



Z: Joseph H. Lewis; **G:** MacKinlay Kantor, Dalton Trumbo, Millard Kaufman (Historia: MacKinlay Kantor); **Pr:** King Brothers Productions; **A:** Russell Harlan; **M:** Victor Young; **A:** Peggy Cummins, John Dall, Berry Kroeger, Morris Carnovsky, Annabel Shaw, Harry Lewis, Nedrick Young; **Z/B,** 87 min. DCP

Gun Crazy

1950, AEB

Kritika zinematografikoaren bilakaerarako erabakigarria izango zen hamarkada batean, *Cabiers du cinéma* aldizkariak, zalantzarik gabe hainbat hamarkadaz pentsamendu zinematografikoaren bilakaera markatu zuenak (horrez gainera, zinemagile garrantzitsuen mintegi handia izan da, beste argitalpenek ezin izan duten moduan; *Nouvelle Vague*ren nukleo gogorrean pentasatu besterik ez da egin behar), bi ale berezi argitaratu zituen estatubatuar zinemari buruz zituen iritziak zabaltzeko. André Bazinek sortutako hilerokoak bandera borrokazalea jaso zuen. Bi aleek, 1955eko Eguberrietan (55. alea) eta 1963ko Eguberrietan (150-151. alea)¹ argitaratu zirenek, hurrenez hurren, izenburu bera zuten (*Situation du cinéma américain*) eta Orson Welles gurtu zuten (lehenak maisuari berari eginiko eskaintza batekin “zinema estatubatuarra ez litzateke orain dena izango hura gabe”; eta bigarrenak, berriz, aurkibidea baino lehen Kenoshako artistaren karikatura bat jasoz). Gainera, azalean une historiko bakoitzeko izar zinematografikoen argazki bana zituzten, Marilyn Monroe eta Jane Fondarenak, hain zuzen (azken hori, gainera, elkarriketatuta egin zuten, garai berrien ikur gisa).

Hizpide izan behar dugu, ordea, askotariko materialarekin batera, bi aleek estatubatuar errealizadoreen² hiztegiak jasotzen zituztela. Hiztegi horrek, 1955eko alean, filmografiak eta 60 zinemagileri buruzko ohar laburrak jasotzen zituen; 1963-64an, aldiz, 121 zinemagilerenak (are zehatzago esanda, 120 gehi 1; izan ere, aldizkariko errealizadoreek irakurleei proposatu zieten “arrotza” zein zen erabakitzea). Bi hiztegiek eranskin bana zuten, eta horietan, beste errealizadore batzuen izenak “zerrendatzen” ziren, kritikarien arreta merezi zutenetik kanpo zeudenak, askotariko arrazoiak tarteko. Lehen aleko baztertuen kategoriak errepatatuz gero, hauek aurkituko ditugu, besteak beste: “hildakoak”, “erretiratuak”, “ospe faltsua dutenak” eta “langileak”. Eta, jakina, “esperantza desengainatuak”. Hain zuzen ere, hor agertzen zen Joseph H. Lewis (1907-2000). Apenas zortzi urte geroago argitaratutako alera jotzen badugu, pentsa genezake zuzendari horrek zinema estatubatuarrean izan duen egitekoa birpentsatu egin zutela. Nahikoa zen, ordea, eskaini zitzaion iruzkineko testua irakurtzea gauzak nondik nora zihoazen jakiteko. Iruzkina B.T. delako batek sinatu zuen, hiztegiaren amaieran agertzen zen erredaktoaren identifikazioaren arabera, Bertrand Tavernier-ek. Kritikari hori, hala ere, ez zen *Cabiers* aldizkariko nukleo gogorrekoa. Gauza bera gertatu zen gero bere zinemarekin, ez baitzuten asko preziatuko berrogeita hamarreko “gazte turkoen” aldizkariaren lema jaso zuten oinordekoek. Testua laburra denez, osorik aipa dezakegu:

“Teknikari distiratsuegia; esan dezakegu, zuzendari handiaren konplexua duena: uste du gaia ez dela inoiz duina berarentzat eta dena objektiborik eta errailik gabeko kamera-maltzurkerien eta *travellings* zorakeria dela. Gusturago, kontu guztiak eginda, western ahulean: hamabost eguneko filmatzea, kaligrafo bat baretzeko eta, despitez bada ere, kontatu behar duenean arreta jartzera behartzeko gutxiegi direnak.”³

2021.03.28

Zinemako istoriak (II)

Eta hala ere... Kasu honetan, kritika anglosaxoiak⁴ egingo zuen zinemagile bereziaren ebaluazio xehakatuagoa (dena den, obra-kopuru mugatu bat aztertu zen ia beti⁵). Alabaina, ikuspegi irekiagoa lortu zuen “film ahul” horietako batek (ez zen western motako film bat izan; kasu honetan, Frantziako kritikariek “noir” izendatu zuten generokoa izan zen). Hain zuzen, B serieko film gisa ezagutzen direnen esparruko obra batek eskuratu zuen. Sorkuntza-espazio horretan (hori da hitza, zehatz-mehatz) egin zuen bere zinema-lan guztia Joseph H. Lewis zinemagileak, etorkizunean kasu-azterketa bihurtuko zenak.

Lewis en eta *Gun Crazy*ren ibilbidea ulertzeko, obra osoaren oinarrian dagoen humusa hartu behar da aintzat. Hain zuzen, Poverty Road izeneko lurralde izan zen, zinema estatubatuarra hainbat hamarkadaz indarrean egon zen eredu ekonomiko eta estetiko eta *urbi et orbe* edo munduko ikusleen iruditegiko konfiguratzailer nagusi bihurtu zuten konpainien oligopolioak (The Big Five: MGM, Fox, Warner, Paramount eta RKO; The Little Three: Universal, Columbia, United Artists) kontrolatzen zuten industria hartan, posizio itxaropentsua bilatzen zuten zinemagintzako negozio-talde txikiak biltzen zituen kaleari erreferentzia egiten diona. Enpresa txikiak ziren, eta Ameriketako Estatu Batuetako zinema zabaldu eta hegemoniko bihurtu zuten produktuen osagarriak eskaintzen zituzten. Hori guztia gela ilunetarako asistentziak beharrezkoak izan zuten urteetan gertatu zen; joan zen mendeko hogeita hamarreko hamarkadan 110 milioi ikusle zituen zinemak AEBn, eta, aldiz, ozta-ozta hirurogeita hamar milioi berrogeita hamarreko hamarkadaren hasieran. Gauzak horrela, estudio handiek filmak modu bakarrean egiten zituztelarik, zinema ulertzeko beste modu bat garatzen joan zen paraleloan, hasiera batean *Major* edo konpainia handiek muzin egiten zuten ikusleei plus bat eskaintzeko beharri lotuta egon zena. Masco, Republic eta Monogram (zeinari Jean-Luc Godardek bere lehen luzemetraia eskatu zion) konpainiak, besteak beste, estudio handietako kategoriatan berezietan lehiatzen ziren. Fama handia RKO konpainia handian beldurrezko film laburrak sortzeko unitate izan zen, Val Lewton zuzendari izan zuena. Horien guztien xedea zen erregai zinematografikoa ematea *Major* sek beren estreinaldi handietarako erabiltzen zituzten “programa bikoitzetarako” (sarrera bat, bi film). Goian aipatutako ikusleen galera gorakorri aurre egiteko antidoto gisa sortu ziren, hain zuzen⁶.

B serieko film baten definizio azkar eta pragmatiko batek hainbat gauza azpimarratu behar ditu, ezinbestean: hasteko, batez ere “genero” motako obrak direla (westerna, beldurrezkoa, zientzia-fikziozkoa, “noir” motakoa etab.), ez dituztela inoiz 80 minutu gainditzen (egokiagoa litzateke 60 eta 70 minutu bitartekoa izatea) eta filmak grabatzeko epeak, gehienez ere, hiru aste iraupena izan behar duela, erlatiboki ezezagunak diren aktoreekin, eta, nola ez, produkzio-kostu baxuarekin. Laburbilduz, arin eta merke egindako obrak ziren (hortik dator ingelesezko *quickies* izena). Horrek guztiak berekin dakar mota horretako produktuek ez zutela errentagarritasuna bilatzen, baizik eta laguntzen zuten A motako filmaren errentagarritasuna handitzea; izan ere, B motako filmagatik forfait bat ordaintzen zuten filma proiektatzen zutenen, eta, aldiz, A motako filmetan, diru-sarreraren ehuneko jakin bat jasotzen zuten trukean. Hain zuzen, ondorio paradoxikoak izan zituen kostu baxu horrek: zinemagileak derrigortuta zeuden eskaintzen zitzaizkien aukera sortzaileei zuku ateratzera, eta, beraz, eremu horretan jardun zuten zinemagileek askotan egin zuten bere Martin Scorseseren formula hau: “zenbat eta diru gutxiago, orduan eta askatasun gehiago”. Horrek berekin ekarri zuen (Scorsesek jarraitzen du hizketan) zinemagile batzuek ezusteko egoera horretan aukera bikaina aurkitu zutela beren zinemagintzarekiko sentsibilitate berezia adierazteko, ahaztu gabe estudioek filmen alderdi artistiko guztien kontrol zorrotza egiten zutela testuinguru horretan.

Inguruabar zail horietan mugitzen ziren King anaiak (Frank, Maurice eta Herman) begien bistako arrazoiengatik “B filmen errege” ezizena jaso zutenak. Arrakasta nabarmena izan zuten *Dillinger* (Max Nosseck, 1945) filmarekin, eta ondoren aurrekontu ñimiñoko westernak jo eta ke egin zituen eta Columbia Pictures estudioarentzat egindako *My Name is Julia Ross* (1945) izeneko *thriller* labur-labur batekin bere talentua erakutsi zuen zinemagile batekin egingo zuten topo.

El demonio de las armas obraren abiapuntua filmaren izenburu berdina zuen (*Gun Crazy*) kontaketa labur bat izan zen. 1940an agertu zen *Saturday Evening Post* izeneko egunkarian, McKinlay Cantor idazle onaren eskutik. Idazkiaren estiloa gehiago zen “retroa” garaikidea baino, eta idazleak berak bihurtu zuen idazkia filmerako gidoi.⁷ Hainbat gertakari izan zirela bide, pelikulako kredituetan Millard Kaufman izena agertu zen azkenean; hori bai, izen horren atzean *blacklisted* edo zerrenda beltzean zegoen Dalton Trumbo zegoen, eta hari egozten zaio filmaren behin betiko narrazio-egitura.

Filmak⁸ literaturan mendez mende eta ordura arte zineman ia hirurogeita hamar urtez jorratutako maitale jazarrien beste bertsio bat kontatzen du. Istorio tragiko honetan, haurtzarotik armek liluratzten duten Bart (John Dall) pertsonaia dago, eta ferietako barraketan tiro-erakusketak eginez ozta-ozta bizi den neskatu ingeles batekin (Laurie, Peggy Cummins aktore ahaztezinak interpretatuta) topo egitean “alde ilunera” eramango du zaletasun horrek. Hortik aurrera, *femme fatale* (“noir” generoaren bereizgarrietako bat) estilotsu baten eta kide liluragarri horren amaraunetik ihes egin ezinik dabilen gizonezko pertsonaia baten arteko topaketa eszenaratzen da. Esaldi honek oso ondo sintetizatzen ditu amodiozko, biolentziazko eta heriotzazko istorio horren atzeko arrazoietakozko batzuk: “elkarrekin egongo gara, armak eta munizioak bezala”. Ameriketako Estatu Batuetako istorio tipikoa da, gutxienez, elkar osatzen duten bi arrazoigatik: batetik, armek eguneroko bizitzan eta, are gehiago, Ameriketako Estatu Batuetako herritarren iruditegi kolektiboan duten rolagatik, zeina filmak krudelki erakusten duen; eta, bestetik, bata bestearen atzetik datozen gertakari biolentoen atzean ez dagoelako filmeko protagonistari “amets amerikarra” lortzea eragozten dion dirua eskuratzeko zailtasunari aurre egiteko matxinada erradikaletik haratago doan ezer. Amesgaizto bihurtutako istorio *estatubatuarra* ⁹.

Horrexegatik da hain garrantzitsua filma guk osagarri gisa aurkeztu ditugun hainbat genero-egituratan kokatzea: *film noir* deritzon horretan, noski, baina baita gertakariak noiz jazotzen diren aintzat hartuta (joan den mendeko berrogeiko hamarkadan) itxaroteko modukoa den western generoaren barruan ere. Harreman hori berresteko bi ohar emango ditut jarraian. Bartek eta Lauriek tiratzaile gaztearen tiro-erakustaldi batean egingo dute topo, ferriako barraka batean. Nola ez, Laurie “cowboy” estiloan jantzita dago eta Colt zahar bat darabil tirorako. Baina hori ez da benetan garrantzitsua dena; izan ere, ezinbestekoa da Barten eta Laurieren arteko harremana sortzeko filmean erabilitako estrategia: neskatoak kamerari zuzen-zuzenean begiratuta destatu eta egingo du tiro. Kontraplanoan Bart ikusiko dugu, irribarretsu eta liluratuta. Edwin S. Porter zinemagilearen *Asalto y robo al tren* film sortzailetik berrogeita bost urte igaro eta gero, badirudi, azkenik, bidelapurren buruaren azken planoak dagokion tokia aurkitu duela diegesiaren barruan film honi esker. Azkenik, integrazioaren lagin sinboliko bihurtu da istorioan bere tokia aurkitzen ez zuen subjektibotasun ibiltari eta zaharra. Eta ezagun zaizkigun efektuak izan ditu. Arraroa egin behar al zaigu testuinguru “historizista” honetan pertsonaia gazteen lehen lapurreta garrantzitsuan “cowboy” jantzita agertzea? Filmaren logikak dimentsio bikoitz batean kokatzen du: batetik, letra xehez idatzitako historian (Ameriketako Estatu Batuetako zinemaren eta, oro har, zinemaren historian), eta, bestetik, letra larriz idatzitako Historian, hau da, Ameriketako Estatu Batuetako historian, zeinetan biolentzia eta armak sortzezko DNAren parte diren.

Honaino iritsita, goazen *Gun Crazy*ren muina osatzen duten hiru lapurreta-eszena nagusiak aztertzea. Lehenengoa, berriki aipatu dugun hori, film osoko eszenarik zirrargarriena da. Zehazki, Hampton Building and Loan-en egindako lapurretan da (hamaika orrialde zituen gidioan eta hamaika plano grabatzea zegoen aurreikusita¹⁰), zeina hiru minutu eta erditik gorako iraupeneko plano-sekuentzia baten bitartez ebatzi zen. Lewisek ikuslearentzat hautatutako ikuspuntuak (“gertatzen ari dena hemendik ikustea nahi dut”) Bartek eta Lauriek beren okerkeria gauzatzeko lapurtu duten Cadillac autoko atzeko eserlekuan kokatzen gaitu. Bart eta Laurie aurreko eserlekuetan daude, eta denak autoaren barruan gaudela, hiri txikian sartu eta banku baten ondora iritsiko gara. Bertan geratuko dute autoa. Bart autotik atera eta eraikinean sartuko da, eta Laurie inguruak zainduko ditu. Polizia bat agertuko da, eta horrek autotik ateratzera eramango du emakumea. Banku barruko alarmak jotzen duenean (guk kanpoaldea bakarrik ikusten dugu, hasiera batean haitzako-garbigailutik eta, gero, eskuineko leihatilatik), kolpatu eta konorterik gabe utziko du polizia. Bart itzuli eta autora igotzen denean, haiekin batera aterako gara hiritik.

Esan dezagun labur-labur: *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959) Monogram Pictures konpainiari eskainia egon daiteke, baina baita, beharbada, Lewisen filmari ere. Nahikoa da Godarden lanari begiratu azkar bat botatzea ikusteko auto *batetik* eta auto *barrutik* filmatzeko modu horrek (autoa da Ameriketako Estatu Batuetako funtsaren funtsa) argi eta garbi bete izan duela Godarden hirurogeiko hamarkada arrakastatsuko iruditegia. Horrez gain, Lewisek Peggy Cummins aurpegiari eta gorputzari so egiteko erabiltzen duen begirada (“hain erakargarria, hain arriskutsua” zirkuko espektakuluan iragartzen duten bezala) ez dago Godardek bere lehen luze-metraian Jean Sebergi begiratzeko erabiltzen duenetik urrun. Halaber, argi eta garbi ikusten da maisu frantziar-suitzarrak bigarren lapurretako (Rangers and Growers Exchange bankuan) eszenan izan duen eragina: lehenengoan, mugimendu hedagarria erabili zuen, eta bigarrenean (ezkontzako eta eztei-bidaiako eszenak ere kategoria honetakoak dira), aldiz, eszena trinkotzera bideratutakoa. Plano gutxi eta ezegonkorrak erabiltzen dira (ez da kasualitatea momentu horretan saiatuko dela Laurie norbait lehenengoz hiltzen filmean), eta jantziak (betaurreko beltzak, zorroak besapean, beroki luzeak eta keinu itxuragabetuak) ez dira jada anakronikoak, baizik eta ikaragarri modernoak. Sistolea eta diastolea, hedapena, uzkurdura. Filmaren arnasketak erritmo berezian konbinatuko ditu bi mugimenduak.

Logikari jarraikiz, hirugarren lapurretak arestian aipatutako bi mugimenduen arteko sintesia izan behar du (eta da). Armour Meat-Packing Co. enpresan nomina ebastea egindako lapurretaren eszena askoz ere landuago dago, hala iraupenari nola ikonografiari dagokionez. Nahikoa da sabaitik abelburuak zintzilika dituen hiltegian barna maitaleek egiten duten ihesaldia gogoratzea. Oraingo honetan, bi konnotazio daude: bata, Lauriek bi pertsona hil dituela, eta, bestea, are nabarmenagoa dena, beren ibilbide kriminala gainbehera datorrela. Eszenaren bukaeran, kamera berriro ere dago autoaren atzeko eserlekuan kokatuta, eta, horrela, maitaleek krimenaren eszenatik alde egiten dutela, lapurreten zirkulua ixten da zehaztaper formalei dagokienez.

Hain zuzen, filmaren amaieran biderkatu egingo dira filiazio bisualak, eta horrek herrialdeko zinemaren ibilbide artistikoan kokatuko du filma. Nola utzi alde batera *El último refugio* (*High Sierra*, 1941) filmaren amaiera Lewisek beren-beregi hautatu badu poliziaren azken jazarpeneko Walsh-ek bere protagonistaren heriotzarako ihesaldia ebazteko forma berdina? Halaber, Barten arreba etxera itzultzen delako eszenak *They Live By Night* (Nicholas Ray, 1948) filmaren ikonografiatik edan du, eta nola ez entzun *Solo se vive una vez* (*You Only Live Once*, Fritz Lang, 1937) filmaren oihartzunak azken irudi

samingarrietan? Beranduago, Ameriketako Estatu Batuetako zinemak berriz ere heldu zion gai horri hirurogeiko hamarkadako oinarrizko film batzuetan, besteak beste *Bonnie eta Clyde* filmean (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967), zeinetan biolentziaren zakarkeria lehen planora itzuli zen. Bide batez, gutxienez bi izenburu iradokitzaile izan dituen zinemako obra bati buruz hitz egiten ari garela aprobetxatuta, Ameriketako Estatu Batuetako beste film handi baten izenburua erabil genezake *El demonio de las armas* filmaren inpaktua eta liluragarritasuna hiru hitzetan laburtzeko: *Kiss Me Deadly*.

-
- 1 Urte batzuk geroago, bi aleek berredizio-faksimilea izan zuten.
 - 2 Hirurogeiko hamarkadako ale bikoitzak, gainera, ekoileen hiztegi bat ere jaso zuen.
 - 3 B. T., "Lewis, Joseph H.", *Cabiers du cinema*, 150-151 zk., 1963ko abendua - 1964ko urtarrila, 142.-143. orr.
 - 4 Frantziako inteligentsiarekin bidezkoak izateko, ez dugu bazter utzi behar zenbait autorek, Ado Kyrouk, adibidez, 1953ko *Le surréalisme au cinéma* lanean jada aipatu zutela "revolte folle" izendatu zuenaren bidean zihoan film bat.
 - 5 Besteak beste, *Agente especial (The Big Combo)*, 1955) aipatu ohi da zinema beltzaren aldaera berantiar gisa; garai hobekak izan zituen Philip Yordan-en gidoi lausoa izan zuen, gutxi konbentzitzen zuen aktore-talde bat eta John Alton-en argazki zuzendaritza zeina, filmeko onena izan arren, ez baitzen nahikoa orokorrean hain ahula zen material horri tinko eusteko.
 - 6 1932an abiarazi zen prozesua, eta hiru urte geroago indarrean zegoen AEBetako zinemen % 85ean. B seriearen gainbehera agerikoa zen jada 50eko hamarkadaren hasieran, eta, neurri handi batean, 1948ko anti-trust legeak eragin zuen; izan ere, *Majorsak* beren zinema-aretoak uztera derrigortu zituzten, eta horrek konpainien integrazio bertikalaren amaiera ekarri zuen berekin. Aldi berean gertatu zen telebistaren gorakada, bere gain hartu baitzuen produkzio mota hori.
 - 7 Hollywoodean ondo baino hobeto dakiten bezala, gertakariak mito bihurtzen direnean inprimatzen da mito: lehenengo gidoi luzeegi eta ahul batez hitz egiten da, ondoren Trumbok behar bezala moztu eta "egokitu" zuena. Gai horretan sakontzeko Jim Kitsess-en *Gun Crazy* (Londres, BFI, 1991) monografia dokumentatua kontsulta daiteke.
 - 8 Komenigarria da puntu honetan gogoraraztea filmak bi izenburu eta bi estreinaldi izan zituela: lehenik, United Artistsek banatu zuen 1950eko urtarrilean *Deadly is the Female* izenburupean (programa bikoitza eman zuten *Storm over Wyoming* Lesley Selander zuzendariaren westernarekin batera), eta urte bereko abuztuan estreinatu zen berritua ezagun zaigun bigarren izenburuarekin.
 - 9 Eztei-bidaian, bikoteak hanburgesian gastatzen ditu azken dolarrak. Jatetxeko zerbitzariak tipula gehigarria nahi duten galdetzen dienean, Bartek "bai, noski" erantzuten du, baina "nickel bat gehiago balio du" jakinarazten dienean, "ba ez jarri" ihardesten dio.
 - 10 Jim Kitses, *Op. Cit.*, 47. or.

BIBLIOGRAFIA

Elkarrizketak Joseph H. Lewis-ekin:

PEARY, G., "Entretien avec Joseph H. Lewis", *Positif*, nº 171-172, 1975, págs 44-52

BOGDANOVICH, P., "Joseph H. Lewis" (capítulo II), en *Who the Devil Made It. Conversations with Legendary Film Directors*, Nueva York, Knopf, 1997

Liburuak eta artikulak Joseph H. Lewis-i buruz:

B. T. (TAVERNIER, B.), "Lewis, Joseph H.", en *Cahiers du cinema*, nº 150-151, 1963-1964, págs. 142-143

SCHRADER, P., MUNDY, R. y THOMPSON, P., "Joseph H. Lewis? Three articles, An Interview and Filmography", *Cinema*, vol. 7, nº 1, 1971, págs. 46 y ss.

PEARY, G., "Portrait de l'artiste en cinéaste de série 'b'", *Positif*, nº 171-172, 1975, págs 42-43

KERR, P., "My Name is Joseph H. Lewis", *Screen*, vol. 24, nº 4-5, 1983

NEVINS, F. M., *Joseph H. Lewis: Overview, Interview and Filmography*, Scarecrow Press, 1998

RHODES, G. D., *The Films of Joseph H. Lewis*, Wayne State University Press, 2012

*Gun crazy*ri buruzko liburuak, elkarrizketak eta artikulak:

RUHMAN, L., SCHWARTZ, S. y CONWAY, R., "Gun Crazy, 'The Accomplishment of many, many minds'. An interview with Joseph H. Lewis", en *Velvet Light Trap*, nº 20, 1983, págs. 17-21

KITSES, J., *Gun Crazy*, Londres, BFI, 1996*

* Komentatutako bibliografia oso erabilgarria du.