



Master & Commander: The Far Side of the World

2003, AEB

Z: Peter Weir; **G:** John Collee, Peter Weir, a partir de las novelas de Patrick O'Brian; **Pr:** Alan B. Curtiss, 20th Century Fox, Miramax, Universal Pictures, Samuel Goldwyn Films; **A:** Russell Boyd; **M:** Iva Davies, Christopher Gordon, Richard Tognetti; **A:** Russell Crowe, Paul Bettany, James D'Arcy, Edward Woodall, Chris Larkin, Max Pirkis, Jack Randall, Max Benitz, Lee Ingleby, Richard Pates, **Kolorea, 138 min. DCP**

“Zinema klasiko” izendapen zabala ematen zaion hori aztertzen hasita, tresna baliagarria izan ohi da “generoaren” ideia. Gehienetan, definizio osoa eta segurua guztiz inoiz izatera iritsi gabeko nozio hori literatura-azterketetatik hartu izan da maileguan.¹ Baina ez da azterlanerako kontzeptu ustez erabilgarria soilik. Batez ere, munduko pantailetan AEBetako zinema nagusi izan zen hamarkada ugari bezain emankorretan (utzi al dio inoiz izateari, aldiari behingo krisiak gorabehera?), aipatutako generoaren ideia hori kudeaketa-mekanismo pribilegiatuetako bat izango balitz bezala baliatu zuten (jakina, hori bezain garrantzitsua izan zen *Star System* delakoa), ikusle unibertsalaren gustuetara neurri-neurrian egokituko zen zinema ekoizteko ahaleginak komeni zitzaiezen moduan doitzeko. Hollywoodek areto ilunetara sartzen ziren ikusleen iruditeria harrapatzeko puntu-puntu prestatu zituen hainbat konturekin gertatzen den era berean, egindako hauetua ez zegokion gogoeta burutsu bati, zeinak gogoan hartuko lukeen sexu, jatorri eta klase sozial desberdineko ikusle mota guztien desio kontziente edo inkontzienteen segmentazioa (badakit, noski, orain zerrenda ia infinituraino zabaldu beharko litzatekeela), baizik eta, probaren eta akatsaren teknika erabilita, aldakuntza ekonomikoek eta sozialek eskatu ahala mudatzeko bezain malgua izango litzatekeen formula enpiriko bat bilatzeari, beharrezko doikuntzak eginez bezero potentzialen multzoari eusteko eta, ahal zen bakoitzean, zabaltzeko.

Horretarako, “zinema-genero” izenez ezagutzen den entitate hori zenbait kategoriatan zatitzea erabaki zuten Estudio Handiek, eta munta txikiagoko enpresek bide beretik jo zuten berehala, gogo biziz, produktuak dibertsifikatzeari koherentziaz aurre egin ahal izateko. Soinudun zinemarekin hasita, Noël Burchek Ordezkaritza Instituzionalerako Modua izenez deitu zion objektu konplexu hori behin betiko finkatu zenetik, joan den mendeko hirurogeiko hamarkadan industria-gune zinematografikoaren lehen krisi handiko urteetara bitartean, estudioek lanerako zerabilten vademecuma Rick Altmanek genero zinematografikoaren mundura hurbiltzean jaso zuen hura izan zitekeen:² Lehenbizi, ikusleak sexuen arabera banatzen zituen bereizketa bat, adinaren aldagaiak hein batean konplexuago bihurtzen zuten, sistemak kanpoan utz ez zitzaizkien ez haurrak, ez gazteak, ez eta garai hartan “hirugarren adina” deitzen zitzaioneko ikusleak ere. Estudioen sormen-estrategia zuzentzen zuten burmuinek intuizioz baieztatu zuten genero “maskulinoak” zeudela (gehienbat hala zirenak behintzat), bai eta funtsean “femeninoak” zirenak beste batzuk ere. Eta, orobat sarean zulo gehiegi ez uzten ahaleginduz, hirugarren talde heterogeneo bat zegoela zioten, gehiago zehaztu gabe, haurrak eta “bizitzako urterik onenak” emanda zeuzkaten ikusleek osatutako taldea biltzen zituena, hain zuzen. Banaketaren ondorioz, zerrendak osatu ziren. “Genero maskulinoan” abenturak eta akzioa, *gangster* zinema, zinema belikoa, westerna; femeninoan drama, musikala, komedia erromantikoa eta *weepie*-a; *tertium quid*-ean fantasia, garaikako zinema edo historikoa, *slapstick* komedia, bidaia-abenturak.

2022.05.27

Zinemaren historiak (III)

“Generoen” zerrendari lehen begiratu bat eman orduko nabari da ez due-la betetzen benetako sailkapen baten funtsezko eskakizuna. Ez da zerrenda itxia, bertan dauden kategoriei dagozkien irizpideak ez baitira homogeenak, eta, beraz, ezin da gauzatu ereduaren balizko “arrakalak” ixteko aukera eman-go lukeen elementuen arteko definiziorik. Nolanahi ere, Hollywoodeko estudio handientzat, kezka nagusia (batez ere praktikoak izatea zen kontua) zentzuzko tramankuluak eraikitzea zen, eta horietan, menu gastronomiko bat egiterakoan bezala, gutxienez hiru ataletako bakoitzean aurreikusitako generoetako bat sartuko zen sorta berean. Azken batean, hauxe lortu nahi zuten: film bakoitzean aldi berean “genero” kopuru nahikoa izan zedin ziurtatzea, produktuaren erakargarritasunak ikusle mota guztiak bildu ahal izateko. Ideia ez da bereziki sofistikatua agian, baina horiek aplikatzearen emaitzak begien bistan daude.

Pentsa dezakegu “publikoek”, zenbat eta zorrotzago bihurtu, orduan eta produktuen dibertsifikazio handiagoa eskatuko dutela, gizarteak beren konplexutasunaz jabetu ahala, baina ezin da ziur baieztatu kontuak ildo horri jarraituta gertatu izan direnik, AEBetan nagusi den ekoizpenari dagokionez behinik behin. Aitzitik, itxura guztien arabera, ikuskizun zinematografikoaren multinazional handiek babesten duten zinema-ikuskizun berriak erabateko biraketa egin du, astiro baina segurtasunez, gero eta modu kontzienteagoan. Geure buruari galde diezaiokegu ea gaur egungo kontsumo-zinemak, “biratze” horren ondorioz, ez ote dion azkenik erantzun prototipoen industria baten (film bakoitza bat eta bakarra da, beste film batzuekin duen ahaidetasuna edozein dela ere) gauza bera eta desberdina arrakastaz uztartzea ahalbidetu zuten ohiko bereizketa generikoak onartzeko prest ere ez dagoen paradigma bati.

Agian kontu erraza da, eta aski da onartzea, gure gizarteetan dibertsitatea aitortzeko deia oso zabaldua egon arren, alde batera utzi ezin diren oinarriko aukera batzuk daudela, entretenimendu masiboaren industriaren munduan behinik behin. Aukera horiek, bitxia bada ere, eta aurreikuspen guztien aurka, modu arriskutsuan murrizten dute dibertsitate hori, batez ere produktuaren mailarik sakonenetan. Beste hitz batzuekin adierazita, zenbat eta gaien eta diskurtsoen bereizketa teoriko handiagoa, orduan eta esijentzia intelektual maila praktikoa txikiagoa. Ez gara oraintxe konturatu, baina gaur egungo zinemaren zati handi bat ongien deskribatzen omen duen formula –gaur egungo gure zinema, gure eguneroko zinema– lotuta dago Hollywoodek aspaldi familia-kontsumoaren ideari beste urrats bat eginarazteko apustua egin izanarekin. Halatan, gaur egungo artean, musikan, literaturan eta zinemaren, inoiz ez bezala, eta nahiz eta, jakina, inoiz ez den ageri-agerian aurkezten, printzipio erlijioso zaharretan oinarritutako jardun baten aldaera jartzen da praktikan: “Elkarrekin zinea ikusten duen sendiak batuta jarraitzen du”. Ondorioa: film horietan, musika burrunbatsuko erritmoan astintzen dituzten ikusleekiko bete beharreko eskakizuna gutxieneko familia-izendatzaile komunera murriztuz (haurren pentsamoldea, gauza guztien neurri gisa) kontatzen dituzten istorioei ondo baino hobeto datorkie Luc Dardeneri hartu diodan deskribapen hau:

“Film asko mekanika dramatiko bat irudietan eta musikan jartze hutsa direla esan liteke, gero eta hutsalagoa dena, lurraren arrasean kokatua, bestelako batere itzalik gabea, alderdi ilun bakartzat kontzeptualizatzaile-kudeatzaileak kontsumitzaileak adi jarrai dezan kalkulatu duena. Benetako itzalik ez, misteriorik ez, dentsitaterik ez, kontraesanik ez, erantzunik gabeko galderarik ez, eta batez ere sekula ez edozein artelanek lantzen duen hori, edozein arte-adierazpenen muina dena: zerk arbuaitzen du adierazpide hori, zerk heltzen dio, zerk borrokatzen du horren aurka?”³

Horiek adierazita, *Master & Commander* filmera hurbiltzen hasi nahiko nuke, porrot ekonomikoarekin bateratsu ona baino hobeko harrera kritikoa bildu zuen (filmaren sustatzaileentzako kontsolamendu murrizta) lanaren at-

zean dauden zalantza batzuk ebatzen saiatuz. Ez pentsatzen dena baino konbinazio ohikoago horri buruzko ondorio orokorrak ateratzeko, baizik eta haren kasu partikularrak dituen kausa zehatzak “neure buruari azaltzen” saiatzeko (eta hitza komatxo artean jarri dut, zuhurtziaz).

Lehen aipatutako Altmanen liburuak beharbada dituen orririk distiratsuenetan, egileak dio inor baino hobeto aritu zela Ludwig Wittgenstein “generoa kokatzeari buruzkoak azaltzen”. Hark idatzitako *Ikerketa filosofikoak*⁴ lanean, “jolas” deitzen diegun prozesuak (taulakoak, kartetakoak, pilotakoak, borrokakoak, etab.) nolakotzat hartu behar ditugun proposatzeko orduan, filosofoak formula bat aurkitu zuen honako galdera honi erantzuteko garaian: “Zer ezaugarri komun daukate guztiek? –Ez ezazu esan “guztientzat *komuna den zerbait izan behar du*, bestela ez baikenieke ‘jolas’ deituko”–baizik eta *begira ezazu guztiek duten zerbait ba al dagoen*”.

Gomendioak zentzuzkoa dirudi. Eta ura nire errotara eramaten ari naizela jakinik, filosofoaren baieztapenetatik bi hari eroale aterako ditut. Lehenengo, “begiratu” egin behar da. Eta, gainera, aztertzen ari garen artelanak “ikusi” egin behar direla erantsiko nuke. Denbora behar da horretarako, eta ahalegina eskatzen du. Ondoren, argi izan behar da “zerbait komuna identifikatzea” ez dela posible, keinu hori egitean “desberdintasunak” ezagutu gabe. Hortxe hasten da Altmanen iritziarekiko “distantzia”, generoak eskala handian partekatutako kategoriak direlako ideia irmo aurkaratzen duenean, obrak sortzeko eta jasotzeko faseetan parte hartzen duten guztien arteko komunikazio argia bermatzen dutenak (ekoizpeneko langileak, erakusleak, publikoa, kritikoak), azkenik, kontzeptua operatibo bihurtu dadin, “generoak erabiltzaileen arteko borroka baten eszenatokitza” hartu behar direla ondorioztatzeko. Hala ere, Umberto Eco argi eta garbi bereizi zituen *interpretazioa* eta *erabilera*, eta horrela gauditu zuen, hari ezikusiarrena egiteke, aditu britainiarraren perspektiba.⁵ Niri dagokidanez, iruditzen zait semiotika estrukturalaren eremu intelektualean gabiltzanontzat “generoa” ez dela existitzen kasu bakoitzean zehazten duen obratik kanpo, eta egitate hori sistematikoki aztertu behar dela. Baldin eta ulertzen badugu “begiratzea” ez dela soilik Medusaren begiradaren gatibu geratzea (filmek beren ikusleei *begiratzen* diete), baizik eta obra hori *testuinguru egokia* deitzen diogunarekin nola erlazionatzen den ulertzea.⁶ Azkar esate aldera: film bat ez da filma bera soilik, baizik eta hura interpreta dezagun pelikulak berak beharrezkotzat jotzen dituen elementuak (erabiltzeko, aski da jolas egiteko gogoia).

Jo dezagun konkretura. *Master & Commander* mikrogenero baten barruan kokatutako filma da; “garai batekoa/historikoa, abenturak eta akzioa” batzen dituen zinema modura definitu daiteke mikrogenero hori. Gehiago zehaztuta, jorratzen duen hobia identifikatuz gero, azaldu beharko genuke “XIX. mendeko lehen hamarkadan Gerra Napoleonikoetan itsas-armada britainiarraren abenturak” kontatzen dituela. Baldin eta zorrotz jokatu bagenu, ozta-ozta sartu ahal izango genuke film multzo txiki batean, Raoul Walsh-en *Captain Horatio Hornblower (El bidalgo de los mares, 1951)* obrarekin batera. Ikusmira zabaltzen hasiz gero, ostera, ez litzateke zentzugabea izango ondorengo film hauen hurbilekoa dela azaltzea: *Captain Blood (El capitán Blood, Michael Curtiz, 1935)*, *Mutiny on the Bounty (La tragedia de la Bounty, Frank Lloyd, 1935)* edo *The Sea Hawk (El balcón del mar, Michael Curtiz, 1940)*, horiekin bat dator eta zenbait alderditan. Zalantzarik gabe, zerrenda horri gehitu diezaiokegu Samuel Bronston ekoizle independenteak Warner Broserako joan den mendeko 50eko hamarkadaren amaieran gauzatu ahal izan zuen *John Paul Jones (El capitán Jones, John Farrow, 1959)* filma; lanaren zati bat Espainian filmatu zuten, gerora Bronstonek han egin zuen ibilbidearen atariko moduan.

Captain Horatio Hornblower (El bidalgo de los mares) filmarekiko lotura are sendoago bihurtzen du bai lan horren bai Weirren filmaren abiapuntuak tsas kontakizunekin osatutako bi saga ezagun izateak. Aurrenekoa Cecil Scott Foresterrek (1899-1966) idatzi eta argitaratu zuen, Horatio Hornblower protagonistaren ibilbide militarri buruz. Hamaika eleberri dira (horietako bat

amaitu gabea), lehena 1937an argitaratua, eta azkena 1962an, bai eta Gerra Napoleonikoetan girotutako hiru kontakizun labur ere (XVIII. mendearen amaieratik XIX.aren hasierara bitartean). Sailak izan zuen literatur arrakastaren ondorioz, Warner Brothersek lehen hiru liburukiak egokitzeko eskubiak eskuratu zituen, Errol Flynen izarraren ibilbidea luzatzeko asmoz; izan ere, antzeko lanak eginak zituen ordurako, lehen aipatutako *Captain Blood* eta *The Sea Hawk*, esate baterako. Baina ekoizpena burutzeko moduan egon zen garairako aktoreak hein batean galdua zuen erakargarrtasun publikoa, eta Gregory Peckek jokatu zuen azkenean rol nagusia haren ordeiz. Gidoia idazteko, Foresterrek (zeina kreditu-tituluetan ageri den) eta haren kolaboratzaileek saileko lehen bi nobeletako pasarteak hartu zituzten⁷, eta, horren ondorioz, Walshek bikain eszenaratutako film horrek, itxura batean, nabarmen bereizitako bi zatiko obra dirudi –*Natividad* itsasontzia suntsitzearen abentura Espainiaren menpeko Amerikako uretan; ontzidi frantziar blokeatzaileari egindako eraso kontinenteko portu batean, jarraian Hornblower harapatzea, ondoren haren ihesa– istorio bateratua baino gehiago.

Beste alde batetik, Foresterren lanen une historiko berean girotuta dauden beste eleberrri sail ospetsu batzuen atalekin egindako brikolajetik sortu zen *Master & Commander*. 1969tik 2004ra bitartean Patrick O’Brien idazleak (1914-2000) argitaratu eman zituen hogeiei eleberrri oso eta amaitu gabeko bat, arrakasta handiz; horri esker, berehala bihurtu zen ingelesezko literaturaren klasiko modernoetako bat.⁸ Eta, horren ondorioz, laster jarri zuten Hollywoodeko industriaren jomugan.

Hain zuzen ere, filmaren gidoia –Peter Weirrek berak eta John Colleekek sinatua– Jack Aubrey kapitainak eta jatorri irlandar-katalaneko Stephen Maturin mediku espioiak osatutako bikoteak –nahiz eta pertsonaiaren bigarren dimentsio hori filmean alboratuta geratu– protagonistatutako serieko zenbait eleberrirekin ondutako egokitzapen lan bikainari dagokio. Hezurdura nagusia O’Brianen saileko *The Farthest Shore* hamargarren nobelatik (*La costa más lejana*, 1984) hartua da, datazio kronologikoa jatorrizko 1813tik 1805era aurreratu behar izanaren kalte-ordaina ordainduta, horrela kontatutako peripezia “Napoleonoren uretara” itzuli ahal izateko, ur bareagoetara. Horrela, filmeko borroka ez zituen erasango Erresuma Batua eta AEBetako errepublika berria; izan ere, ikusle yankiek pelikula hoztasunez hartzea eragin zezakeen horrek. Gutxienez beste hiru nobela gehiagotatik hautatu zituzten pasarte esanguratsuak: lehenengotik (*Capitán de mar y tierra*, 1969) maileguan hartua da filmean *HMS Surprise* itsasontziak, Jack Aubrey kapitaina (marinelek “Lucky” deitzen diotena) buru duela, egoera korapilatsuan Frantziako *Acheron* kortsario boteretsuaren jazarpenetik ihes egiteko modua lortzen dueneko pasarte; pelikulan ageri den *Acheron* fragatari jarraika Hornos lurmuturra igarotzea saileko bosgarren eleberrian (*Isla Desolación*, 1978) inspiratuta dago, *Surprise* ontzia Esperantza Oneko lurmuturrean holandar barku batek jazarrita zebilela bizi izandako nabigazio-gorabeheretan; eta Maturin doktoreak bere buruari egindako kirurgiaren eszena, 1973ko *La fragata Surprise* eleberriko atal batetik zuzenean jasoa da.⁹

Twentieth Century Foxek, Miramaxek eta Universalek *ad hoc* osatutako partzuergo batek ekoitzi zuen filmatze lana zazpi hilabetez luzatu zen, 2002ko ekainetik abendura bitartean. Hamar eguneko errodajea besterik ez zen egin itsaso zabalean, taldeak Bajan (Mexiko) Foxek eraikita zeukan ur-tangan egindako egonaldiarekin jakinduriaz konbinatuta. Tanga hartan filmatu zuten *Titanic* (James Cameron, 1997), eta hantxe kokatu zituzten *Surprise* eta *Acheron* ontzien bi erreplika zurezko, filmaketak errazteko behar bezala zatikatze modukoak. Barneko eszenak Foxen estudioetan filmatu zituzten, Asylum efektu digitaletako enpresak berariaz sortu zuen itsasontzi digital batekin lan egin zuten, eta postproduktzioarako Zeelanda Berriko Weta konpainia ere izan zuten lankide (Peter Jacksonek egindako gomendioari esker, hark *The lord of the rings* filmetarako miniaturretako teknologia emaitza bikainekin erabili ostean); Wetak bi ontzien maketa bana eraiki zuen, 1:6 eta 1:8 eskaletan.¹⁰

Honenbestez, nabarmendu nahi dudana unera iritsi gara: filma ikusle jendeari aurkezteko unea, eta hori gertatu zeneko testuingurua. Hasteko, esan dezagun orain dela garaia lehenago zirriborro moduan aipatutako “generoi” buruzko gogoetak zehatz aktibatzeke. Horretarako, aho biko neurria erabiliko dugu: artistikoa (gutxi gorabehera) lehenengo; argi eta garbi komertziala dena, gero.

Komeni da jakitea *Master & Commander* filmak kritikaren aparteko harrera jaso zuela. Haren alderdi ikusgarriak nabarmendu zituzten, alde batetik, eta zentzu hertsian estetikoak direnak, beste alde batetik. Eta hala ere, esan nahi nuke filmak ez zuela lortu –eta sintomatikoa iruditzen zait hori berez– gradu bereko aitortzarik lanbideko kideen artean. Oscar sarietarako hamar bat kategoriatan izendatu zuten –horien artean, Zuzendaririk onenarena eta Filmik onenarena–, baina bi sari soilik jaso zituen, lehen mailakotzat har daitekeena bata –Argazkirik onenarena–, baina besteak, nahiz eta pelikulan maila artistikoan ongien biribildutako alderdi bati zegokion –Soinu-muntaiarik onenaren saria–, ez zeukan halako pisurik jendarteko arrakastari zegokionez. Izan ere, *The Lord of the Rings: The Return of the King* filmak –Tolkienen saga ospetsuaren egokitzapenaren hirugarren abatarra– aldendu zuen Weirren obra foku mediatikoetatik, Hollywoodeko industriaren festa handian.

Horiek horrela, gaiaren bigarren alderdiari ekiteko moduan gara. *Master & Commander*-en azken kostua neurri handiko ekoizpen baten mailatik hurbil ibili zen: urte hartako 150 milioi dolar. Filmak guztira bildu zuen diru-kopurua, denbora-tarte berean, ozta-ozta iritsi zen 212 milioira, aurreikusita zeukatena baino askoz gutxiago. Filmaren narrazio-egiturara aurreiritzirik gabe hurbiltze hutsaz, edonor kontura daiteke amaiera irekiak zer iradokitzen zuen: Aubrey eta Maturinen abentura zinematografiko gehiago erantsita, istorioak luzeago jo zezakeela. Ez zen inoiz halakorik gertatu.

Zinema-industrian une hartan zerbait gertatzen ari zen, sormen-alderdian hain trebe taxutua, hain zaindua eta laudatua zen film bat industriaren etorkizuneko jomugatik kanpo geratzea eragin zuena. Horri dagokionez, geure buruari galde diezaiokegu zein izan zitezkeen porrot horren arrazoiak, hau da, genero-hobi jakin bat berriro lantzearen porrota. Argi dago kausak beti alderdi ugariak eta konplexuak izaten direla, baina hipotesi batzuk eman ditzakegu. Eta, horretarako, 2003 hartan bertan zinema-pantailara iritsi zen film bati erreparatu nahi diot, gerora luzera begira lan gehiago egiteko aukera emango zuena: *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*, Jerry Bruckheimerren ekoizpena, piraten generoaren *spin* naturaz gaindikoa. Laurogeita hamarreko hamarkadan estudioek errefusatu zuten, baina une hartan bere publikoa aurkitu zuen; hala erakusten du filmean egindako inbertsioa (140 milioi dolar) berehala berreskuratu izanak, orobat azkenean 650 milioi dolar baino gehiago biltzeak.¹¹

Bi kontu daude hor nabarmentzeko eta Weirren filmarekin alderatzeko. Aurrenekoa filmek kontatzen dituzten istorioen jatorriarekin lotuta dago. Alde batetik, *Master & Commander*-i dagokionez, balio literario bikaineko narrazio multzo bat du oinarri, sakon taxututako pertsonaiekin, erretratututako une historikoa leialtasun parametro jakin batzuen arabera islatzen saiatuz eta gai aldetik hondoraino iristen diren zenbait arazo planteatuz. *Pirates of the Caribbean* sagan, aldiz, berrogeita hamarreko hamarkadaren erdialdean sortu eta 1967an inauguratu zuten Walt Disney parke tematikoko jolas bat aktibatu dute zinema arloan; txalupan egiten den ibilaldia du oinarri, “pirateria generoa” irudikatzen duten pasarte eta dekoratuak, gutxi-asko robotizatutako panpinekin. Esan gabe doa filmen arrakasta ekonomikoak Disneylandia guztietan piraten jolasgunean egindako eraldaketa ugari eragin dituela arrapaladan, atrakzioan irudizko argudio fantastikoak eta pertsonaia bereziak txertatzeko, hasierako parafernalia berreguneratzeko teknologia berriak erabiliz.¹²

Nire ustetan, ezin da zentzugabetzat jo Weirren filmaren aukera estrategikoak (generoari dagokionez) helduentzako abenturazko film bat egitearekin lotuta daudela esatea, egindako hautuen “errealismoari” eta kontatzen

ari dena une historiko batean kokatzeko borondate irmoari eusten dion narrazio batekin, eta *Pirates of the Caribbean* filmetan, aldiz, fantasia (eta izendapen hori mereziko lukeen errealdismo guztietatik kanpoko hegaldia) bihurtu izana errespetatu beharreko printzipio bakarra¹³. Baina argi eta garbi adieraz dezagun fantasia hori ez dela *Bagdadeko lapurra* edo *Ozeko aztia* lanetakoa, ezta Jackson-Tolkienena ere (aski interesgarria, bide batez¹⁴), baizik eta arestian aipatu dugun murrizte hori, orain nagusi den zinemak ikusleagoak (ez ikusleak) kudeatzeko etengabe lortu nahi duen adimenaren gutxieneko maila komun hori aipatu dugunean. “Jolas-parkearen” eredu (elkarrekin jolasean dabilen familia...) hurrengo urteetan Marvel eta *Avengers*, superheroien unibertso batean bizi diren abatarrak, adibide erakusgarri izan dituen, zerumuga ez oso urrun batean eratzen ari zen, eta han ia ez zegoen lekurik gauzen giza dimensioarentzat, are gutxiago haren “alde ilun” batentzat. “Alde ilun” hori era jakin batean soilik predikatu ahal da: kultura anitzeko protagonisten superahalmenak salbatuko duen gizateriaren etsaien jokabidean aurreikusi ahal izango da, kontatzeko modua orain arte “egiantzekotasunak” hartzen zuen eremu batera lekualdatuz, oraindik ere zentzuzko arau oinarritzko batzuen gainean altxatzen den horretara.

Kontsumoko zinemak gero eta ahaztuago daukan ispiluan bere buruari begiratu, Weirren eta bere ekoizleen genero-aukera esanguratsua iruditzen zaidan porrotera kondentatuta zegoen. Nahiz eta, gutxienez, agerian uzten duen ahalegina nola egin daitekeen –gero eta zailagoa izan arren– ikuslearekin hitzarmen bat egiteko, zeinetan industria ahalguztidunak ikusleak edozein xelebrekeria jasotzeko prest dauden hartzaileen gisa tratatzen ez dituen.

Zer esan dezakegu filmaz testuinguru honetan? Lehenik eta behin, esan behar da objektu bitxia dela, zinemagintzan indarrez jotzen hasia zen haizeteko garaian. Joera horrekin bat egingo zuen handik gutxira iragana ebidentzia historikoetatik harago berridazteko borondate agerikoak, eta Weirren filma inolaz ere ez dator bat moda horrekin. “Errealismo sozialista” zaharkituko zinemak (haren izenak berak argi eta garbi adierazten zuen hor erakusten zena ez zela ez errealdismoa, ez sozialista) Sobietar Batasuneko garai hartako oraina irakurtzea proposatu zigun, joan den mendeko hogeita hamarrekota hamarkada gaitzesgarrian, doxa ofizialaren esanera etorkizun idealtzat hartzeko hitzetan, eta gaur egungo zinemaren zati esanguratsu bat, oster, inoiz existitu ez zen “kultura-irrealismo” baten gainean iragan historikora hurbildu nahian dabil.

Azkar batean esate aldera, iraganera hurbiltzeek, bai lehenengo O ‘Brianek bere eleberriak idaztean, bai ondoren John Collee eta Weirrek gidoia zirriborrazteko garaian, oinarri dute filmean bertan “zurezko mundu txiki” gisa izendatzen denaren barruan une historiko jakin batean indarrean zeuden arau partikular batzuek araututako jokabideak berreratzea; eta berretate hori zorrotz mamitu zuten. Pertsonaia motak finkatzeko lan zorrotzean nabarmen ageri da aipatu berri duguna (tripulazioaren castinga, aurpegien eta gorputzen aukeraketa bikaina eginda), erritualen berreraikitze zehatzean, nola ofizialen ganberan, hala marinela pilotuta bizi ziren sentinetan, itsasontzian egiten den laneko ekintzak erakusten diren “egiantzekotasunarekiko” errespetuan (*Surprise* eta *Acheron* ontzien arteko lehen topaketara garamatzen filmaren hasierako eszena ikustea aski da) edo ofizialek guardiamarinei ematen dizkieten eskoletan, baina baita eskifaiaren errutinak eta eskifaia mendean daukan sineskeriak deskribatzen ere.¹⁵ Era berean ulertu behar da egoerak entzun ahal izateko tratamendu maniatikoa (urak ontzia kolpekatzearen hotsa, zuraren karraska, ontziko aparailuetako soken marruskatzea, danborren arrada errepikatua, fusilariei dei egiteko txistuak, zubiko erlojuan harea irristan, borrokarako prestatzeko zalaparta, itxiturak partetik kentzeko garaian... *Master & Commander* film *soinuduna* da bene-benetan), “errealismo egiantzeko” batean kokatu nahi du bere burua, pieza narratibo bakoitzak, dela bisuala, dela entzumenezkoa, ikusten eta entzuten dugunari zentzua ematen lagunduz.

Funtsean, agindu dieten eginkizuna betetzeko gizon talde baten ahalegi-na besterik ez du kontatzen filmak –eta hor igartzen zaio Hawksekiko filiazioa¹⁶–. Bete beharreko eginkizuna, filmaren hasierako testuak azaltzen duen bezala, Hego Atlantikoan lanean dabilen *Surprise* britainiar itsas armadako fragatak, Jack Aubrey kapitainak –Russell Croweren interpretazio gogoangarriari– jasotako aginduaren arabera, *Acheron* gerraontzi frantziarra geldiarazi eta hondoratzea edo hura atxilotzea da; Frantziako ontzia Ozeano Barera bidean doa, Galapago uharteetako inguruan lan egiten duten baleontzi ingelesei erasotzeko asmoz. Jakinaren gainean izan arren etsaien itsasontzia euren baino askoz boteretsuagoa dela eta hark ustekabeen egindako eraso hilgarri batek suntsitzeko arrisku bizian dabiltzala, Aubreyk dauzkan marinela dohain guztiak erakutsiko ditu, horien luze-zabalean, frantsesen ontzia harrapatzeko, eskura dituen bitarteko guztiak bikain erabilia.

Oso garesti ordainduko dute. *Acheronek* egindako lehen ustekabeko erasoak kalte larriak eragiten dizkio Aubreyren ontziari, eta jazarpena geldiarazi beharko du *Surprise* konpontzeko eta tripulazioko bajak artatzeko. Stephen Maturinek [Paul Bettanyk interpretatuta], itsasontziko sendagile izateaz gain naturalista porrokatua eta Aubreyren adiskide ere badenak, bere lehenengo bi ebakuntza kirurgikoak egiten ditu, eta, hala, eskifaia harridura eragiten du: marinela bati “adabakia” jartzen dio buruan, haren burezurrean txanpon bat ezarrita, eta eskuineko besoa ebakitzen dio Lord Blakeny [Max Pirkisek interpretatuta] guardamarina gazteari; jatorrizko kontakizun literarioan garrantzi urria duen pertsonaia hori funtsezko pertsonaia bihurtzen da filmean.

Buruargiz ondutako trikimailu baten bidez *Acheronen* jazarpenetik ihes egin ondoren, egoera kaskarra iraultzen du Aubreyk, eta etsaiaren haizealdean jartzea lortzen du. Baina ekaitz izugarri baten erdian Hornosko lurmuturrean egingo den zeharkaldiak ere zorigaitza dakar: fragataren masta bat galtzea eta beste biktima bat, ontzia ozeanoaren hondora arrastatzeko arriskua eragiten zuen aparailu hautsia kentzen saiatzean. Beste behin ere, itsasontzi frantziarraren arrastoa galtzen dute. Une horretan, Aubreyk, marinela gazte presua galdu izanak nahigabetuta, hasitako ehizan jarraitzeko aukerari buruzko aholkua eskatzen dio sendagile adiskideari. Maturin jarraitzearen aurka dago, eta porrota ez onartzea aurpegiatzen dio Aubreyri. Baina Aubreyk “kosta ahala kosta” jarraitzea erabaki du, leporatzen dioten harrotasunaren gainetik jarritz jasotako aginduak betetzeko beharra, nahiz eta jakin aginduok formalki ez dutela balio ordurako.

Surprise Galapago uharteetara (“irla sorginduak”) hurbiltzen ari da, naturalisten paradisura. Aubreyk Maturini hitza eman dio lehorreratu ahal izango duela, eta uharteak esploratu ahal izango dituela animalia eta landare espezi- men berrien bila, betiere “zerbitzuaren baldintzei lotuta”. “Baldintza” horiek (baleazale ingelesek Aubreyri “itsasontzi fantasma” frantziarraren mugimen- duei buruz ematen dizkioten berriak), ordea, kapitainak hitza jan beharra eragiten dute, eta Maturin, biek hitz egin bezala, “han izandako lehen naturalista izatea” baimendu ezina. Zientzia eta boterea ez datoz bat lehentasunetan (hala dirudi, behintzat): jatorrizko egoeran dagoen natura hark eskaintzen dien ikuskizunaren aurrean liluratutako fragatako eskifaia deskribatzen duten plano horiek agerrarazi bezala, bitartean kapitaina, haiei bizkarra emanda, horizontea arakatuz ari da, ontzi aurkaria ustez dabilen aldera begira.

Maturin abailduarengana joan da Blakeny gaztea (aurreko eszena batean ere hasi da naturaren misterioekiko interesa erakusten, orobat espezie babes- gabeen aurkako ingurune batean bizirauteko “eratzen” dituzten trikimai- luekiko lilura), eta itsasontzian lur hartu duen irletako kakalardo bat ematen dio doktore etsuari. Blakenyren eskutik Maturinen eskura intsektua aldat- zea erakusten duten planoek aurreratzen digute elkarren artean sortuko den lotura, batetik, eta guardamarina bizargabearen nortasunak izango dituen eraldaketak, bestetik.

Etsaia aurkituko duten unerako, tripulazioa are kemen handiagoz prestat- zen du Aubreyk.¹⁷ Baina egokiera horretan, kalma zuriak hartzen du itsasoa, eta mugitu ezinik uzten du ontzia. Orduan, marinelen artean zurrumurruak

areagotzen hasten dira, esanez bilatzen ari diren itsasontzia madarikatuta dagoela, eta jasaten dituzten gaitzen zati bat itsasontzian bertan zorte txarra dakarren norbait dagoela, Hollom guardamarina (Lee Inglebyk antzeztua), zegokion garaian, itsasontzi frantziarraren presentzia mehatxagarria identifikatzeko gai izan ez zen hura. *Surprise*ko egoeraren ustezko errudunaren aurrean marinel batek izandako errespetu falta gogor zigortu beharko du Aubreyk. Menpeko kargudun zalantziari gogorarazi ostean marinelek nagusiengandik espero dutena dela “autoritatea, errespetua (...) autoritaterik gabe diziplinak kareletik salto egiten du”, Maturinekin eztabaidan ibiltzen da berriro, adiskidea “anarkia defendatzeaz” salatuz, hura kexu azaltzen zaionean, kapitainak bere gizona gehiegi eskatzen diela adieraziz. “Naturan bertan ere badaude hierarkiak, zuk zeuk esan duzu. Gizonak gobernatu egin behar dira. Sarritan ez da jakinduriaraz egiten, baina hala ere, egin beharra dago”, erantzungo dio Aubreyk kementsu. Maturinen erantzuna ez da samurragoa izango: “Horixe da historiako tirano guztien aitzakia, halaxe zioen Neronek, halaxe Bonapartek”. Gau horretan, Hollomek, egoera gehiago jasan ezinik, kareletik behera botatzen du bere burua, kanoi-bala bat eskuetan hartuta, ontzigaina zaintzen ari den Lord Blakenyren aurrean. Hurrengo goizean, desagertuaren aldeko hileta-zeremonia labur bezain serioan, haizea beletara nola itzuli den eta euria nola agertu den begiztatzen du Aubreyk. Jazarpena hasi da berriro.

Nabigazio betean, tripulazioko kideek Maturini jakinarazi diote “kaio miragarri” bat zihoala itsasontziari lagunduz. Naturalista hari begira dagoen bitartean, itsasontziko fusilarien burua (Chris Larkin) hura tiroz hiltzen saiatzen da, eta, zorigaitzez, tiroak Maturin jotzen du. Sendagilea larri dagoenez, Aubreyk erabaki garrantzitsu bat hartu beharko du: etsaiaren atzetik jazartzen jarraitu ala Galapago uharteetako batean gelditu eta han norbaitek doktorea salbatu ahal izateko nahitaez egin beharko zaion ebakuntza egin. Dilema ebazten deneko unea filmeko bizienetako bat da, parametro bikoitz baten gainean artikulatuta: plano-aldaketa ebaki garbiz eta filmean lehenago ere entzun den musika erabiltzea.

Irudia: Maturin sukarrak irensten duen bitartean, *Surprise* abantailaz ari da hurbiltzen *Acheronera*. Branka gainetik, Aubreyk etsaiaren ontzia ikusi du largabistarekin. Tom Pullingsek (Lehen Ofiziala, James D ‘Arcyk antzeztua, eskifaia osoa ikusminez begira daukala, galdera egiten dio: “Borrokara presatzeko deituko dugu?”.

Aubreyk erantzuteke alde egiten du zubitik, eta gogoetan murgiltzen da ganberan, lagunaren biolontxeloari begira, zeinarekin hainbat musika-saio egin dituen, itsasontzian eta handik kanpo. Ebaki garbi bitartez, Maturin zurbil-argalduaren lehen planora igaroko gara, mugituz doan ohatila baten gainera. Ondoan doakio oinez Aubrey. “Esaidak ez dela nire erruz izan, Jack”, esan dio medikuak. “Inondik ere ez”, ihardetsi dio kapitainak, “hankak luzatzeko premia nian”, erantsi du irribarrez.

Soinua: Eszena osoan, *Acheron* ikusi baino lehenago Aubreyren ganberan Maturin etzanda sufritzen erakusten duen planoarekin hasi eta marinelek zauritua esku-ohean daramatela bat-batean atondutako ebakuntza-gela izango den dendan sartu duteneko planoarekin bukatzen den horretan, doinu bat entzuten da: Arcangelo Corelliren *Concerto Grosso Opus 6ko 8. zenbakiko “Fatto per la Notelli de Natale”* adagioa. Lehenago ere entzuna dugun musika da, ez kasualitatez gainera, Hornos lurmuturra aztoratuta gurutzatu ostean, iluntzeko soseguan, bi adiskideek gau ozeanikoaren isiltasunean jo duten berbera. Guztiz modu ederrean, soinuak (hautatutako musikak) aurreratzen digu adiskidearen uste sendoak eta leialtasuna egiaztatzeke balioko duen eztabaidaren konponbidea.¹⁸

Haren laguntzailearentzat zaila denez ebakuntza egitea, Maturinekin berak aterako ditu birikan sartu zaizkion bala eta arropa-hondarrak, Aubrey, izerditan blai, une oro ondoan duela, bat-bateko laguntzaile bihurtuta, zaurituaren sabela sakatzen duen bitartean. Soldadua, odolarekin eta minarekin bizitzen ohituta egon arren, hunkitu egiten du adiskidea bizitzen ari den trantzepak, ezin saihestu hori.

Maturinen eriondoak geldialdi ustekabekoa eskaintzen dio *Surpriseko* eskifaia, dagokion misioan. Atsedeneko tarte groga fabrikatuz edo cricketean jokatuz bete dute. Bitartean Maturin, ahul dagoen arren, abiatu egiten da irla esploratzera eta edozein motatako espezimen exotiko jasotzera, Blakeny (ezkerreko eskuaz naturako marrazki eta apunteen koaderno eder bat betetzen duena) eta haren laguntzaile Padeen bidaide dituela. Pertsonaien ibilerak jarraitzen ditugun bitartean, Bachen musika entzungo dugu beti (*biolontxelo Sol maiorreko solorako I. suitearen BWV 1007* laneko Preludio eder-ederra), pertsonaiak Galapagoetara lehen aldiz iritsi diren unean ere entzun den bera. Blakenyk espedizioko kideei *Surprisera* itzultzea iradoki dien arren, Maturinek, “hemen itsas diziplina ez da nagusi” argudiatu eta gero, uharte osoa zeharkatzera bultzatzen ditu kideak, aurreko bisitan ikusi zuen ubarroi hegogabearen bila. Aurkitzen baldin badute, hala esaten dio Lord gazteari, “Royal Societyko afarira lagundu ahal izango didazu, aurkitzaile-kide moduan”.

Labar baten gainean, Maturin saiatzen da Blakenyk behin oparitu zionaren antzeko kakalardo txiki bat eskuratzen. Hura harrapatu eta aztertzeke esku ahurrean kokatzen duenean, sendagileak Aubreyekin duen zorra kitatzeko aukera emango dion biratze-puntua eragingo duen zerbait gertatzen da. Nekane E. Zubiaurreri utziko diogu unea deskribatzen:

“Hain une erabakigarria modu zinematografikoan adierazteko Weirrek erabilitako irtenbide formala bikaina baino bikainagoa da. Stephenen eskuan dagoen kakalardoaren lehen plano beteak ez du ia ezer bereizten uzten erabat lausotuta dagoen hondoa. Baina, bat-batean, plano bereko foku-aldatze soil batekin agerian utziko ditu hondo lauso horretan ezkututzen denaren ertzak oro: *Acheronen* silueta ur gainean irristadan, intsektuaren irudia ordezkatzuz. Une horretan bertan, Bachen akordeak eteteak utzi duen isiltasuna biolin solo bateko nota urduriekin beteko da (filmaren jatorrizko musikari dagokion doinua), eta horrek, ezinbestean, Aubrey ekarriko du eszenara, lehenago txeloak Maturin ekarri digun bezalaxe”.¹⁹

Maturinen erabakia begien bistakoa da. *Surpriseko* kideengana berehala itzultzea. Nahiz eta bidean zehar jasotako izaki eta lagin guztiak alde batera utzi behar izan. Aubreyk egin beharreko “ehizari” uko eginez lagunaren bizia salbatzeko egindako keinuari Maturinek beretzat “altxorrak” direnak bertan behera utzita erantzuten dio, kapitain adiskideari uhartearen beste aldean *Acheron* dagoela lehenbailehen ohartarazteko. Elkarrizketa musikala (biolina-Aubrey; biolontxelo-Maturin)²⁰ bi protagonistek adiskidetasunaren aldrean izandako elkarrizketarekin eta eskaintza-trukearekin bat dator: bakoitzak gehien desio duena sakrifikatu du, balio sakratu baten mesedetan.

Ontzira iritsi ostean, ubarroi hegogabea aurkitzea lortu al duen galdetzen dio Aubreyk Maturini. “Zure mamua izan da nire aurkikuntzarik handiena”, erantzuten du doktoreak. Eta eransten du Lord Blakenyk eta berak “aurkikuntza oso interesgarria” egin dutela, adiskideari zuhaitz-adar txikia dirudiena helarazten dion bitartean. Blakenyk, ordurako filmaren funtsezko bi figuren (militarra eta zientzialaria)²¹ fusio bihurtuta, honela adierazten dio: itxuraz gorabehera, Aubreyk eskuan duena animalia bat dela, fismidoa, harrapari dituenak nahasteko adar baten forma hartzen duen intsektu bat. Orduan Aubreyk egiten duen keinuak argi adierazten du zer bururatu zaion: aurkitu berri du arerio ahaltsua nahasteko modua. Une horretaz geroztik, ontziko guztiak lanean lotzen dira gerraontzia itxuraz baleontzi babesgabe bihurtzeko: *Surprise* “fasmido nautiko” bihurtzen da, eta, horri esker, laster izango den borrokaren garaipen-aukerak alderantzikatu ahal izango dira. Ironiaz, honela botatzen dio Aubreyk Maturini: “Ez nuen asko usteko naturak gerrako artea hobetu zezakeenik. Eta orain, erakar dezagun harraparia, eta ustekabean harrapatu”. Elkarrizketako azken hitza doktoreak esango du, kontuak dagozkion lekuan jarritz: “Jack, harraparia zu zeu zara”.

Bi itsasontzien arteko borrokaren eszenak, *Acheron* harritua *Surprisek* abordatu duenean, azken hamarkadetako gerra-eszenarik onenen artean sar daitezke, inolaz ere. Eraso erabakigarria baino lehen, azken aginduen zain dauden gizonei hitz egingo die Aubreyk: “Haiek gu harrapatzeke asmoa daukate. Ez dute gure kalterik nahi. Askok gurak izango dute galbide. Ingalaterra inba-

ditzeko mehatxuka ari dira. Eta, munduaren beste aldean ere, itsasontzi hau gure etxea da. Itsasontzi hau Ingalaterra da. (...) Azken batean, gure ontziaren izena *Sorpresa* [Surprise] da”. Hasierako eszenan bezala, filmak gordin asko erakusten du gerraren ankerkeria osoa, ezer gorde gabe. Eta borroka ingelesek irabazten duten arren, eta etsaiaren itsasontzia eskuratzen badute ere, badirudi Weirren irudiek Wellingtongo dukeak behin esan zuena berresten dutela: gudu batean okerrena porrota da, eta okerretan hurrena garaipena.²² Borrokan erori direnen gorpuak erakusten dizkigun travelling luzean, itsasora jaurtiko dituzten zakuetan sartuz doazen hilotzekin, filmari errematea ematen dion hileta-zeremonia zabaltzen da. Soinu-bandan, Vaughan Williamsen *Fantasia on a theme by Thomas Tallis* doinuaren hileta-konpasak entzuten dira, Hornos lurmuturra zeharkatzeko trantzearen erdian Aubreyk ekaitzak eraitsi duen mastako sokak mozteko hartutako erabakia, mastarekin batera eroritako marinel bat halabeharrez hondatzen uztekoa, erakusten duten irudien gainean entzuten den musika bera.

Misioa bete ondoren, harrapakina Valparaísora eramateko agintzen dio Aubreyk lehen teniente Tom Pullingsi, eta, era horretan, hark itsasontzi baten agintea lortzen du lehen aldiz. Bitartean, *Surprise* Ingalaterrara bidean abiatzen da. Ofizialen ganberan, Aubrey eta Maturin elkarrekin musika jotzeko prest daudela, sendagileak gertaera baten harira egindako komentario bati esker kapitaina konturatzen da frantziarrek engainatu egin dutela, eta ustez hil zen *Acherongo* kapitaina bizirik dagoela, preso hartutako ontziaren barruan: Frantziako itsasgizon iheskorak marinel bati jantzarazi zion bere uniformeak, eta, medikua zela esanez, nagusiaren heriotza ziurtatu zuen. Fasmidoen kontua itzuli da berriro, beraz, filmean azkeneko aldiz, eta frantsesak jokaldia itzultzen dio aurkari ingelesari. Une bakar batez zalantzarik egin gabe, Aubreyk bigarren tenienteari deitzen dio, eta *Acheron* ontziaren atzetik abiatzeko bira eman dezan agintzen dio, eskifaiari borrokarako prestatzeko deitu dion bitartean. Horren ostean, bi adiskideak Luigi Boccheriniren *Do maiorreko Quintettinoko* “Kalejira” interpretatzen hasiko dira, *La música nocturna delle strade di Madrid, OP. 30 6. zenbakia* (G. 324, 1780). Musika horrek laguntzen dio itsasontziari, balizko esku-hartzerako prestakuntza egiteko unean.

EPILOGO MODUAN

Nahitaez halako malenkonia bat pizten zaigu ikusleoi filmaren azken irudierekin, fragata britainiarra maiestatez bira ematen ikusten dugunean, zerumuga urrunean ikus dezakegun itsasontzi frantsesari jarraika berriro. Malenkonia hori areagotu egiten zaigu, gogoratzen garenean, hain zuzen ere *Master & Commander* proiektua garatu zen urte haietan, ITV Meridian telebista britainiarra zortzi ataleko serie bat egiten ari zela, lehenago aipatu ditugun Horatio Hornblowerri eskainitako C.S. Foresterren eleberrietan oinarrituta. Telebistarako egindako zortzi film dira, zehazki, aipatutako sagako hiru nobelatan oinarrituak; 1998ko azken hiruhilekoaren eta 2003ko lehenengoaren artean kate ingeles eta iparramerikarretan pantailaratu zituzten. Proiektu hori Weirren filmarekin batera gauzatu izanak industriaren asmoen berri ematen du, beste behin ere. Nahiz eta bi proiektuak alderagarriak ez izan, ezin da alde batera utzi Hollywoodeko filmean ondo nabarmentzen direla (lehen ere adierazi dugun) lanak izan zuen proiektu-pilotuaren dimentsioa adierazten zuten “markak”. Baina aztergai dugun honi dagokionez, ez zen izan ez telesailik, ez saga zinematografikorik. Itsas abenturetako zinematik ordurako galdua zuen aldeko haizea.

NOTAK

- 1 Hori gutxi ez, eta azken hamarkadetan, lehen gure artean “generoa” deitu ohi zitzaion izen horrek lehia aritu behar izan du guretzat “sexu-bereizketa” esan nahi zuena lekuz aldatzen ari den eremu semantiko anglosaxoiarekin lotzen duen adierarekin. Une honetan horrelako harea mugikorretan sartu gabe, adieraziko dut ondorengo orrialdeetan “genero” hitzak, Euskaltzaindiaren hiztegiak diotenaren arabera, honako hau izendatuko duela: “Izenak eta kidekoak zenbait motatan sailkatzen dituen gramatika-kategoria (...) Eduki edo ezagugarrien arabera sailkatutako arte- edo literatura-lanek osatzen duten multzoa edo klasea”.
- 2 Askí era berezian ikus daiteke Rick Altmanen liburuko (*Los géneros cinematográficos*, Bartzelona, Paidós, 2000) 7. (“¿Cómo se utilizan los géneros?”) eta 8. kapitulu mamitsuetan (“¿Por qué a veces se mezclan los géneros?”).
- 3 Luc Dardenne, *Au dos de nos images 1991-2005, suivi de “Le fils”, “L’enfant” et “Le silence de Lorna” de Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Paris Seuil, 2008, 15. or.
- 4 Ondorengo iruzkinek *Ikerketa filosofikoak* laneko (1953) 66-70 paragrafoetan dute oinarria. Aipua edizio honetakoa da: Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas* (alemiara-espainiera edizioa), Mexiko-Bartzelona, Instituto de Investigaciones Filosóficas / UNAM / Editorial Crítica, 1988, 86-91. or.
- 5 Umberto Eco, *Los límites de la interpretación* (1990), Bartzelona, Lumen, 1992. 3. kapitulu bereziki, “El trabajo de la interpretación”.
- 6 Eremu zurrunbilotsu horiek arakatzeko, ikusi VI. kapituluaren hemena: Douglas R. Hoffstadter-en “La localización de la significación”, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y gracil bucle* (1979), Bartzelona, Tusquets, 1987, 175-203. or.
- 7 *The Happy Return (Hornblower contra el Natividad*, 1937) eta *Flying Colours (Banderas al viento*, 1938).
- 8 Haren prosa eta narratzaio talentua Jane Austen, Herman Melville eta Joseph Conradenarekin alderatu izan dira. Aubrey-Maturin sail osoa eskura dute irakurleek espainieraz, itzulpen bikainetan, batez ere Aleida Lama Montes de Oca egindako lanari esker. Literatura “genero” horren zaleek hirugarren saga bat ere irakur dezakete, lehen aipatutako bien garai berean girotuta dagoena: Adam Bolitho saga 30 eleberrikoa da guztira, 1969tik 2011ra bitartean argitaratu zirenak, Alexander Kentek sinatuta (Douglas Reemanen goitzena, 1924-2017).
- 9 Jatorrizko eleberriko II. kapituluaren gertaera hori Stephen Maturinekin Diane Villiers buruarinaren maitasuna lortzeko Kalkutan Richard Canning lehiakidearekin jokatzeko duen dueluaren ostean dator. Aztergai dugun filmean, gure bi protagonisten maitasun-bizitza errotik erauzi da Maturin dagokionez, eta Aubreyri dagokionez, emazteari gutun bat idazteko ariketa laburrera mugatu da.
- 10 Informazio horiek guztiak filmaren ekoizpenari buruzko “biblia” ofizialek datoz; hor, interesa duen irakurle orok gai hauei eta beste jakingarri batzuei buruzko datu sorta zabala aurkituko du; ikusi Tom McGregor: *The Making of Master & Commander. The Far Side of the World*, W. W. Norton and Co., 2003.
- 11 Sagako hurrengo filmetan –lerro hauek idatzi bitartean bost izan dira– egindako inbertsioa ia 400 milioi dolarra iritsi izan da obra bakoitzeko. Frankiziako bost filmen diru-bilketa gordina 4.500 milioitik gorakoa izan da orain arte.
- 12 Logikoa denez, 2003an horrekin lotuta hainbat plataformatarako, mugikorrak barne, bideojokoa merkaturatu orduko.
- 13 Jakinaren gainean nago *Master & Commander* horretan mugimendu bikoitza ikus daitekeela filigranaren finezian: aurrena, “sekuelak” eragin zitzaizkien produktu bat fabrikatu. Eta, gero, *Acheron* ontziaren erretratuan ikus daitekeen fantasiarekiko eta fantasmagorikorekiko gustu hori finkatu –baina hemen *oremus* inoiz ere galdu gabe–, “deabruak gobernatutako ontzi fantasma hori” balitz bezala, gutxien uste denean “ezerezetik agertzen dena” –baina gerra taktika hutsa da–.
- 14 Beste horrenbeste gertatzen da zinemari dagokionez urte horietan (2001-2011) garatu zen jatorri literarioko beste saga batekin: Harry Potter pertsonaiari buruzko saila; zazpi film bitartez gauzatu zen, azkena bi zatitan banatua.
- 15 Horri guztiari erantsi behar zaio aktore-zerrendan emakumezko pertsonaia bakar bat ere ez daukan filma dela, protagonisten gerra-isolamenduko egoerari dagokion bezala. Weirrek, gaur egun hain gatazkatsua den eremu honetan, labor-labor erakusten digu Aubrey emazteari gutun bat idazten, eta gero, brasildar eder batekin irribarre bat trukatu, itsasontzia Hego Amerikako herri horretako kostaldean hornitzen ari den bitartean.
- 16 Hori guztia argi azalduta dago filmari eta oro har Peter Weirren zinemagintzari buruz gaztelaniaz osatutako testurik onena denean. Nekane E. Zubiaurrek idatzitako *Peter Weir* monografiak ari naiz (Madril, Cátedra, 2013), film hau jorratzen duen atalez bereziki, 114-125. eta 350-378 orrialde bitartekoez, hain zuzen.
- 17 Muntatze-eszena bikain batean, itsasontzi frantziarrarekiko handicap-a gaintzen saiatzeko ofizialen eta marinelen ahaleginetan murgilduko gara, armamentu urriagoa izatea berdintzeko asmoa duen trebakuntza bete-betean. Berriz ere, Hawksekin zineman bezala, *Surprise* bizi den mikromunduak daukan profesionaltasuna, elkartasuna eta ondo egindako lana nabarmenduko dira. Zinemagileak eszena kartsu horretan txertatu zuen Aubrey bere gizoni zuzentzen dien harenga, honelako esaldiekin: “Picadillyn gillotina ikusi nahi al duzue? Zuen seme-alabek *Marseillesa* kantatzea? Napoleon zarpail hori zuen errege izatea?”. Weirrek kontrapuntu esanguratsu bat erantsi zuen itsasontzian nagusi den iskanbilaren erdian, Maturin erakutsita, hura disekzio-lan zientifiko zorrotzetan kontzentratzen saiatzen ari den bitartean. Hori gutxi ez, eta zinemagileak erakutsi egin zuen nola, entrenamendu-saioa amaitu ostean, itsasontzia “ohiko” egoerara itzultzen den, kapitainaren ganbera eta artilleria egoten den eremua bereizten dituzten itxitura gisako holtzak berriro ezarrita. XIX. mendearren hasierako ingeles ontzidiko itsasontzi batean bizitza nolakoa zen berreraikitze saio maniatikoa, egileen “errealismo” asmoa argi erakusten duena.
- 18 Irakurleak eszena honen interpretazio berealdikoa aurkituko du Nekane E. Zubiaurren lanean, doikuntza gehigarriekin: “La (im)posible conjunción entre guerra y ciencia. Microanálisis fílmico aplicado a *Master & Commander*”, hemena: A. Aranzubía, C. Arocena, P. Carrera e I. Zumalde, en *Composiciones de lugar. Ensayos* in honorem *Santos Zunzunegui en su 65 aniversario*, Madril, Biblioteca Nueva, 2012, 287-300. or.

2022.05.27

Zinemaren historiak (III)

- 19 Nekane E. Zubiaur: “La (im)posible conjunción entre guerra y ciencia. Microanálisis filmico aplicado a *Master & Commander*”, Op. cit, 297. or.
- 20 Nekane E. Zubiaurrek lotu egiten du (in *Peter Weir*, Op. cit, 182. or.) Maturinen arrazionaltasuna Bachen txelo notekin, orobat Aubreyren ahalmen fisikoa itsasgizonak jotzen duen “biolinaren bizitasun kemen” indartsuarekin.
- 21 Gogoratu behar da eskuineko besorik gabe utzi zuen ebakuntza egin orduko, Aubreyk Lord Blakeny gaixoari bisita egin ziola, eta Nelsonen Niloko garaipen handia goraiatzeko duen liburu bat eman. Filmean ageri den azken eszenan, Maturinekin batera ikusiko dugu aristokrata gaztea, bere naturalista- koadernoan Galapagoetako kakalardoaren marrazki bat eranstean.
- 22 Ezingo dugu, bada, aipatu gabe utzi, *Acheron* era basatian abordatzen ari direla, Aubrey arerio baten erasoaren aurrean amore emateko zorian dagoen une bakarra: jakin-minez ezpatarekin musika-partitura bat lurretik hartzeko makurtzen denean, kapitain aurkariaren jantzigelan. *Master & Commander*-ek seriotasun gutxirekin eztabaidatu ohi den gai bat jarri zuen mahai gainean, lehenagotik eginak ziren eta filmerako propio konposatutako musikak konbinatuta: *zinema-musika* konbentzionalki deitzen denaren eta musika *zineman* erabiltzearen artean egin daitekeen bereizketa.

BIBLIOGRAFIA

McGREGOR, T.: *The Making of Master & Commander. The Far Side of the World*, W. W. Norton and Co., 2003.

ZUBIAUR, N. E.: "La (im)posible conjunción entre guerra y ciencia. Microanálisis filmico aplicado a *Master & Commander*", hemen: A. Aranzubía, C. Arocena, P. Carrera e I. Zumalde, in *Composiciones de lugar. Ensayos in honorem Santos Zunzunegui en su 65 aniversario*, Madril, Biblioteca Nueva, 2012, 287-300. or.

ZUBIAUR N. E., *Peter Weir*, Madril, Cátedra, 2013.

2022.05.27

Zinemaren historiak (III)