



Z, G, Pr: Michael Powell, Emeric Pressburger; **A:** Erwin Hillier; **M:** Allan Gray; **A:** Eric Portman, Sheila Sim, Dennis Price, John Sweet, Esmond Knight, Charles Hawtrey, Hay Petrie, **Z/B,** 124 min. DCP

A Canterbury Tale¹

Un cuento de Canterbury

1944, Erresuma Batua

Ia konpromiso hutsez gogoratu ohi da zinema arte kolektiboa dela. Dena den, zinemagintzaren historian zehar ez da oso ohikoa lau eskurekin edo gehiagorekin zuzendutako filmak aurkitzea (edo gutxienez hala sinatutakoak, ez baita gauza bera). Oraindik guztiz argitu gabe dago hainbat zinema lanetan nolako ardura izan zuten, esate baterako, elkarren artean oso desberdinak diren adibide garrantzitsu pare bat jartzeagatik, S. M. Eisensteinek (zein izan zen Grigori Alexandroven egiazko eginkizuna zuzendari-kide gisa agertzen den filmetan?) edo “Mao urteetan” murgildutako Jean-Luc Godardek (zer rol jokatu zuen Jean-Pierre Gorinek “Dziga Vertov taldean?”). Horiek horrela izanik ere, azken urteotan, elkarlan sakonaren emaitza gisa proposatu izan diren lanen eskaintza zabala izatera ohitu gara. Ideia hori argiago azaltzeko beste bi adibide emango ditut ostera ere: lehen anaiak eta orain ahizpak diren Lana (Laurence) eta Lilly (Andrew Paul) Wachowskiren eta euren *Matrix* sagaren bertsiorik ezagunena (horrek ez du esan nahi interes txikiagoa duenik), eta Luc eta Jean-Pierre Dardenne anaien zinemagintzaren bertsio artistikoen (nazioarteko jaialdietan izandako arrakastei soilik erreparatuta).

Hemen aztergai izango dugun kasua bakana da; bi zinemagile britainiarrek elkarrekin egindako lan multzo zabal bati dagokio (baieztapen hori hobeto xehatu daiteke, gero egiaztatuko dugunez), hainbat hamarkadatan zehar taxutua, zinemako ikertzaileen sektore esanguratsu batek emaitza estetiko globalak zalantzan jarri ohi dizkion industriaren baitan. Arazo horrekin denbora asko ez galtzarren, Jean-Luc Godardek zinema britainiarrari buruz egiten zituen baieztapen behin betikoak gogoraziko ditugu (hark “ingelesa” esan zuen, horrekin kontuan hartzeko nabardura bat erantsiz²), bere *Histoire(s) du Cinéma* (1998) apartekoan gehien gogoratzen den unekoak. Zehatz-mehatz, “La monnaie de l’absolu” izenekoaren 3 (A) atalean. Bigarren Mundu Gerrako urte dramatikoetan Roberto Rossellini ondu zuen *Roma ciudad abierta* filmari omenaldia eskaintzeko sekuentzia gogoangarrian, “zinemagintzaren zentzuan, Amerikak zinema okupatu izanari, zinema egiteko nolabaiteko modu uniformeari, erresistentzia egin dion film bakarra”, JLGk ez zuen gogorazi gabe utzi une haietan bakoitzak egin zuena: “errusiarrek martirio-filmak egin dituzte, amerikarrek publizitate-filmak, *ingelesek zineman beti egin izan dutena egin dute, ezer ez*”. Alemaniak ez zeukan zinemarik, eta frantsesek *Sylvie et le fantôme* egin zuten. Poloniarrek espiazioko *La pasajera* eta *La última etapa* filmak eta oroitzapenak biltzeko *Kanal* egin zituzten, eta, ondoren, Spielberg hartu zuten azkenean, noiz izango, eta ‘horrelakorik gehiago ez’ izan zen hura ‘beti hau’ bihurtu denean”. Jakina, letra etzana nirea da. Kontuak apur bat korapilatsuak direla argi gera dadin. Izan ere, ikusiko dugunez, iritzi hori iraultzeko aukera bakarra dago: baldin eta kontua den modura ikusten badugu, funtsean, iritzi estetiko bat.

Beraz, film britainiarra (edo ingelesa). Horrek beste arazo bat eragiten du. Zer esan nahi dugu film bat ingelesa dela (edo espainiarra, japoniarra, frantsesa, thailandiarra, boliviarrak, iparramerikarra, etab.) esaten dugunean? Erabaki administratibo huts bati buruz ari al gara? Edo “zinema” izenaren atzean

2021.12.10

Zinemako istorioak (III)

kokatzen den adjektiboa baimentzeko ahalmena eman dezaketen zenbait kultura-ezaugarri espezifiko eta erraz identifikatzekoekin lotzen duten zenbait alderdi hor agertzeaz ari gara? Egia al da obra zinematografiko guztiek badituztela zantzu nabarmenak beren pertsonaiek hitz egiten duten hizkuntzaren arabera haragoko edo honagoko kultura-eremu jakin batzuetakoak direla igarri ahal izateko? Edo, aitzitik, kritikari eta zinemagile jakin batzuek dioten bezala, zinema-lanak inolako mugarik ezagutzen ez duen “zinemaren herrialde” batekoak dira, zeinetan artisten senidetasuna nagusi den, eta, nolahi ere, zenbaitek bere garaian *eszenaratzea* izenarekin deitu zuen hizkuntza komun bateko idiolektoak elkarrekin bizi diren? Erantzuna geroko utziko dugu, ez baita erraza. Baina, zailtasunak aintzat hartuta, jarraitu baino lehen egin beharreko galdera bat daukagu orain.

Beste urrats bat eman behar delako eta mahai gainean hirugarren arazo bat jarri behar delako. Testu honek goiburutzat duen filma askotan mesfidantzaz ikusten den genero batekoa da: ospe onik gabeko gerra propagandako generoa. Adierazpen hori egitea lan batzuen iragarkitzat hartu ohi da, beti errespetaagarriak ez diren metodoak erabilia nazionalismo borrokalariaren birusak kutsatzera bideratutako ekinbideekin lotuak, gerra-gatazkak gertatzen diren garaietan bereziki nabarmentzen den moduan. Berriz ere azkar jarraitze alde-
ra, esango dut era askotara adierazteko artelan handi asko (literaturan, pinturan, musikan, besteak beste) ekoizpen familia honen parte direla. Zinema ez da egon eztabaida eta gatazka horietatik bereizita, eta ezin izan da bereizita egon. Ez dugu horregatik beldurtu behar: artea beti aritu baita arimak *manipulatzearen* zerbitzura. Ala “arte handiak” ez al du, bada, bilatzen munduko arazoan aurrean gure jarrerak argitu, sendotu edo aldatzea? Modu apur bat teknikoagoan azalduz gero, edozein artelanen asmoa *eginaraztea* da, gu bizitzako gatazketan murgiltzea, horiei buruzko ikuspuntua eman eta, zergatik ez, errealitateari aurre egiteko dugun modua aldatzea. Gerra propagandako zinem-
man, hori ez da inolaz ere ezkututzen, genero ohikoenetan eta hain egoeraren arabekoak ez direnetan sailkatzen dugun artean gertatu ohi den bezala.

Hori guztia esan ostean, film jakin bati galdezka hasteko moduan gaude: *A Canterbury Tale* (*Canterburyko ipuin bat*, hitzez hitz itzulita), 1943an filmatu eta 1944an estreinatu zuten fikziozko film luzea –zehaztasunean hain zorrotza izateak badu bere zergatia–, Michael Powell eta Emeric Pressburger izeneko bi zinemagilek Ingalaterran egin zutena, etsai nazifaxistaren aurka gerra gupidagabean jarraitzeko giroan. Gerra hori, borroka-fronteetan ez ezik, atzealdean ere gertatzen da, garai hartan lau urte baino gehiagoz zirauen gerra suntsitzailea jasan behar zuen herritarren erresistentzia espiritua sendotzen jarraitzeko beharra bitarteko hartuta, gerrako tunelaren amaiera ikusten hasiak ziren une hartan. Film bakoitzean lehen jorratu ditugun arazoak nola aurkezten diren egiaztatzeke –zehazki film *bat* hautatuko dugu aztertzeke, nahiz eta beste batzuk ere aipatu–. Izan ere, zinemako kontuak aztertu ahal diren modurik onena zinemagintza osatzen duten filmetan horiek mamituta dau-
den moduari erreparatzea da.

Michael Powell (1905-1990) eta Emeric (Imre József) Pressburger (1902-1988). Powellek Alfred Hitchcocken filmetan *platoko* argazkilari lanetan hasi zuen zinemarekiko harremana (*Champagne*, 1928 eta *Blackmail*, 1929), eta hogeiko hamarkadan era askotako hogeitaka film zuzendu zituen. Jaiotzez hungariarra zen Pressburgerrek, oster, Berlinen ekin zion lan ibilbideari, kazetari gisa aurrena, eta gidoiak idazten gero, besteak beste Robert Siodmak zinemagilearentzat (*Abschied*, 1930), eta, Ingalaterrara joan ostean, Conchita Montenegro espainiarra protagonista zuen 1936ko *La vie parisienne* lanaren bertsio anglofonorako. 1935ean, Britainia Handian kokatu zen behin betiko, eta Alexander Kordarentzat lan egin zuen han. Hala, Powellekin harremanetan sartu zen, eta *El espía negro* (*The Black Spy*, 1939) filmaren gidioa ber-
ridatzi zuen; orduan hasi zen luzerako lankidetzan emankorra izango zena³. Bigarren Mundu Gerran, lehenago aipatu dugun gerra-propagandako genero horren barruan sailka daitezkeen film bikain sorta bat egin zuten: *El paralelo*

49 (*Paralell 49th*, 1941), *One of Our Aircrafts Is Missing* (1942koa, gerora biko-tearen lanen zati handi bat babestuko zuen The Archers ekoizpen-etxearen lehen lana izan zena), Churchillen haserrea eragin zuen *Coronel Blimp* (*Life and Death of Colonel Blimp*, 1943), egileek gerra klasikoan arau zaharren aldeko hautua egin zutelako agintariak «antipatriotikotzat» jo zuena, ondorengo *The Volunteer* (1943, film laburra) eta *A Canterbury Tale* (1944). 1943tik 1955era bitartean, hamahiru filmetan “written, produced and directed by Michael Powell and Emeric Pressburger”⁴ esaldia ezarria zuten goiburuan, horien artean honako hauek bezalako lan estimatzekoak: *A vida o muerte* (*A Matter of Life and Death*, 1946), *Narciso negro* (*Black Narcissus*, 1947), *Las zapatillas rojas* (*Red shoes*, 1948) edo *Los cuentos de Hoffman* (*The Tales of Hoffmann*, 1951). 1957an, The Archers desagertu egin zen, eta Powell eta Pressburgerren bideak banandu egin ziren. Hala ere, berriro elkarrekin aritu ziren 1966an eta 1972an, norbere ibilbide amaieran, aparteko muntarik gabeko bi filmetan. Norbere aldetik, Powellek kritika mailako arrakasta berantiar zabala lortu zuen, eztabaida eta guzti, *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1960) lanarekin. Pressburgerrek, ostera, zuzendari bakar gisa film bakarra sinatu zuen bere ibilbide osoan: *Twice Upon a Time* (1953).

Neurri batean, *A Canterbury Tale* The Archers etxeak Bigarren Mundu Gerrako gerra-ahalegin britainiarrari egindako azken ekarpen xelebrea izan zen. Powellek bere memoria mamitsuetan kontatu zuenez⁵, Ingalaterrako hego-ekialdeko Kent konderrian girotutako kontakizun bat sortzen saiatu zen Emeric Pressburgerren laguntzarekin, haurtzaroko paisaietara itzultzeko aukera eskainiko ziona. Baina, orduko hartan, Britainia Handia nazien aurka borrokatzera bultzatzen zuen balioen sustraietan sakontzeko asmoz egin zuen, eta filmean soldadu amerikar gazte baten ikuspegia txertatu ahal izateko moduan egin ere; soldadu amerikar hura egun haietan bere lagun ingelesekin batera prestatzen ari zen orduan Ardatzaren esku irauten zuen “Europako gortorlekuari” eraso egiteko.

Pressburgerrek zirriborratu zuen gidoiak Canterbury hiria hartu zuen erdigune neurgatikotzat –nahiz eta azken sekuentziak soilik kokatu zituzten hango kaleetan eta katedralean–. Erdi Aroan, erromesaldi gune garrantzitsua izan zen fededunentzat, San Tomas Beckett apezpiku martiriaren hilobira egindako bisitaren bitartez santuaren bedeinkapena jasotzeko edo zeuzkaten bekatuetatik askatzea ahalbidetuko zieten penitentziak gauatzeko asmoz. Izan ere, filmaren izenburuak berak ere zinemagileek nahita bilatu zuten loturari eginen dio erreferentzia: Geoffrey Chaucerren *Canterburyko ipuinak* lan klasikoa, Boccacciok *Dekameron* ipuin bilduman sortu zuen ereduari oinarrituta, garai hartako gizarte-estamentuetako ordezkari askotarikoan ibilerak jasoz, nobleenak eta plebeioenak, lurjabeenak eta elizgizonenak, emaginenak eta mojenak, errotarienak eta merkatarienak, kalonjeenak eta nekazarienak, 1387tik 1400ra bitartean idatzitako 24 kontakizun bildu zituena⁶. Orobat, ez da alferrikako kontutzat jo behar Chaucerren artelana batere erreparorik gabe nabarmen aipatzearekin haren funtsezko ezaugarri literarioetako bat azpimarratzen zuela era inplizituan: garai hartan nobleziak eta elizjendeak hizkuntza kuttunenak zituzten frantsesaren eta latinaren aurrean, ingeles mintzaira berretsi eta zabaldu nahi zuen testua zen.

Are gehiago. Kidetza hori filmaren hasieratik argi gera zedin, egileek has-tapeneko sekuentzia bat sartu zuten, XIV. mendean bete-betean murgilarazten gaituena, Canterbury inguratzen duten muino leunak igotzen ari diren erromes ibiltariz osatutako taldeen barruan. Halako batean, ordea, tupustean alderik alde egindako eten garbi baten bitartez, ehiztari batek airera jaurti duen hegazti harrapariaren hegaldia borroka-hegazkin moderno baten aireko ibilerak ordezkatu du, eta haren zain dagoen jabearen lekuan soldadu moderno bat agertuko da, etsaien hegazkinekiko atezuan zerura begira dagoena. Zalantzarik gabe, muntaia hori, seihun urteko elipsiarekin, aurrekari nabaria da ezagunagoa den beste baterako, hain zuzen Stanley Kubricken *2001: Una odisea del espacio* filmerako, non lau milioi urtean zehar eramango gaituen, lo-

tura osatuz pelikulan “gizateriaren egunsentia” deitzen denaren hasieraren eta amaieraren artean. Bat-batean, irudi-eremutik kanpo entzuten den motorren zaratari jarraituz, tanke multzo bat sartu da enkoadraketaren barruan, Kenteko muino leunak okupatuz⁷, eta tren moderno bat azaldu da agertokian; hiru protagonistak daramatza barnean, kontakizunak emango dien izaera euren ez ezagutu arren, “Canterburyko ipuin” berri eta moderno bateko “erromesak” izango direnak⁸. Herrian kantonatutako sarjentu ingeles bat --Peter Gibss, Dennis Pricek antzeztua--, Canterburyra bidean okerreko lekuan geraleku horretan jaitsi den Amerika sakoneko landa-eremuetatik datorren sarjentu iparramerikar bat --Bob Johnson, John Sweet GI⁹ gazteak gorpuztua, lehenagotik zinemarekin inolako loturarik izan gabeak¹⁰-- eta Women’s Land Army delakoari atxikitako Londresko saltzaile gazte bat, inguruko nekazaritza lanetan aritzera etorritakoa --Alison Smith, Sheila Simmek interpretatuta¹¹--. Horietako bakoitzak zauri berezi bat izango du bere baitan, eta horren sendabidea Canterburyko katedralera iristeko ibilbidearen amaieran jasoko dituzten bedekazio baltsamikoez soilik eskainiko diete.

Parentesi txiki bat zabalduko dugu aurrera jarraitu baino lehen. Hurbilagoko kidetza batzuk marrazteko. Esan gabe doa *A Canterbury Tale* fikziozko film bat dela hasi eta buka, oinarri errealisten gainean kokatua den arren, erabat irudimenez sortua. Baina oraintsuko beste lan zinematografikoren baten memoria gordea du bere baitan, genero dokumental izenekoari bete-betean dagokiona, aldi berean gerra propagandako obra izateari ere utzi gabe.

Powell eta Pressburgerren pelikula filmatu baino bi urte doi lehenago, Humphrey Jennings izeneko zinemagile gazte batek zortzi minutu eskako dokumental txiki bat egin zuen, lehenago aipatu dugun *Words for Battle* izeneko (1941); Informazio Ministerioaren mendeko Crown Film Unit propaganda zerbitzuak ekoitzi zuen. Lehen begiraturan ematen duena baino harreman handiagoa dauka aztergai dugun *The Archer*eko artelanarekin. Zer da *Words for Battle*¹²? Erresuma Batuko nazioa eratzean ardatz izandako historiaren eta balioen deskribapen labur bat, William Candes, John Milton, William Blake, Robert Browning eta Rudyard Kipling bezalako autore klasikoaren literatura-testu batzuk aurkeztuz --Laurence Olivierren ahotsaren esku utzita¹³--, mehatxu totalitarioaren aurka borrokan, anartean ia bakarrik, ari zen Britainia Handiko irudien gainean durundi egiten dutenak. Irudien artean, literatura gogorarazten duen arrano batekin batera --Milton--, errekruta gazteen talde bat ikus dezakegu, borroka-hegazkinetara lehen aldiz igotzen. Era berean, William Blakeren *Jerusalem* ereserkiko bertsoak oinarri moduan erabili zituzten, haurrak bonbardatutako hirietatik aldentzeko landa eremura eramanez ageri diren irudiekin batera¹⁴. Eta halako batean, Churchillek hitzaldi ospetsuan britainiar herriak ez duela inoiz amore emango baieztatzen duenean («We shall fight in the beaches...»), bide emango zaio jarraian hura bezain sona handikoa den beste hitzaldi bati: Lincolnek Gettysburgeko hilerriaren inaugurazio-egunean egin zuen hitzaldiari; Gettysburgeko hilerriak Ameriketako Gerra Zibilean hildako bi aldeetako hildakoak hartuko zituen. Demokrazia herriak, herriarentzako eta herriarengatik gobernatzea dela gogorazi zigun mintzaldia izan zen. Irudian, Londresko Parlamentuko Etxeen aurrean kokatuta dagoen Abraham Lincoln estatua (Jenningsek baieztatu zuenez, bere filma estatua horri buruzkoa zen), hiriko kaleetan joan-etorrian dabiltzan gerra-gurdiz inguratua. Lehena eta oraina, historia eta gaurkotatua, eta Atlantikoaren bi aldeak arragoa bakarrean urtzen dira. *A Canterbury Tale* filmetik urrun ez gabiltzala ikusiko dugu.

Garrantzi handikoena bi lanek partekatzen dituzten irudikatze-estrategia eta diskurtsoaren eraikuntza antzekoak izatean datza, film luzea edo laburra izatetik harago, fikzioa edo dokumentala izatetik harago. Eta gero horretara itzuliko garen arren, bi filmen bizkarrezurreko muinaren atala den oinarritzko ideia bat agerian uztea: oraina eta iragana komunikatu egiten dira, gaur egungo gainazalean agertzen dena sakoneko geruza geologikoen gainean etzanda dago, eta geruza horiek egungo itxurak moldatzen dituzte. San Agustinek

esan zuen bezala, orainaren iragan bat dago, orainaren orain bat, eta orainaren etorkizun bat. Film batetik bestera aldatuko denak zerikusia du, hala Britainia Handiko gainerako Inperioari, nola haren ondorengo amerikarrei zuzendutako elkartasunerako deia, gertaeren eraginez, 1943rako aktibatuta egotearekin.

A Canterbury Tale 1943ko udan filmatu zen, hiria gogor zigortu zuten alemaniar aireko bonbardaketak bukatu eta jarraian, hain zuzen¹⁵. Filmeko azken eszenetako batean, zeina eszena bikainenetako bat den, hirian zehar ibiliko gara, Alison Smith emakumezko protagonistarekin batera. Horretan, Powellen eta Pressburgerren kamerak espazio huts batzuk erakusten dizkigu, eremu horietan bonbardaketak baino lehenago zein eraikin zeuden adierazten duten kartelak edo haietan zeuden negoziokoak hiriko beste zein lekutan kokatuta dauden azaltzen duten idazkunak. Ibilaldia, logikoa denez, oraindik britainiar herria bezain zutik dirauen katedralean amaitzen da.

Filmatze-data garrantzitsua da, ez bakarrik arrazoi horregatik –etsaiak eragindako suntsiketei egotz diezaiekegun “dokumentu” balioa–, baizik eta une hartan bete-betean ari zirelako prestatzen hurrengo urteko ekainean aliatuak Normandiako hondartzetara eramango zituen lehorratzea. Ingalaterra irakinaldi militarra bizitzen ari zen, eta operazioan parte hartuko zuten soldadu yanki ugari zegoen bertan kanpatuta. Ez da harritzekoa, beraz, amerikarren eta ingelesen arteko harremana filmeko funtsezko gaietako bat bihurtu izana. Hori ere bat dator *Words for Battle* lanarekin. Filmeko hiru “erronesetako” bat Bob Johnson sarjentu amerikarraren pertsonaia izango da. Eszena esanguratsuenetako batean, Chillinbourgneko Jim Horton arotzarekin ezin hobeto elkar ulertzen ikusiko dugu Johnson. Zedroak landatzeaz, edo zumarraren nahiz gaztainondoaren zura lehorteaz hitz egiten hasi, eta berdinak direla konturatu; beti Oregon urruneko familiaren zerrategi zaharrean lan egin duen soldadu gaztea bata, arotz ingeles zaharra bestea, proba-akatsa metodoaz arbasoek puntu-puntu jarritako zura tratatzeko teknika berberak aplikatzen jarraitzen duena. Elkar topatze horren emaitza izango da ebanistaren familia GIra bazkaltzera joateko gonbidatzea. Honela erantzungo dio Johnsonek Alisonen galderari, gaztea zurginarekin hain ondo konpon daitekeelako harritu denean: “hizkuntza bera hitz egiten dugu”. Neska gazte hain *britisbak* zehaztu egingo dio: “zuk eta nik ez dugu hizkuntza bera hitz egiten”. Johnsonek argi eta garbi azalduko dio: “hark zura ezagutzen du, eta nik ere bai”. Une honetan, gogoan izan behar da hasierako eszenan geltokiko burua harritu egingo dela ikusita sarjentu amerikarrek gaiak ingeles alderantzizko aldean dauzkatela.

Baina filma 1944ko abuztuan estreinatu zenean, tropa anglo-amerikarrek uhartean zeuzkaten kantonamenduak utzi zituzten, eta kontinentean borrokatzen hasi ziren. Soldadu yankiak irletatik irten zirenez geroztik, garrantzia moteltzen joango zitzaion seguru asko senide arteko batasunaren gaiari, edo britainiar biztanleentzat iparramerikarrak Ingalaterran kokatu izanak eta horren ondorioek eragindako kultura talkatik ziurrenik sortu ziren “eragozpen” korapilatsuagoen gaiari. Kontu horietan eragin zuten arrazoiak zirenak zirela ere –eta berehala ikusiko dugun bezala, beste batzuk identifikatzen saia gaitezke–, The Archers etxeak jasan zuen lehen porrot komertziala izan zen *A Canterbury Tale*. Horren ondorioz, egileek beste bertsio bat prestatu zuten Ameriketara estreinatuko zenerako. Jatorrizko bertsio hobei minutu baino gehiago kendu ziren –ezabatutako materialaren artean, haur-guduak kontatzen dira, Kiplingen airea, edo are Richmald Cromptonena ere, daukatena–, eta AEBetan kokatutako hitzaurrea eta epilogo filmatu, Johnson sarjentuaren orduko emaztea –Kim Hunterrek interpretatuta– erantsiz; gazteak hari kontatzen zion Ingalaterran bizitako esperientzia, flashbackean. Epilogoan, senar-emazteak Ingalaterrara joatekoak ziren, gerrako esperientziak batera biziberritzeko.

Baina itzul gaitezen jatorrizko bertsiara. Hasteko unean, misterio-film bat bezala aurkezten den lana daukagu aurrean, eta lehen sekuentzien ikus “tonuak” hori berresten duela dirudi. Halabeharrak Chillingbourneko geltokian elkartu dituen hiru gazteak arazo eramangaitz batean murgilduta daude. Gau ilun betean, etsaien bonbardaketak saihesteko itzalaldiak jasaten dituen herri batean oinez doazela, beste ezaugarri jakinik gabe uniforme militarra jantzita duen ezezagun bat ikusi dute udaletxeko eraikinean Alisoni buruko ilera kola pota bat isurtzen, eta, eraso egin ondoren, era misteriotsuan desagertu dela dirudi. Horrela, herrian “itsasgarriaren gizona” (The Glue Man) izenaz deitua ezagutuko dute, emakumeen aurka inork identifikatu gabe dagoeneko antzeko hamaika eraso egin dituen gaizkilea; dirudenez, erasoan biktimen bereizgarria inguruan kanpatuta dauden soldaduen adiskide bihurtu izana da. “Itsasgarriaren gizonaren” misterioa filmaren erdigune bihurtuko da, ikusiko dugun moduan, denbora gutxirako baldin bada ere. Ordurako, Thomas Coldpeper herriko bake-epailea ezaguna izango dugu. Johnsoni harrera egin dio, hari erakutsita “Alkatetzan bere bulegoa apaintzen duen murgil egiteko taburetea erakutsiz, hark esatera, oso tresna baliagarria zena gehiegi hitz egiten zuten emakumeak isilarazteko”. Eta uko egingo dio Alison bere etxaldean enplegatzeari, emakumea delako. Ezkongabea, misoginoa, ama zaharrarekin bizi dena, Kenteko paisaiari eta tradizioei aski lotua, Coldpeper susmagarri nagusia bihurtuko da bisitari hirukotearentzat.

Bira ausarta eginez, filmak Coldpeper pertsonaia anibalentea bihurtuko du ardatz; Eric Portmannek maisutasunez interpretatu zuen, hasieran hura hezurmamitzeko aurreikusi zuten Roger Livesey aktoreak uko egin baitzion, bake-epailearen nortasuna osatzen zuten elementuetako batzuekin deseroso. Izan ere, Coldpeper pertsonaia konplexua da: tokiko tradizioak eta landa-bizitza lasaia maite ditu, eta bere konderriko paisaiaren edertasuna zabaltzen aritzen da irudi finkoen proiektzioekin aurkeztutako solasaldien bidez; era horretan, ahalegina egiten du gudu-zelaira joateko zain dauden soldadu gazteengana Ingalaterrako iragana hurbiltzeko. Baina, aldi berean, gauez beste zerbaitetan aritzen da –laster jakingo da hura dela “itsasgarriaren gizona”–, soldaduak emakumezkoen “tentazioetatik” aldentzeko bere buruari ezarri dion betebeharraren menpean –soldaduetako askok eta askok armadan sartzean emaztegaiak edo emazteak atzean utzi dituzte–. Hala, argi eta garbi erakusten du bizimodu arkaikoenak edonola mantentzeko duen borondatea.

Zinez liluragarria da Powellek eta Pressburgerrek pertsonaia hori eraikitzean barne-bizitzaren konplexutasuna erakusteko modua. Esan gabe doa us-tez portaera desegokia dutenen aurkako disuasio-arma gisa emakumeen ilean botatzeko “itsasgarria” hautatu izanak, aldi berean, baduela sexualitate-karga txar bat. Baina egia da, halaber, soldaduak bizi diren eta horiek defendatzen duten herrialdeko balioez sensibilizatzen saiatzeko jarduera nekaezinak pertsonaia txundigarria bihurtzen duela, inguruan duten paisaiari buruzko ikuspegi ia espiritual bereziarekin. Kritikariren batek dagoeneko esana duenez, pertsonaia hori “mistiko erreakzionario” moduko bat da.

Izatez, filma elipse formaz eraikita dago, filmeko bihotz bikoitza osatzen duten eta haren egiturari sendotasuna ematen dioten bi eszenarekin. Bake-epailearen ideiek duten liluratzeko ahalmenak harrapatu egingo du Alison bi eszena horietan: lehen aipatu dugun tropari zuzendutako linterna magikoaren saioan, eta ondoren ustekabean muinoan Coldpeperrekin topo egitean. Une horretan, urrutira Canterburyko katedralaren edertasuna paisaian zehar miretsi ondoren, badirudi neska gazteak artean ere entzun egiten dituela seiehun urte lehenago urratutako bidezidorretan barna hara oinez doazen erromesen hotsak. Magistratuak Alisoni azaltzen dion bezala, entzun badituzake, barruan dauzkalako da. Bide batez, bitxia da Alisonen lehen planoan, hau da, filmaren egiazko euskarri kontzeptuala den iraganeko soinuak entzuten ari dela dirudieneko hori, estudioan filmatua izatea, txertatuta dagoen sekuentziaren tonu fotografikoarekin kontraste argian. Bizkor erantsi beharra daukat jenio-idea dela hori, nahiz eta ziurrenik arrazoi prosaikoagoei zor diegun: ikus-tonua hausteak anibalente bihurtzen du uneko egoera, errebelazio mistikoaren ideia gauzatzeak berak dakarrelako, “ikus-tonua” aldatzearekin, haren “egiaren” balizko krisia, izaera artifiziale duela azalduz.

Azken eszena horretan, filmeko elementu garrantzitsuenetako bat nabarmentzen da. Dagoeneko guztiok dakigunez, film gehien-gehienetan, paisaia kontakizuneko *figurak* biziko diren *atzealde* moduan erabiltzen da, horretarako soilik. Aztergai duguna bezalako eszena batean –hotsekin gogoratzeak filmaren hasierarekin lotzen du–, pelikulak kontakizunaren benetako *figura* bihurtzen du paisaia, *englishness* delakoaren mamitze egiazkoa, eta eraldatzeen arragoa horretan era berean bizi dira belatzak nahiz ehiza-hegazkinak, antzinako erromesak nahiz gaur egungo soldaduak. Filmak iradokitzen du Ingalaterra sakoneko edozein paisaia iraganeko aztarnak gordetzen dituen erreserba geologiko bat dela, zeinari arretaz begiratzen eta aditzen baldin badiogu, haren orainari sendotasuna ematen dioten arrazoiak miatu ditzakegun. Coldpeper ulertzeko era bat izan daiteke pertsonaia horrek Rudyard Kiplingen sorkuntza ospetsuenetako batekin dituen parekotasunez jabetzea –Kipling berriro, *Words for Battlen* ere “The Beginnings” izenburuko poemarekin agertzen dena–, *Pook mendiko Puck* izenekoarekin, hain zuzen, nahiz eta horrek sustrai shakespearetarak dituen. Izan ere, Coldpeper ile zuriko Puck moduko baten gisan aurkezten da, Ingalaterrako ohitura eta paisaietarako harrera-enbaxadore aproposetan aproposena. Bere herrialdeko historia zoragarri ezagutzen du, eta harengandik isurtzen diren *fairy tales* horietako benetako pertsonaia da.

Horregatik, oso zuhur jokatu behar dugu filmari –eta horko pertsonaia nagusiari– leporatzeko garaian kontserbadorismoa eta Britainia Handiko “nazio” aniztasunaren ekonomia ez ezik landa-paradisu idealizatu baten ikuspegiak laketzen diren esentzietan finkatzea, gerrak aldi baterako ustez eten dituen klase-banaketak alde batera utziz¹⁶. Egia da Coldpeper ideia horien buru agertzen dela. Baina egia da, halaber, filmak ezkututzen saiatu gabe erakusten dituela, haiekin ideia finko eta iraunkor bat osatu gabe. Coldpeperrek argi eta garbi baieztatuko duenez, bere mundua “lurrikara” jasaten ari da eta gerrak behin betiko aldatuko du¹⁷. Denbora ezin da gelditu. Lehenago ere ohartu behar genuen horretaz, baldin eta kontuan hartu izan bagenitu magistratuak hitzaldiak ematen dituen Coldpeper Institutuaren sarreran ikusgai dagoen plakan idatzitako hitzak. John Drydenen aipua da, eta hauxe dio: “Zeruak berak ere ezin dio ezer egin iraganari, izan dena izan da, eta nik neure epitafioa izan dut”.

Egia azaltzeko garaian, Katedraleko azken eszenan hiru “erromesak” eta “itsasgarriaren gizona” frontera doazen soldaduak agurtzeko erlijio-ospakizun batera joaten ikusiko ditugu. Hurrenez hurren aurreko sekuentzietan, hiru “erromesetako” batek “bedeinkapenak” jasoko ditu (*blessings*). Alisonek jakingo du hiltzat emana zuen senargaia bizirik aurkitu dutela eta mutilaren familia aristokratikoa prest dagoela euren arteko harremana onartzeko. Bob Johnson sarjentu amerikarrak, azkenean, lortuko du neska-lagunaren berriak jakitea, hainbat hilabetez gutunik jaso ezinik egon ondoren, eta Peter sarjentu britainiarrak –bizitza zibilean zinema aretoko organista denak– ordura arte bete gabeko desio artistikoa asebate ahal izango du, Canterburyko katedraleko organoan Bachen *BWV 565 tokata eta fuga* interpretatuz, bertako organista titularren onespren begiradaren aurrean. Coldpeperrek, ostera, ordu batzuk lehenago laukote protagonista Chillingbournetik Canterburyra eramane duen tren-bidaian, aitortu egin ditu bere ekintzak, eta dagokion errua bere gain hartzeko prest dagoela adierazi du, dagokion “penitentzia” jasoko du (*penance*): eliza betetzen duen jendartean galduta, “erromesak”, soldaduak eta zibilak ikusiko ditu, haien artean bat gehiago soilik izanez.

Orain konturatu gara filma argitu beharreko misterio bat planteatzen ari zitzagula: intrigako film bat genuen aurrean. “Itsasgarriaren gizonaren kasua” eraldatu egin da azkenean, protagonista bakoitzak norbere herrialdeak faxismoaren aurka egiten ari zen borrokan zeukan eginkizuna ulertzerara bideratu duten arrazoiak aitortzean. *A Tale of Canterbury* filmak beste izenburu bat ere izan dezakeen, II. Mundu Gerrako gerra-dokumentalen serie ospetsuenetako bati deitzeko izena hartuta: “Zergatik borrokatzen gara?”.

Mende berriaren hasieratik, *A Canterbury Tale* gero eta garrantzi handiagoa hartzen joan da sortzaileen filmografian. Ez soilik Pressburgerrek, esate baterako, une jakin batean bere obra kuttuna zela nabarmendu zuelako, edo 1977an British Film Institutek jatorrizko bertsioa zaharberritu zuelako, baizik eta haren inguruan zenbait jarduera eta obra sortu direlako, filmak ikusle britainiarren iruditerian bizirik irauten duela agerian utzi dutenak.

Urteetan zehar Paul Trittonek¹⁸ eta Steve Crookek *A Canterbury Tale* filmatzeko guneetara ibilaldi gidatuak antolatu izan dituzte, baita filmari eta bere pertsonaiei buruzko hitzaldi ilustratuak ere. Filmaketako oroitzapenen inguruko jardunaldi horiek 2005ean David Thompsonek zuzendutako *A Canterbury Trial* dokumentala sorrarazi zuten; bertan, “erromesaldi berri” horren une batzuk daude jasota, jatorrizko filmaketaren eszenatokiak izandako hainbat lekutan zehar.

Urte batzuk lehenago, 2002an, urte askoan atzerrian bizi izandako Victor Burgin jaioterrira itzuli zen, eta Bristolgo Arnolfini galeriarako bideo-instalazio bat prestatu zuen, *Victor Burgin: Listen to Britain*¹⁹ izenarekin. Zazpi minutukoa da, eta *loopean* erakusten ditu *A Canterbury Tale* filmean ikusten diren paisaien gaur egungo filmazio batzuk, *voice over* eran entzunez Alisonek eta Coldpeperrek mendixkan izaten duten solasaldia, nahiz eta, bitxia bada ere, Alisonek lehenaldiko soinuak “aditzen” dituen planoak erakusten den, instalazioko ikusleari horiek entzuteko aukera ukatuz. Identitate kolektiboari buruz orain egiten ari diren gogoeta batzuetan 2001/09/11ko gertaerak izandako eraginari bideo-artista eta teorikoak eman zion erantzun moduan interpretatu dute “lehenaldira egindako bidaia” hori zenbait kritikarik. Guri dagokigunez, guk nahi duguna da 1944ko filmak hainbat eratako ikusleen eta artisten iruditerian oraindik bizitzen jarraitzeko duen modua azpimarratzea, ondorengo hainbat belaunaldi inspiratzen jarraitzeko gaitasuna erakutsiz, hirurogeita hamabost urte baino gehiago igaro diren garai honetan.

Burura etorri zait *A Canterbury Tale* gaurko ikusleengan duen liluraren zati garrantzitsu bat Coldpeperrek berak erabiltzen dituen hitz berberekin deskriba daitekeela; haren irudia iragana eta horren orainaldiko jarraitutasuna berpizteko erabiltzen duen linterna magikoaren argiak eraturak haloaren gainean ebakita dago. Funtsean, Canterburyko ipuin berri bat kontatzen ari da. Hitzaldira bertaratu diren soldaduetako batek hark kontatua egiaz gertatu zela nola jakin dezakegun galderei erantzunez, Coldpeperrek honako hau gomendatuko die: “bide zaharrari jarrai iezaiozue, eta haiengan eta Ingalaterra zaharrean pentsa ezazue. Haiek Chilingbournera igo ziren, zuek bezala (...). Haien begiek ikusi zutena ikusiko duzue (...). Eta haiek Canterburyko dorreak ikusi zituzteneko bidearen bihurtzea hartzen duzuenean, aski izango duzue burua biratzea bidean zuen atzean haiek ikusteko”.

Gure anfitrioi atseginaren hitz sintetikoetan esanda: “Arbasoengana hurbiltzeko modu bat baino gehiago dago”. Coldpeper jaunaren moduak hitzak berez daukan gogorarazteko ahalmenarekin jokatu du. Powell eta Pressburgeren moduak, zalantzarik gabe, XX. mendeari egokitu zaion artearen ahalmenak erabiltzen ditu, zinematografoarenak.

NOTAK

- 1 Filma ez zen komertzialki estreinatu Espainian. Kalitate kaskarreko DVD edizio bat bada (*Un cuento de Canterbury* izenburua duena), 2011n Divisa Home Videok argitaratu. Ipar Amerikako Criterion DVD eta Blu-ray editoreak 2006an bi DVDko edizio bat argitaratu zuen filmaren kalitate bikaineko kopia batekin, interes handiko material osagarriarekin batera; horien artean dago Humphrey Jenningsek egindako *Listen to Britain* dokumental labor bikaina (1943). Irakurtzen jarraituko dutenek ulertuko dituzten arrazoientatik, baliagarriagoa izango zatekeen Jenningsen *Words for Battle* izeneko lana ere (1941) sortan sartzea.
- 2 Britainia Handia edo Albion fisikoki Ingalaterrak, Eskoziak eta Galesek osatzen duten uhartearen izen geografikoa da. Euskaraz, eguneroko hizkuntzan, Ingalaterra hedaduratzat hartu ohi da Britainia Handiko Erresuma Batuaren sinonimo gisa. Erresuma Batua, ordea, Ingalaterrak, Galesek, Eskoziak eta Ipar Irlandak osatutako estatu erakunde politikoa da.
- 3 Pressburger ez zen izan *A Canterbury Tale* lanean funtsezko roletan parte hartu zuen britainiar bakarra. Izan ere, argazki-zuzendaria Fritz Langen *M* (1931) filmean kamera-laguntzaile lanetan hasitako Erwin Hillier erbesteratu alemaniarra zen, eta Powellen lehenagoko bi lanetan kolaboratu zuen: *The Man Behind the Mask* (1936) eta *El espía negro* (*The Black Spy*, 1939). The Archers etxarekin zuen lotura hautsi egin zen 1946an, Jack Cardiffekin *A vida o muerte* (1946) filmeko argazki zuzendari lanak partekatzeari uko egin baitzion; filma koloretan errodatuko zutenez, Cardiffek esperientzia handiagoa zuela zirudien. Beste horrenbeste gertatu zen Allan Gray filmeko musika arduradunarekin; izen horren atzean Jozef Zmigrod poloniarra ezkututzen zen, Arnold Schoenbergren ikaslea izandakoa; 1936az geroztik Britainia Handian bizi zen, eta berrogeiko hamarkadan The Archers taldearen funtsezko tituluetakoa batzuen musikaren arduraduna izan zen.
- 4 Hori egiaztatzeko frogarik ez dagoen arren, jende gehienak Pressburgerrek egindakotzat ditu, gehienbat, idazteko eta ekoizteko lanak, eta Powellek egindakotzat eszenaratze moduan ulertzen dugunarekin lotu genitzakeenak, aktoreen zuzendaritza barne dela.
- 5 Elkarren segidako bi liburukitan banatuak, hurrenez hurren, *A Life in the Movies* (1986) eta *Million-Dollar Movie* (1992). Ikusi Bibliografia.
- 6 Jende askok dagoeneko badakienez, Pier Paolo Pasolinik 1972an zuzendu zuen *Los cuentos de Canterbury* bildumaren egokitzapen zinematografiko bat ere bada, hark ondutako “Biziaren trilogia” ezaguneko bigarren zatia izan zena, hain zuzen, zuzendaria bera Chaucerren paperean zela.
- 7 *Voice over*ak muino izurtuen irudi gainean adierazi duenez, “Erromesaren bideak basoan barna jarraitzen du sigi-saga, zelai emankorrek zeharkatuz. Eta Chaucerren garaitik gutxi aldatu den arren, beste erromes mota bat da orain bidean dabilena”.
- 8 “Erromesaldia hasten dugunean, ordurako ahaztuta ferren hotsa nahiz gurpilaren karraska, beheko haranean altzairu-bidea igarotzen da. Eguzkia baino anfritioi hoiberik ez da ongietorria egiteko. Bidaia hasi berri dugu”. Izan ere, bidaia *blackout*aren iluntasunean hasten da Chillingbourneko probintzia-geltoki txikian, Canterbury baino lehenagoko azken tren-geralekuan, non halabeharrak hiru erromes modernoak bilduko dituen.
- 9 1936an, AEBetako armada GI sigla erabiltzen hasi zen, *Government Issue* izenaren laburdura moduan. Bigarren Mundu Gerrak iraun zuen bitartean, Infanteriako soldadu estatubatuarrek deskribatzen zituen izena bihurtu zen, baina orobat izendatzen zituen Itsasokoak eta Airekoak, batez ere maila baxuagokoak, nola ordezkapeneko errekrutak, hala boluntarioak.
- 10 Rol hori jokatzeko aurrea aukeratua Burgess Meredith izan zen.
- 11 Hasiera batean, paper hori antzezteko aurreikusitako aktorea Deborah Kerr zen, baina uko egin zion filmean agertzeari.
- 12 *Words for Battle* BFIk 2008an editatu zuen sortan sartuta dago, izenburu honekin: *Land of Promise: The British Documentary Movement 1930-1950*.
- 13 Dena esaten hasita, 1944an Laurence Olivierrek bere bigarren egokitzapen shakespearearra pantailaratu zuen, *Henry V*, gobernu britainiarrak partzialki finantzatuta. Filma hango soldaduak kontinentean borrokatzen ari zirenean estreinatu zen, eta lehen zatian kontatzen da ingelesak euren erregeak Frantziako tronurako zituen eskubideen defentsan Frantzia inbaditu zutela, hasieran honako testu honek filma zabaltzen duela: “dedicated to the Commandos and Airborne Troops of Great Britain the spirit of whose ancestors it has been humbly attempted to recapture”.
- 14 Gertaerak alde aurretik konta ditzagun: *A Canterbury Tale*ko eszenarik ederrenetako batean, Chillingbourneko haurrek gogo betean egiten dituzten jolas belikoak deskribatzen ditu, landazabalean birkokatu zituzten hiritar txikiak bizi izan ziren *Words for Battle*ko paisaia idilikoak gogorazten dituen ingurunean.
- 15 Canterburyren aurkako bombardaketak “Baedeker Blitz” izenarekin ezagutzen diren gerra-operazio multzoaren zati bat dira. *Luftwaffe* planifikatu zituen Lubeck eta Rostock hiri alemaniarretan britainiarrek egindako bombardaketa suntsitzaileei erantzuteko, eta 1943ko apiriletik maiatzera bitartean egin ziren, besteak beste, Exeter, York, Norwich, Bath eta Canterbury hirien aurka. Izan horrekin ezagutzen dira, helburu garrantzitsuak hautatzeko erabili ziren Baedeker turismo gida alemaniar ospetsuei erreferentzia eginez; balio historiko eta kulturalari begira egindakoak gehiago ziren haiek biztanleria zibila zigortzeko operazio militarretarako egindakoak baino.
- 16 Hitz egiten hasten garenean «esentzialismoez» eta «eraldaketez», «kontserbadurismoaz» eta «desberdintasunetikiko sentsibilitateaz», egokia iruditzen zait gogoratzea borroka amaitu zenean britainiar herriaren lehen erabakia garaipenera bideratu zituen gizonari berreraikuntza gidatzeko konfiantza kentzea izan zela. Churchill bizi izan zuen lurrikara ez zen Coldpeperrek sentitzen ari dela dioena baina txikiagoa izan. Dena dela, jakina denez, urte batzuk geroago, politikari sabel-handiak berriro hartu zuen boterearen gidaritza.
- 17 Filmak arazo horiek guztiak bere egiteko duen moduak gogora ekartzen du *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956) bezalako lan batek planteatzen duena: pertsonaia nagusiak *A Canterbury Tale*n ikusgai daudenean homologa daitezkeen terminoetan zatitutako mundu baten onena eta txarra biltzen ditu.
- 18 Ikusi Paul Tritton, *A Canterbury Tale: Memories of a Classic Wartime Film*, Canterbury, E. C. Parker and Co. Ltd., 2006.
- 19 Aipatutako Criterionen argitalpenaren barruan dago.

BIBLIOGRAFIA

Autobiografiak eta biografiak:

- Michael Powell: *A Life in the Movies*, Londres, William Heinemann Ltd., 1986.
Michael Powell: *A Life in the Movies*, Londres, William Heinemann Ltd., 1992.
Kevin MacDonald: *Emeric Pressburger. The Life and Death of a Screenwriter*, Londres, Faber and Faber, 1985.

Elkarrizketak:

- David Lazar (arg.): *Michael Powell. Interviews*, University Press of Mississippi, 2003.

Powell eta Pressburgerri buruzko liburuak:

- Ian Christie: *Arrows of Desire. The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*, Londres, Faber and Faber, 1985.
Llorenç Esteve: *Michael Powell y Emeric Pressburger*, Madril, Cátedra, 2002.
Andrew Moor: *Powell and Pressburger. A Cinema of Magic Spaces*, IB Tauris, 2005.

A Tale of Canterbury sortu zeneko testuinguruari buruzko liburuak

- Paul Tritton: *A Canterbury Tale. Memories of a Classic Wartime Movie*, Canterbury, E. C. Parker and Co. Ltd., 2000.
Paul Tritton: *Michael Powell's Canterbury Tales. Setting the Scene for a Classic Wartime Movie*, Canterbury, Parkers, 2010.

Web orriak:

- <http://www.powell-pressburger.org/>
http://www.powell-pressburger.org/Reviews/44_ACT/index.html [A Canterbury Taleri buruzko sarrera berariazkoa]

Literatura testuak:

- a) *Michael Powell: Juego de espera* (Antonio Iriarteren itzulpena, Miguel Mariasen hitzaurrea), Reino de Redonda, 2019.
b) *Emeric Pressburger: Envejece el guerrillero*, Bartzelona, Círculo de Lectores, 1962.