

Z: Henry Lehrman; **G:** Henry Lehrman, Charles Chaplin; **Pr:** Mack Sennett, Keystone Film Company; **A:** Enrique Juan Vallejo, Frank D. Williams; **A:** Charles Chaplin, Henry Lehrman, Billy Jacobs, Thelma Salter, Gordon Griffith, **Z/B, 11 min. DCP**

Kid Auto Races at Venice, Cal.

Carreteras sofocantes

1914, AEB

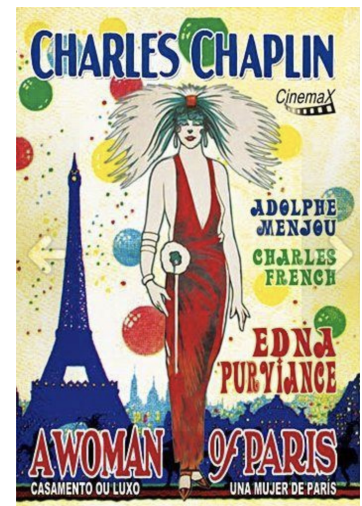
A Woman of Paris. A Drama of Fate

Una mujer de París

1923, AEB

Jakina baino jakinagoa denez, historia beti gerora idazten da. 1914ko urtarilaren 11n, bobina erdiko film labur bat errodatu zuten Keystone estudioek Kaliforniako Venicen, haur-autoen lasterketa batean girotuta; dirudienez, egileek berrogeita bost minutu nahikoa izan zituzten lana bukatzeko. Hilaren 17rako proiektatzeko prest zegoen *Kid Auto Races at Venice, Cal* (gure artean *Carreras sofocantes*), eta otsailaren 7an estreinatu zen. Henry Lehrman zuen zuzendari, Reed Heustis gidoilari eta, logikoa denez, Mack Sennet ekoizle. Filmeko irudietan pertsonaia bitxi bat ageri da, lasaiegi dauzkan galtzak jantzita, ibilera baldarra eragiten dioten zapata zabalekin, burua ondo-kape-lu batez estalita, kanaberazko makila malgua eskuan, sudurpean bibote txikia, urte batzuk geroago Adolf Hitler hura kopiatu izanaz damutuko zena, eta, areago, lehenengo aldiz ospetsu izango zen atzeranzko ostikoa entseatzen ageri da. Nola edo hala, “kamera aurrean agertzeko” moldatzen da, gertatzen ari dena jasotzeko baliatzen ari diren zinema-tramankuluaren aitzinean behin eta berriz kokatuz. Lehenengo intertituluan ikusleei ohartarazten zieten, “ekitaldi hau filmatzean, zinema norbera filmatua izatea dela konturatu zen pertsonaia bitxi bat, eta ezin inolaz ere hura kamera aurretik aldentu”. Iruzkina hutsala dirudien hori, profetia ez ezik, *in nuce* poetika baten deskribapen sintetikoa ere bihurtu zen.

Filmak ez zeukan zerikusirik handirik bermatzen zuen ekoizleari espero zitzaion irudiarekin: ez jazarpenik, ez komikoen aurpegian zanpatutako esnegain tartarik. Ekintza soiletan soilena da: subjektu gogaikarri bat erakusten du, behin eta berriro lasterketa filmatzeko erabiltzen ari diren tramankuluaren filmatze-angeluan bere burua kokatzen ahalegintzen dena. Aurkezpen-gutuna guztiz argi zegoen: ikuslearen arreta guztia bere buruarentzat eskatzea, ikus-kizunaren erdiz erdiko jomuga absolutu bihurtzea. Charlie Chaplin begirada guztien erdian kokatzeko iritsi zen zinematografora: inork ez nau ni kameraren jomugatik aldentuko, behin betiko geratzeko nago hemen; ematen du sarkinak horixe esan nahi duela. Ikusitako guztiaren ara-



Z, G.: Charles Chaplin; **Pr:** Charles Chaplin Productions; **A:** Roland Totheroh, Jack Wilson; **M:** Louis F. Gottschalk, Charles Chaplin; **A:** Edna Purviance, Carl Miller, Adolphe Menjou, Lydia Knott, Betty Morrissey, Malvina Polo, Clarence Geldart, Charles K. French; **Z/B, 82 min. DCP**

21.10..01

Zinemako istorioak (III)

bera, badirudi arretaz jarraitu beharko ditugula pertsonaiaren etorkizuneko gorabeherak; une hortaz geroztik film ugaritan agertuko zen hurrengo urteetan.

Obra xume hartako lehen ikusleek ezin zuten jakin artean hasi berria zen zinemaren historia bateko pertsonaiarik ospetsuena izango zenaren jaiotza ikusten ari zirenik: *The Tramp* (Espainiar Charlot, izen frantsesa inportatuta: eskalea). Justizia poetikoari dagokio film txiki hau, nahiz eta Charlie Chaplinek Charlotten arropa jantziko zuen lehen filma ez izan, ikusleen aurrera lehenago iritsi izana. Egun batzuk lehenago, Mabel Normandek Heustisen beste gidoi bat filmatu zuen, *Mabel's Strange Predicament* izenekoa, eta han gerora berezko marka-janzkera izango zuenarekin jaso zuen Chaplin. Film hori film-bobina osoko luzerakoa zenez, jendaurreko aurkezpena ezin izan zen otsailaren 9ra arte egin. Hala, *Carreras sofocantes* filmaren lehen ikusleak, eurek jakin gabe, pertsonaia bat agertzea ikusi ez ezik, batez ere lehen emaitza baten lekuko izan ziren, Hollywoodean sartu berri zen gazte komiko ingeles batek mamitutako zinema-poetika adierazpen barnebildu bete-beteko. Geroago Luis Buñuel (gogoratu dezagun *Un chien andalou* filmeko begi ebakia) edo Orson Welles (*Ciudadano Kane*-ko “No Trespassing” ospetsua) bezalako zinemagileekin gertatuko den bezala, Chaplin jendaurrean aurkezteko irudiak (nahiz eta formalki berak sinatu ez¹) manifestu bat balira bezala irakurtzekoak dira, atzeraeraginez bada ere. Gerora onduko zuen obra osoan, garatu eta hedatu egin zuen irudi horietan inolako aitzakiarik gabe erakusten zaiguna, salbuespen esanguratsuren batean izan ezik, berehala ikusiko dugun bezala.

Une horretaz geroztik, askoz ezagunagoa da guztia. Historia ondo dokumentatuta dago, eta aukera ematen du jakiteko nola pixkanaka Chaplinek bere lanari buruz erabateko kontrola hartu zuen eta aurreneko film horretako konplexutasun ezkutua gutxitu zen. Mack Senneten Keystone Studioentzat egin zuen lan Chaplinek 1914/II/2tik 1914/X/22ra bitartean, 36 film grabatzen, horietatik hogeita hark idatzi eta zuzenduak. Film horietako hirutan “*The Tramp*” pertsonaia agertzen da. Essanay Film Manufacturing Co-rekin kontratu bat sinatuta (1915/II/1-1918/07/11), film-bobina biko 15 filmetako protagonista bihurtu zen², pentsa daitekeen edozein muga laster gaindituko zuen ospe baten sorreran³. Aldi horretan, bere talde finkoan sartu zen lan-ibilbidean ia amaierara arte konfiantzazko kamerari izango zuen Roland “Rollie” Tothoroh⁴. 1916 eta 1917an, zinemagileak 12 “two-reeler” filmatu ahal izango zituen Mutual Film Corporationen babespean; etxe horrek Lonely Star Studios eratu zuen —izena ere esanguratsua dute—, egilearen lana berariaz bermatzeko, gero eta nabarmenago bere dimentsio sozial polemikoena plazaratzen duten filmekin. Urte horietan, munduko intelektual jendeak erabat goretzi zuen haren bikaintasuna. Louis Dellucen iritziz, Chaplinen ospea Sarah Bernhart edo Napoleon batenarekin alderatu daiteke.

1918tik 1923ra bitartean, bere lanak banatu ahal izateko First Nationalekin sinatu zuen milioi bat dolarreko kontratuaren bitartez, berretsi egin zen ekoizpen arloaren inguruko kontrol erabatekoa lortu duen artistaren behin betiko independentzia, eta aldi horretako zortzi filmen artean, haren lehen film luzetzat jotzen den *El chico* (*The Kid*, 1921) ageri da.

1923tik aurrera, First Nationalekin zuen kontratuak eragiten zion zama gaineratik askatuta, Mary Pickford, Douglas Fairbanks eta D. W. Griffith bezalako zinema mutu amerikarreko beste izen handi batzuekin batera, Chaplinek 1919an sortu zuen United Artist etxeak banatuko zituen bere Regent Film Co konpainiak urte batzuk lehenagotik ekoizten zituen hark egindako filmak. Une horretatik aurrera, lan batetik bestera bitarteko tartea zabaltzeko egin zen, gero eta film landuago eta kontrolatuagoak osatuta⁵, 1923 eta 1952 bitartean bere zinemaren bihotz artistikoa mamitzen duten 8 film luze soilik filmatzeraino⁶ (bitan besterik ez zuen antzeztu *The Tramp* pertsonaia). 50eko hamarkadaren hasieran presio politiko eta judizialen ondorioz AEBetatik alde egin behar izan ondoren, Ingalaterran taxutu zituen *Un rey en Nueva York* (*A King in New*

York, 1957) eta *La condesa de Hong-Kong* (*The Countess from Hong-Kong*, 1967) beltzargaren kantu ulertezina, Universal Picturesek ekoitzita.

Dena dela, komeni da argi uztea ibilbide artistiko liluragarri horretan ere izan zirela tolesak, zinemagilearen bizitza sexual eta sentimental aztoratuaren ondorioz; Ipar Amerika *pentsamendu garbikoari* haren aurkako herra izugarria eragin zion bizimodu horrek. Era berean, sozialismo lauso jakin batek ziprztindutako haren ideia sozialek FBIren eta Jarduera Antiamerikarren Batzordearen jomugan ezarri zuten berrogeietako hamarkadan zehar, berezi-bereziki Franklin D. Roosevelten presidenteorde izandako Henry Wallace era agerikoan babestu zuenean presidentetzarako ibilbidean; USA ultraeskuindarrak kriptokomunistatzat jo izan zuen etengabe Wallace. Hala, eskuin muturreko hedabideek Chaplin komunista zela salatu zuten, bai eta adingabeen galarazlea zela ere (kontuak korapilatu egin zitzaizkion zenbait aitatasun-eskaera tarteko zirela, bai eta 1943an Literaturako Nobel saridun Eugene O'Neill antzerkigile ospetsuaren Oona O'Neill alaba gaztearekin ezkontzeagatik ere), eta Chaplinek Estatu Batuetatik Europara alde egin zuen familia hartuta 1950eko hamarkadaren hasieran; Suitzan kokatu ziren. 1962an Oxfordeko Unibertsitateak Honoris Causa doktore izendatu zuen, eta 1964an bere memoriak argitaratu zituen (*My Autobiography*). Horko orrialderik onenetan, XX. mendearen hasierako Londresen Sydney anaiarekin eta Hannah amarekin bizitako haurtzaro eta nerabezaro latza kontatzen du Charliek, bai eta Ingalaterrako pantomimaren teknika zaharretan eskuratu zuen prestakuntza ere; hor, kontakizunak Dickensen erako tonua hartzen du. Hurrengo bi urteetan zinema amerikarrak maisu ingelesarekin zeuzkan zorrak kitatzen saiatu zen Hollywoodeko Akademia: lehenik, ohorezko Oscar saria eman zion 1971n; hurrengo urtean, hogeitau urte lehenago osatu zuen *Candilejas* filma Los Angeles inguruan urte horretara arte ez zela estreinatu baliatuta, soinu banda dramatikoko onenaren Oscar saria eman zion pelikula horri. Suitzan hil zen 1977ko Eguberri egunean, laurogeita zortzi urte zituela.

Zinematografoaren asmakuntza zutik ezartzeko aukera eman duen lan zirrargarrienetako batean barrena egindako ibilbide zoragarri eta azaleko honetan, aipatu gabe utzi ditugu, geure borondatez utzi ere, bi une. Bata, soinu-dun filmen etorrerarekin eta irudi mugikorren artearen baitan horrek eragin zuen erabateko eraldaketarekin dago lotuta. Gertaera horrek aztarna nabarmenak utzi zituen 1930eko hamarkadako Chaplinen lanean. Hark soinu oro har eta hitz mintzatua zehazki zeinen astiro asimilatu zitueneko gaia aski kontu liluragarria da, baina beste nonbaiten landu beharko da. Lehen aipatu dugun bigarren unean zuzenean dagokigu guri, *Una mujer de París* filmarekin erdiz erdiko harremana duen heinean.

1923ra itzul gaitezten. Une hartan, Chaplinek eskuak aske zituen ordurako, United Artists-ekin etorkizunean bere zinema-lanak banatzearen kudeaketa helarazteko, eta ahalegin guztiak bere lana sortzeko dimentsioan kontzentratu ahal izateko. Orduantxe iristeko puntu-puntu zegoen Imanol Zumaldekin "haren ibilbideko urratze estetiko nagusia" egoki deitu izan duena⁷. Urratze hori, gero ikusiko dugun bezala, errotik josi zuten, inolako zalantza unerik gabe. Nolanahi ere, ondorengo obran nola edo hala ezabatzen ahalegindu diren ebakiondo baten arrastoak identifika daitezke han-hemen.

Funts handirik ez du orain zinemagileak *Una mujer de París* ontzeko eman zuen itzuli kopernikarra eragin zuten arrazoiak aletzen hasteak; izan ere, garai hartan mundu osoan ezaguna zen haren talentua, eta klase herrikoiek bezainbat gorai patzen zuten bere zinemagintza intelektual zorrotzenek ere. Ezin da burugabekeria denik pentsatu ibilbide hasieratik nartzisismorako joera nabarmeneko izanda, bere estilo-kontu bihurtzeraino, egileak egiaztatu nahi izatea zeukan sormen-erregistroa (ordurako aski zabala zena) haren miresleek susmatu ere ezin zezaketen eremuetaraino hedatu zitekeela. Estudioetako hizkeran *serious drama* izeneko batean murgiltzera bultzatu zuten benetakoa arrazoiak alde batera utzita, Chaplinen film horrek forma berezia izateak

berak garamatza lanak eragingo zuen *tour de force* hartan era hipotetikoan pentsatzen, filmak begien aurrean jartzen dizkigun ebidentziak kontuan hartuz.

Orain hobeto uler daiteke zergatik komeni den *Una mujer de París* aztertzearekin batera *Carreras sofocantes* hasierakora itzultzea. Soil-soil azalduta, hona hemen: kamera aurrean iman batek lotuta bezala etengabe, inoiz aldentzeke, beti irudietan ageri den Chaplin bat jaio, garatu eta finkatu ondoren, bat-batean arrakastara eramanez duten pertsonaia eta egiteko moduak itzalean uzten dituen pelikula bat agertuko zaigu. Geltokiko eszenan ageri den *cameo* ia identifikaezina alde batera utziz gero, zinemagileak eszenaratzeko hartutako erabakien bitartez soilik agerrarazten du bere burua. Makina-gelara erretiratu izan balitz bezala. Egiten ari denarekin guztiz koherentea izanik, film berriaren eszenaratzea, neurri handi batean, esan gabekoan, erakutsi gabekoan eta zuzenean adierazi gabekoan oinarrituko balitz bezala, ikus-aukerak eta narraziokoak ustekabeko sofistikazio baten aldera makurtuta.

Chaplinek bazekien nolako arriskua zuen jokoan. Jabetu zen zeri uko egin zion, bai eta egindako hautu estilistikoek ikusleei desberdina zenarekiko (pantomima bikainetik abangoardia ezkutura) jarrera irekiagoa eskatuko ziela ere, ikusleak emateko prest zeudena baino gehiago beharbada. New Yorken estreinatu zen egunean, 1923ko urriaren lehenean, ikusleen artean banatu zuten liburuxka txikia —ez hain txikia— irakurtzea aski da, eta honako hau dio:

“Zain zaudeten bitartean, bihotzetik bihotzera hitz egin nahi nuke zuekin. *Pentsatzen aritu naiz ikusleek errealdismo handiagoa nahi dutela zineman*, istorio batek amaiera logikoa izateko modukoa. Horren inguruan dituzuen ideiak ezagutu nahi nituzke, ziur bainago guk, filmak ekoizten ditugunok, horiek sumatu soilik egiten ditugula, erabat atzeman gabe.

Nire leben drama serioa den Una mujer de París film honetan, bizitzari leial zaion errealdismoan murgildu naiz buru-belarri. Ikusiko duzuen bizitza da, nik ikusten dudana bezala —edertasuna, tristura, emozioak, alaitasuna—, interesgarria izateko behar duen guztiarekin. Hala ere, ez dagokit niri lortu dudana ala ez esatea. *Nire asmo nagusia zuek entretenitzea izan da*. Istorio hau intimoa, sotila eta gizatiarra da, eta gizateria bera bezain zaharra den arazo bat aurkezten du —onartua izan zaidan bezainbat egia agertuz—, eta irudikatu ahal izan dudana tratamendu errealdistena emanez.

Ez nuke nahi *Una mujer de París* sermoi baten gisa edo honelako edo halako filosofia azalpen gisa agertzerik, nola eta ez den giza ahuleziak hobeto ulertzeko.

Azken batean, zuek zarete epaileak, eta zuen gustua hartu behar da kontuan. Batzuei irudituko zaie ez ditudala ahal nituen aukera dramatiko guztiak erabili, beste batzuek gustu ona ikusiko dute errepresioa azpimarratzean, eta, *etorkizunetan, horien barrerak gidatuko nau*.

Zazpi hilabete behar izan ditut *Una mujer de París* amaitzeko, gozatu egin dut pelikula hori egiten, eta benetan espero dut zuen gustukoa izatea”⁸. [letra etzanak neuk idatzi ditut, SZ]

Testu horrek osagarri bat zeukan filmaren hasierako kredituen baitan: “Publikoari: edozein gaizki-ulertu ekidin ahal izateko, jakinarazi nahi dut ez naizela *Una mujer de París* filmean agertzen. *Idatzi eta zuzendu dudana leben drama serioa* da. Charles Chaplin”. [letra etzanak neureak dira, berriro]

Argiago, nekez. Chaplinek bazekien film honekin etorkizunerako bidegurutze baten aukera zabalduko zitzaiola, bakarka edo beste lankide batzuekin hartzekoa, ordura arte jasotako guztia krisian jar zezakeena. Jakina, “jasotako guztia” irakurri behar da, bai, alor ekonomikoan bai, baina baita sormen arloan ere, pantailan ez agertzeak duen garrantzia era agerikoan bereziki adierazita. Kartak mahai gainean jarrita, jokatu beharrekoa jokotuta. Izan ere, kritika onek ez zuten arrakasta ekonomikoa berretsi, eta Chaplinek ez zuen zalantzarik izan agindutakoa betetzeko. Egileak une hartan jakin ezin zuen arren, Marie St. Clair kezkatzen duen zalantza adierazteko intertituluetakoa batek balio dezake Chaplin estutu zuen dilema zeharka irudikatzen: “ezkontza ala luxua?”. Hor lehenengo aukera poetak “hartu gabeko bidea” deitu zuena da, eta bigarren auke-

ra, aldiz, nartzisismoa arriskurik gabe gauzatu ahal zen espazioa. Chaplinek ez zituen kontuak erdipurdi uzten, “lehen drama serio” horrek ez zuen jarraipenik izan, eta, zinemetatik igaro ondoren, egilearen artxiboetan gelditu zen lozorroan, 1977ra arte. Urte hartan berpiztu egin zuten, baliatuz bai haren lanak kopia berri ezin bikainagoetan berriz bultzatu zituztela⁹, bai haren zinema-lanekin egun haietan egiten ari zen berrebaluazio globala. Argia ikusi zuen berriz, “antzina osteko kritika berria” —Umberto Eco maisuarena da esamoldea, nola bestela— mendeko funtsezko zinemagile bakanetako bat gutxien saiatu zen eklipse-urte bidegabeko batzuen ondoren.

Gaur egun, inork ez du zalantzan jartzen *Una mujer de París* zinema mutuko lan oinarrikoetako bat dela, eta funtsezko zinema-irakaspenak gordetzen ditu, estreinaldiko unean lana ikusi ahal izan zuten zorioneko lagun batzuek berehala ondorioztatu zuten moduan. Nahikoa da Ernst Lubitschen obran pentsatzea, zeinak Chaplinen zenbait estrategia narratibo baliatu zituen beti erreferentzia eta elisioa ereinez zinemagintza ahal zuten gehien fintzen joateko, harik eta estilo-bitarteko dotore bihurtu arte¹⁰.

Edo zuzenean Chaplinek igaro zuen unibertso kulturalaren guztiz bestelakoa den batera joateko, aski izango dugu bi pasadizo gogora ekartzea; filmak genero eta ideologia guztietako artisten artean sortu zuen interesa argi eta garbi erakusten dute, izan ere, horiek. 1927an gaude, eta Vladimir Maiakovski, zinemarako egin zuen azken gidioetako bat izango zenari buruz hitz eginez (pantailara inoiz eraman gabea eta “*Zer moduz zaudete? Egun batean bost xebetazunetan*” izenekoa), argi eta garbi galdetzen zuen egun haietan zinema sobietarra uzkaldu zuten zenbait gaitzen inguruan. Honako hau zioen: “Zergatik dira atzerriko filmak gureak baino hobeak, bai oro har, eta baita kalitate artistikoz ere? Eta bere buruari erantzun zion: “Atzerriko filmak baliabide partikularrak aurkitu eta erabiltzen dituelako, teknika zinematografikotik eratorriak eta beste inolako adierazpidetan aurkitu ezin daitezkeenak (*Las leyes de la hospitalidad*-eko trena, Chaplin oilasko bihurtzea *La quimera del oro*-n, mugitzen ari den treneko argiak *Una mujer de París*-en)”. Azken galdera-erantzunarekin borobildu zuen behin betiko gakoa: “*Una mujer de París*-ek zergatik du edertasun itsugarria?” / “Gertaera errazak antolatuz, emozioen asetze handiena lortzen duelako”¹¹.

Bigarren anekdota Sergei M. Eisensteini dagokio; hark ez zuen inoiz ezkutatatu Chaplinen artea zenbat miresten zuen, baina, kasu honetan, maisuari egin zion omenaldia ilunpean egon izan da urte askoan. Einsteinen lankide Grigori Alexandrovek kontatu zuelako gorde ahal izan dugun elkarriketa baten ondoren, zeinek eta Stalinek Eisensteini eta kontatzaileari berari aditzera eman zien marxismoa behar adina ez ezagutzeak elkarrekin osatu berri zuten filmari zama bat eransten ziola (*Lo viejo y lo nuevo*, 1929; lehen, *La línea general*), eta amaiera aldatzera gonbidatu zituen. Hauxe dio Alexandrovek: “Benetan sentitzen dugu Stalin kamaradarekin izandako elkarriketa gure filma bukatu baino lehen egin ez izana. Hori oso desberdina izango zen”. Elkarriketa horri buruz Eisensteinen testigantzarik ez badaukagu ere, aski da filma zabaldu zenean zeukan amaiera (Errusiako lurralde neurrigabeak irauliz doazen traktoreen prozesioa), Rigako zinemagileak jatorriz zirriboratu zuenarekin alderatzea (Zinematografiako Eskola Tekniko ohiko bilduman kontserbatu da). Jay Leydaren hitzetan, “jatorrizko bukaerak, *Una mujer de París* filmari omen eginez, aukera zabalik uzten zuen Marfa (azkenean traktore bateko gidaria) eta traktoreen gidaria (azkenean baserritarra) elkar zitezen”. Bi gazteak bide batean gurutzatzeak, bata ibilgailu motordun batean eta bestea gurdi apal batean, Chaplinen filmaren azken sekuentzia gogorarazten zuen, rolag trukatzeko iradokitzaile bat proposatuz. Logikoa denez, sobietar zinematografiako burokratei ez zitzairen proposamen egokia iruditu¹².

Zorionez, zenbait testu ditugu eskura gaztelaniaz (Bibliografia ikusi), eta horietan aztertuta dago egileetako batek (Paulino Viotak) *Una mujer de París*-en “forma globala” eta “forma lokala” deitu zuena. Viotak azaldu zuenez, filmaren egiturazko distiraren oinarria konposizio-lan saiatua da, “korrespondentzien antolaketa arautzen duen matrize geometrikoa”. Dena laburtuta dago “azpian

dagoen bost ataleko egitura isilpeko” batean (eta laburtze horren asmoa ez da irakurleak jatorrizko testura maiz jotzetik baztertzea, guztiz alderantziz baizik), eta egitura horretako lehenengo lau ataletako bakoitza bigarren mailako hiru (sekuentzia) unitatetan banatuta dago, eta azken atalak (sekuentzia bakarra) koda moduan funtzionatzen du¹³.

Bestalde, filmeko eszena handietako batzuk (“forma lokala” edo “forma txikia” deituko genukeenari dagozkionak: striptease iradokitzaileko festa Auzo Latinoan, geltokiko eszena, Marie St. Clairren masajea) egoki baino egokiago jorratu ditu Imanol Zumaldek (7. oharra ikusi), behin eta berriz azpimarratuta irudiz kanpokoetan nolako lana dagoen (bide batez, zinemagile handi bat egiazkotzen duten marketako bat), era berean filmak itxura batean uko eginez Zumaldek berak noizbait “eszenaratze egozentrikoa eta planifikazio teleskopikoa” deitu zuenari, Chaplinen eguneroko estilo-ezaugarri behinenetakoak zirenei¹⁴.

Bi egile horien aurkikuntzak biribildu besterik ez nuke egin nahi, horien lanei egindako azken ohar labur batzuekin. Gai sinpleenekin hasiz, Chaplinek objektuak erabiltzeko zeukan era bikaina aipatu nahi dut. Eta beti aski komentatu izan baita Pierre pertsonaiak (Adolphe Menjou antzeztuta) Marieren (Edna Purviance) gelako komoda batetik sakelako zapi bat zeinen erraz ateratzen duen, cocotte horren etxean dagokion lekua nabarmenduz, ezin liteke ikusi gabe utzi Marieren eta Jean maite ohiaren (Carl Miller) arteko Parisko topaketa (ustekabea, melodrametan, hutsegiteek korapilatzen dute kontakizuna); aurreko ideiarekin errima iraulia. Margolari gazteak adeitsu te bat eskaintzen diotenean, sukaldaria joaten da arineketan zapi baten bila, Mariek kikara haren gainean utz dezan. Traputxo zarpail urratu bat soilik eskaini ahal izango dio. Zeta lurrindutik sukaldeko trapura, bi gizonen artean hautatzeko dilemaren sustraia non dagoen mahai gainean ezartzen duen irristatze ariketa.

Hori bezain kontu ederra da, errima kontsonantean, Jeanek pinta dezan Mariek aukeratu duen soinekoa (iragan ezinezko batean erretratatu duena, ihesaldi zapuztuko egunean zeraman janzkerarekin; beste estilema melodramatikoa bat, denboraren zauria, mirezgarri erabilia) Pierrerekin afaltzera joateko hautatu duen berbera izatea, Jeanekin zuen harremanari uko egin ondoren. Edo besaulki ibiltariko beste hori, izugarri bizia: filmaren hasieran, adopzioko aitaren etxetik ihesi, Marie babes bila Jeanen etxera doanean, kretona loretsu batez apaindutako besaulki batean eseriko da. Haren keinuak drama eragiteko moduko ahala izango balu bezala, besaulki horretan hilko da Jeanen aita, maitaleen ihesa oztapatuz. Besaulkia (ondoren Jean ama alargunarekin bizi den Auzo Latinoan apartamentu txikian ezarria), “small village”-an zegoen su aurreko kokaleku berean, orain ama eseriko den jarlekua izango da, Jeani Marierekin zuen harremanari berriz ekiteko asmoa kendu nahi dion bitartean. Azkenik, agian filmeko planorik ederrena denean, amak semea suizidatzearen erruduntzat jotzen duen emakumearekiko mendekuari uko egiten diotenean, hiruko egitura batek filmaren amaiera morala iragarriko du: amaren irudiaren eta Jeanek margotutako Marieren erretratuaren artean ikus dezakegu besaulki gaitzesgarria, behin betiko hutsik.

Baina ez nituzke lerro hauek amaitu nahi iragan hurbilaren eta oraindik urruneko geroaren artean filmak kokatzeko duen moduari erreferentzia egin gabe. Chaplin zinemagile bakana zenbateraino zen egiaztatzen. Nahikoa da kontuan hartzea egileak nola erakusten dituen bi aita-irudi maskulinoak: urtebete lehenago 1922an egindako Nosferatun ez-hilaren irudiarekin gertatzen den bezalaxe, itzala aurretik doa bi gurasoak irudian agertzeko erabilitako eszena mehatxagarrietan (Marieren aita, eskailera bat igotzen; Jeanen aita, beste eskailera bat jaisten). Nekez ikusi ahal izan zuen Chaplinek Murnauren filma, 1929ra arte ez baitzen AEBetan estreinatu, baina irudiak berez-berez mintzo dira.

Auzo Latinoan apartamentu batean ospatzen den festara iritsi nahi duen Marie erakusten duten irudiek euren kabuz hitz egiten duten bezala: eraikin batean sartu da, eskailera igo ditu, eta atea jo du. Atea ireki dioten unean, argiak aurpegian jotzen diotenean, konturatuko da maite galdua duela aurrean, urtebete geroago. Igoera horretako plano bakoitzak behar baino gehixeago

irauten du pertsonaia irudi-eremutik irten ondoren, eszenaren egiturak aforismo ezagun bat irudikatzen duela dirudien era berean: “Kausak ondorioari jarrai diezaioa, eta ez dadila ez ondoan ez aurretik izan”¹⁵. Hogeita hamar urte baino gehiago beharko ziren Robert Bresson zinemagile bakanak arau hori borroka-zaldi estetiko bihurtu zezan.

Murnauren obratik Bressonen lanetara, Lubitschengan geldialdi bat egin da. Zenbat zinemagile koka daitezke horrelako ibilbideko bidegurutze be-rean?

NOTAK

- 1 1914ko martxoaren amaierara arte ez zuen Chaplinek berak sinatutako lehen gidioa filmatu (*Twenty Minutes of Love*) eta ekaineko azken egunetan jarri zen Chaplin kameraren atzean bere lehen “one-reel” film-bobina (*Laughing Gas*, gidoi propioarekin).
- 2 Jakingarria da azpimarratzea ia historialari guztiek “eskalea” (*The Tramp*) eta Charlot pertsonaia identifikatu egiten dituzten arren, hori ez dela zehazki zuzena. Edonola ere, Espainian 1915etik aurrera Chaplinen ia titulu guztietan Charlot izena ezarri zuten. Espainian, Frantzia bezala, Charlot aipatzen denean, jokatzeko duen pertsonaia edozein izanda ere, Charlie Chaplin izendatzen da.
- 3 *Charlot transnobador* (*A Night Out*, 1915) filmean agertu zen estreinakoz zineman Edna Purviance, *Una mujer de París* filmeko protagonista izango zena.
- 4 Tothoroh eta Chaplinen arteko elkarlana 1948. urtera arte luzatu zen (*Monsieur Verdoux*). *Candilejas* (*Limelight*, 1952) lanean kredituetan “photographic consultant” bezala agertu zen.
- 5 Chaplinen lan egiteko moduaren hurbilketa bat ikus daiteke Kevin Bronlow eta David Gill ikerlariak zinemagile ingelesaren lanaren inguruan egin zuten *El Chaplin desconocido* (*The Unknown Chaplin*, 1983) dokumental gogoangarrian; *Luces de la ciudad* filmaren sorrera konplexu eta luzeari buruz balio itzeleko materiala dago hor.
- 6 Aski ezaguna da zerrenda: *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923), *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925), *El circo* (*The Circus*, 1928), *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931), *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936), *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940), *Monsieur Verdoux* (1947) eta *Candilejas* (*Limelight*, 1952).
- 7 Ikusi “Chaplin esquivo. Experimentalidad transitoria y vanguardia en *Una mujer de París* (1923)”, hemen: *Formas de mirar(se). Diálogo sin palabras entre Chaplin y Tati, Lewis mediante*, Madril, Biblioteca Nueva, 2013, 30. or.
- 8 Testua eta gaztelaniazko itzulpena Imanol Zumalderen 7. oharrean (60.-61. or.) aipatutako artikulutik hartu ditut, zeinak era berean hemendik hartu zituen: David Robinson, *Chaplin, His Life and Art*, Londres Penguin Books, 2001, 337.-338. or.
- 9 Chaplin jakitun izan zen beti bere lanak zuen balioaz, eta kementsu saiatu zen bere zinema etorkizunerako gorde zedin. Horri esker, eskura dugu oraindik ere laburra den zinemaren historiako film sorta liluragarrietako bat, baldintzarik onenetan.
- 10 Eztabaida labur bat aurki daiteke Chaplinen filmak Lubitschen obran izan zuen eraginari buruz hemen: Santos Zunzunegui, “*El abanico de Lady Windermere* (*Lady Windermere’s Fan*, Ernst Lubitsch, 1925)”, in *Imagen sobre imagen. Mis historias de cine I*, Valentzia, Shangri-la, 2021, 16.-37. or.
- 11 B. Eisenschitz, “Maïakovski, Vertov” laneko aipua, hemen: *Cabiers du cinéma*, 220.-221. zk. (1970ko maiatza/ekaina), 28. or.
- 12 Stalinekin izandako elkarriketaz Alexandrovek egindako kontakizuna “Sobietar zinemaren lagun mina” izenburuarekin argitaratu zen, 1939ko abenduan *Iskusstvo Kino* aldizkarian. Informazio hau eta istorioaren kontakizun orokorra Jay Leydari hartuta daude, *Kino. Historia del cine ruso y soviético*, EUDEBA, Buenos Aires, 1965, 332.-334. or. Nahiz eta itxura batean horrekin zerikusirik izan ez, Grigori Alexandrovek handik gutxira erakutsiko zuen izaerari buruzko ohar bat egin beharra daukat. 1930eko hamarkadako Errusiako gizartearen dramari buruzko liburu handietako batean (*Los que susurran. La represión en la Rusia de Stalin*, EDHASA, 2009, 8. kapitulua), Liuba Golovnia aktorea hizpide hartuta, Orlando Figesek pertsonaiari buruzko zertzelada hauek utzi zituen: “NKVDrekin estuki lotuta, Mezhrabpomfilm estudioetan egindako salaketan erantzuleetako bat izan zen, Babitskiren atxiloteta eragin zutenena [aipatutako estudioetako arduradun ohia eta aipatutako aktorearen senarra, 1938an atxilotua eta 1939an fusilatua]”.
- 13 P. Viotaren aipua, “Forma local y forma global: *Una mujer de París* (A Woman of Paris), hemen: *La berencia del cine. Escritos escogidos*, Madril, Ediciones Asimétricas, 2019, 123.-153. or.
- 14 Ikusi “Plástica elemental. La estilística de Chaplin a partir de *El gran dictador*”, hemen: *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*, Valentzia, Ediciones de la Filmoteca, 2002, 79.-110. or.
- 15 Zehatz adieraztekotan, esan beharra dago zalantzarikoa dela Bressonek Edna Purvianceren lehen plano moztu izana, lehenik ilun-antzean eta ondoren aurpegian barnealdeko argiaren inpaktua jasoz, apartamentuko plano aski laburra txertatzeko, hango bizilagunak ateko deia entzutean duen erreakzioa erakutsiz.

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, André eta ROHMER, Eric: *Charlie Chaplin* (F. Truffauten hitzaurrea), Valentzia, Fernando Torres Editor, 1974.
- CHAPLIN, Charles: *Historia de mi vida* (Julio Gómez de la Sernaren itzulpena), Madril, Taurus, 1965 [2014an itzulpen bera berrargitaratu zen Lumenen, *Autobiografía* izen berriarekin eta 1965eko edizioan ezabatutako atalak erantsita].
- “Chaplin: Textos” (Ignasi Bosch eta Javier Vegaren hautaketa), *Contracampo*, 13. zk., 1980ko ekaina, 21.-31. or.
- LLINÁS, Francisco, “Apoteosis de la convención. Sobre Una mujer de París”, *Contracampo*, 13. zk., 1980ko ekaina, 10.-15. or.
- ROBINSON, David: *Chaplin, His Life and Art*, Londres, Penguin Books, 2001.
- TÉLLEZ, José Luis, “Con música de fondo. La sonorización de *Una mujer de París*”, *Contracampo*, 13. zk., 1980ko ekaina, 16.-20. or.
- VIOTA, Paulino: “Forma local y forma global: *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, Charles Chaplin, 1923)”, hemen: A. P. Ruíz (koord.), *Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica*, Granada, Trama & Fondo eta Granadako Diputazioa, 2008, 221.-277. or. [berrargitaratua, P. Viota, *La berencia del cine. Escritos escogidos*, Madril, Ediciones Asimétricas, 2019, 123.-153. or.].
- ZUMALDE, Imanol: “Plástica elemental. La estilística de Chaplin a partir de *El gran dictador*”, hemen: *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*, Valentzia, Ediciones de la Filmoteca, 2002, 79.-110. or.
- “Oda a la imperfección. Las tribulaciones del Chaplin sonoro”, hemen: *La experiencia filmica. Cine, pensamiento y emoción*, Madril, Cátedra, 2011, 123.-207. or.
- “Chaplin esquivo. Experimentalidad transitoria y vanguardia en *Una mujer de París* (1923)”, hemen: *Formas de mirar(se). Diálogo sin palabras entre Chaplin y Tati, Lewis mediante*, Madril, Biblioteca Nueva, 2013, 27.-63. or.