



**Z:** Cristi Puiu; **G:** Cristi Puiu, Vladimir Solovyov-en liburutik;  
**Pr :** Andreas Roald, Jamal Zeinal Zade, Iadasarecasa, Cinnamon Film, Doppelganger ...; **A:** Tudor Vladimir Panduru; **M:** Dragos Apetri, Andrei Iancu, Bogdan Zamoianu; **A:** Agathe Bosch, Ugo Broussot, Frédéric Schulz-Richard, Diana Sakalauskaite, Marina Pali, István Téglás, Edith Alibec, Simona Ghita, Levente Nemes, Bogdan Geambasu, **Kolorea, 201 min.**  
**DCP**

## Malmkrog

2020, Errumania

*Zer da gaizkia? Naturaren akats hutsa al da, ongia haztean aienatzen den inperfekzioa, ala, aitzitik, gure mundua limurtuz nagusitzen den indar erreala, garaitu ahal izatearen beste ordena batean euskarri-puntu bat finkatuta edukitzea eskatzen duena?*

V. Soloviev

*Criticism may or may not begin with beauty, but it certainly ends with a judgement on the value of its object.*

A. Nehamas

**M**ende berriko lehen hamarkadan zehar orain arte ia aintzat hartu gabeko Europako zinematografiaren sormenaren gorakada sailkatuzeko, beti hain nagia den Espainiako kritika zinematografikoari (ez hari bakarrik) “Errumaniako Zinema Berria” ahotan hartzea iruditu zaio aukerarik onena. Horrela, joan den mendeko hirurogeiko hamarkadan ia mundu osoaren luze-zabalean hedatu zen mugimendu bati estaldura emateko formula bat joan-etorrian jarri zuen berriro, baina baita gehiago ere. Gaur egungo “Errumaniako zinema berri” horri buruz edozein iritzi izanda ere, lehenik eta behin azpimarratu behar da ez daukala zerikusirik 1968 aldera gertatu ziren haustura politiko eta artistikoen akta egiten aritu izan den historiografia konbentzionalenaren atal moduan dagoeneko jasota dagoen nozioarekin. Horregatik, ez litzuke barra-barra erabili beharko estaltzen duten edukiaz ezer esaten ez duten “aterki-hitza” horiek. Berritzea desberdin gertatzen da beti, nahiz eta haren azken agerpenean antzinakoagoen oihartzunak entzun ditzakegun une oro.

Errumaniako zinemari dagokionez, gogoeta hori are aproposagoa da, mugimendu horiek eratzten direnoko testuingurua —politikoa, zinematografikoa— zeharo askotarikoa baita, eta horren ondorio estetikoak guztiz desberdinak. Uste dut baieztza dezakegula joan den mendeko “zinema berrien” parte izan zen zinema errumaniarra, garai hartan zenbaitek “Altzairuzko oihal” deitzen zutenaren muga atzean independentzia handiagoz edo txikiagoz mugitzen ziren zinematografiaren barruan, garai bereko Poloniako, Jugoslaviako, Txekoslovakiako edo Hungariako zinemekin alderatuz gero, ozta-ozta sartuko litzatekeela oin-ohar batean; funtsean, Lucian Pintilie (1933-2018) zinegile eta antzerki-zuzendari interesgarria litzateke protagonista, haren lan aipagarrienen artean egun haietako bi film bereizita: *Duminică la ora șase* (Igandean seietan, 1965) eta, batez ere, *Reconstituirea* (Berreraikuntza, 1968), ziur asko Errumaniako zinematografiako filmik adierazgarriena izan zena, XXI. mendeko zinemagileen eklosioa gertatu bitartean.<sup>1</sup>

Hauxe da garai egokia gogoratzeko Errumania, orduan eskuin muturreko erregimen batek kontrolatuta, Alemania naziarekin lerrotatu zela Bigarren Mundu Gerran, Antonescu diktadoreak Hitlerren abentura antisobietarrarekin bat egitea erabaki baitzuen. Horren ondorioz, gerra hura bukatu zenean, ondorio tragikorik izan ez balute opereta batekoak ziruditen mugimendu politiko batzuen ondoren, bloke sobietarraren partaide bihurtu zen, eta 1947an Errumaniako Herri Errepublikak ezarri zuten, Errusiaren babesarekin —hango tropak 1958ra arte herrialdean izan ziren—, herrialdearen jomugak burdinazko eskuz maneiatu zituen Alderdi Komunista nagusi zela. 1965ean Nicolas Ceuacescu Alderdi Komunista idazkari nagusi hautatu zutenean, itxura batean askatasun-leiho txiki bat zabaldu zela ematen zuen. Ceuacescuk SESBekiko bereizten zituzten “distantziak” buru argiz kudeatu zituen —errusiarrei 1968an Txekoslovakian egindako esku hartzean “laguntzeari” uko egin zion, 1984an ez zen Los Angelesko Olinpiar Jokoei boikota egiteko prest agertu,

2022.06.10

Zinemaren historiak (III)

eta, urte gutxi batzuk geroago, sobietarrek Afganistan inbaditu izana gaitzet-  
si zuen—, eta horrela, aldi batean, mendebaldeko demokraziak “ulerberak”  
izatea lortu zuen, baina Errumania infernuan barneratzen joan zen, gero eta  
barrurago. Horren eragile nabarmenak izan ziren kudeaketa ekonomiko kas-  
karra, buruzagi-klasearen nepotismoa, disidente politikoen eta kolektibizazio  
basatiaren mende zeuden nekazarien aurka gero eta errepresio handiagoa eta  
gogorragoa ezarri izana, hori guztia Securitate izeneko Erregimenaren poli-  
zia sekretu ikaragarriak kontrolatuta, 1989ko azaroan, Berlingo Harresia “ire-  
ki” ondoren, Europa ekialdeko domino komunistaren piezak bata bestearen  
ostean erortzen joan ziren une hartan, sistema jaustearekin batera, herrialde  
haien artean Errumaniak soilik epaitu eta exekutatu zituen gobernuburua,  
Nicolas Ceaucescu, eta haren emaztea, Elena Petrescu, Eguberri egunez.  
Bitartean, kontrapuntu izugarrian, telebistan haien luxuzko apartamentuen  
irudiak eman zituzten, urre trinkoko sukaldeko pisuak agertuz, eta, Elenaren  
logelan, diamantez apaindutako oinetakoen ilara luze-luzeak.

Behingoagatik, zinemak gertaera haien akta egin ahal izan zuen, egile ho-  
rietako baten bi film gogoangarritan; “zinemagile berrien” eta “zinemagile  
berri-berrien” artean zubi-lana egitea egokitu zitzaion Andrei Ujică izan zen  
egilea (1951). Lehenengoan (bietan azkena egindakoa izan arren), *Autobiogra-  
fia lui Nicolae Ceaușescu* (Nicolas Ceaucescuren autobiografia, 2010) izene-  
koan, Errumaniako Artxibo Nazionalatik ateratako jatorrizko filmazioen  
mila ordu baino gehiago erabiliz, *Conducator* (izendapen hori gustatzen zit-  
zaion Ceaucescuren) izanaren ibilera politikoak daude dokumentatuta, ikus-  
ten ari garenaren zentzua azalduko digun inolako *voice over* beharrik gabe.  
Zinemagileak, filma ontzeko garaian Harun Farocki aparteko lankide zuela,  
antzeko estrategiari jarraitu zion bere lehenengo filmean, *Videogramele unei  
revoluții* (Iraultza baten bideogramak, 1992) izenekoan, ehun eta hogeita bost  
orduko filmaketa ez-profesionalak hautatuta eta muntatuta, Errumaniako hi-  
riburuan 1989ko abenduaren 21ean eta 22an izandako gertaerak jaso zituzten  
hainbat albistegitako filmazioekin eta Bukaresteko telebistatik eskuratutako  
materialekin batera.<sup>2</sup>

\*\*\*\*\*

Aurrekoa azpimarratu nahi dut, hain zuzen, XXI. mende hasierako erruma-  
niar zinema sobietar zigiluko komunismoaren aldaera espezifiko bat ezart-  
zearen ondorengoa delako, hark jasandako gorabeherena eta hura erortzea-  
rena;<sup>3</sup> berrogei urteko historia hark iraun izanak XXI. mendera begira jarriko  
zen komunismo osteko Errumaniako gizarteari marka ezabaezina uzteraino.  
Hori argi geratu izan da, batez ere, 2001ean Errumania demokratikoa NATO  
n sartu eta 2007an Europar Batasunera batzea lortu bazuen ere, komunismoa  
desagertzeaz geroztik hogeita hamar urte baino gehiago igaro direnean, he-  
rrialdeak iragan zitara erabat atzean utzi ezinik jarraitu duelako; diktadurako  
antzinako eliteen zati bat orainaldi demokratiko koropilatsuan eragile be-  
rri bihurtu da, aurpegi-garbitze egoki bat guztien aurrean egin ostean. Hain  
zuzen, zinemagile errumaniar gazteek bereizgarri jakin bat izatekotan, zine-  
maren bitartez gupidarik gabe erretratatzeari bai ceaucescutarrak nagusi  
zituen Errumaniako gizarte komunista, eta bai ondoren XX. mendeko azken  
hamarkadan eta XXI.eko lehen bietan geratu zen gizartea, lerro zehatzez ma-  
rraztuta.<sup>4</sup>

Nazioarteko kritikaren eta ikusleen begien aurrean pixkanaka agertu izan  
da zinema hori, XXI. mendeko lehen hamarkadan zehar. Lehenengo abisua  
2001eko Cannesko Zinema Jaialdian eman zuen, Cristi Puiuren lehen film  
luzea (*Marfașibanii*; euskaraz *Ondasunak eta dirua* itzul daiteke) Jaialdiko  
Errealizadoreen Hamabostaldian lehiatzeko onartu zutenean. 2004. urtean,  
Errumaniako film labur batzuek (horien artean Cristi Puiuk egindako *Un  
cartuș de Kent și un pachet de cafea* izenekoak) sari garrantzitsuak eskuratu  
zituzten Berlingo, Veneziako eta Canneseko Jaialdietan. Baina behin betiko  
eklosioa ondorengo hiru urteetan gertatu zen; 2005ean, Puiuren *Moartea  
domnului Lăzărescu* (Lăzărescu jaunaren heriotza) film berria Cannesko Zine-  
ma Jaialdiko “Un certain regard” izeneko sailean saritu zuten, eta, horrez gain,

Epaimahaiaren Sari Berezia jaso zuen; 2006an, Cannesen bertan, Corneliu Porombuiuren *A fost sau n-a fost* (Izan ala ez izan) filmak Caméra d'Or saria lortu zuen; 2007an, azkenik, Cristian Mungiu Zinemaldi horretako Urrezko Palmorria irabazi zuen, *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (4 aste, 3 aste, 2 egun) filmarekin. Ondorengo hamabost urteetan, Errumaniako zinemak izugarritzko sormena eta aniztasun estilistikoa erakusten jarraitu du.<sup>5</sup>

Aztertuko ditugun zinegilearengan eta filmean oso modu esanguratsu eta berritzailean islatuta daude dohain horiek: Cristi Puiu eta hark 2020an ondu zuen *Malmkrog* film luzea, nolabait, XXI. mendeko lehen bi hamarkadetan Errumaniar egindako zinemaren jarraipena da, eta, aldi berean, hura gainditu du. Funtsean, Puiuren filmean haustura eta eraberritzea batera bizi dira.<sup>6</sup> Hona, hobeto azalduta: orain arte aztergai izan dugun zinema horretan gehienean ez bezala (Puiuren beraren lehenagoko zinema barne), lan honetan ez dago hurbileko errealtate baten aipamen zuzenik, ez behintzat ondorengoan azken belaunaldiek bizi izan duten moduan, eta haren ordeztan iragan urrun batera egindako bidaia bat aurkezten du, egunerokotasun gogorraren kezka aise gainditzen dituzten zenbait katramila jorratuz. Horretan ez da zalantzarik, ez behintzat aintzat hartzen jarraitu nahi baldin badugu zinemagileak orain proposatuko diguna, lehenik eta behin, orain arte horrelako intentsitatez jorratu gabeko aukera estilistikoa erradikal batzuetan sakonki murgiltzea dela; haren belaunaldiko inork ez ditu horiek hark bezala erabili. Hautu estilistikoek (horien artean daude haren zinemak uko egin izana inolako eragozpenik gabe landutako “zatartasunari” edo kamera eskuan erabiltzeari) sakoneko hainbat gai mahaiaren gainera atera nahi dituzte, diktadura komunistatik irtete traumatikoak eragindako zama bizkarrean zeraman gizartearen berehalakoan deskribatzeari erantzuteko premiagatik alboan utzi zirenak.

Hori dela eta, arazo jakin batzuetan hondoraino sakondu beharra dago, eztabaidatzeko aski gai korapilatsuak direnetan, horiek egoki ulertu gabe bizi dugun orainaz eta etorkizunaz dugun pertzepzioa ilundu egiten baita (gai horietako bat da, eta ez txikiena, “gaizkiaren infernua” ezkutatzeko, “ongiaren eta justiziaren estalki distiratsuekin erabateko gaiztakeriaren misterioa”, mozo-erro engainagarri hori, jantzita).

\*\*\*\*\*

Lehenago aipatu dugunez, Puiu Bukaresten jaio zen 1967an. Hasieran pinturarako gogoia erne zitzaion —praktika horretan ikasitakoek kontuan hartzeko moduko zeresana izan zuten *Malmkrog* eratzeko, aurrerago azalduko dugunez—, 1992tik 1999ra bitartean Genevako École Supérieure des Arts Visuels ESAVen ikasi zuen, Arte Plastikoak lehenik, Zinema eta Bideoa gero, eta, azkenean, Eszenaratzeko sailean diplomatu zen. Hain zuzen, Puiu, gidolari eta zuzendari lanetan ez ezik, ekoizle eginkizunetan ere aritzen da, Mandragora konpainiaren bitartez, Anca emaztea eta Alex Munteanu kide dituela. Hori gutxi ez, eta aktorea ere bada (ikus *Aurora* filmean egindako protagonista lan azpimarragarria, bere “ipuin moral partikularren” sortako bigarren; hasieran “Bukarest kanpoaldeko sei istorio” izenburupean bildu nahi zituen, Eric Rohmerren omenez). 2001etik 2020ra bitartean, jaialdietan sari ugari jaso dituzten bost film luze egin zituen: *Marfașibanii* (Tesalonikan eta Angersen), *Moartea domnului Lăzărescu* (Cannesen, Namurren eta Lisboan), *Aurora* (Karlovy Vary), *Sieranevada* (Chicago) eta *Malmkrog* bera (Berlin).<sup>7</sup> Film horietako bakoitzak arreta berezia merezi duen arren (besteak beste, bata bestean oso desberdinak direlako), azken filmean geldituko naiz; izan ere, lehen iradoki dudana bezala, denboren amaierari buruzko obra eskatologiko bat daukagulako aurrean, gure uste sendoak zalantzan jartzera eta gure ziurtasunak astintzera bideratua.<sup>8</sup>

Lehenik eta behin, esan behar da *Malmkrog* izeneko filma, egileek hasieran jarritako testuan adierazita dagoen moduan, “Vladimir Solovieven testu baten pantailarako egokitzea” dela. Baieztape horrek zehaztapenak behar ditu: lehena, nor da Vladimir Soloviev?; galdera horri erantzun ostean, bigarren batera pasa ahal izango gara, zer “testu” mota da egokitu dutela esan duten hori?

Zeharo modu eskematikoan esango dut (irakurleari utziko diot, hala iruditzen bazaio, gerora pertsonaiari buruz ikerketa bat egiteko lana) Vladimir Soloviev (1853-1900) filosofo eta teologo errusiarra izan zela, prestakuntza literario, historiko, filosofiko eta zientifiko handikoa. Jarrera nazionalista eslavofiloei aurre egin zien, eliza kristauen arteko hurbilketa lortzen saiatu zen buru-belarri, eta bizitza hondarreko egunetan argitaratu zuen testurik ezagunena *Gerrari, aurrerabideari eta Historia unibertsalaren amaierari buruzko biru elkarrizketak, Antikristoari buruzko kontakizun labur batekin* (1899-1900) izenekoa da. Horretan, Tolstoiren progresismoa ukatu zuen zorrotz, baikortasun humanitario guztiak arbuiatu zituen eta aurrerabidearen immanentzian sinestearen kritika garratza aurkeztu zuen, dena aldi berean. Hain zuzen ere, aipatutako testua da aztergai dugun filmerako abiapuntua.<sup>9</sup>

Puiuk idatziz jasota utzi du Solovieven lanik ezaguneneko orrialdeak topatu zitueneko unea:

“Hura irakurtzea errebelazioa izan zen niretzat. Hogeita bost edo hogeita sei urte neuzkan orduan, eta hark aurkeztu zituen gaiek ez ninduten batere kezkatzen. Pozik geunden komunismoa erori zelako, eta margotzen aritzen nintzen, nire burua artista moduan adierazten, bla, bla, bla... Zaborra. Pentasamendu kartesiar batean hezi ninduten, egoera ateo batean eta horretan guztian hazi nintzen. Aitona-amonak fededunak nituen, eta barre egiten nien nik. Hamazazpi urte neuzkala Bertrand Russellen *Why I Am Not a Christian* liburua irakurri nuen —komunistek zabaldu egiten zuten, jakina—, eta han aurkitu nituen amonarekin eztabaidatzeko argudioak, tximinotik gentozela eta horren antzeko kontuak. Baina geroago, komunismoaren kolapsoa gertatu ondoren, Errumaniako Gulagetik bizirik irten zirenen testigantzak argitaratu ziren —hamabost edo hogeitaz kartzelan egondako jendearenak—. Esparru komunistak, deusezte-esparruak. Ez ginen ausartzen kontu horiei buruz hitz egiten. Orduan norbait horretantxe hasi zen. Solzhenitsin eta Shalamov bezalako jendea.<sup>10</sup> Arreta murrizta eskaini genien, ez genuen gai horretan sartu nahi, ez genuen onartu nahi sistema zenbateraino izan zen... kaltekoa. Lekukotza horiek irakurri nituen, eta horretaz hitz egiten zuen jendeari entzun nion, Jainko maitea... pentsatu nuen: “Zerbait oker dabil. Muineko akatsen bat dago. Ezin da egia izan. *Handik bizirik irten* zirenetako askok Jainkoarengan sinesten al zuten?”. Nik ez dut neurri horretako esperientziarik bizi izan. Kontu horiez ez nekien ezer, ez dakit ezer. Eta haiei arreta eskaintzen hasi nintzen. Solovieven liburua une egokian iritsi zitzaidan, lekukotasun horietan murgilduta nengoela.”<sup>11</sup>

\*\*\*\*\*

Liburuaren izenburuak berak —hiru elkarrizketa— ohartarazten digu zer generotakoa den; literatura-lanen egokitzaile profesionalak gutxitan erabilia, hain zuzen ere. Sustrai filosofikoko testua da aztergai duguna (areago, sustrai teologikoa ere izan dezake), ez du gertaerarik kontatzen, elkarrizketetako gertaera intelektualak eta hitzezkoak soilik, espazio eta denbora erako koordinaturik edo parte hartzaileen deskribapenik ia batere gabe, bost pertsonaia eztabaidan, gerrako indarkeriarekin, moralarekin eta erlijioarekin zerikusia duten gaien inguruan. Testuaren loturei buruzkoa gai nabarmena eta garrantzitsua den arren, bi kasu bereizgarrienak soilik aipatuko ditut. Lehenengoak, bistan denez, Sokratesek ikasleei uste denez ahoz emandako irakaskuntzak jasotzen dituzten elkarrizketa platonikoekin du zerikusia; Greziako eta Mendebaldeko kulturaren zutabeetako bat dira. Bigarrena, irismen global txikiagokoa, baina itzala Solovieven orrien gainean hedatzen duena (zenbait arrazoiengatik, besteak beste geografikoagatik) Joseph de Maistreren (1753-1821) *Les soirées de Saint-Petersbourg ou Les entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence* obra ospetsua da [*San Petersburgoko gaubeilak*], zalantzarik gabe, Frantziako Iraultzaren osteko Europako pentasamendu kontserbadorearen lan klasikoetako bat.<sup>12</sup>

Beraz, horrelako proiektu batek planteatzen duen lehen galdera proposa honako hau da: hain abstrakzio maila handiko testu bat nola bihurtu irudi zinematografikoak bezain konkretua den zerbait. Bide batez gogoratu behar dugu

zineman ezin dela “aulkia” erakutsi (generikoa, abstraktua, alegia), edozein irudi aulki jakin batena baita beti. Beraz, neurri handi batean, ideia orokor eta abstraktuak irudi partikularren gainean finkatzeko bidea aurkitzean datza hain testu “haragi gabetua” pantailara eramateko erronka (erronketako bat, baina ez txikiena), bizipen bereziak dauzkaten gorputz zehatzen gainean grabitatzeko jarrita, espazio eta paisaia espezifikokoak bizi dituzten gorputz zehatzen gainean. Hitz gutxitan, literatur testuan ia guztiz ideien mailan geratzen zena irudizko bihurtuz. Aldez aurretik adieraziko dut Puiuk erronka dimentsio osoan onartu zuela. Hori guztiz garbi utzi zuen honako hau azaldu zuenean:

“Louis Malleren *My Dinner with André* filma (1981) izan zen erabat elkarriketetan oinarritutako zinta bat egitera bultzatu ninduen —film horri erantzuteko modu bat—. Baina niretzat garrantzitsua zen desberdin egitea, ez nik neuk elkarrizketak irudikatuz, baizik eta, mugak apur bat behartuz, elkarrizketa filosofiko bat proposatuta; horrek, hasiera batean, aukera okerra dirudi. Horretaz hitz egin genuen: egin al liteke, gainerako telesailen berdin-berdina den telesail bat egin beharrean, Platonen elkarrizketen antzeko batzuetan oinarritutako film bat?”<sup>13</sup>

Hasteko (baina ikusiko dugu gero, berriro hasi beharko dugula), esango dut bost pertsonaia direla Solovievek digresio politiko-moral-teologikoak banatzeko hiru elkarrizketetan parte hartzen dutenak: Jenerala (“gudari zaharra” eta “estatu-gizona”); Politikaria (“gobernalariekiko akidura praktikoko eta teorikoetatik atseden hartzen” duena); Z. jauna (“gizarte-egoera zehaztugabeko adinekoa”); Printzea (“gazte moralista eta populista”) eta Anderea (“adin ertainekoa, giza kontu guztiekin interesatua”). Filmean, pertsonaia horiek figurazio-erlaldatze itzelak jasango dituzte, ikus-obra batean bizi diren izakiak gorputzetan berez gertatzen den moduan: Jenerala<sup>14</sup> Ingrida bihurtuko da, izatez bere emaztea dena; Politikoa entitate franko-errusiarra bereganatuko du itxuraz, eta Edouard izena hartuko du; Z. Jauna (bide batez esanda, Solovieven beraren ideien bozeramaile aitortu gabeko moduan diharduela dirudien hori) Nikolai bihurtuko da, filma gertatzen den etxeko anfitrioi gazte eta aberatsa; literatura-testuko Printzea ere sexuz aldatuko da, eta Olga bihurtuko, itxuraz Nikolairen emaztea dena; azkenik, Anderea Madeleine izeneko pertsonaia bihurtuko da, emakume mundutarra eta, agian, piano-jotzailea lanbidez<sup>15</sup>. Horrela, “denbora bukatzen den unerako boskote” baterako bakarlariak banatuta dauzkagu, halako moduz, non horien pentsamenduak askotariko “pentsatzeko moduetan” antola daitezkeen, horietako bakoitza bere tonuan “afinatuta”.

Pertsonaia horien atzean, filmaren hedadura-sakontasunean, zentzu hertsian adierazten hasita, Puiuk bigarren mailako (hitz hori egokiena ez izan arren) zenbait pertsonaia kokatu zituen: Zoya izeneko neskato misteriotsu bat<sup>16</sup> (Nikolairen eta Olgaren alaba, segur aski), konde zahar gaixotua (Nikolairen edo Olgaren aita ote?), zerbitzari-buru den Itsvan maiordomo zurruna, Judith, aldi berean kondearen erizaina-Zoyaren andereñoa-giltzaina dela dirudiena, eta, azkenik, zerbitzari eta sukaldari multzo handi bat. Filmeko giza panorama osatzeko, kontakizuna garatuko den etxearen aurrean ardiekin igaroko den artzaina daukagu, filmaren hasierako planoan, bai eta ehiztari ikusezinak ere, haien tiroak urrutian entzungo baititugu kontakizunaren beste une batzuetan. Horrez gain, aurrerago ikusiko dugunez, ikusten ari garena zalantzan jarriko duten ustekabeko batzuk izango dira narrazioan zehar.

Liburuan, denborari eta espazioari dagokion aipamen bakarrak ohartzatzen digu elkarrizketak izaten dituzten pertsonaiak sartuta daudela “udaberrian, Alpeen magalean metatuta dauden herrixketako bateko lorategian, Mediterraneoaren sakonera urdinean islatuta”. Filmean negu betean gaude, Eguberrietako jaien inguruko egunetan, are Eguberri egunean bertan behar bada, baina berehala ohartuko gara egun horixe bera izan daitekeela, zehazki, edo, are hobeto, edozein egunen irudikatzea izan daitekeela. Nahikoa da konturatzea etxeko dekorazioaren gehigarri batzuk —Eguberrietako zuhaitz saiheskor bat, esate baterako— sorginkeriaz bezala agertzen eta desagert-

zen dabilzala, edo leihoetan zehar ikus daitekeela orain lorategi elurtua, eta lorategi berde-berdea gero. Gainera, bost bakarlariak, ia mutuak diren zerbitzariak behar bezala zerbitzatuta, etxe eder baten barrualdean (gero argituko dugu non dagoen) maila jasoko elkarrizketetan murgilduko dira; etxeko gela guztiak irudiaren sakoneran irekiko zaizkigu, panpina errusiar bat izango baltz bezala. Testu idatziaren eta zinematografikoaren arteko aurkaritzak begien bistakoak dira: barnealdea/kanpoaldea; udaberria/negua.

“Errusiar” hitza erabili dugunez, gogoan izan behar da Solovievek errusieraz idatzi zuela testua. Hala ere, filmean bost solaskideak frantses apartekoan mintzo dira, nahiz eta pelikulan zehar une jakin batzuetan entzungo ditugun alemanez, hungarieraz eta, gutxiago bada ere, errusieraz eta errumanieraz hitz egiten.<sup>17</sup> Bi arrazoi on daude frantsesa erabiltzeko: kontakizunaren barneko zirkunstantzia batekin (kontakizuna, aproposa ez den beste esamolde bat) du zerikusia batekin; besteak, kanpoko batekin. Azken horri dagokionez: lehenago aipatu dut Solovieven testua Puiuk 2013an Frantzia zuzendu zituen aktoreen *workshop* baterako oinarri moduan erabili zuela. Lan honetarako, Bernard Marchadierrek idatzitako testuaren frantsesezko itzulpena (*Trois entretiens*) izan zen oinarrizko testua eta, gainera, mintegi horietako parte-hartzaile batzuk Puiuk planteatutako erronka onartu eta behin betiko proiektuan sartu ziren. Barruko arrazoiak dioenez, oster, XIX. mendetik XX. mendera bitartean Errusiako eta Europa erdialdeko aristokraziaren munduan funtsezko elkar trukerako hizkuntza frantsesa zen, eta horrek, paradoxikoki, errealismoa eman zion pelikula egokitzeari.

Azken aldaketa bat: liburuan elkarrizketak hiru badira ere, filma sei kapituluatan antolatuta dago, eta horien artean banatuko da material literarioa. Horietako bakoitzaren hasieran bost protagonistetako baten izena dago, gehigarri batekin; ikusleak erabaki beharko du hori esanguratsua den ala ez. Filmean agertzen diren hurrenkeran: I-Ingrida (Frantzia bizi den Diana Sakalauskaité aktore eta itzultzaile lituaniarrak antzeztua<sup>18</sup>); II-István (hemen dator gehitutako elementu bat, István Téglás errumaniarrak antzeztutako maiordomoaren pertsonaia); III-Edouard (Ugo Broussot frantsesak interpretatua); IV-Nikolai (orobat frantsesa den Frédéric Schulz-Richard antzerkigileak interpretatua); V-Olga (Marina Palii Errumaniako antzerki eta zinema aktoreak jokatua); VI-Madeleine (Agathe Bosch)<sup>19</sup>. Kapitulu horiek, halaber, oso iraupen desberdina daukate: berrogeita hamabost minutuko iraupena lehenengoak; hogeita hamar minutu ingurukoa bigarrenak; antzeko iraupena hirugarrenak ere; hamabost minutu eskasekoa laugarrenak; berrogeita lau minutu inguru bosgarrenak; eta, azkenik, hamaika minutu labur, neurri batean koda erako hondarrekoak.

Horiek horrela izanik, elkarrizketa bakoitzaren eduki nagusiaren arabera ondo markatutako gaikako banaketa bati beste bat ezarri zitzaion gainean, narrazioa pertsonaien arabera zatitu zuena. Orobat zehaztu beharra dago itxurazko kapituluetan egindako azken “zatitze” horrek ez duela funtsean aldatzen jorratuz doazen gaiak —gerra eta bakea, indarkeriaren aurrean erreakzionatzeko modua, Europak eta Errusiak duten etorkizunarekiko ikuspegia eta mundu musulmanekin eta panmongolikoekin dauzkaten harremanak, ongia- ren eta gaizkiaren hurrenez hurreneko existentzia eta botereak— bost solaskideek daukaten eztabaida etengabekoan agertokian azaltzea (arrazoi estrategikoengatik jatorrizko tokitik mugitu den egoera labur batean izan ezik); bestalde, zehaztu beharra dago, kapituluetan zatitzearen ondorioz eman dezakeena gorabehera, Istvánnek ez duela inoiz parte hartzen “elkarrizketetan”.

Hau da, Manoel de Oliveirak —Puiuren filmak harkikiko keinu bat baino gehiago egiten ditu— “hitz egindako pelikula” deituko lukeena daukagu esku artean.<sup>20</sup> Ez hori bakarrik, gainera, filmak ez die muzin egin “gai handiei”, itxura denez gaikako hutsalergia guztiz gailen nagusitu den garai honetan.<sup>21</sup> Baina hori pixkanaka ikusten joango gara. Orain pauso bat atzerantz ematea komeni da, berriro hasi ahal izateko..

Goian aipatu dugun adierazpenaren arabera, hasten ari denean filma “Vladimir Solovieven testu baten pantailarako egokitzapena” dela adierazita dago, eta haren lehen planoak neskato bat erakusten du baso-ertz baten ondoan, elurtutako leku baten erdian, non inguruko eliza bateko kanpaien soinuak entzuten den, txorien txorrotzioaren eta tren urrun ikusezin batek eragindakoaren gainetik. Kamerak ezkererantz jota panorama erakutsiz aurkituko dugun jauretxera sar dadila eskatuko dio neskatoari *off*-eko ahots batek. Neskatoa eta hari deitu dion emakume heldua etxean sartu bitartean, zintzarri batzuen soinuak artalde bat eraikinaren aurrean igaroko dela iragartzen du, artzaina eta haren txakur zaindariak aurretik dituela.<sup>22</sup> Irudia beltzean itzaltzen da, eta soinu-bandan musika bat entzuten hasi, filmean etortzearen tonua eransten lagunduko duena; horixe erabiliko du hiru ordu baino gehiagoko proiektzioaren ondoren kreditu-tituluen azken desfileari laguntzeko.<sup>23</sup>

Aktoreen eta arduradun teknikoen izenak erakusten dituzten idazkun labur batzuen ostean, filmaren izenburua agertzen da: MALMKROG.

Hasieratik bertatik, filmak geure buruari galdera batzuk egitera behartzen gaitu, eta, horiei behar bezala erantzunda, esparru egokia eskainiko zaigu filma osorik ulertzeko. Horrek esan nahi du aztergai dugun obra zinematografikoak benetako itxaropena duela ikusleek, filmak proposatuko dien erronkaren aurrean, elkarlaneko jarreraz jokatu dutela; “testuinguru aproposak aktibatzea” deitu ahal izango genukeena da hori. Eta argitu beharreko lehenengo gaia begi-bistakoa da: zer adierazten du izenburutzat hautatutako hitzak? Interneten garaiotan, erantzun errazeko galdera da hori. Hasiera batean, gaur egun *Mălâncrav* izenez ezagutzen den Errumaniako Transilvania eskualdeko herriari alemanez ematen zaion izena da *Malmkrog*. Herriko turismo-webgunea bisitatuz gero, berehala Afasi Etxearen irudiak datoz begien aurrera, bat-batean; izen bereko familia noblearena izandakoa da, eta gaur egun luxuzko aterpetxe turistiko gisa erabiltzen da. Hain zuzen ere, horixe da berehala hasiko den filmeko pertsonaiak ostatatuko dituen etxea.

Baina aintzat hartu beharko genituzke “elkarrizketak” gauzatzeko aukeratutako eskualdeak dauzkan berezitasunak, literaturako bertsioan hizketako trukean jorratzen ziren gai batzuekin harreman historiko urria zuen esparru batean kokatuta bazegoen ere. Filma Errumaniako lurretara eramanez Puiu egindako keinuan, hasiera batean mamitu gabeko figura batzuen inguruan erresonantzia zuzen eta konkretuz betetako unibertsoa eraikitzeko asmo nabarmena dagoela dirudi, eta figura horiek filosofia kutsuko iritzi abstraktuen eledun soilak direla. Liburutik filmara, istorioa gorpuztu egin da, eta haren txingarrek jatorrizko suaren errauntsak erakusten dituzte oraindik.

“Testuingurua kokatze” hori gauzatzeko modu bereziari buruz ohartarazi beharko genituzke aukeratutako tokiaren izena, gure begiz haren elementu gehigarriak batera ezagutuko ez dugularik, gaur egungo izendapena ez izateak, baizik eta germaniar toponimoa; horrek aurreneko jakin-min bat piztu beharko luke. Horretarako arrazoi onak daude: komeni da jakitea Transilvania etnia arloko konplexutasun handiko eskualdea dela, Europa erdialdeko beste eskualde asko bezala. Han bizi diren gutxiengoen zerrendak berak argi erakusten du hori: errumaniarrak, saxoiak, hungariarrak, ijitoak eta juduak; elkarrekin bizi izan dira lehen eta orain, harmonia onean edo okerragoan. Munduko banpiro nagusiaren lurralde gisa herri-irudimena elikatze duen balioaz harago, Lehen Mundu Gerraren ostean egindako anexoaren bitartez Errumaniako izenarekin ezagutzen dugun estatuaren parte den arren, Bigarren Mundu Gerran naziek hein batean Hungariako estatu txotxongiloari eman zioten eskualde hori. Gainera, alemanez mintzatzen den gutxiengo saxoniar garrantzitsu bat bizi da han<sup>24</sup>, erregimen komunistaren urteetan beren etxetatik bota zituztenez geroztik. Errumaniako gobernu komunistak hungariar gutxiengoa zigortzeko politika basatia gauzatu zuen urteetan, landa-eremuak kolektibizatzearen aitzakiarekin herri asko suntsitu zituzten, eta haietako biztanleak beren-beregi sortutako hiri berrietara eraman.<sup>25</sup> Bistan denez, “elkarrizketen” bertsiorako kokapen hori aukeratzean, lurraldeotan historiak ehundu dituen nerbioen zati handi bat seinatzen ari zen Puiu, kontatzen ari zenaren atzealde gisa, “herrien eta ezberdintasunen arragoa” den horre-

tan (Claudio Magrisen hitzez). Izan ere, Triesteko idazleak gogoan zeukanez, “ezer ez da igarotzen, gauzak izan badira, ez da artxibatzen gure bizitzako une esanguratsurik batere”. Eta hara hemen Puiuren obra hark esana egiaztatze-ko. Edo, historia hurbileko lokatzetan zuzenean sartzea nahiago izanez gero, “Jugoslaviako gerrak” (1991-2001) izenez ezagutzen ditugunak ere bai, oraindik itzali gabe dirauten oihartzunekin.

\*\*\*\*\*

Lehen kapitulua (“Ingrida”) baino lehenago, hitzaurre labur bat dago, aldi bereko hiru egoera kontuan hartzera gonbidatzen gaituena: István etxezaina arasa batetik edalontziak hartzen ari da, eta bitartean Nikolai eta Madeleine, ondoko leiho baten alboan, Alexandriako bi eremutarren istorioaren zentzuarri buruzko eztabaidan murgilduta ageri zaizkigu; halako batean eremutarrek penitentzia-bizitza utzi zuten, neurrigabekeria handienak egin zituzten, eta gero, norbere krisi partikularrak konpondu zituzten, elkarren artean kontrajarriak ziren soluzioak erabiliz.<sup>26</sup> Halaber, ondoko gelan gainerako gonbidatuak jauretxean gosaltzen ari direla azalduko zaigu, Ingridaren senar jeneralak alde egin baino une bat lehenago. Estratega onak ohi duenez, Puiuk, gu kontakizunean *in media res* murgilarazteaz gain, filmaren arrazoibidea ulertzeko erabakigarritzat jo daitekeen esaldietako bat kokatu zuen entzungo dugun lehenengo elkarrizketan, Madeleineren ahotan honako baieztapen hau jarritz: “Honako postulatu hau dugu abiapuntu: ez dago ez Jainkorik ez deaburirik. Hemen interesatzen zaidana da, ea gaizkia gizakiaren barnetik datorrela sinesten dugun”.

Jenerala Kondearen gelara abiatu da, zeinetan hura lasai lo dagoen, eta ez du hura esnatu nahi, ez du molestatu nahi. Emaztearen, Olgaren eta Judithen aurrean, lotan dagoen aristokratari lipar batez begiratu ostean, behin betiko alde egiten du jauretzetik (baina ez filmetik, gero ikusiko dugun moduan).

Deskribatu berri dudana eszena erakusten duen enkoadraketak filmean nagusi diren gai bisualetako bat txertatu du, Tudor Vladimir Panduruk era mirregarrian argiztatuta eta enkoadratuta.<sup>27</sup> Lehen aipatu dugu Puiuk jaso zuen pintura arloko prestakuntza. Bada, *Malmkrog*-en ikusizko konposizioak XVII. mendeko Herbehereetan egiten zen tradizioetik datoz, hurrenkera zuzenean, etxeko barnealdean pintura txertatzeko moduan. Bereziki aipatzeko eraginak dira Samuel van Hoogstraten (1627-1678), Pieter de Hooch (1629-1684) eta Jan Vermeer (1632-1675). Tradizio horrek filmeko erreferentzia nagusian joko du gailurra, Vilhem Hammershoi margolari daniarra sartzean (1864-1916)<sup>28</sup>; Solovieven liburuaren garai berberean margotu zituen hark bere lanak, pintura erromantikoan gorentasuna gogorarazten zuen naturan ikusleari bizkarra ematen zioten pertsonaia haiek (Caspar David Friedrich) eraldatuta, euren gela hutsetako espazioan galduta dauden emakume bakarti bihurtzeraino.<sup>29</sup> Hainbestearaino erabili zuen teknika hori, non esan baitaiteke pertsonaiek ikusleari bizkarra ematen dioten irudi errepikakor horiek baitira filmaren ikus-markarik esanguratsuenak.

Jenerala gelatik irteten denean, beltzen itzaltze batek filmaren lehenengo kapitulura garamatza. Eszenaren hasierako enkoadraketak —bederatzi minutik gorako sekuentzia-plano bikain bati hasiera emanez— eta pertsonaien mugimenduen margolaritzaren eta antzerkiaren arteko lotura bat dakarkigute. Ikus-eremua, atzealdetik hasita hurbileneko kokagunera, lehenik zerbitzarien ibilerek (planoak irauten duen bitartean beren nagusien ibilerekiko kontrapuntua eskaintzen jarraituko dute) hartzen dute pixkanaka, eta, ondoren, bost protagonistak ikus-eremuan sartzeak. Ikusten ari garen filmak aipamen bikoitza egiten digun une horietako baten aurrean gaude: lehena, antzezlan bat moldatu ez ezik, arte dramatikoak dauzkan aukera estetikoetako asko zukutzen dituzten lan zinematografiko guztiei egindakoa<sup>30</sup>; bigarren aipamenak, aldiz, begien aurrean daukagun filma sortu eta egin aurreko uneei egiten die erreferentzia, halako moldez non irudi horiek ekoizpenaren aurreko faseen “memoria gordetzen” duten. Ideia horren aztarna irakur dezakegu Puiuren ondorengo azalpen hauetan:



“Lanean hasi ginenean, antzoki batean kokatuko ziren pasarteekin hasi eta bukatu nahi nuen filma, pertsonaiak eszenatokira sartuz, non elkar ukitzeak, gatazkak eta eztabaidak filma pixkanaka zinema izan daitekeenera bultzatuko zuten, antzerkia poliki-poliki atzean utzita, hasierako zinema izango balitz bezala. Lehenengo filmetan kamera ez da mugitzen, eta bitartean jendeak eszenatoki baten gainean balego bezala jokatzeko du horietan. Hauxe da orain egin dezakegun gauzarik *sexiena*, eszenaratzeko estiloarekin jokatzeko. Lehenago kazetariren bati kontatu diot une batean pentsatu nuela pelikularen amaieran astronauta bat jartzea, Bee Geesen abesti baten erritmoan kamera geldoan mugitzen”.<sup>31</sup>

Batean zein bestean, “antzerki-izaera” erreklamatzeko ari da nabarmen. André Bazinen hitzak berretsi nahiko balira bezala, adierazi zuenean antzerkian ikasi zutenak ematen diela zinemagile askori “eszenaratzeko garaikidea sentitzen eta nahi duten moduan egiteko aukera”.<sup>32</sup>

Ingridak hitzaldi sutsu bati ekiten dio, luzaz iraungo duena, eta solaskideek errespetuz entzuten duten arren, haiei erreparatu nabaria eragiten die; hitzaldian, gaur egun armada batek duen misioaz galdetzen du, gizarteak bere bilakaeran, etorkizunean, gerra desagerrarazi dezakeela onartuta. Dagokien funtzio sozialarekiko sentiberak diren agintari militarren eginkizuna, edozein izanda ere horien aurkakoek armaden existentziarekiko dauzkaten zalantzak, gizateriaren historia osoan zehar ageri diren armaden antzinako izpirituari eustea izango da, eta hitz gutxitan laburbiltzen da: soldaduak borrokatzeko eta hiltzeko prest egon behar du; gerrak dimentsio sakratua du. Modernitatean, gerraren funtzio erlijioso eta morala ukatzeak azukre koxkorra uretan bezala desegin du zentzu hori. Solaskideek —Edouardi dagokio lehenengo argudio sorta— diote gaur egun, balio bakezale erabatekoek gora egin duten arren, jende guztia ados dagoela gerra oraindik gaitz saihestezina dela esatean, nahiz eta hori ahal den gehien murrizten gogor ahalegindu behar dugun, hondamendi hutsa delako, eta, beraz, ez da kaltekoa mundu modernoan armaden inguruan dagoen aura erlijioso deitoratzea. Olgak erantzen du ezin dela zalantza jarri militarismoa eta gerra gaitz erabatekoak direnik, eta gizateriak askatu egin behar duela horietatik. Nikolaik auzitan jartzen du azken ideia hori, gogoraziz batzuetan beharrezkoa dela piztia hiltzaileen ekintzei mugak ezartzea, kostatuta ahala kostatuta.

Hizlarien artean kontzeptu-eskrima saio bizi-bizia jokatu ostean, eszenaren muinera iristen gara: Ingridak gutun bat irakurtzen du, goiz horretan, alde egin baino lehenago, senar Jeneralak utzi diona, asti luzea hartuta<sup>33</sup>; Jeneralak gutunean gorazarre berealdikoz aldarrikatzen du “bere bizitzako poz moral erabateko bakarra”, haren oroitzapenik garbiena eta ederrena bilakatzera iritsi dena. (14. irudia) Eta gogoan duen hori ekintza militarra izan zen, zenbaitek hilketa handizat jo zutena. Idatzian, Jeneralak 1877ko errusiarren eta turkiarren arteko gerraren pasarte bat aipatzen du, nahitaez protagonista gisa bizi behar izan zuena. Gehienbat etnia kurdukoak ziren “irregularrekin” osatutako oste bat erabiltzen zuen, turkiar armadak bere inperio barnean gutxiengo-multzoak garbitzeko; *basbi-bozuk* izenez ezagutzen zituzten, “buru hondatuak” turkieraz, eta Armeniako herrixka bateko biztanle guzti-guztiak sarraskitu zituzten, gizonak, emakumeak eta haurrak, era basatian torturatu ondoren —Solovieven testuak basakeria horren berri ematen du, zehatz—. Ikusi zuenak ernegaturik, Jeneralak haiek jazartzera gidatu zituen bere tropak, harik eta, borroka gupidagabea amaituta, mertzenario turkiar guztiak sarraskitu zituzten arte; hala bukatu zituzten haiekikoak ere.

Olgak hartzen du hitza hurrena, tropa errusiarren basakeria gaitzetsiz, esanez espiritu ebanjelikoan murgilduta bizi den edozeinek ahalegindu beharko lukeela, justifikatu ezin den indarkeria ekintza bat gauzatu baino lehen, “arima ilunduetan gizaki ororengan ezkutuan dagoen ongia esnatzen”. Nikolaik, osteratuta, adierazten du bere buruari galdetzen diola, baldin eta predikatzen badugu Jeneralak, esku hartu baino lehen, hiltzaileen “konbertsio morala” gauzatzen saiatu behar zuela edo haien ekintzak etenaraziko zituen mirari baten zain egon, horrekin ez ote garen ari biktimez ahazten. Areago dena, geure buruari galdetzeko garrantzia Jesusek Nekaldian zergatik ez zuen torturatzaiei

leen baitako ongi lokartua esnatu nahi izan. Ezin izan zuen edo ez zuen nahi izan, hau da, “espiritu ebanjelikoak ez zuela behar adina bereganatu” esatea litzateke nolabait. Are gehiago, Olgak entzun beharko du “axola dena ez dela gizakiarengan ongiaren eta gaizkiaren printzipioa existitzea, baizik eta zein nagusitzen den”. Eztabaida guztietan dagoen heziera oneko tentsioaren erdian, bazkalordua gainean dela iragartzen du Madeleinek, eta eztabaida luzatzeko une hobeak izango direla gero.

Bat-batean Olga zorabiatu egiten da. Artatu duten bitartean —ez dakigu ondoez hutsa izan duen edo are hil ere egin ote den—, filmean, ebaki garbi baten bidez, Kondearen gelara joango gara, non neskame bat, István adi-adi begira duela, oheko arropa aldatzen ari den. Nikolai gelan sartzen da, eta kameraren panoramika lagun duela, Olga dagoen leihora hurbiltzen da, *alemana* xehe-xehe hari jakinarazteko Königsbergera joateko bi ordezeko ibilbide daudela (Königsbergera<sup>34</sup>, eta horrek izan dituen eraginetara, testu honen amaieran itzuliko naiz). Olgak leihotik begiraten du sorgor, behin ere aurpegia gizonarengana jiratu gabe, eta hari batere hitzik esan gabe. Madeleine gelaren atarian agertzen da. Nikolaik irribarre apal bat egiten du —ikusle arretatsua honezkeroko konturatuko zen Madeleinek Nikolaiaren hitzaldi guztiak babesten dituela, egiten dituen keinuekin<sup>35</sup>—, harengana irteten da, eta elkarrekin uzten dute Olga dagoen gela, hura egokitzeke egin beharreko lanak amaitu bitartean. Hura atalasean bakarrik ageri dela, beltzean itzaltze batekin ematen da bukatutzat hasierako kapitulua. Gogoan gorde dezagun trantsizio-mekanismoen erabilera berezia (bai beltzean itzaltzeak, bai ebaki garbiak eta horiek gertatzen diren unea), bai eta Olgaren zorabioa ez berriro aipatzea, ez eta haren kausa posibleak ere. Filmak aurrean jarriko dizkigun lehenengo inkogniteto baten aurrean gaude, eta gero etorriko diren beste batzuei aurrea hartzeko balioko digu.

\*\*\*\*\*

Filmaren bigarren kapituluak “István” du izena, eta hogeita hamar minutu ingurukoa da. Lehen zatian, zerbitzarien joan-etorriak ikusten ditugu, beren lanetan ari diren bitartean; lehen erabilitako tresneriaren zati bat jaso, liburutegian liburu batzuk ezarri, eta mahaikideak bazkari legea egiteko garaian eseriko diren mahai handia prestatu. Ikusmiratik kanpo, haien ahotsak entzuten ditugu, eta mahai erraldoiaren atzean ia ikusi ezin ditugun geletako batean kokatzera ere irits gaitezke. Une jakin batean, bost protagonistak mahai horretan esertzen dira, eta, ustekabean, Judith ere hortxe jartzen da, eserlekuetako batean, lipar batez Kondearen gela bisitatu ondoren taldera bilduz. Komeni da zehaztea bazkaldu bitartean guztiz isilik daudela. Ikus-koreografia alanbikatu hori guztia ia lau minutu iraungo duen plano batean bilduta dago.

Zirrara eragiten du, halaber, hurrengo planoak —hamar minutuko iraupea du—, sei pertsonaia bazkaltzen ageri direla, horietako bost politesse delakoaren inguruko gogoeta sofistikatuetan ari diren bitartean —Edouarden gai gogokoenetako bat dela dirudi—, arau *beharrezkoen* eta arau *absolutuen* arteko desberdintasunari buruz eztabaidatzeko aukera ematen duten zenbait istorio errepatatuz.<sup>36</sup> Bat-batean, Zoya agertzen da eszenan, harik eta neskame batek handik eramanez eta eszenatik ateratzen duen arte. Ez dirudi mahaikideetako inork sumatu duenik hura sartu dela, ez eta Ingridak edo Madeleinek ere, nahiz eta, mahai kokatuta dauden lekuagatik, sartzeko unea nahitaez ikusi behar zuten. Hondoko soinuan, norbait piano-ariketak egiten ari da taxuz, eta, apurka-apurka, urruneko kanpaiak entzuten dira haien orde. Era berean, gabon-kanta batek ordezkatzeko kanpaiak gero (“Gabonak iragartzen ari dira”, esango du Nikolaik). Guztiek adierazten dute kanpora irten nahi dutela, nekazarien korua entzutera.

Zerbitzariak mahai jasotzen dute, Istvánek brandya prestatu eta kandelak itzaltzen dituen bitartean. Atzealdean, Eguberrietako zuhaitz bat dago, lehen maiz ikusi dugun espazio batean; orduan zuhaitza ez zegoen hor.

Neskame batek “Madame” izendatuz deitzen dio Olgari; Kondea ondoezik dago.<sup>37</sup> Blumenfeld doktoareari abisatzeko eskatzen dio Olgak zerbitzarietako

bati. Istvánék mahaikideentzat prestatu duten tea usaintzen duen bitartean, eta neskameetako bati egiaztarazi ondoren, sukaldarietako bati deitzeko agindua ematen du. Sukaldaria agindutako keinuz agertu denean, te kikara bat edatera behartu du. Gogorarazi dio hirugarren aldiz gertatu dela, eta bi aldiz zaplaztekoa eman dio gazteari. Hitz-trukatze osoa hungarieraz egin dute. Bat-batean, Istvánék tea zerbitzatzeko aginduz du, neska zerbitzariari gogorarazten dio afaria zortzietan zerbitzatzeko dela, eta eransten du berriro ere antzeko zerbait gertatuz gero bene-benetan alditxartuko dela.

Ebaki garbi batek Kondearen gelara garamatza, zeinetan neskame bat hura kontu handiz garbitzen ari den; jarraian, Istvánék eta Koliak ohean etzanarazten dute. Hori gertatzen den bitartean, agureak elkarren artean loturarik ez duten hitzak ahoskatzen ditu, hungarieraz: “Neska hori hil zuten... Elsa Turchansky... Elsa sorgina deitzen zioten... Senarra... Schmitt... Altzari fabrikako handikia...”. Olga sartzen da gelan, eta Judith Kondeari bazkaria ematen ikusten du. István eta Kolia handik joan dira, eta bi emakumeak bakarrik gelditzen dira, Konde zaharrarekin. Ebaki garbia: zerbitzariak Olgari galdetzen dio ea berari deitu dion. Hark ez gehiago molestatzeko erantzuten dio, haserre. Istvánék, berehala, gonbidatuei tea zerbitzatzeari ekiten dio, haiek, pixkanaka, Europaren etorkizunari eta Turkiarekiko harremanei buruzko eztabaida berri bat hasten ari direnean. Beltzean itzali.

\*\*\*\*\*

Hirugarren atalaren izena “Edouard” da —hari dagokio, neurri handi batean, arrazoibidearen protagonismoa— eta iraupena hogeita hamar minutu ingurukoa da, aurrekoarena bezalakoa. Nolanahi ere, eszenaratzea nabarmen desberdina da aurreko bietan mobilizatutako parametroekiko. Eszenan Olga ez dagoenez —kapitulua erdi aldera agertuko da une batez, berandutu izana desenkusatzeko eta ordu erdi barru itzuliko dela iragartzeko— solaskide kopurua laura jaitsiko da. Plangintza askoz ere itxiagoa bihurtzen da, elkarrizketa guztia ia aurrez aurre eta solaskideengandik hurbil dauden lau kamera-posiziotatik filmatzeraino, kamera plano erdi-subjektibo deitzen den horretan ezarrita, pertsonaia jakin baten aurpegia enfokatzen den heinean, baina atzean kamera kokatuta daukan beste pertsonaia baten zati bat modu partzialean agertzen utzita.

Eztabaidaren gai nagusia Edouarden ondorengo baieztapena garatzea, justifikatzea edo aurkaratzea izango da: “Historia unibertsala grabitate-puntua aldatzeko zorian dago”. Eta hori gertatuko da Europako zibilizazioaren nagusitasuna munduan nabarmentzeko zorian dagoelako, halako moldez non, europarra izatearen nozioa gizakiarenarekin bateratuta, aldi berean posible izango baita, Edouardek dioenez, “Europako bakea babestea” eta “herri barbaroak kolonizatzea”. Beste alde batetik, Ingrida ezkor agertzen da Europako nazioen artean dagoen elkarrekiko mesfidantzaren inguruan, eta Madeleinek adierazten du Edouarden gurari erlijiosoak gauzatu ahal direla, betiere “baldin eta nazionalisten kemen osoa espetxean jarri ahal izango balitz”. Eztabaidak eslavofiliaren aurkako hitzaldi iraingarri gogorrekin jarraitzen du (“errusiar europarrak gara... sedimentu asiarrereko europarrak”, oroitarazten du Edouardek), baina baita “berdinzaletasun bereizigabea” borrokatzeko hitzekin ere, nazioen arteko kultura-desberdintasunak alboratu nahi dituen horren aurka.

Hiru alditan, Edouard solaskideak konbentzitzen saiatzen ari den bitartean, soinu-bandan identifikatzeko zailak diren hots batzuk sartzen dira, jatorri ezezagunekoak.<sup>38</sup> Nikolaik txilina jotzen du, morroiak ager daitezzen eskatzeko. Inor ez da agertu. Olga non dago?, galdetzen diote beren buruari. Pertsonaiak egonezinak jota daudela dirudi. Ikusmiratik kanpo, oihiak entzuten dira, Zoya eskatuz. Nikolai jaiki egiten da, etxean zer gertatzen ari den jakiteko, eta gonbidatuak atzetik dituela, ondoko jangelara abiatzen da. Han sartzen dira sukaldariak eta zerbitzariak, ihes eginez bezala. Bat-batean, musikaren bolumena igotzen da, eta berehala laurak hilko dituzten tiroen zarata entzuten da haren orde. Bolboraren ke artean, enkoadraketaren atzealdean Istvánén irudia sumatzen da, etxeko goiko solairutik jaisten ari dela. Beltzean itxi.

Elurrez estalitako kanpoaldean gauzatuko den koda batekin amaitzen da kapitulua. Lau minutu baino gehiago irauten duen plano luze bat dator, beltzean itzaltzearen ondoren. Pertsonaiak pixkanaka sartuz doaz espektro-eremu horretan: lehenik Ingrida; gero Nikolai, nonbait Ingridak barruan ahaztu duen soingainekoa besoetan daramala, eta harekin batera Olga; azkenik, Medeleine eta Edouard. Irudiak aire onirikoa badu ere, soinu-banda guztiz errealista da: txorien kantua entzuten dugu, urrunean igarotzen ari den tren bat eta ehizaldi batean dabiltzanen tiroak eta haien txakurren zaunka-hotsak. Bat-batean, etxeko ate bat irekitzen entzuten dugu, eta Judith agertzen da, urrutiko talderantz lasterka, irudia poliki-poliki beltzean itzaliko den bitartean.

Berehalako batean, filma azpikoz gora irauli da. Ustekabeko indarke-ria-eszena hori sartzeak, horrelakorik gertatuko zenaren batere zantzurik gabe, hori bezain harrigarria den koda jarraian duela, Olgaren zorabioan eta bat-bateko susperraldian berriro pentsatzera behartzen gaitu. Hemen pertsonaiak “hil” egin badira, eta bat-batean bizirik berragertu badira (filmeko gainerako atalek berretsiko dute hori, “elkarrizketak” jarraituta), antzeko zerbait gerta zitekeen Olgaren lehenagoko zorabioarekin. Dreyerren *Ordet* filmean —zeinaren zinema Puiuk Hammershoiren bidez aipatu zuen— miraria diegesian gertatzen da, eta zinemak bere gain hartuta hori sinesgarri bihurtzea; orain, berriz, pertsonaien heriotzak eta itxuraldatzeak nabarmen egiten dio uko justifikazio horri. Edozer gerta daiteke, baita kontakizun baten logika linealak hala agindu ez badu ere (nahiz eta Dreyerren mirakuluarekin gertatzen den bezala “arrazoi” espiritualez hornituta egon). Nahikoa da txotxongiloen hariak mugitzen dituen *Deus ex machina* eragileak hala erabakitzea.

Begien aurreko ikuskizunak zinemaz harago duen dimentsioa azaleratu da tupustean (“ikuskizun” hitzak obraren irismen estetikoa murriztuko ez baldin balu). Beraz, geure buruari galde diezaiokegu ea Olgaren zorabioa eta haren alditxarra ez ote den izan lehenengo ohar-emate bat, adieraziz aurrean daukaguna ez dela kontakizun kronologikoa eta kontakizun zinematografiko konbentzionalak zuzentzen dituzten egiantzekotasun-arau konbentzionalak zabalera osoan alboratu direla. Hala ere, badirudi orain etorkizuna bertaratu egin dela, oraindik, jakina, bizi ezin izan duten pertsonaiantzat.

Une honetan, ez dirudi Solovievek eta Puiuk filaren ikuslea gonbidatu duten eztabaida mailarekin gaizki uztartzen denik San Agustin Hiponakoa hizpidera ekartzea, hark denborari buruz egin zuen gogoeta aintzat hartuta, *Aitorkizunak* laneko XI. liburu ospetsuan (14, 17 kapituluak) garatu zuen bezala.<sup>39</sup> Agustinek paradoxa ontologiko batean kokatu zuen bere burua, kontraesan batean oinarrituta: denborak ez du izaterik (ihes egiten digu esku artetik), baina, hala ere, hizkuntzaren positibotasunaren bidez eusten saia gaitezke. “Zer da, orduan, denbora? Inork galdetzen ez badit, badakit, eta galdetu didanari azaltzen saiatzen baldin banaiz, ez dakit”. Hautematen, alderatzen eta neurtzen dugun zerbaiten arteko tentsio hori konpontzeko, kontzeptu mailan atzeman ezina bada ere, Agustinek dio oraina barne-aniztasun batera lotutzat jo daitekeela:

“Egia dena da, argi eta nabarmen ezagututa, iragana, izan, ez dela edo ez dela existitzen, eta etorkizuna ere ez. Eta ez da egoki esaten: ‘garaiak hiru dira: iragana, oraina eta etorkizuna’. Eta beharbada egokiago esana da hau: ‘garaiak hiru dira: iraganeko kontuen oraina, oraingo oraina eta etorkizuneko oraina’. Hiru presentziek badute izanen bat espirituan, eta horretan soilik ikusten eta hautematen ditut. Iragandako gauzen oraina haien egungo oroimena edo oroitzapena da; bertan dauzkagun gauzen oraina ikusten duguna da, oraingo kontsiderazioa; eta etorkizuneko gauzen oraina, haiekiko oraingo ikusmina da. Horrela hitz egitea zilegi bazait, hiru denborak ikusten ditut, eta hirurak existitzen direla aitortzen dut. Esan daiteke, halaber, denborak hiru direla: oraina, iragana eta geroa, ohiturak abusuz esaten duen moduan; esan bedi, beraz, ni ez naizela horretatik zaindu, ez diodala horri kontra egiten, ez eta erriatarik ere; baldin eta esaten dena ulertzen bada eta ez baldin bada orain existitzen denekotzat jotzen ez etortzekoa dena, ez eta dagoeneko iragan dena ere. Izan ere, gutxi dira hizpidetzat zuzen hartzen ditugun gauzak, asko era desegokian esaten ditugunak, baina jakinik horiekin esan nahi duguna zer den” (XI, XX, 26).

Gure asmoetarako hori bezain interesgarria izango da Agustinek bere buruari egiten dion galdera gehigarria, “orainaren orainalditik” abiatuta hedatu diren beste orainaldi horien kokalekuari buruzkoa. Azter dezagun galdera eta erantzuna eraikitzeke erabili duen espazio erako hizkera: “Iragana eta etorkizuna baldin badaude, non dauden jakin nahi dut” (18, 23). “Hirurak espirituan existitzen dira nolabait, eta ez dut uste hortik kanpo existituko direnik” (20, 26). Irudia-aztarnaren (iraganaren oraina) eta irudia-zeinuaren (etorkizunaren oraina) presentziak Agustinen eskariaren jarrerak dakartza ezinbestean, jakin nahi den kokapen horrek, *non* hori ezagutu nahiak.<sup>40</sup>

Orain, denboraren aporien konplexutasunetik eskailera-maila batzuk jaitzita, zinema-estetikaren lurralderik eskuragarrienera iritsiz, ausartuko naiz baieztatzen *Malmkrog* filmean, dirudienez, “iraganaren eta etorkizunaren orainaldi horiek” azaleratzen dituen narrazio-denboraltasun bat eszenaratzen dela, beti “oraineko orainaldian” bizi diren orainaldiak (gogoan izan dezagun Agustinek *ikuskari* deitu zituela).<sup>41</sup> Horretarako, badirudi zinemagileak “espazioa atzemateko ekipo” bat prestatu duela, kontakizunak deitzen dituen iraganeko distira horiek —hitzez adierazteko moduko gertaerak— eta etorkizuna —orain ikusmeneko mailan— bere baitan hartuko lituzkeena. Kontakizuna antolatzeke modua “ikusgai” bihurtzen da bertan dauden hiru pertsonen joko horretan, “Hammershoi ekipoaren” bitartez (gelak perspektiban bata bestearen atzetik zabaltzen diren espazio moduan grabatuta), lurpeko mundu bat bere barruan hartzearen itxura emanez, zeinetan bizi den noiznahi sor daitezkeen indar kontrolaezinez osatutako magma bat; haren soinu-taupada entzungo dugu etengabe (pentsa dezagun bortxakeria sartu baino lehenago irudiz kanpoko iristen diren zarata eta doinu kezkarri horietan). Denbora, beraz, bat-batean eguneratu daitezkeen gainjarritako geruzen multzo sinkroniko gisa ulertzen da. Ez gabiltza urrun Wagnerrek *Parsifal* lanean Gurnemanzen ahoz azaldu zuen ideiatik, Grialaren tenpluko lurraldea deskribatzen ahalegindu zenean: “Denbora espazio bihurtzen da hemen”.

\*\*\*\*\*

Laugarren kapitulua (“Nikolai”) aurrekoak baino askoz laburragoa da, hamabost minutu eskas irauten baitu. Ilundu du, eta Kondearen gelaren ondoan gaude, Istvánnek eta Koliak Kondea besoetan hara daramatela, Nikolai eta Madeleine atalasean zain dauden bitartean. *Off*-ean, kantuan ari den ume-ahots bat entzungo dugu.<sup>42</sup> Kondeak Istváni hau galdetzen dio, hungarieraz: “Zer iruditzen zaizu hau: ‘Zutitu lurreko pariak, zutitu legio gosetia’ / ‘Galdategiko langileei buruz ari dela uste dut. Lan gutxiago eginez gehiago irabazi nahi duten horiez... Haien soldatak..’ / ‘Eta lerro hau zer? ‘Giza generoa Internazionala da’...” Bitartean, Judith xiringa bat prestatzen ari da Kondeari injektatzeko, honako hau esanda: “Beste aste bat barru osatuko zara”. Nikolaik atea itxten du igaro ostean, eta eskuaz egindako imintzio bitartez adierazten dio Madeleineri besteen bila bideratuko direla. Lau lagunak —Olga ez da agertuko kapitulu honetan— afaldu aurretik kopa bat xanpain hartzeko elkartzen dira. Filmaren hasieran garatutako gai asko eta asko berriz biltzen dituen eztabaida korapilatsuan, ongiaren eta gaizkiaren arteko borrokaren gaia itzultzen da. Nikolaik gogorarazten du Kristok ez zuela bakea ekarri, ezpata baizik (“egiak zatitu egiten du, ezpatak bezala”), eta bake ona eta gezurrezkoa bereizi behar direla. Munduko bake faltsua, argudiatuko duenez, adiskidetze itxurazkoan oinarritzen da, eta bake onak, aldiz, ongia gaizkitik bereiztea, egia gezurretik bereiztea du oinarri. Eztabaida bete-bete, Istvánnek afaria prest dagoela iragartzen du. Adiskideak jangelarantz abiatzen dira, zerbitzariak jaun-andreek edateko erabilitako kopak eta xanpaina jasotzen dituzten bitartean.

\*\*\*\*\*

Bosgarren kapituluan (“Olga”) Solovieven diskurtsoaren muin gogorra aurkezten da, berrogeita lau minutu trinko-trinkotan. Eta trinkotasuna areagoa da, Puiuk gauzatutako eszenaratze-erabakiak hirugarren kapituluan egindako saiakera beste koska bat gehiago estutzen den heinean: orain planoak

are hurbilagoak eta are frontalagoak dira —bost kamera-posizio; Olga filmera itzuli da berriro, kapituluaren izenburuak iragarri duen moduan—, zinegileak, zerbitzariak jankideen platerak mahaian uzteko edo handik jasotzeko keinuei lagunduz panoramika doi batzuk ozta-ozta eginez, ikusleak elkarrizketako eskrima-lehian benetan jokoan dagoenetik ihes egiteko puntuak aurki ditzan ekidin nahiko balu bezala. Era berean, entzuten dugun hondoko soinu bakarra morroien mugimendu zuhurren joan-etorriak eta baxera nahiz mahai-tresneria osatzen duten piezen igurtziak eragiten dutena da. Gaua iritsi da etxetzarrera, eta taldea eguneko azken otordua egitera doa.

Horko elkarrizketan, Nikolaik Olgaren tesia aurkaratzen du, zeinak baieztatu baitu, indarkeriaren bidez gaitzari aurre ez egitearen nozioa kategoria absolutura jaso, gaizkia desagertu egingo dela baldin eta haren aurka jotzen ez badugu. Mezu ebanjelikoaren substantzia bere barruan hartzen duen tesia dela adierazi du. Horretatik ateratzen den ondorioa da, hala dio Nikolaik polemikoki, “gaizkia ez dela berez existitzen, baizik eta gure iritzi okerraren ondorioz; horren arabera existitzen dela uste dugu, eta uste sendo horren arabera jokatu behar dela iruditzen zaigu”. Nikolaik behin eta berriz esaten duenez, aitortu beharra daukagu “munduan gaizkiak duen existentzia eta indarra”; hori egiten ez baldin dugu, nola azaldu daiteke Kristoren langintzak historian porrot egin izana, eta horretatik “gaizkia ona baino gehiago eratorri izana?”.<sup>43</sup> Horregatik, etsipenari eta ezkortasun erradikalari aurre egiteko oinarri bakarra heriotza izena duen “gaitz muturreko” horretatik harago joateko aukera emango diguna izan behar du, zeina aristokratak honela definitzen duen: “Bizitzako printzipio onaren garaipena, norbera berpiztearen bitartez”. Olgak erantzuten du, esanez Jainkoaren erreinua honako hauxe dela soilik: “Baldintza bat, zeinetan gizakiek beren kontzientziaren arabera soilik jokatu behar duten, ongi hutsa agintzen dien Jainkoaren borondatea betez”. Nikolaiaren azken erantzuna birrintzailea da: kontzientzia ulertzeko modu horrek paper negatibo hutsera murrizten du. Pertsona eskatzen dien bakarra da hurkoaren premien aurrean ez daitezela egon axolagabe edo ekimenik ezean, baina ezerk ez die adierazten zer egin behar duten eta nola egin behar duten. Hori adimenaren arabera dago. Eta kontzientzia eta adimena bi gauza desberdin direnez, ezerk ez du eragozten adimenak moralaz kanpoko ekintzak bideratzea, baita zuzenean moralgabeak ere, gaizkiarekin kolaboratuz, eta ez ongiarekin. Norbaiti lagundu diezaiokegu adimenaren bitartez, eta aldi berean gaitzakeriaz. Nikolaik, solaskideak harrituta, Ivan IV.a Izugarria (1530-1584) tsarrarekin lotutako adibide historiko bat proposatzen du, zeinak, epistola bitrioliko batean, Andrei Kurbskii lagun adoretzu izan zuenari eskatu zion, Poloniako etsaiekin bat eginez bera abandonatu zuenean, gaizkiaren aurka egiteari uko egin diezaiola eta, egiarekiko maitasunagatik, oinaze artean hiltzera eskaini bezala bere burua. Nikolaik, jakina, egiarekiko maitasuna ondasun moralak dela dio, baina ez du ezer esaten Ivan IV.aren asmoez, ez baitzen martiria izan, baizik eta borroko hiltzaile gupidagabea.

Isiltasuna nagusitzen da jantoki zabalean. Hormako erloju baten penduluaren soinu leuna besterik ez da entzuten. Beltzean itzaltzen da Nikolaiaren aurpegi pentsakorren gainean.

\*\*\*\*\*

Seigarren kapituluak (“Madeleine”) hamar minutu soilik irauten du, eta koda baten izaera osoa du. Mahaikideak alboko egongela batera joan dira eguneko azkeneko brandya hartzera. Madeleinek Franz Schuberten *Momentu musikal* bat interpretatzen du adiskideentzat —ikusmiratik kanpo—. Kondea artatzera datorren Blumenfeld doktorea etorri dela iragartzen dute, eta agurrearen gelako atea une oro itxita egon dadila eskatzen dio Nikolaik Judithi —alemanez—. Nikolaik utzi berri duten elkarrizketara itzultzeko gogoia nabarmentzen du, Olgari adieraziz, bere iritziak, egiatzko Jainkoa iruzurgile trebe batekin nahasten duenean, akats zintzoa egiten ari dela. Eta berriro azpimarratzen du egiatzko Jainkoaren lana Jainkoaren benetakotasuna erakusten duen berpizte erreal ez-metaforikoaren bitartez errebelatzen dela. Hori gabe, “heriotzaren, bekatuaren eta deabruaren erreinua soilik dago”. Olgak ez beza-

la, ez du aitortu nahi ongiaren indar hori “heriotzaren aurrean ahalmen gabea” denik.

Edouardek zirikatuta, eransten du Kristoren irudikapen figuratibo bakar bat ere benetan gogobetegarria ez den era berean, ezin dela egin eliza-literaturak Antikristo izenez ezagutzen duen gaizkiaren haragitze banakako horren erretraturik. Madeleinek eskatzen dionean azal diezaiela, ahal baldin badu, zein den haren eginkizunaren funtsa eta ea hura berehala etortzekoa ote den, Nikolai ikaskide ohi batek zirriborratutako *Antikristoaren kontaketa laburra* izeneko kontakizunaren bila doa.<sup>44</sup>

Gainerako lau pertsonaiak gelan geratzen dira. Soinu-bandan urruneko kanpaien hotsa entzuten hasten da. Denak ados daude, egunek gero eta distira apalagoa dute, eta airearen araztasuna lausotzen ari da. Ingridak esaten ditu mahai gaineko azken hitzak: “Deabruak isatsarekin estaltzen du jainkozko argia. Beharbada hori ere Antikristoaren zeinu bat izango da” (51. irudia). Beltzean itzaltzen da, berriro *Tebe Pojem* kantu liturgikoa entzuten den bitartean, irekierako kreditu-tituluekin batera lehen ere entzun duguna, orain itxierakoekin bezalaxe.

\*\*\*\*\*

Nola ekin behar diogu *Malmkrog* filmari? Lehenik eta behin, uko egin behar diogu jarrera kritiko jakin batzuek onartzeari; horien arabera, filmak mahai gainean jartzen dituen ideiak hitzaldi sutsu erreakzionario zaharkituak dira edo zinemaz haragoko beste parametro batzuetan soil-soilik kokatzen den film hau ulertzeko ere ez daukate garrantzirik. Niri dagokidanez, aldarrikatuko dut, lehen esan dudan bezala, honako hau “hitz egindako filma” ez ezik, pentsamendu-filma dela; hori eta tesi-film bat ez dira kontu bera. Godardek gogorarazi ohi duen moduan, zinema gehiago egiten da pentsatuko duten formak eraikitze, istorioak kontatzeko baino (horretarako ere bada). Eta film errumaniarraren eta artista suitzar-frantziarraren lanaren arteko berehalako konparazioak frogatzen duen moduan, ez dago ideia hori deklinatzeko modu bakar bat.

Tesi-filmak *erantzunen* obrak dira, eta *Malmkrog* eta haren antzeko obrak *galderen* filmak dira. Filma egituratzen duten “elkarrizketen” interesaren zati handi bat duela mende bat baino gehiago egindako galderei emandako erantzunetatik askoz harago doa, baina horietan durundi egiten dute gure egungo kezka askok, nola ez ikusi hori. Interesgarriena ez da Solovievek —Puiuk berak ere bai, horrela ikusi nahi izanez gero— gai horiek nola konpontzen dituen, baizik eta egungo jendeari arazo horiek aurrean jarri dizkiola; zehazki bereak ez diren arren, alderdi askotan daukaten oihartzuna aitortu beharra dauka. Filmak mahai gainean jartzen dituen arazoen zerrenda azkar bat egitea aski da konturatzeko —mundua kolpatzen duten gaizkia eta indarkeria, Europako zibilizazioaren etorkizuna eta “Hirugarren munduarekiko” harremanak, gerraren justizia, etorkizunean Errusia eta beste herrialde batzuek izango duten rola—, Solovieven lanean duen testuinguru jakina gorabehera, gaur egun ere eusten diotela lehengo garrantziari. Hala ere, azpimarratuko nuke filmaren alderdirik interesgarrienetako bat pertsonaiek eztabaidatzen dituzten arazoak XXI. mendeko pertsonen egoerarekin erlazionatzen dituen *joera jakin bateko* dimentsioan datzala, eta, batik bat, oraindik konpondu gabe dauden arazoak *aipatzeko* gaitasuna dutela.<sup>45</sup> Lehenago aipatutakoei beste bat gehitzearren, film osoa eztabaida teologiko burutsuen azpian zeharkatzen duen bat aipatuko dut: “Egiazko Jainkoa iruzurgile batekin nahastera garamatzaten akats oraindik zintzoen” inguruko eztabaida transzendentala (...), “zeinaren *trebetasunak* aukera eman dion gaizkiaren moztarrotu engainagarri eta tentagarria eraikitze” (Hirugarren elkarrizketa), “Jainko” hitzari eman nahi diogun edukia edozein dela ere. *Fake news*en garaian, aitortu beharra daukagu, Vladimir Ilitx Ulianovek *Materialismoa eta enpiriokritizismoa* (1909) lanean zioen moduan, honako hau: “Egia existitzen da, eta absolutua da bere erlatibitatean”. Ergo, egia gudu-zelai petoa da. Horregatik, garai jakin bat islatzeko lanaren itxurapean, eztanda-eragilea da, funtsean, jende zibilizatuaren arteko eztabaida

heziera onekoak ahalbidetzen dizkigun filma izatea. Une jakin batean hor esaten den bezala, batere modakoa ez den testu bat aipatuz –Ebanjelioa, alegia– *ikusarazi* nahi digu egiaren aldeko borrokak ez duela adostasun ezinezkorik bilatzen, baizik eta egiak zatitu egiten duela ezinbestean.

Beste behin ere esango dut pelikulan jokoan dagoena ulertzeko funtsezkoa dela honako lehen dimentsio hau, horretarako egin dut filmari buruzko deskribapen xehe guztia, eta, jakina, horri gehituta doakio ideien unibertso abstraktu baten transposizio lan oso bat, figurazio-mundu baterantz doana; hori gogoan izatea komeni da, zinematografoak gehien maite duen lurraldea baita.<sup>46</sup> Lan honen bidez, zinemagileak “bilduki” bat eratu du, balia bekit adierazpen arrunta, zeinetan eztabaida jakin horiek kokatu dituen, eta, ustekabean, nahitaez identifikatu behar ditugun irtenbide historikoekin aurrez aurre jarri. Ez zait halabehararren ondorioa iruditzen film honen jatorria utopiekiko lilurak neurri kalkulazineko hondamendi zorigaitzokoak eragin dituen mundu bat izatea.

Puiuk artefaktu artistiko konplexu bat eraiki du, identifikatu gabeko objektu zinematografiko bat, zeinetan, artelan handi guztietan bezala, dimentsio intelektuala, dimentsio sentoriala eta artearen ahalmenak batuta dauden, ikusten ez dakigun, ikusi ezin dugun edo ikusi nahi ez dugun horren aurrean jarriko gaituena. Edo, behintzat, bizitzan zehar mugitzeko darabilgun galdera-sorta txikia berrikustera behartzeko.

\*\*\*\*\*

Baina inork ezin du espero obra honetan norberak eman nahi ez duena aurkitzerik. Puiuk, filma interpretatzea bideratzeko asmoz, hainbat elementu barreiatu ditu zintan zehar. Horretarako, Königsbergera itzultzea (lehen aipatu dugu) da egin daitekeen onena; hiri hori hainbat aldiz agertuko da metrajean zehar (irudian eta elkarrizketetan). Obra kontu handiz aztertuz gero, ia zintaren hasieran, irekitzeko zinemagileak kokatutako Nikolairen eta Madeleineiren arteko elkarrizketan ikusiko dugu pertsonaien atzean dagoen grabatu sotil bat. Historiako matematikari handienetako baten erretratua da, Leonard Paul Euler suitzarrarena (1707-1783). Aurrerago, pertsonaiak bi leihateren aurrean paratu dira, eta horien artean beste bi grabatu daude zintzilikatuta: behean, Königsberg hiria irudikatzen duen bat dago, eta gainean identifikatzen zaila den marrazki ia abstraktu bat. Marrazki honek “zubien problema” izenekoaren grafo bat irudikatzen du. Komeni da jakitea Königsberg Pregel ibaiak zeharkatzen duela, eta barruan bi uharte dauzkala, zubi batek elkarren artean lotuak, eta ibaiaren bi ertzak lotzeko beste sei zubi daudela. “Königsbergeko zazpi zubien problema” bide lineal bati jarraitzea da, halako moduz non zubi guztiak behin bakarrik zeharkatuz abiapuntuan amaituko den. Problemaren soluzioa Eulerri zor diogu: ez dago horretarako aukerarik. Azterlan horretatik, hain zuzen, Eulerrek grafoen teoria matematikoaren lehen teorema atera zuen.

Ez dut uste filma hobeto laburtu daitekeenik. Amaitzeko, egileari berari emango diogu hitza: “Liburuan oinarritutako film bat egitea erabaki nuenean, pentsatu nuen gu geure buruari egiten ari ginen galdera haiek beren buruei egingo zizkieten beste pertsona batzuk izango zirela. Solovievek, ostera, erantzunak dauzka, eta oso indartsuak. Baina nik ez daukat horrelakorik”.<sup>47</sup> Haren pertsonaiek bezala, Puiuk bizkarra eman digula dirudi, historiaren amaierako behe-lainoa munduan zehar hedatzen den bitartean.



## NOTAS

- 1 Filmaren hasierako planoek (klaketa eta guzti egindako hartualdi errepikatu desberdinak) hamarkadako “zinema berrien” panoraman kokatu zuten, zalantzarik gabe, filma. Bestalde, hemen aztergai nagusi dugun zinemagilearekiko jarraitze-lerro bat marraztu zuen Pintilieck. 2003an, Cristi Puiu eta haren ohiko kolaboratzaile Razvan Radulescuk Pintilieck zinema-zuzendari gisa egin zuen ibilbideko azken filmetako baten gidoida idatzi zuten: *Niki Ardelean, colonel în rezervă (Niki y Flo)*. Gainera, *Malmkrog* (2020) filmeko kreditu-tituluetan Lucian Pintilie ageri da ekoizle moduan, Errumaniako Kultura Ministerioaren Zinematografia Sorkuntza Elkarteke ordezkaritza legez. Zirkulua itxi zen horrekin.
- 2 Errumaniak XX. mendearen hasieratik Ceausescuren erorketara arte izandako gorabeheren ikuspegi dokumentatu azkar bat izateko, “Hiroshima en Bucarest. Rumania 1965” XVII. kapitulua irakur daiteke Guillermo Altaresek idatzitako liburu honetan: *Una lección olvidada: Viajes por la Historia de Europa*, Bartzelona, Tusquets, 2018.
- 3 Baldin eta XXI. mendeko lehen urteetan Errumaniako zinemaren sormen-eklosioa eragin zuten izen nagusiei erreparatzen badiegu, laster konturatuko gara guztiak Ceausescuren botere erabatekoa finkatu zeneko lehenengo hamarkadan jaiok direla, eta mende berriko aurreneko urteetan egin zituztela lehenengo film luzeak, komunismo osteko Errumania hartan. Horien artean daude, besteak beste, Cristi Puiu (1967an jaioa; lehen film luzea 2001ean), Cristian Mungiu (1968an eta 2002an, hurrenez hurren), Radu Muntean (1971n eta 2002an), Corneliu Porumboiu (1975ean eta 2005ean) eta Radu Jude (1977an eta 2009an).
- 4 Gaur egungo zinema espainiarraren eta pareko zinema errumaniarraren arteko konparazioa erabilgarri izan daiteke. Gure zinemagintza kaskailduan ohi ez bezala, Errumaniako zinemaren zati esanguratsu batek (munduko kritika guztien jomugan jarri duenak) arretazko begirada egiten die, era berean, herrialdearen orainari eta iraganari, exijentzia estetiko handiarekin, eta maila apartekoa duen sormen-panorama aurkezten du.
- 5 Lerro hauek idazten ari naizen bitartean, jakin berri dut 2021eko Berlingo Zinemaldiak Radu Juderu Urrezko Hartza eman diola —2015ean *Aferim* lanarekin Zilarrezko Hartza irabazi zuen—, *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc filmagatik*.
- 6 “Haustura” egiazkoaren zenbait une aipatuko ditut geroago. Orain aski izan bedi bi “jarraitutasun” une xume aurreratzea: Puiuren aurreko filmean (*Sieranevada*, 2016), izenburu enigmatikoko *Malmkrog* gisa ere bai (behean ikusi), “familia-etxearen” figura edukiontzi dantsu bihurtuko da eztabaidarako, senideen arteko tentsioetarako eta gizarte-testuinguruen ageriko isla izateko.
- 7 Bada beste film luze bat, Puiu 2013an egin zuena, zinemagileak Toulousen eman zituen bi interpretazio-mintegiren harira, oraingoz ikusi ezin izan dena, *Trois exercices d’interprétation* izenekoa. Egileak berak elkarrizketa batean azaldu zuenez, film horretarako lanerako material gisa *Malmkrog* egiteko erabiliko zuten literatur oinarri beraz baliatu zen (<https://filmmakermagazine.com/109297-people-tend-to-push-the-film-away-cristi-puiu-on-malmkrog/#.YOITxOgzZPY>). Mintegi horietan parte hartu zuten aktoreetako batzuek ere ondoren parte hartu zuten *Malmkrog* filmatzen.
- 8 Puiu ez du bere burua engainatzen film horrek egungo zinema-ikusleen sektore zabalentzat dauzkan zailtasunen inguruan: “Erabaki [artistiko] bakoitzak efektu batzuk izaten ditu azkenean. Ez gaituzten harritu, beraz, *fast food*-a soilik ekoizten duen kultura kontsumista batean bizitzeaz. Egia da laurogeita hamarreko hamarkadaren ondoren jaio zirenentzat ia ezinezkoa dela nire filma ikustea, gerrari, erlijioari eta filosofiar buruzko 200 minutuko zinta izanda. Beste hainbeste gertatzen da liburuekin, horiek ere beldurra eragiten baitute. Ez da eboluzio naturala, inolaz ere ez, inposatze-multzo baten emaitza baizik” (*El País*, Babelia 2021/10/02).
- 9 Gaztelaniaz bada Solovieven testuaren edizio bikain bat —filmean interesa duen edonork arretaz irakurri beharko lukeena—, Jorge Soley Climentek itzuli eta hitzaurrea egin ziona (Madril, El Buey Mudo, 2016). Hain justu, horixe da filmak ikusleari jokoan dagoena hobeto ulertu ahal izateko ematen dion jarraibide inplizitueta bat. Aktoreek filmean “errezitatzen” duten testu ia osoa Solovieven liburutik dator, haren zati batzuk birkokatzea eta berrehun minutuko iraupena aise gaintzen duen obra bat beharrik gabe luzatuko luketen zatiak kentzea beste aldaketarik egin gabe.
- 10 Bi erraldoi literarioek idatzi zutenaren atal handi bat sobietar esparruetako unibertsoaren izugarrikeriak paper zuriaren gainean beltzez jartzeari eskaini zioten; GULAG akronimoarekin ezagutzen dena —Lan Esparruetako Zuzendaritza Nagusia— deskribatu zuten, Sobietar Batasunaren lan behartutako esparruen sistema zuzentzen zuen NKVDren adarra zena. Aleksandr Solzhenitsin (1918–2008), 1970eko literaturako Nobel sariduna, *Jean Denisozichen bizitzako egun bat* (1962; bertsio espainiarra Tusquetsen) eta *Gulag artxipelagoa* (1973, 1975 eta 1978; edizio espainiarra Tusquetsen) idatzitakoa; Varlam Shalamov (1907–1982), *Kolimako kontakizunak* idatzitakoa (1954–1973; espainierako bertsioa zazpi liburukitan Minusculan).
- 11 Hemen: <https://filmmakermagazine.com/109297-people-tend-to-push-the-film-away-cristi-puiu-on-malmkrog/#.YOITxOgzZPY>
- 12 Maistren pentsamenduari buruz, hura hil ostean Isaiah Berlinek argitaratutako *Joseph de Maistre and the origins of fascism* lan aski interesgarria irakur daiteke (Henry Hardy argitaratua; espainieraz Madril, Página indómita, 2021).
- 13 Jordan Cronk: “Interview: Cristi Puiu”, hemen: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-cristi-puiu/>
- 14 Nahiz eta filmean labur agertu, agertokitik berehala desagertu arren, eszenaurrea emazteari lagatzeko.
- 15 Har dezagun adibide hau goian aipatu ditudan figura bihurtzeko efektu horietako bat bezala, lehen adierazi dudanez, filmak liburuko edukiaren plano (barruan dauzkan funtsezko ideiak, gaiak eta figurak) azaleratzea eragiten duen horren antzekoa, zinematografiak eskatzen duen moduko eran, zinemak dauzkan baldintzatzaile teknikoan eta lengoaiaren baldintzatzaileen arabera, irudikatze-osagaia funtsezkoa duen adierazpen-dimentsioan mugituta. Madeleine lanbidez “agian” piano-jotzailea dela adierazi dut, filmean zehar sakabanatuta dauden hainbat arrazoigatik adierazi ere: I. kapituluan, etxean dagoen isats-erdiko pianoa oharkabean bezala teklatzen ikusten dugu; II. kapituluan, Jean-Pierre Claris de Florianen testu batekin Jean-Paul Martinik ondu zuen *Plaisir d’amour* (1784) abesti ospetsua ahapeka abesten entzuten dugu; azkenik, irudiz kanpo Franz Schuberten *Memento Musikala Fa minorrean*, 3. zk., D. 780, op 94 interpretatzen du bukaerako kapituluan. Elementu horietako batek ere ez du “agian” hori askatzen uzten, baina pertsonaiaren dimentsioa aberasten dute.

2022.06.10

Zinemaren istoriak (III)

- 16 Pertsonaiaren izen bereko zinemagilearen alaba txikiak antzeztua. Bitxia bada ere, halako lan sofistikatu batek badu *film de famille* ukitu bat: Anca emaztea eta Smaranda alaba nagusia dira pelikulako ekoizleak, eta Puiuuk behin eta berriz esaten duenez, emazteari zor dio filma egiteko funtsezko bultzada.
- 17 Solovieven testuak argi uzten du funtsezko bost pertsonaiak errusiarrak direla.
- 18 Hari eta haren ibilbideari buruzko informazio gehiago eskuratzeko, hona: <http://diana-sakalauskaite.com/>
- 19 Bai Diana Sakaluskaiték, bai Ugo Broussotek eta bai Frédéric Schulz-Richardek ere parte hartu zuten Puiuuk 2013an emandako mintegietan. Mintegi horiek Solovieven testuaren frantsesezko itzulpena izan zuten oinarri, gerora behin betiko filmerako erabiliko zena, hain zuzen.
- 20 *Malmkrog* filmeak zinemazale on bati ematen dizkion lezio eta plazer estetiko galanten zati handi bat antzezlearen kalitate bikainean datza. Antzezle horiek, testu korapilatsu eta aski luzea antzezteaz gain, gai dira horri bizia emateko, gaur egungo aktore asko ohituta ez dauden modu batean: aldez aurretik idatzitako hitz batzuk eman ez ezik, batez ere, behar duten zentzua ematea zen hor kontua, une bakoitzean testuak eskatzen duen intentsitatearekin modulatu. Baina, batez ere, solaskideek esaten dutena entzunez irauten jakitea eta, solaskideak beti elkarriketarako adeitasunez tratatuz, haiei erantzutea. Hori gutxi ez, eta lerro hauek idazten ari den honen ustez behintzat, gorputz eta ahots ia berriekin topo egiteak eragiten duen plazer aparta erantsi behar da, aktoreak behin eta berriz errepikatzen dituzten rol estereotipuetan mugatzeko joera daukan gaur egungo zineman, azkenean “alea” galduz, nola interpretatzeko garaian, hala kalitatean.
- 21 “Badakit film luzea dela —Puiu ari da hizketan—. Elkarriketetan eta eztabaidetan arduztutako zinta serioa da. Hiru aldiz ikusi behar duzu ulertu ahal izateko —ez film gisa ulertzeko, baizik eta pentsamenduaren eta argudioen mekanismo guztiak atzemateko—. Guretzat ez zen hain zaila izan, Toulousen lan egin genuenean testua eztabaidatzen aritu ginelako, eta gero filmazioa prestatzean horretan jarraitu genuelako. Azkenean gidoiaren % 30 ezabatu genuen. Ebakiak denon artean erabaki genituen, xehetasun bakoitzari buruz hitz eginez (in Jordan Cronk: “Interview: Cristi Puiu”, op. cit.).
- 22 Puiuuk kontatu zuenez, “elkarriketak” eszenaratzeko garaian *Aingeru biltzailea* izan zuen buruan beti: “Halako batean, etxe barruan ardiak sartzea pentsatu nuen. Ederki nekien horrek *Aingeru biltzaileari* egiten ziola erreferentzia. Bost axola niri. Ezin zaito tradizioari ihes egin. Planetan honetan, sortzaile bakoitzaren lana tradizioan estu sustraituta dago, ama aurrean izango ez balitz ama-hizkuntza hitz egiterik izango ez baldin bazenu bezala. Inork ezin du margolaria izan lehenago beste batzuk izan ez baldin badira (in Jordan Cronk: “Interview: Cristi Puiu”, op. cit.).
- 23 Entzun dezakeguna *a cappella* lau ahotsetara abestutako ereserkia da, Steven S. Mokranjac konpositore serbiarraren (1856-1914) *Tobe Pojem*, San Juan Crisostomoren liturgia ortodoxokoa, eta hauxe dio testuak: “Aintza zuri / bedeinkatua zu / eskerrak zuri, Jauna/ eta zuri erregu, gure Jainko hori”. Filmean erabilitako Kolibri koruaren interpretazioa entzun daiteke hemen: [https://www.youtube.com/watch?v=3wNFsQKTIx8&ab\\_channel=Vihor189](https://www.youtube.com/watch?v=3wNFsQKTIx8&ab_channel=Vihor189).
- 24 Gure artean horren ordezkarri ezagunena Herta Müller da, 2009ko Literaturako Nobel Saria, alemanez mintzo den errumaniar herritarra.
- 25 “Eskualde mistoa eta konplexua” den Transilvaniako berezitasun historiko eta kulturekin lehen harremana izateko, Claudio Magrisen *Danubio* liburuan “Abuela Anka” atala irakur daiteke, eta, zehazki, «Transsilvanismus» kapitulua (289-292 or.).
- 26 Jatorrizko testuaren zati bat “elkarriketa” batetik beste elkarriketa batera eramaten den une horietako bat da. Solasaldi hori liburuan bigarren “elkarriketan” kokatuta dago.
- 27 Cristian Mungiuaren *Bacalaureat (Azterketak)*, 2006) azpimarragarriko irudien arduraduna da.
- 28 Hammershoiri buruz, Ann-Birgitte Fonsmark eta Mikael Wivelek 1997an New Yorkeko Guggenheim Museumen haren erakusketa zela-eta prestatu zuten katalogoa ikus daiteke (*Vilhem Hammersboi 1864-1919. Danish Painter of Solitude and Light*).
- 29 Osagarri moduan erantsiko ditugu Puiuuk berak egin zituen ñabardurak, bere obraren dimentsio kromatikoari erreparatuz: “Margolari batek bezala egiten nuen lan. Inspiratzeko Rafaelen lanetan aurkitzen dugun teknika erabili nuen, esate baterako *Baltasar Castiglioneren erretratua* margolanean, pertsonaiak atzean dutenarekin, euren munduarekin batzen dituen *sfumatoa*. Kamera pintzela balitz bezala erabiltzea zen helburua” (Estrada, J.H.: “Entrevista con Cristi Puiu. La palabra en el cuadro”, *Caimán. Cuadernos de cine*, 108. zk., 2021, 37-39 or.).
- 30 Bi adibide oso desberdin eta esanguratsuak. Bata, *Le Carrosse d'or* (Jean Renoir, 1952) lanaren hasierak eta amaierak dakarte; antzoki bateko eszenaurrearen gainean hasten da, antzezlearen presentzia eskatzen duen “annoncier” baten esku hartzearen ondoren, eta modu simetrikoan ixten da. Bigarrena, *Le soulier de satin* (Manoel de Oliveira, 1986), Paul Claudelaren antzezlana emango duten antzokira ikusleak sartu baino lehen kamerarekin egina, honetan ere “annoncier” batek publikoari zuzenean bideratzen dion ohartarazpena amaitu eta gero.
- 31 Hemen: Jordan Cronk, “Interview: Cristi Puiu”, op. cit.
- 32 André Bazin: “Teatro y cine” (1951), hemen: ¿Qué es el cine?, Madril: Rialp, 1966.
- 33 Desplazamendu interesgarri horrek, protagonistak berak kontatu ordez, bitarteko subjektu batek haren kontakizuna kontatuz, pentsarazten digu argudioaren fidagarritasunak aurretik konbentzitu duela kontakizuneko pertsonaietako bat, filmeko ikusleekin gertatuko dela espero den era berean.
- 34 Aurreratu egingo naiz, eta esango dut Ordena Teutonikoak sortu zuela Königsberg, Behe Erdi Aroaz geroztik, Ekialdeko Prusiako hiriburua izan zela, harik eta 1945ean orain desagertuta dagoen Sobietar Batasunean sartu zuten arte. Pregel ibaiaren estuarioaren gainean eraikitako hiria da, eta bi ibaiertzak nahiz erdialdeko irla bat hartzen ditu. Unibertsitate-egoitza garrantzitsua izan da, bertan jaio eta bizi izan ziren nola Immanuel Kant, hala E. T. A. Hoffmann, Alemaniako kulturako pertsona ospetsuetako bi. 1946an Kaliningrado izenarekin berriz bataiatuta, gaur egun izen bereko probintziaren atala da, Errusiako gainerako lurraldeetatik erabat isolatuta.
- 35 Hain zuzen ere, lehen aipatu dudan plano sekuentzia handia honela amaitzen da: piano baten teklateaz *off* batek eskatuta mugituko balitz bezala, Nikolai Madeleine dagoen leiho ondoraino doa. Hori guztia Olgaren begirada hotzaren aurrean.
- 36 Solovieven liburuan, une honetan sartuta dago Madeleinek eta Nikolaik bi anakoretei buruz izandako solasaldia, Puiuuk filmaren hasieran kokatu duena.

- 37 Une horretan, Madeleine entzuten dugu, ondoko gela txikian *Plaisir d'amour* kantatzen.
- 38 George Roseyren konposizioa da, *A Ragtime Skedaddle*, 1904an grabatua eta Puiuk zinematografoaren lehen garaiekin lotzen duena.
- 39 San Agustín: *Confesiones*, Madril, Ediciones Cristiandad, 1987.
- 40 Paul Ricoeurrek egina da, *Temps et récit [Denbora eta kontatzea]* obra itzelaren lehen liburukiaren I. kapituluari, Agustinen denbora-kontzeptuaren berrikusketa bikain bat. *Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madril, Ediciones Cristiandad, 1987, 43-81. or.
- 41 Ezin aipatu gabe utzi hemen “oraingo orainaldiaren” hedatze horrekin era erradikalenean jokatu duen filma, *L'année dernière à Marienbad (El año pasado en Marienbad)*, Alain Resnais, 1963).
- 42 Zalantzarik gabe, Zoya da kantuan ari dena. Abesten ari den kantua *The Bobemian Girl* (1843) operakoa da, Michael William Balferen musikarekin eta Alfred Bunnentestuekin. “I Dreamt I Dwelt in Marble Halls” du izena. Pelikuletan behin eta berriz erabili izan dute, hala nola ondorengo hauetan: *Dragonwick* (J.L. Mankiewicz, 1946), *Appartment por Peggy (El regreso a la vida)*, George Seaton, 1948) edo *The Age of Innocence (La edad de la inocencia)*, Martin Scorsese, 1993).
- 43 Solovieven testuan iradokita dagoenez, “egiazko kristauak” izeneko sekta mota batekoa da “Printzea”; ebanjelioaren doktrina eta irakaspenak bere egiten dituztela diote, Kristoren berpizte banakakoan sinetsi gabe. Idatzi gogor horretan, zenbait egilek Leon Tolstoinen anarkismo kristau bakezaleko irakaskuntzekiko filosofoak sentitu zuen aurkakotasun irmoa ikusi nahi izan dute.
- 44 Une honetan gogorarazi beharrekoa da, jatorrizko testuaren “egokitzeari” dagokionez, erabakirik garrantzitsuena Antikristoaren historia jasotzen duen testuaren azken zatia kentzea dela. Puiuk azaldu zuenez, 2020ko Berlingo Zinemaldian bere filma eman behar zutela eta, saiatu zen, arrakastarik gabe, proiektzioan izan zirenei banatzen Solovieven testuaren bukaeran dagoen “Antikristoaren kontaketa”, sei hizkuntzatara itzulitako fotokopietan (Hemen: <https://filmmakermagazine.com/109297-people-tend-to-push-the-film-away-cristi-puiuk-on-malmkrog/#.YOITxOgzZPY>).
- 45 Adibide simple eta bakar batek erakusten du “joera” horrek nola eragiten duen Solovieven gogoeta jakin batzuk orain bizi ditugun egunetan islatzea. Zalantzarik gabe, *Elkarrizketak* lanean biltzen den «panmongolismo» izenekoari (ekialdeko Asiako herri guztiak bere gidaritzapean bateratzea, atzerritarren, hau da, europarren, aurkako gerra erabakigarria aurrera eramateko) buruzko polemikak ez digu eragiten idatzi zen garaiko irakurleari bezala. Baina hitzaurrean Solovievek dioskunez (1900), “uste dut panmongolismoaren arrakastari mesede egingo diola Europako zenbait estatuk Mendebaldeko Asian eta Ipar eta erdialdeko Afrikan Islama esnatzearen aurka egin beharko duten borroka latz eta nekagarriak”.
- 46 Joao Cesar Monteireoren *Branca de neve* (2000) bezalatsu egindako film batean pentsa daitekeelako diot hau, non pantaila beltz baten aurrean errusiar filosofoaren elkarrizketen elkarrizketak entzungo ziren.
- 47 <https://filmmakermagazine.com/109297-people-tend-to-push-the-film-away-cristi-puiuk-on-malmkrog/#.YOITxOgzZPY>

## BIBLIOGRAFIA

### **Cristi Puiuri buruzko liburuak:**

FILIMON, M.: *Cristi Puiu*, University of Illinois Press, 2017.

### **Cristi Puiurekin elkarrizketak:**

PATRU, A.: "A World That Killed God: An Interview with Cristi Puiu", *Senses of Cinema*, 87. zk., 2017.

CRONK, J.: "Interview: Cristi Puiu" (2020), hemen: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-cristi-puiu/>

SMALL, Ch.: "Puiu in Filmmaker Magazine", hemen: <https://filmmakermagazine.com/109297-people-tend-to-push-the-film-away-cristi-puiu-on-malmkrog/#.YOITxOgzZPY>

YOITxOgzZPY

EMMERZAEL, H.: "Malmkrog in conversation with Cristi Puiu" (2020), hemen: <https://electricghost.co.uk/cristi-puiu-interview/>

ESTRADA, J. H.: "La palabra en el cuadro. Entrevista con Cristi Puiu", *Caimán. Cuadernos de cine*, 108. zk., 2021, 37-39 or.