia hartu ere. Mozkortutako ama beste behin ere karabanan sartu eta oheratu ondoren, irten egiten da, nagusiari deitzen dio, ez dela lanera itzuliko iragartzen dio, lan bat, lan ziztrin hutsa izan ere, lortzeko aukera eskaini dion salaketak eragindako lotsa morala bere gain hartuta. Karabanara itzultzen da gero, arrautza bat egosi eta gogortzen denean jan egiten du, astiro. Ondoren, etxebizitzako atea zigilatzen saiatzen da, eta gasa irekita uzten du (irteerako soinu ia hautemanezina eszena garatu ahala entzuten da), eta ohera doa. Ohean etzanda, begirada galduta, zain geratzen da. Bat-batean, txistu-hots zitala eten egiten da. Gasa amaitu da, eta neskak beste bonbona baten bila irten beharra dauka.

Kamera harekin batera doa (Alain Marcoen operadorearen beste lan bikain bat gehiago) filma ixten duen planoan izango den ibilbide osoan. Lehenik, bonbona hutsarekin kanpineko arduradunaren bulegora doa; jarraian, garraiatu behar duen pisuak gero eta nekatuago, karabanara itzultzeari ekiten dio. Planoaren erdi aldera, Riqueten motozikletaren hotsa entzuten hasten gara, urru-nean. Bat-batean, planoan sartzen da Riquet, motozikleta gainean, Rosettaren inguruan “segizio” moduko bat hasiz. Azkenean, harriak jaurtiz uxatzen du Rosettak. Neska gazteak, daraman pisuaz gero eta akituago, ozta-ozta lortzen du aurrera egitea, eta zotinka ari den bitartean, hari lurrean birak eraginez eramaten saiatzen da. Etsita, aurrera egiterik ez duela lortuko dirudien unean, Riqueten gorputza sartzen da irudi-enkoadratzean, eta jaikitzen laguntzen dio.³³ Zutitu den Rosettaren aurpegian zentratzen da kamera, azken aldiz. Beltzera etena.

Bi eszena horietan ez bezala, Rosetta eta Riquet bigarrenaren apartamentuan elkartzen diren eszena da film osoan bakarra (ez dago ausaz filmaren erdian), sotiltasun harrigarria darion eszena izateaz gain (Riqueten gimnasia-ariketak, afaria eta ondoren bikoteak egindako dantza), filmeko arrazoibidea gure arretaren erdira ekarriko duena: Riquetek prestatu dion ohatze ziztrin nean lo egiteko etzaten da Rosetta. Bitartean, bere buruarekin hizketan ari da:

*“Rosetta izena duzu.
Rosetta izena dut.
Lana aurkitu zenuen.
Lana aurkitu nuen.
Lagun bat aurkitu zenuen.
Lagun bat aurkitu nuen.
Bizitza normala daukazu.
Bizitza normala daukat.
Ez zara gebiago betiko moduan egongo.
Ez naiz gebiago betiko moduan egongo.
Gabon.
Gabon?”*

Edonola ere, filmaren zentzua ez du inork Gilles Jacob Cannesko Zinemaldiko Ordezkarri Nagusiak baino hobeto adierazi. Batez ere, kontuan hartuta egileek “film beliko bat” filmatzen ari zirelako kontziente zirela. Jaialdian, ondorengo hitz hauekin egin zion diosala filmari: “*Rosetta* Exocet misil bat da”.³⁴

ERANSKINA

“*Rosettaren* gidoiarekin batera doan aurkezpen-testua izan beharko lukeena: Existentzia baten, pertsonaia baten esplorazioa, garai baten erretratua izan nahi lukeena.

Pertsonaia: Rosetta, 17 urteko neska, lan, leku, existentzia, aitortza baten bila dabilena.

Garaia: gaur egungoa, lan urritasunak baldintzatutako biziraupenekoak. Horren ondorioak dira hainbat arazo, diruarekin, etxebizitzarekin, elikadurarekin, osasunarekin, bazterketarekin eta abarrekin lotutakoak.

Film belikoa da. Rosetta aurrera doa enplegu baten bila, aurkituko du, galdu egingo du, berriz aurkitu, kontratatu egingo dute, berriz kontratatu, beti zelan, desagertzeko beldurrak obsesionatuta, desplazatua izateko lotsak obsesionatuta, bere harrotasunaren gatibu, laguntzera azaldutako lagun bakarrari traizioa egiteraino sorgortuta. Garaipenak soilik du axola: lanpostu bat izatea, lanpostu bat aurkitzea.

Rosettaren gorputza eztanda egiteko zorian filmatuko dugu, konprimatuta, estututa, gerran, ukiezin, bere aurpegia arnasa hartzera, begirada pausatuzera etorriko deneko planoek batzuetan moztutako mugimendu zabaletan enkoadratuta.

Gure kamerak ez du inoiz bakean utziko, Rosetta borrokan murgilduta dabilen gaua ikusi nahian, ikusezina bada ere. (...)³⁵

NOTAK

- 1 Zehatzago esateko, zinemagile horiek *La promesse (La promesa)*, 1996) film luzea onduz geroztik egin duten lana aipatuko dut. Haiek lehenagotik egindako lan dokumentala eta fikziozkoa ebaluatzeko, bestelako hurbilketa bat beharko litzateke.
- 2 Bi zinemagileek Cannesko Zinemaldiarekin daukaten esne-mamitako harreman luzeak 1999tik ia gaur egunera arte iraun du: bi Urrezko Palmorri (*Rosetta*, 1999; *Le fils*, 2005), gidoi onenaren saria (*Le silence de Lorna*, 2008), Epaimahaiaren Sari Nagusia (*Le gamin au vélo*, 2011) eta Eszenaratzearen saria (*Le jeune Ahmed*, 2019).
- 3 Kritikaren panoraman eragin handia duten aldizkarietan antzeko zerrendak aztertzen hasiz gero, hala nola *Cahiers du cinéma*, *Film Comment*, *Positif* edo *Sight and Sound*, Dardenne anaiei obrarik ez dagoela egiaztatuko dugu.
- 4 Zinema horrekiko arreta kritikoaren argaltzearen sintomatizat har genezake, gure artean behinik behin, zinemagileek eurek 2006an beren pentsamendu zinematografikoa argitzeko erabili zuten lehen liburua argitaratu orduko itzuli zela gaztelaniara, eta 2015ean plazaratutako bigarrenak, berriz, argitaletxeen arreta bera merezi ez izana, itxura denez.
- 5 Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire*, Madril, Alianza Editorial, 1985, 66. or.
- 6 Kaurismakiri *Libérationen* (2002/11/06) egungo zein zinemagile sentitzen zituen hurbil galdetu zion Philippe Azouryk, eta hauxe erantzun zion: “Dardennetarrak. Noranzko desberdinetan goaz, baina bide beretan elkartzen gara”.
- 7 Luc Dardennek ideia horrekiko zeukan jarrera honela laburbildu zuen bere lan-egunkarietan (2005/02/15): “Gure zinema soziala dela esatea, *Krimena eta zigorra* XIX. mendeko ikasle errusiarren bizi-baldintza sozialei buruzko nobela dela esatea bezala da” (*Au dos de nos images II (2005-2014) suivi de Le gamin au vélo et Deux jours, une nuit par Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Paris, Seuil, 2015).
- 8 George Steiner, “La cultura y lo humano” (1963), hemen: *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Bartzelona, Gedisa, 1994, 25. or.
- 9 Luc Dardenne, *Au dos de nos images (1991-2005) suivi de Le fils et L'enfant par Jean-Pierre y Luc Dardenne*, Paris, Seuil, 2006, 65. or. (1991/12/26). Folio 2008an egindako berrargitaratzean *Le silence de Lorna*ren gidioa erantsi zitzaion. Bertsio espainiar bat ere bada, izenburu honekin: *Detrás de nuestras imágenes (1991-2005): Diario de rodaje seguido de los guiones de El hijo y El niño*, Madril, Plot, 2006.
- 10 *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Op. cit., Paris, Seuil, (2010/12/18).
- 11 *Chicago Readeren* agertu zen 2000ko urtarrilaren 14an “True Grit” izenburu adierazgarriarekin, eta gero berriz inprimatu zuten, honela: *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore/Londres, John Hopkins University, 2004.
- 12 Egunen batean, zehatz-mehatz, serio eta zentzuz aztertu beharko dira, alde batetik, berrogeita hamarrek hamarkadaren amaieraz geroztik Brechten “antzerki epikoaren” kontzepzioen atzean dauden ideien eragina, eta beste alde batetik, horiek zinemaren mundura eramateko metodoak.
- 13 Ez gara hemen hasiko garia eta lastoa bereizteko ahaleginetan, ezta hutsalkeria hura gainditu zuten filmak aipatzen ere, nahiz eta eszenaratzeko prozedurei begirata itxuraz onetsi zutela zirudien.
- 14 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., 81. or., (1997/11/26) [liburuki honen orri-zenbakitzeari buruzko aipamen guztiak 2008ko poltsikoko edizioari dagozkio].
- 15 De Jonhge, M., Soudan, J. eta Vandamme, P.-E., “Entretien avec Luc Dardenne”, *Projections*, 4. zk., 2011/2012 negua.
- 16 *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Op. cit., (2005/05/13). Pasternaken testua Natalia Ujanovaren edizioan eta Fernando Gutiérrezen itzulpenarekin aipatu ditugu, José María Bravok berrikusi eta idatzita (Madril, Cátedra, 4. edizioa, 2005, 673. or.). Alain Badiouren liburukiaren gaztelaniazko bertsioa Buenos Airesen argitaratu zuen Manantial argitaletxeak 2005ean, *El siglo* izenburuarekin. Emmanuel Carrèren hitz adierazgarriatan, “Errusian ez zen jabetza abolitu, errealitatea baizik”.
- 17 *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Op. cit., (2006/01/12).
- 18 *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Op. cit., (2005/10/30).
- 19 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., (1997/05/10). Bitxia da artistaren (artista batzuen) “begirada sadikoari” buruzko gogoeta hori Dardenne anaiegan eta orobat Lévinasen pentsamenduaren eragina jaso zuen beste zinemagile belgikar batengan agertu izana. Nicole Brenezekin horien filmografia gainbegiratzan (*Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview*, Filmmuseum Ed., Viena, 2011. Frantsesetik Francis Algorín Navarrok gaztelaniara itzulia, Miguel Armasek berraztertua, hemen: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistapajama.php>), Chantal Akermanek “edertasunaren bitartez izugarrikeria sadikoaren” presentzia aurkitu zuela aipatzen du; hori nabarmen agertu zen 1983an Pina Bauschi buruzko “dokumentala” egin zuenean.
- 20 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., 14. or. (1992/08/25) eta 40 (1994/06/04). Dardennetarrei *Rosettan* musikarik ez izateaz galdetu zietenean, guztiz zehatz erantzun zuten: “Ikusleari begiak ez estaltzeko”.
- 21 *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Op. cit., (2005/11/26).
- 22 *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Op. cit., (2006/08/25).
- 23 Azaletik bada ere, gogoratu behar da esan ohi dela musika ez-diegetikoa ez zela zinema honetan agertu *Le gamin au vélo* (2011) filmera arte. Nahiz eta zehazki ez horrela izan: aurreko filmean (*Le silence de Lorna*, 2008), kreditu-titulueta garamatzen azkeneko beltzera itzaltzearen ostean, Lorna txabolan lo uzten dugu, soinu-bandan Beethovenen pianorako azken sonatako *Arietta* entzuten den bitartean: kontsolazioko musika, zinemagileek ikusleok inoiz ezagutuko ez dugun etorkizuna izango duen pertsonaiarekiko elkartzuna adierazteko. Hemen arazo teoriko garrantzitsu bat dago, zinema-musikaren, zinema-musikaren eta zinemaren entzuteko musikaren arazoak taxuz aztertu nahi izanez gero, kontrastatzaera behartzen duena. Esan nahi dudana zantzu bat emate aldera, *Le silence de Lorna* Beethoven erabiltzea Bressonek *Mouchetten* Monteverdi erabili izanari dagokiola irizten diot. Hori bai, musikaren transposizio bikoitza eginez, filmaren kanpoaldera (kredituak beltzean) nahiz mundu laiko batera lekualdatuta.
- 24 *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Op. cit., (2008/07/06).

2022.05.06

Zinemako istorioak (III)

- 25 André Bazin, Jean Renoir, Madril, Artiach, 1973, 101. or.
- 26 Guztiz bat dator, punturik puntu, errealtatearen berri emateko *zerbait eraiki* behar dela zioen Brechten esaldiarekin. Arazoa da (ganoraz esateko, arazoetako bat) ea *zerbait* horrek forma espezifiko *bakarra* har dezakeen, bide estuko brechtzaleek dioten moduan.
- 27 Aipatutako “su” hori, neurri handi batean, Émile Dequenneren aparteko interpretazioan oinarrituta dago; pantailan agertu zen aurreneko aldian, merezita eman zioten Cannesko Zinemaldian emakumeen interpretazio saria.
- 28 Dena dela, esan daiteke filmaren oinarria han zegoela ordurako: “Gidoi berriaren izenburua: *Rosetta*. Emakumezko pertsonaia bat (ordezkari sindikala?), inguruan dauzkan bihozgabekeria eta beldurra gaitzesten dituena. Gaur egungo politika filmatzen jarraitzeko modu bat izango da. Ez desilusioei buruzkoa, baizik eta bidegabekeria zehatzei, gaitz egiten duten horiei, uko egiten dietenen eguneroko borrokei buruzkoa (...)”. Hemen: *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., (1994/09/01).
- 29 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., 61. or. (1996/09/02).
- 30 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., 64. or. (1996/12/30).
- 31 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., 92-93 or. (1999/02/03).
- 32 Irakurleek ideia horietan sakontzeko zenbait gogoeta aurkituko dituzte sarrera hauetan: *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit. 1997/01/25, 1997/01/26, 1997/01/29, 1997/02/08, 1997/03/13, 1997/04/22, 1997/06/16, 1997/07/22, 1997/08/17, 1997/11/10 eta 1997/11/10.
- 33 Horrela, dardennetarrek ideia nagusi bat gorpuztu dute: hor dagoen norbait (Riquet), oraindik hor ez dagoen norbaiten zain dagoena (Rosetta). Horrez gain, gidoiko aurkikuntzarik ederrenetako bat (Rosettaren sabel-minak, ile-lehorgailu batek eragindako beroarekin baretzen dituenak) irismen luzeko metafora bihurtu dute: “Rosetta edo jaiotza. Haren tripako minak bere umea aurkitzen ez duen erditze bateko kontrakzioak dira” (*Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., p. (25/10/1998).
- 34 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit. (1999/04/09).
- 35 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit. (1998/04/19). Exocet misila itsasontzien aurkako misil azpisonikoa da, Frantzia fabrikatua. 1982ko udaberrian Argentinako hegazkinek, britainiar subiranotasuna zuten Falkland/Malvina uharteen kontrol militar eta politikoa berreskuratzeko asmoz, Erresuma Batuak Hego Atlantikora bidalitako *Task Force*aren aurkako erasoetan ikusgarri eta eraginkor erabili izanagatik ospetsu bihurtu zen.

BIBLIOGRAFIA

Dardenne anaiei testuak:

DARDENNE, Luc eta Jean-Pierre, *Rosetta suizie de La promesse (scénarios)*, Paris, *Cabiers di cinéma*, 1999.

DARDENNE, Luc, *Au dos de nos images (1991-2005) suivi de Le fils et L'enfant par Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Paris, Seuil, 2006, 65. or. (1991/12/26). Folio 2008an egindako berrargitaratzea *Le silence de Lorna*-ren gidoia erantsita. [Bertsio espainiar bat ere bada, izenburu honekin: *Detrás de nuestras imágenes (1991-2005): Diario de rodaje* seguido de los guiones de *El hijo y El niño*, Madril, Plot, 2006].

—*Sur l'affaire humaine*, Paris, Seuil, 2012.

—*Au dos de nos images II (2005-2014) suivi de Le gamin au vélo et Deux jours, une nuit par Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Paris, Seuil, 2015.

Dardenne anaiekin elkarrizketak:

DE JONHGE, M., SOUDAN, J. y VANDAMME, P.-E., “Entretien avec Luc Dardenne”, *Projections*, 4. zk., 2011/2012 negua.

LOURY, V., *Dardenne par Dardenne: Entretiens avec Michel Ciment*, La Mulette, 2017.

FONTAINE, J. “Peut-on penser l'inconsolable sans consolation?” eta “Un cinéma wallon populaire en Wallonie?” (Luc Dardennekin elkarrizketak), *La revue Toudi*, 2013, www.larevuetoudi.org/fr/story/chapitre-x-peut-penser-linconsolable-sans-consolation-interview-

de-luc-dardenne y www.larevuetoudi.org/es/node/3465

Dardenne anaiei eta *Rosettari* buruzko liburuak eta artikulak

LÉFORT, G., “Rosetta d'urgence”, *Libération*, 1999/05/24.

ANDRÉ, F., “Rosetta de Jean-Pierre et Luc Dardenne: Un film de résistance”, *Toudi Mensuel*, 23. zk., 1999ko azaroa/abendua.

ROSENBAUM, J., “True Grit”, *Chicago Reader* (2000/01/14). Berriz inprimatu zuten hemen: *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore/Londres, John Hopkins University, 2004.

AUBENAS, J. (ed.), *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Brusela, CGRI/Centre du Cinéma et l'Audiovisuel, 2008.

MAI, J., *Jean-Pierre and Luc Dardenne*, University of Illinois Press, 2010.

QUANDT, J., “Too Good to Be True: The Films of Jean-Pierre and Luc Dardenne”, *Artforum*, 53 lib., 2. zk., 2014 [kotsultagai hemen: <https://www.artforum.com/print/201408/too-good-to-be-true-the-films-of-jean-pierre-and-luc-dardenne-48221/>].

DE LE ESTRADA, P. V., *Le fils de Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Brusela, Yellow Now, 2021.

ROCHÉ, T. eta JUNGBLUT, G., *Jean-Pierre & Luc Dardenne / Seraing*, Brusela, Yellow Now, 2021