



Bill Douglasen «Trilogía»

My Childhood / My Ain Folk / My Way Home

1972, 73 y 78, Erresuma Batua

Film spells poetry on pictures
P. J. Harvey

My Childhood

Z eta **G**: Bill Douglas;; **Pr**: Geoffrey Evans, BFI; **A**: Mick Campbell; **A**: Stephen Archibald, Hughie Restorick, Jean Taylor Smith, Karl Fieseler, Bernard McKenna, Paul Kermack, Helena Gloag, Ann Smith, Eileen McCallum, **Z/B**, **46 min. DCP**

My Ain Folk

Z eta **G**: Bill Douglas;; **Pr**: Nick Nascht, BFI; **A**: Gale Tattersall; **A**: Stephen Archibald, Hughie Restorick, Jean Taylor Smith, Bernard McKenna, Mr. Munro, Paul Kermack, Helena Gloag, Jessie Combe, William Carrol, **Z/B**, **55 min. DCP**

My Way Home

Z eta **G**: Bill Douglas;; **Pr**: Judy Cottam, Richard Craven, BFI; **A**: Ray Orton; **A**: Stephen Archibald, Paul Kermack, Jessie Combe, William Carroll, Morag McNee, Lennox Milne, Gerald James, Andrew, John Young, **Z/B**, **71 min. DCP**

Obra bat testuinguru jakin batean kokatzea eta hori jorratu ahal izateko angeluak eztabaidarako gaiak izan dira beti. Ozta-ozta sei ordu¹ dituen Bill Douglas (1934-1991) zinemagile britainiarraren obraren corpusa baloratzeko orduan, erabateko eragina izan dute, sortu zirenetik, filmen azterketa kritikoak jasandako mutazioek, arestian aipatutako alderdi horiek maneiatzeari dagokionez. Lehenagoko testu batean –bitxia izan arren, edo agian ez hain bitxia ere, orobat britainiarra den *A Tale of Canterbury* filmari buruz idatzitakoan– adierazia dudanez, baldin eta aztertu nahi dugun edozein film kokatzeko erabateko dikotomia bat planteatu nahi badugu, lehenengo aukera izan daiteke film hori sorrerako administrazio esparruan kokatzea–nahiz eta askotan koprodukzioak izan–, edo, alderantziz, adskripzio “nazionalen” dauden piezen arteko inplikazioak alde batera uzten ahalegintzea, existitzen ez den herrialde batean dauden filmak pieza bakan gisa jorratu ahal izateko; inon ez dagoen herrialde horretan, antzeko espirituko beste lan batzuekin elkarriketan sartzen dira, nazio-estatu zaharrak bereizten dituzten muga politikoez harago.²

Begien bistakoa da zinemako lehen kontakizunek –eta ondoren bide hori jorratu zutenetako askok– kontrolerako elementu nagusitzat lehenengo aukera hautatu zutela, behar bezala konbinatuz honelako edo halako sormen-eskolari buruzko aipamenekin, eta, jakina, kritikak, luzaroan eta ia eskusiboki, “zuzendaria” hitzaren ostean ageri den izenari egotzitako egiletzaren pisuari buruzkoekin. Egia da beste muturrera joatea, itxura batean, filmen espazioko, denborako eta, noski, politikako testuingurua ahazteko idealismoaren arbera jokatzea dela, bete-betean. Baina, batzuetan, aukera eman dezake, jorrazteko ikuspuntuak zabaltzen dituzenez gero, elkarri hurbiltzera bideratuta ez zeuden obren arteko elkarriketak josteko, bressoniar aforismo ospetsuak dioen bezala.

Bill Douglasen obratik urrundu gabe, lagungarria izan daiteke bi kontu gogora ekartzea. Lehenik eta behin, Films of Scotlاندek finantziazioa ukatu ziola gerora *My Childhood* deituko zen filmari, proiektatzen zuen Eskoziaren irudia ez baitzen aurrerabideko etorkizunera bideratutako “nazio” batena –zalantzarik gabe, hango eliteek ordurako Erresuma Batuarekiko etorkizun independente bat zerabilten buruan–. Edo, beste era batera esanda, halako obra batek proiektatu ahal zuen marka-irudiak ez zirudien egokiena ikuspuntu politikotik. Bigarrenik, Douglasek hasitako proiektuaren berezitasuna errazago ulertzen da baldin eta harekiko kultura eta ekonomia-kultura mailako testuinguru oso desberdinean ekoizitako obrekin aurrez aurre jartzen bada. Haren langintzak Marc Donskoik Maxim Gorkiri buruz egindako trilogiarekin (*Dietstvo Gorkovo*, 1938; *V liudiakb*, 1940; *Moi Universitety*, 1942) dauzkan loturak dauzkat gogoan, eta, jakina, ez naiz ni horretan pentsatu duen lehenengo. Baina, batez ere, Bengalako Satyajit Ray zinemagileak egin zuen trilogiarekin lotuko nuke: *Pather Panchali* (1955), *Aparajito* (1957) eta *Apur sansar* (1959). Hala ere, bada gogoan izatea komeni den funtsezko ezberdintasun bat: Douglasen lana sustrai autobiografiko sendoen gainean hazitakoa da, haren hiru filmen izenburuetan ageri den moduan, horiei guztiei hasiera ematen

2022.03.04

Zinemaren istorioak (III)

dien MY enfatikoa nabarmenduta. Rayren filmetan fikziozko pertsonaia bat daukagu, eta Donskoiren filmetan, benetako pertsonaia baten bizitzaren nobelizazioa; orain, berriz, beste urrats bat egingo da: filmetako zuzendariaren esperientzia lehengai bilakatzea, lehengai hori alkimia eragiketa baten bidez irudi eta soinu bihurtuta. Zinema profesionalean egindako estreinako urratsak gogoratuz, Douglasek honela deskribatu zuen bere lehen lanetarako materialak bilatzeko jarduna:

“Nire gelan esertzen nintzen idazmakinarean aurrean, zer idatzi ahal izango nuen hausnartzen. Garaian garaiko eleberriak edo antzerki-lanak ezin nituen egokitu, niretzat kostu handiegia zutelako. Era berean, uko egin nion garai jakin batean kokatutako obretan oinarritzeari ere, ni bezalako hasiberri batentzat handinahiegiak edo garestiegiak zirelako. Hala, nire haurtzaroaz idazten hasi nintzen. Bitxia bada ere, nire trilogia ez da amestutako mundu bati buruzkoa, baizik eta neke handiz ihes egin nahi izan nion paisaia errealar buruzkoa. Baina British Film Institute-k finantzaturako film horiek egitea ez zen katarsi-ariketa bat izan. Distantzia-tarte bat hartu beharra neukan. Objektiboa izan beharra neukan, baldin eta pertsonaiek bizia izatea nahi banuen, lanak forma hartu ahal izateko moduan.

Lan on bat ezin da gauzatu sortzaileak errukirik sentitzen ez baldin badu. Bere nia perspektiban jartzeko gai izan denean soilik has daiteke, niari buruzko ikuspuntu bat finkatu duenean. Txekhovek nik baino hobeto esan zuen: ‘Memoriatik abiatuta soilik idatz dezaket, ez dut inoiz idazten bizitzatik zuzenean abiatuta. Gaia nire memoriaren iragazkitik igaro behar da, garrantzitsua edo tipikoa dena bakarrik gera dadin haren gainean, galbahe batean bezala’. Hori bezain sinplea”.³

Beraz, filmetara hurbiltzerakoan Douglasen poetikako zenbait ideia eragile gorde beharko ditugu, hitz erabakigarri gutxi batzuetan laburbiltzen direnak: “distantzia”, “iragazkia”, “perspektiba”, “ikuspuntua”, “forma”.

Adieraz ditzagun, horrenbestez, Douglasek bere trilogian erabili zituen oinarritzeko materialak, jakinda benetan garrantzitsuak direnak haiek irudi eta soinu bihurtzean jasango dituzten eraldaketak direla, Douglasek behin eta berriz aipatu duen memoria horrek hartzen dituen formatatik abiatuta. Bill Douglas 1934an jaio zen, Newcraighall izeneko meatzari-herrixkan, Edinburgoren kanpoaldean. Haurtzaroan gabezia fisiko eta emozional handiak jasan behar izan zituen. Gaixotasun mental larri batek erasandako amaren seme sasikoa izan zen, amaren ahizparen semearekin batera (*My Childhood* eta *My Ain Folk* filmetako Tommy) amaren aldeko amonak hezia. Amona hil ostean, aitaren eta haren aldeko amonaren etxean hartu zuten Douglas –ordutik denbora batera ezagutu zuen aita-. Azkenik, lehengusua lehenago jaso zuen barne-tegi berean sartu zen. Zorigaitz guztiak gorabehera, nerabe hura gai izan zen ikasketak egiteko, bizitzan jasan zituen ezbehar latzak aintzat hartuta iragar zitekeena baino askoz ere maila handiagokoak gainera. Horrez gain, urte horietan joan zen mamitzen gerora bere bizitzako muina izango zena, zinemarako grina, alegia. Egipton soldadutza egiten ari zela, ustekabean bere moduko errekruta gazte sentibera bat ezagutu zuen, Peter Jewell (*My Way Home*ko Robert), eta haren gogokide izaten jarraituko zuen, harik eta mundu honetako egunak amaitu zitzaizkion arte; hari esker, ordura arte bizi izan zen mundutik ihes egiteko aukera eskuratu zuen, nahiz eta iragan horrek bere nortasunean zein artean aztarna ezabaezina utzi zion. Aktore ibilbide ustel baten ondoren, hirurogeiko hamarkadaren hasieran –zeinetan bere “trilogia” izango zeneko gidioa zirriborratzen hasi baitzen– eta London Film Schoolen errealdadore ikasketak egin eta graduatu ostean, Douglasek kameraren atzean jartzeko aukera izan zuen, horretarako hainbat eratako oztupoak gainditu behar izan bazituen ere.

Une horiek ongien kontatu izan dituen gaur egun, berandu izan arren, *urbi et orbe* jendeak miresten duen zinemagilea jaio zedin erabakigarria izan zen norbait da. Nahiz eta kultur agintari eskoziarrek gerora “trilogia” izango zenaren proiektua alde batera utzi zuten –lehen adierazi dudana bezala–, ez bait-

ziren gai izan haren idazkeran barruan zegoen talentua ikusteko, aski modu ezberdinean baloratu zuten British Film Institute erakundeak; han, Mamoun Hassanek Bruce Beresford ordezkatu berri zuen ekoizpen saileko zuzendari lanetan. Horrela kontatu zuen Hassanek Douglassekin ustekabeen topo egin zueneko unea, “Trilogia” DVDan argitaratzearen kariatara zinemagileari buruz idatzi zuen testuan:

“1971ko udan BFIko ekoizpen saileko zuzendaritzaren ardura hartu nuenean, bi gidoi multzo aurkitu nituen mahai gainean: bata handia zen, ‘errefusatuen’, eta bestea, askoz txikiagoa, ‘izan litezkeenek’ osatzen zutena. Multzo horren goi aldean Bill Douglasen *Jamie* izeneko gidoa zegoen. Ez nuen inoiz ere haren antzekorik irakurri. Ez zegoen eszena bakoitzaren aurretik ohikoa izaten den ‘argot’-eko hizkerarik –kanpoan/barnean, lokalizazioa, gaua/eguna–, deskribapen orokorrak saihesten zituen, dekoratuen deskribapenak oso soilak ziren, ez zegoen emozio-bigunkeriarik. Horren ordeztan, planoko ‘gertaerak’ inplizituki irauten zuten. Deskribapen batzuk garatzen zituen, batzuetan ez guztiz gramatikalak, termino teknikorik erabili gabe ulertarazten zutenak nolakoa izango zen hartualdia, planoaren tamaina, eta han zer eta nor agertuko ziren. Ez zegoen ez baliabide-planorik, ez eta hainbat angelutatik filmatutako estaldura-plano ohikorik; edozein konpromisori uko eginez, plano bakarra aukeratu zuen. Oso elkarrizketa gutxi zegoen. Ia film mutua zen, ikusiz eratzeko kontakizuna. Zinema zen. Baina idazlaritza poetikoaren pieza bikaina ere bazen.⁴ Geneukan ia diru guztia eman genion, eskura genituen 5.000 liberetatik 3.500. Berarentzako ordainsaria 150 liberakoa izan zen. Haren gidoiaren nabarmenak ziren kemena begien aurrera agertu zen aurreneko ‘filmaketatik’. Idaztean zeukan inplikazioa irudietara aldatu zen. Eta plano bakoitzak lerro eta sentimendu mailako argitasun bizia zeukan. Haren irudiak biziak, bortitzak ziren, eta sinpletasuna zerien”.⁵

Baina Hassanek oso ondo zekien Douglasen zinema pentsatzeko eta bizitzeko modua –filmaketetan etengabe gatazkak eragin zizkion autoexijitze baretik– ez zettorrela bat britainiar zinema egun haietan egiten ari zen biratzearekin. Azkar bada ere, gogora dezagun Britainia Handiko Erresuma Batuan egindako zinema deskribatzeko erabili ohi den estereotipoa. Estereotipo horren arabera, iruditeria kulunkari jakin bat lortzeko beti kezkatuta dabilen ikus-arte bat adierazten du: alde batean, lurraren mailako errealismoa dago –ez zen kasualitatez gertatu “Free Cinema” eta haren “British New Wave” ondorio laburra hirurogeiko hamarkadako “zinema berri” izenekoetan bizitasun gutxiarekin atala izatea–, eta, beste aldean, azkenerako film leunduak eta zurrinak egiten dituen formalismoa –Carol Reed, David Lean eta beste zinemagile nabarmen batzuk diagnostikotik kanpo utzi gabe–, klase ertainaren gustuak lausengatzeko pentsatua, eta, areago, “balio nazional” batzuk goraiatzeko. Zinema ulertzeko modu horrek, azkenean, “Quality British Film” delakoa gorpuztu du.⁶ Zinema ulertzeko modu horren arrastoa, gaur egun, irudi sofistikatatu bezain antzuekin telebistako merkatua eta nagusi diren erakusketa-plataformak saturatzeko lanak etengabe ekoiztean hauteman daiteke. Bistakoa da Douglasen zinemak ez zuela zerikusirik tradizio horrekin, funtsezkoenera murriztuta, melodramaren zantzurik batere erakutsi gabe, aldeztatik literatur lan mardul baten euskarririk gabe, “zuzentasun politikoaren” ikuspegitik gogobetetze maila apalekoa.

Tamalez, ez zen ondo egokitzen parametro berrietan ere, ez instantzia ofizialetan –British Film Institute uler bedi– ez eragin handieneko sektore kritikoetan –zinefiliatik hasi eta asmo zientifiko-politiko-psikonalitikoekin zinemara abiada bizi-bizian lekualdatzen ari ziren, hirurogeita hemezortziko mareen erresakari jarraituz– sortu ostean, “Kultura azterketak” deitzen zirenekiko gero eta sentikorragoak ziren unibertitate-giroen inguruan sendotzen ari zirenekin. Giro horiek, joan den mendeko hirurogeita hamarrekiko hamarkadan ordurako eragin handikoak izanik, zinema-narratiban “ilusioaren aurkako” kultu erradikala sustatzen zuten, “artearen” eta “egilearen” nozio burgesak eta erreazionarioak sistematikoki ezabatze beharrekiko uste sendoz, eta lehenetsuna ematen zioten, zinemaren kasuan bezala, lan kolektibora natural bideratu den praktika bati. Douglass ez zuen bere apustu estetikoarekiko abegi onik aurkitu zirkulu horietan.

Testu aski iradokitzaile batean, John Caughie ondo azaldu zuen Dougla-
sek aurre egin behar izan zion egoera konplexua, haren eskaintza bere he-
rrialdean bertan hondoratzea eragin zuten Eszilaren eta Karibdisen artean
nabigatuz:

“Laurogeita hamarreko urteen hasieran Trilogiari buruz idatziz, Bill Douglas
hil eta berehalaxe, garrantzitsua zirudien haren lana ariete gisa erabiltzea, kol-
pea emateko iraganeko irudikapenetan nahasita zegoen zinema britainiarrean
garai hartan nagusi zen –eta orain ere bereizgarri den– kalitatezko tradizioari.
Orobat, aukera egokia zen Douglas bizitzan zehar baztertuz joan zen tradizio
teoriko-kritikoak harekiko zeuzkan zorrak aitortzeko ere. Une hartan baziru-
dien Douglasek Ozuren edo Bressonen moduko tradizioetan inspiratutako zi-
nema artistiko baten aukera irudikatzen zuela Eskozian eta Britainia Handian:
zinema, beharbada, “txikiagoa”, bat ez zetorrena iragana irudikatzean murgil-
dutako industria zinematografiko baten ondoan besoz beso ibiliko zen zinema
nazional britainiar baten nahiarekin. Une hartan, bazirudien Trilogiak oinorde-
korik aurkitu ez zuen aukera bat ematen zuela, zinema britainiarrean noizbe-
hinka ageri diren beste aukera-une labur horietako bat”.⁷

Mamoun Hassanek, berriz, ezin hobeto ulertu zituen aurreko dilemak zi-
nemagile gaztearen etorkizuneko obran eragingo zituen ondorioak. Britainiar
industria otzanak ez zuen gazte eskoziarraren zinema sustatuko, haren gustu-
rako zorrotzegia eta “ilunegia” izateagatik. BFIk ordezkatzeko zituen instant-
zia ofizialak ere ez ziren hain lan indibidual baten aurrean sentibera izango,
egun haietan finantziarioa jaso nahi zuen proiektuen lehentasuna izan behar
baitzuen kontaketa-erakunde edozein konpromiso (burges) arbuatuko zuen es-
perimentalismo zorrotza praktikatzeko borondate argia erakustea. Proiektu
batek diru-babesa jaso ahal izateko, batik bat kontuan hartu behar ziren lan zi-
nematografikoaren dimentsio “ekonomikoa, soziala, politikoa eta estetikoa”.

Douglasek berak argi eta garbi azaldu zuen bere sinesmen artistikoa, bi
proposamen bakunetan. Lehenengoa ikusleaz duen ideari zegokion: “Ikus-
leei ez erakutsi inoiz zuk ikusarazi ahal diezuna baino hobeto euren kabuz
imajina dezaketenez”. Logikoa denez, kontakizunaren hutsuneak betez
ikusleek berarekin kolaboratzea eskatzen zuen artista daukagu aurrean. Biga-
rrena, lankidetzaren lana ulertzeko moduari zegokion: “Sugestio txar bati muzin
egitea erraza da; sugestio on baina garrantzirik gabeko bati muzin egitea da
zuzendari bihurtzen zaituena”. Bi proposamenak konbinatzeak zinema britai-
niarraren ertzetara bidali zuen Douglas, izan ere une hartan –Hassan da berri-
ro ere hizketan ari zaiguna–, BFI funtsezko partaide zen instantzia ofizialetan
“zinema narratiboa modatik pasatakotzat hartzen zen”, eta ahalegin guztiek
bat egiten zuten Brechten zigilua zeraman “zinema berri bat, ez burgesa” sus-
tatzean, lehentasuna emanez film laburrak egiteari eta horiek era kolektiboan
errealizatzeari.

Jamie filmaren proiektua salbatu ahal izateko, Hassanek laguntza zinema-
tografikoaren batzorde arduraduna konbentzitu zuen, esanez

“Douglasek nahi izan zuena, *Jamie* pertsonaiaren ‘haurtzarolari’ buruz egindako
filma izanik, hiru zatitan banatutako lan bat egitea zela, Donskoiren eta Sat-
yajit Rayren trilogia ospetsuen antzera. Kontua ez zen hiru film finantzatzea,
bakarra hiru zatitan baizik. Douglasek, Lindsay Andersonnek iradoki ziona onar-
tuz, baiezkoa eman zion aukera horri. *Jamie*, horrenbestez, *My Childhood* bihur-
tu zen, eta trilogia gauzatu egin zen”.

My Childhood oso aurrekontu txikiarekin filmatu zen, talde murriz bezain
porrokatu batekin, 16 mm-tan eta aktore profesionalen eta film-esperientzia-
rik gabekoen parte hartzea konbinatuz. Eskarmenturik gabeko horien artean
zeuden, hain zuzen ere, Jamie eta haren lehengusu Tommy antzezteko ardura
izan zuten bi haur protagonistak, Douglasek errekrutatutako Stephen Archi-
bald (Jamie) eta Hugh Restorick (Tommy); ustekabean ezagutu zituen, Edin-
burgoko autobus geltokian zigarro batzuk eskatzeko hurbildu zitzaizkionean.
Haien interpretazioak mitikoak bihurtu dira Britainia Handiko zineman, mu-
turreko intentsitateagatik eta biluztasunagatik. Tamalez, bietako inork ez
zuen gerora zinema-karrerarik egin.⁸

My Childhood Veneziako Zinemaldira bidali zuten 1972an, eta, “Venezia critici” sailean parte hartuta, kritika-arrakasta handia lortu zuen, bai eta Opera Prima Onenaren Zilarrezko Lehoia eskuratu ere.⁹

Kritikariek filmari egindako aitortzak ez zuten behar adinako oihartzunik izan ez Erresuma Batuan, ez Frantzian. Frantzian, 68ko kataklismoa gorabehera, artean ere zinema-gogoeta etorkizunean izango zenaren zati garrantzitsu bat jokoan zegoen. Beren herrialdea astintzen zuten deseraikitze-hai-zeengatik beren aukera estilistikoa baztertuta, garai hartako Frantziako kritikak aintzat hartu gabe –*My Childhood* filmari eta trilogiako hurrengo bi zatiei buruzko erreferentzia ganorazko gutxi izan ziren orduko zinema al-dizkari ingeles zein frantsesetan–, Hassanen ikuspuntuari esker soilik izan zuen aukera trilogiak bide onean sartzeko –hurrengo bi filmak 1973an eta 1978an egin ziren, orduan 35 mm-tan, 55 eta 72 minutuko iraupenarekin, hurrenez hurren–, eta, pixkanaka-pixkanaka, Douglasen zinemak ospe ona lortu zuen “happy few” deitzen zireneko taldeetan. Hala ere, 2008an DVDan plazaratu zituzten arte ez zuten lortu filmek, behin betiko, Britainia Handiko eta mundu osoko zinemako maisulan izatearen gradua.¹⁰

Dena dela, Bill Douglasek ezin izan zuen pelikulak egiten jarraitu. Hirurogeita hamarrek hamarkadaren amaieran, ingelesezko literaturako klasiko aintzat hartu gabeko bat ekoizten saiatu zen, James Hogg idazle eskoziarraren *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) eleberri konplexua¹¹, hain zuzen, baina ez zuen lortu. Hassan erreskatatzeko prest izan zuen berriro, eta National Film and Television Schooleko bere departamentuan sartzeko aukera eskaini zion. 1980an bere azken zinema-lana izango zena lantzen hasi zen, *Comrades* filmaren gidoia, eta 1985era arte ez zuen lortu beharrezko finantziatorik. Pelikula horretan, Douglasek etekin handia atera zion bi jakintza uztartzeari: zinemaren aurreko teknika eta gailu guztien ezagutza sakona, batetik, eta XIX. mendearen erdialdean Ingalaterrako landazabaleko borroka sindikalen historia, bestetik. 1987an estreinatu zen, eta porrot komertzial nabarmena izan zuen. Une horretaz geroztik minbizia-aren eraginez gazterik hil zen bitarte hartan, 1991n Bill Douglasek eta Peter Jewell kideak¹² ahalegin guztiak egin zituzten bilduma bikain bat osatzeko, nola filmena, hala irudi finkoena. Bilduma hori, eta horrekin batera hamabost mila ale baino gehiago eta gailu optikoen bilduma handi bat –museoak laurogeita bost mila item baino gehiago dauzka, eta horietatik mila baino gehiago jendaurrean ikusgai daude–, Exeterreko Unibertsitateari eman zizkieten dohaintzan, zeinean *Bill Douglas Centre for the History of Cinema and Popular Culture* izenekoaren egungo oinarria osatzen duten; zalantzarik gabe, aurre-zinemari eta zinemari buruzko munduko bilduma garrantzitsuenetako bat da.¹³ Douglasen heriotzak, hain zuzen ere, bere azken proiektuetako bat gauzatzea eten zuen: Eadweard Muybridgeri buruzko film bat, *Flying Horse* deitzekoa zena.

Aurreko hori guztia adierazita, filmez eurez hitz egiteko garaia da. Eta, horretarako, ohartarazi behar dut trilogia obra bateratu gisa tratatuko dudala, jorratzen ari garena *Jamie* izeneko hasierako proiektua izango balitz bezala. Hori esateaz gain, hurbilketa hau justifikatu beharra dago, eta azalduz hasiko naiz, nire ikuspuntutik, “trilogia” –eutsi diezaiozun izendapenari, erosoagoa denez– hobeto ulertzen dela baldin eta ondo markatutako lau mugimenduk osatzen duten obra sinfoniko zabaltzat hartzen badugu.

Oso eskematikoki kontatuta, istorioa, hasiera batean, II. Mundu Gerraren azken garaietan gertatzen da, Eskoziako meatzari-herrixka ziztrin batean, non bi lehengusu, Jamie eta Tommy, amaren aldeko amonarekin behar gorrian bizi diren. Tommyk (Hughie Restorick) noizbehinka bisitatzen duen aita ezagutzen du, baina Jamiek (Stephen Archibald) ez daki berea nor izan daitekeen, harik eta lehengusuak, benetan jakin ez arren, auzokide borondategabea dela adierazten dion arte; auzokide hori ama menperatzailearen gonapean bizi da, eta hark Jamieren ama eroari –zeinak ongintzako erakunde batean bizirauten duen– botatzen dio semearen bizitza hondatu izana-

ren errua. Amona hiltzen denean, Tommy barnetegi batean sartzen dute, eta Jamie aitaren familiarekin biziko da. Han, era guztietako gabeziak eta tratu txarrak jasaten ditu, eta aringarri bakar izango du aitaren aldeko aitona mespretxatuarekin daukan harremana. Aitona bizitzak agortuta hiltzen denean, lehen Tommy hartu zuen barnetegi berean sartzen dute Jamie. Huts egin ondoren Bizimodu bat aurkitzeko zenbait saiakera egin eta dagoeneko iragane-ko egunen aztarnarik ez duen jaioterrira itzultzen alferrik ahalegindu ondoren, gaztea armadan sartzen da.

Hauxe da une egokia adierazteko lehen lau “mugimendu” aipatu ditudala, eta ez hiru –banakako film bakoitzeko bat–, horietako azkena (*My Way Home*) nabarmen bi zatitan banatuta dagoelako. Bi horietako azkenekoan, neurri handi batean, serieko –lehenengo bi filmak eta azken filmaren lehen zatia– lehenagoko mugimendu guztietan erabilitako parametro estilistikoak aldatu egin ziren. Azken zati hori ebaki garbi zakar batekin irekitzen da. Burdinbi-deen sare nahasgarri eta konplexu bat erakusten digun irudi batetik, bat-batean, mugitzen ari den plano batera igaroko gara, Egiptoko basamortuko hondar gaineko atzerako travelling bikain batean, Eskoziako eszena hitsak ordura arte menderatu dituen giro goibelari uko egin diola dirudien argi betean murgilduta. Gainera, kamerak planoan duen mugimenduak argi eta garbi bereizten du ordura arte hiru filmak osatu dituzten plano gehienen finkotasunetik. Hori gutxi ez, eta filmaren iraupena aurreko lanetako edozeinena baino askoz luzeagoa da. Halako moduz non, konparazio musikarekin jarraituz, pantailan agertzeak tonu minor bat maior batekin aldatzearen pareko mutazioa dakarren.¹⁴ Irudi berri horren gainean, Egipton dagoen RAFeko base batean soldadutza egiten ari den Jamiek Robertekin (Joseph Blatchleyk interpretatua) izan duen elkarrizketa entzungo dugu; gazte britainiar jantzia eta ongi hezia da Robert, eta Jamie bihurtu aldatuko dion pertsona izango da.

Horrek Mamoun Hassanek Douglasen aukera narratiboen muina deskribatzeko duen modu hautemangarria aurretik jartzera garamatza, eta, konparazio argigarri baten bidez, obraren “forma handia” hedatzeko modua ulertzeko aukera ematen digu:

“Douglasek narrazioa fokuratzeko modu berezia zeukan. Narratiba klasikoak sistema newtondarrean argiak jokatzen duen bezala funtzionatzen baldin badu ere, etenik gabeko lerro zuzen batean bidaiatuz, esanenez gabe Billen kontaktzeko modua fisika kuantikoarekin lotuta dagoela, argia energia-sorta diskretuetan lekualdatzen deneko horrekin (...) Billen lanean, narrazioko hutsarteekin beste film bat osatu liteke. Ikus-entzuleek espazio horiek bete behar dituzte; parte hartu behar dute”.¹⁵

Lehenago “mugimenduez” hitz egin dugunean, musikaren aipamenak erretorika hutsa eman dezake. Soil-soilik nabarmendu nahi dut soinuaren artearekin lotutako beste elementu bat, film guztien arteko batasuna indartu ez ezik, Douglasen sortzeko adimenak nola funtzionatzen zuen irudikatzen duena: lehen filmaren amaieraren eta bigarrenaren hasieraren artean notazio bat jartzen da jokoan (“attaca”), partitura batean adierazten duena mugimendu baten eta ondoren datorrenaren artean ez dela aldi baterako eten bat egon behar (aurrean daukaguna lan bakar bera delako ideia indartzen duena): izatez, bi nerabeen amaren aldeko amona –Granny, Jean Taylor Smithen sorkuntza dickensdarra, aurpegi samindua eta sufrimenduak desitxuratutako gorputza, janzkera beltz luzeekin estalia– hiltzea izango da bi filmen artean narrazio-giltzarri lana egingo duena. Lehenengoan, amona hil dela aurkitzea daukagu. Bigarrenean, haren hileta. Plano labur baten bidez deskribatuta dago: palakada bat lur hilkutxa xumearen gainera erortzen.

Abagune honetara iritsita, garrantzitsua da galdetzea Douglasek nola lortzen duen hiru filmen arteko batasunari eustea. Nolatan den gai bere narratibaren funtsezko atalak diren disjuntu-multzo txiki horiek batean urtzeko. Kontakizunaren ildoan sentsazio bateratua sortzen laguntzen duen elementuetako bat zinemagileak narrazioa zeharkatuz agertzen diren “irudi” batzuk

hautatzea da, hurrenez hurren berragertuko direnak; narrazioa artikulatzeko eginkizuna euren gain hartuko dute, eta kasu bakoitzean zentzu bereziak hartuko dituzte orobat.

Nahiko egiaztagarriak iruditzen zaizkidan bi adibide azalduko ditut, zehatz-mehatz. Lehenengoan, fruitu mota apal batek kontakizunean duen agerpena aipatuko dut: sagarrak. Sagarrak filmean agertzea zehatz deskribatzeko asmorik ez dudan arren, gogorarazi nahi nituzke zinemagileak kontakizuneko zentzuaren zati bat haien gainean jarri zuen une batzuk, arrosario baten kontu-aleekin lotuz. Hori bai, kontu-ale horiek bata bestetik urrun aurkeztuz, eta ikuslea horien agerpen bakoitzari buruz gogoeta egitera behartuz.

Newcraighalleko biztanleak gerraren erasoetatik aterpetzen diren babesleku ziztrinaren barruan gaude. Jamie eta Tommy Grannyren ondoan kuzkurtu dira ilunantzean, agure batek babestuen itxaronaldia abesti herrikoi batekin girtzen duen bitartean. Jamieren begiek sagar bat ikusi dute, lozorroan dagoen neskato baten ondoan. Amona musikaren airean sartuta dagoela ohartu ostean, esku txikia debekatutako fruiturantz aurreratu du, poliki-poliki. Grannyk ez dio hartzen utzi, aldi berean ohartarazteko keinu bat eginda. Itxialdia uzteko sirenak entzun dira. Jendeak aterpea utzi du, eta etxerantz abiatu da.

Sekuentzia batzuk geroago, Jamie eta Granny autobusez, oraindik ez dakigu nora. Bat-batean, umeak amonaren poltsan bilatu behar du bidaiako txartelak ordaintzeko dirua. Azkenean, sagar bat atera du poltsatik. Jamiek, txundituta, Grannyri begiratu dio, eta hark begirada itzuliz irribarre egin dio, eta begi bat kliskatu, konplizitatez.

Baina sagarraren ibilbidea ez da hor amaituko. Bidaian, eromenak jotako Jamieren ama Mary dagoen ospitalera iritsi dira emakume zaharra eta haurra. Erizaina haren oheko maindireak txukuntzen ahalegintzen den bitartean, fruta-alea amaren ohean utz dezala adierazi dio Grannyk Jamieri. Erizainak egin beharrekoa amaitu duenean, alde egin du handik, baina joaterakoan sagarra hartu du, eta eraman. Jamiek, atsekabetuta, begiratu egin dio, ezer esan gabe. Grannyk alabaren aurpegia ikusteko soilik ditu begiak, ez du besterik haute-maten.

Aurreko eszenak trilogiaren hasierako *My Childhood* obrakoak dira. Sagarrak berriro agertuko dira *My Ain Folk* filmean, Jamieren eta aitonaren artean sortu den elkartasuna zigilatuz; mutila bezain gaizki tratatzen dute etxekeok agurea. Aitak erbi-txakurra besoetan hartuta lo egiten duela aprobeztatuz –aurpegia estaltzen dion egunkari batean irakurriko dugu 1945eko irailean gaudela, Japoniaren errendizioaren eta II. Mundu Gerraren behin betiko amaieraren egunetan–, Jamiek fruta-ontzi xume batean dauden bi sagarretako bat hartzen du, eta aitona begirada galduz ohean etzanda dagoen gelara doa. Haurra ohera hurbiltzen da, agurearen aurpegia leun ukitu ondoren sagarra maindire gainean uzten du, eta, alboko gelan zerbaiten hotsa entzunda, ihes egiten du. Aitonak keinua itzuliko dio haurrari, ondorengo eszena batean, eta aitortuko dio ez daukala indarririk haren alde borrokan jarraitzeko. Ez da beharrezkoa azpimarratzea eszena horietan aurreko filmaren oihartzunak durundi egiten duela.

Azkenean, *My Way Home* filmara iritsi gara. Jamie dagoen zentroko zuzendariak adopzioan semetzat hartuko duen ama bat bilatu dio. Trilogiako eszenarik ederrenetako batean, mutikoa etxe berria izango duenera iristen ikusiko dugu. Etxeko egongela txikiko atearen ondoan zutik dago Jamie. Adoptatu duen amatzakoa sutondoan eserita dago. Halako batean, emakumea besaulkitik altxatzen da, eta, eskuan sagarrez betetako fruta-ontzi bat duela, mutilarengana hurbiltzen da, piezetako bat hartzera gonbidatuz. Jamiek lotsa handiz hartzen du bat, eta hura eskuan duela dago. Emakumea, fruta-ontzia gaztearen ondoan utzi ostean, besaulkira itzultzen da, eta hantxe lokartu. Jamie, begiak kliskatu ere egin gabe, fruta-ontziko sagar guztiak ezkututzen hasten da, banan-banan. Gero, hotsik egin gabe atea ireki eta ihes egiten du. Hitz bakar bat ere ez da entzun zuhaitz multzo hondatu baten planoarekin amaitu den eszena osoan.¹⁶ Soinu-banda –ezin jakin musika diegetikoa den ala ez¹⁷–, G. F. Handelen *Mesias* laneko hirugarren eta azken zatia zabaltzen duen sopranoarentzako ariarekin bete da (“I Know That My Redeemer Liveth”), zeinaren azken bi

bertsoak Pablok Korintiarrei idatzitako epistolatik hartuak baitira (15:20), eta honako hau diote: “For now is Christ risen from the dead, / The first *fruit* of them that *sleep*” (letra etzana neuk ezarri dut).

Aipatu nahi dudan beste “irudia” trena da. *My Childhood* filmean agertzen denean zirrara eragiten du. Lehengusuak kaletik jaso zuen katuak aitak oparitu zion txoria akabatu duelako suminduta, Tommyk era basatian hiltzen du. Jarraian, lasterka doa kea dariola datorren meatzeetako trenaren burdinbidera, trenbidea baino goragoko pasabidearen gainean kokatzen da, eta, besoak zerura altxatzen dituen bitartean, keak eta lurrinak ingura dezan uzten du, bere burua arazteko zeremonia moduko batean. Film bereko amaieran, Jamie izango da protagonista. Granny ustekabea hil ostean, Tommyk lehenago bisitatu duen leku berera doa lasterka, eta trenaren burdinbidean ezartzen du belarria, trena noiz datorren entzuteko. Hura etorri zain egonarriz itxaron ondoren, pasabidera igotzen da, eta ikatzez betetako bagoietako baten gainera egiten du jauzi. Trena urrunean galtzen da plano luze batean, haurra bere barruan daramala, garraioan daraman kargaren gainean kuzkurtuta.¹⁸

My Ain Folk lanean ere trenaren “irudia” erabiltzen da. Kasu horretan, aitaren aldeko aitona pertsonaia, Knox jaun zaharra (Munro jauna)¹⁹, eta bere buruaz beste egiteko haren ahalegin antzua baliatuta. Zahartzaroan eta bakardadean galduta, agurea emaztearekin, seme-alabekin eta bilobarekin behartsu bizi den etxea utzi eta trenbiderantz abiatzen da. Douglasen kamearak bizkarrez filmatzen du, burdin-errailen erdian. Hurbiltzen ari den tren baten hotsa entzuten dugu, gero eta ozenago. Hurbileko tunelaren irteeraren plano. Bat-batean, agurearen alboko enkoadraketa batera igaroko gara, eta haren atzetik karga-tren bat igaroko da, zarata burrunbatsua erdian. Giza-gaixoak ez du heriotzak ere kontsolatuko. Azkenean hiltzen denean, zinemagilea haren hileta filmatzeko Granny hil zeneko eszena paralelorako erabili zuen aukera estetikoaren antzekoaz baliatuko da: etxeko leihotik ateratako hilkutxaren plano bat; beste bat, ia onirikoa, muino bat igotzen ari den hileta-karroza batena.

Emaizta: egiturazko argitasunean, zehaztasunik handienez eta muturreko intentsitatean oinarrituta eraikitako artelana.

Horregatik, “forma handiarekiko” arretak ez gaitu urrundu behar “forma txikia” esploratzeak, hori baita xehetasunetarako Douglasen arreta maniatikoak dirdira egiten duen esparrua. Zinemagileak, obraren hegaldi orokorra kontrolatzeaz gain, badu sen sintetiko bat, gertaera baten gainean begirada behar baino denbora gehiagoz sekula geldiarazten ez duena. Haren zinemaren izaera eliptikoaren bi adibide emango ditut. *My Childhood*en hasiera: Newcraighilleko eskolan umeak himno anglikano bat abesten ari dira –*All Things Bright and Beautiful*–. Kanpoaldean, emakume zahar bat, guztiz beltzez jantzita. Ikasgelatik mutiko bat ateratzen dute –Jamieren lehengusu Tommy dela jakingo dugu gero–. Andre zaharrari eskua emanda, xumea baino xumeagoko etxera itzultzen da. Handik gutxira Jamie itzultzen da, hondakindegian bildutako ikatz zati apur batzuekin. Lehengusuari eta amonari zuzenean “Goseak nago” esaten dienean, Tommyk jo egiten du, eta berekoia dela leporatzen dio. Azkenean gaua iritsi da. Amona lo dagoen bitartean, bi haurrak informazio trukean dabilta. Tommyk honela diotso lehengusuari: “Ama hil da”. “Zer da hilda egotea?”, ihardesten du Jamiek. Orain ulertzen dugu emakume zaharra zergatik zegoen eskolaren kanpoaldean Tommyren zain. Gelako horman bi neska gazteren argazkia dago zintzilik. Amonaren ahotsa entzuten da xuxur-laka: “O, neska gaixoak! Zer egin dizuete? Jainkoak madarika ditzala”.

Bigarren unea *My Ain Folk* filmekoa da. Aitaren (Paul Kermack) familiak jaso du Jamie, amaren aldeko amona hil ondoren. Aitaren aldeko amona (Helena Gloag) da han nagusi errukigabe, eta haurraren aitarekin zeuzkan itxaropen guztiak hondatu izanaren frogatzat du mutikoa. Amonak ez dio Jamieri komuna erabiltzen uzten, haurra bere beharrak etxetik kanpo egitera behartzen du, eta etxearen kanpoaldean egotera, baita hotza dagoenean

ere. Jatekoa ere urri da, eta haurrak bere mantenua bilatu beharra izango du. Bada azpimarratu nahi dudan eszena bat: amona tximiniaren ondoan lokartu dela baliatuz, Jamiek atzeko leiho batetik inor konturatu gabe etxean sartzea lortu dueneko. Sukaldean esnea irrikaz edaten du botila ireki batetik, eta kontu handiz kontrolatzen du maila, gero urez betetzeko. Baina hotzak ur-hodiak izoztu ditu, eta ez da urik irteten txorrotatik. Jamie tximiniaren ondoan erakusten duen plano batean, haren gernaldean hotsa entzuten dugu, eta pixa tanta batzuk amonaren txakurraren saski gainera erori zaizkio. Hurrengo planoak esne-botila erakusten du sukaldeko apalean, hasierako maila berreskuratuta. Amona erbi-txakurrarekin pasieran ibiltzetik itzultzen da, gero eta modu konpulsiboagoan kontsumitzen duen alkohola bide batez erosita. Txakurraren etzalekuan gernaldeak ikusi ditu, hura gozo laztantzen du, eta kalera pasierara lehenago atera behar zuela esaten dio bere buruari. Jamie, mahai baten azpian kuzkurtuta, izututa dago, gertaerak nola amaituko diren zain. Trago batzuk egin ondoren, amonak, horditurik, eskua luzatzen du mutikoa dagoen lekurantz. Beso artean hartuta, “nire printze gaztea” deituko dio. Gauean, honela murmurikatuko du Jamiek, ohean dagoela: “Mesedez, Jesus, nire amona mozkorraz ezazu gauero”.

Eszena horretan ezohiko eran konbinatuta daude izua eta samurtasuna, tratu txarrak eta bizirauteko gaitasuna. Baina baita dotorezia narratiboa, denbora-kontzentrazioa eta ikus-elipsia kudeatzea ere, zeina ikuspuntu bat hautatze hutsez lortzen den, denbora diegetikoko zatirik batere ezabatu gabe. Ulertzekoa denez, hasiera batean eszenaren muina dela dirudien uneaz ari naiz orain: Jamie, egoerak horretara behartuta, pixarekin esne-botila berriro betetzen. Sekuentziaren garapenak laster batean ahantzaziko digu gai hori, gure arreta bideratuz hori bezain iluna eta askoz biziagoa nahiz konplexuagoa den alderdi baterantz: amonaren eta bilobaren arteko harremanean dagoen amildegia. Ez da erraza eszenak erakusten duen oximorona izendatzeko hitzak aurkitzea. Edertasuna izugarrikerian.

Baina une beldurgarri horiek filmatu zituen zinemagile berak une epifanikoak sortzeko ahalmena ere zeukan, bitarteko urriak bezain doiak baliatuta. Horietako bi jorratu nahi ditut orain orobat. Lehenengoa *My Childhood* filmekoa da, ongi merezita ospetsu bihurtu zen eszena bat. Hor, zuzendariak zinema britainiarraren historiako unerik ederrenetako bat eraiki zuen, gutxitan berdindu ahal izan den xumetasunez. Berrogei segundo eskas irauten duen tartea da, eta ebaki garbiak erabiliz antolatutako bost planotan dago banatuta, hitz bakar bat ere gabe. Ikusiko dugunez, horietako hiru oso hurbileko irudiak dira, objektu bizigabeak jasotzen dituztenak, eta bakar batean soilik egin zuen berrenkoadratzeko mugimendu hautemanezin bat. Lehen planoan natura hil bat ikus daiteke: mahai txiro baten gainean lorontzi gisa jarritako katilu buztinzurizko sotil batean sartuta daude denborak erasandako lore batzuk.²⁰ Bigarrean, Jamie gelan sartzen ikusten dugu, ur-irakingailu bat kea dariola eramanez. Enkoadratzearen eskuineko aldean, mahai katilu txikiarekin. Mahaiaren atzean, gelako leiho hondatua, argi herabe bat eszenarantz isurtzen duela. Jamie mahaira hurbiltzen da kemenez, eta loreen hondarrak lurrera jaurtitzen ditu. Mahaiaren hurbileko plano (hirugarrena), goitik behera hartua: Jamieren gorputzak enkoadratzearen eskuinaldeko zati bat hartzen duela, hark ur beroa katilura isurtzen du; urak gainezka egiten du ontzi txikian, eta zur andeatuaren gainean barreiatzen da; haurrak oraindik katiluan dagoen likidoa mahai gainera bota eta astindu egiten du, ura lurrera isurtzen den bitartean. Laugarren plano: aurreko planoetan aztertu dugun espazioaren ondoan Granny dagoela ikusten dugu, jantzi beltzean bilduta, kulunkalkian lozorroan. Amonarengana hurbiltzen da Jamie, eta haren aurrean belaunikatzen. Azken plano: Jamieren eskuen lehen plano, Grannyren eskuen artean bero dirauen katilua ezarriz. Umearen eskuek amonarenak inguratu dituzte, ikatzak tindatutako hatzekin leun baino leunago zapladak emanez. Beltzez itxi da.

Antzeko zerbait gertatzen da *My Ain Folk* lanaren kredituak baino lehenagoko irudiekin. *My Childhood* en arakastaren ondoren –lehenago ere erlatibizatu dugu adierazpen hori– Douglasek film horretan izan zuen aurrekontu gehigarriaz baliatuz, Fred M. Wilcockek 1943an garaiko hiru geruzako tech-

nicolor ikusgarrian filmatu zuen *Lassie Come Home* izeneko filmaren irudi labur batzuen eskubideak eskuratu ahal izan zituen. Tommy paisaia menditsu ederren proiektzio batean liluratuta dagoen bitartean, haren etxe apa-lean ehortzetxeko arduradunak lanean ari dira –hori gero jakingo dugu–. Bi umezurtzen istorio izugarriaren jarraipena bera baino lehenagoko bigarren “mugimenduaren” hasierarekin, Douglasek zinematografoa ametsen makina moduan irudikatzeari buruz duen ikuspegia erakusten digu. Izan ere, esan beharra dago zinemak lan honetan duen presentziak saihestu egin duela egun haietan hainbat eta hainbat filmetan gehitxo erabili zuten baliabide komuna: dimentsio metafilmiko agerikoz hornitzen saiatzen ziren, kontakizunean “zinema-gailuaren” presentzia ikusgai jartzeko –“salatzeko”–. Douglasen lanean, aldiz, zinemak berezko lekua du narrazioan. Hain zuzen, “trilogian” zinemaren beste bi agerraldi izango dira, kontatzen den istorioa gertatzen den une zehatza datatzeko balioko dutenak: lehena film honetan bertan, lehengusuek bertako zine-aretoan ikus dezaketen filmetako bat iragartzen duten kartelak ikusleari erakusten zaizkionean²¹; ondoren, *My Way Home* pelikulako azken zatian, Jamie eta Robert Kairoko zine baten atean Marilyn Monroe protagonista duen *Niagara* (1953) film ospetsua ikusteko itxaroten ari direnean.

Baina badira orobat zinemarekin lotuta dauden beste bi une, gogoratzea merezi dutenak. Biak *My Way Home* filmekoak dira, pelikula osatzen duten bi “mugimenduetako” bakoitzean bana, gai eta aurka-gai moduan. Lehenengoan, Jamiek familiaren irainak jasan behar ditu, meatzaritzan lan egitera bultzatu ondoren adierazpen harrigarria egiten duenean: “Artista izan nahi dut”. Erantzuna tinkoa izango da: “Eta zer eratako lana da hori? Artista? (...) Desberdina izateko jaioa baldin bazina, desberdina izango zinen. Hau da zuk bizitzan daukazun lekua!” Bigarrena Jamie eta Roberten arteko elkarrizketa batean gertatzen da, haien adiskidetasuna sendotu ahala, hain zuzen ere Hathawayren filma proiektatzen den zine-aretoko atarian. Irakurtzen ari zen Elioten liburu bat itxi berri du Jamiek, eta Roberti galdetzen dio ea zer egingo duen lizentziatzen denean. “Azkenean unibertsitatara joango naizela esango nuke”, erantzuten du. “Eta zu?”, erantzen du. “Artista izan nahi dut”, erantzuten du Jamiek. Niagara filmeko kartela osorik erakusten duen plano bat txertatu zuen Douglasek une horretan. Irudi horren gainean Jamieren gain-ahotsa entzungo dugu: “Beharbada zinema-zuzendari ere izan naiteke”. Robertek ahoskatu duen “Uau!” ozena entzuten da. Eszenaren amaiera.

Horregatik ez da harrizkera Douglasek ordura arteko estilo soila hausten duen efektu bakarra bukaerarako gorde izana. Robert eta Jamie kuartelean partekatzen duten gelako ohe batean eserita daude, eta hizketan ari dira, Jamie, ondoan petatea duela, behin betiko noiz joango den zain dagoen bitartean. Robertek Ingalaterrako helbidea ematen dio, eta bisitatzera gonbidatzen du. Hark esandako hitzek durundi egiten dute, bere pentsamenduetan kontzentratuta dagoen Jamieren lehen plano baten gainean: “Nahi baldin baduzu, bisita gaitzazu behin edo behin. Ez daukazu lotsatu beharrik. Gogoko baldin baduzu, geratu ahal izango duzu. Nahi baldin baduzu, etxea deitu ahal izango diozu”. Irudiak iraun egiten du segundo gutxi batzuetan, eta bost planori ematen zaie bide. Horietan, eskuko kamera bat Jamiek haurtzaroa Grannyrekin eta Tommyrekin igaro zuen gela abandonatuetan barrena dabil. Hegazkin baten zaratak bete du soinu-banda. Iragana behin betiko ixteko exorzismo modukoak diruditen plano ia abstraktuak. Amaitu da Jamieren etxerako bidaia luzea.

Baratze bateko plano batekin amaitzen da trilogia, zuhaitz guztiak loretan dituela.

NOTAK

- 1 Douglasen obra profesionala osatzen dute haren “trilogia autobiografiko”ko hiru filmek, *My Childhood* (1972, 48, min), *My Ain Folk* (1973, 55 min), *My Way Home* (1978, 72 min), eta *Comrades* (1987, 175 min) epikoak, XIX. mendeko hogeita hamarrekota hamarkadan, beren jarduera sindikalagatik zigortzearen, Australiara deportatu zituzten Dorseteko sei nekazariren historiak. Film horiei gehi dakizkieke *Come Dancing* (1970, 15 min), London Film Schoolen egin zuen graduazioko filma, eta eskola horretan bertan egindako “praktikak”: *Charlie Chaplin's London* (1969), *Striptease* (1969) eta *Globe* (1969/70).
- 2 Bide hori aukeratu izanak aspaldi eragin zuen edozein film esparru zabalagoetan edo estuagoetan sartzearen gaia planteatu beharra: ondorioz, “Europako zinemaz” hitz egiten da, edo, aztertzen ari garen kasuan egin ahal den bezala –eta batzuek egin dute–, “Eskoziako zinemaz”.
- 3 Bill Douglas: *Palace of Dreams: The making of a Filmmaker*, <http://billdouglas.web4.rkh.co.uk/about/palace-of-dreams-the-making-of-a-film-maker/> (2021/04/01ean kontsultatua).
- 4 Ez dakizkidan arrazoiengatik, orain arte ez daukagu “Trilogiaren” gidoiaren edizioirik. Zorionez, ez da horrelakorik gertatu *Comrades* filmarekin (Bill Douglas, *Comrades*, Londres, Faber and Faber, 1987).
- 5 *The Guardian* egunkarian 2008ko uztailaren 20an agertu zen testu horren zati bat berrerrabili egin zuen egileak “His Ain Man” izenburuarekin 1991ko azaroran *Sight and Sound* argitalpenean, 22-4. eta 26. orrialdeetan, plazaratu zuena (egilearen webgunean ere kontsulta daiteke: <https://moviemasterclass.wordpress.com/articles-and-reviews/bill-douglas-his-ain-man/>). Nire aipuan bi artikuluetatik hartutako elementuak konbinatu eta batu ditut.
- 6 James Ivoryren zinemagintza, sorrerako lana izandako *Una habitación con vistas* (*A Room with a View*, 1985) filmarekin abiatuta, laurogeiko hamarkadaz geroztik “arty” kontsumoko eredu bihurtu zen.
- 7 John Caughie: “The Bill Douglas Trilogy”, *Bill Douglas Trilogy* liburuxkan (6-8 or.), 2008an DVDko edizioarekin batera argitaratu zenean. Agian gogoratu behar da egin berria den zinema ingelesean badagoela lan bat, Douglasek ibilitakoen antzeko lurraldeak esploratzen dituen, haren ikasgaiak kontuan hartuz eta haren bide berberak miatuz. Terence Davisen zinemaz ari naiz, jakina. Haren hasierako lanean ere “trilogia” autobiografiko bat aurkitu dezakegu.
- 8 Sean Martin ikusi: “Stephen Archibald (1959-1998)”, Trilogiaren DVDko edizioarekin batera lehenago aipatutako liburuxkan argitaratua (19-20 or.). Douglasekin lankidetzan aritu ondorengo ibilbidean, zuzendariak bezala haurtzaro babesgabea izandako Archibald 1998an hil zen, 38 urte besterik ez zituela, drogek, malnutrizioak eta, seguru asko, indarkeriak erasanda. Haren kide Hughie Restorickek, berriz, urte batzuk lehenago egin zuen bere buruaz beste.
- 9 Sari hori dagokion testuinguruan kokatzeko, gogoratu behar da Venezuelako Zinemaldiak, 1968ko Maiatzak zinema-jaialdien munduan urratu zuen ildoari jarraituz, 1969tik 1979ra bitartean uko egin ziola bertako sail ofiziala lehiatzeko izateari. Horren ordez, 1972. urte horretan bertan zineman egindako ibilbideari omen egiteko hiru Urrezko Lehoi eman zituen, bana Charles Chaplini, Billy Wilderri eta Anatoli Golovnyari –Pudovkinen obraren zati handi bateko argazki-arduraduna eta Espainian 1960an Ediciones Rialp argitaletxeak argitaratu zuen *La iluminación cinematográfica* eskuliburuaren egilea–. “Sail ofizialean” Erresuma Batuko ordezkari izan ziren filmak *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick), *Made* (John Mackenzie) eta *El mesías salvaje* (Ken Russell) izan ziren. Irakurleak lehenaldira begira aldera dezake film horien irismen estetiko aurrekontuari zegokionez askoz apalagoa zen Douglasen metraje ertaineko filmarekin –*My Childhood* dek 48 minutu besterik ez du irauten, eta 16 mm-tan eta zuri-beltzean filmatuta dago–.
- 10 Testu hau idazten ari naizen neronek ez dut gogoan Douglasen lanaren aztarnarik txikiena aurkitu izana Peter Woll eta Stephen Heathen testu burutsu eta lodietan, hirurogeita hamarrekota hamarkadan ingelesez ondutako zinemari buruz idatzitako gogoeten arloko bi guru aipatzen hasita; garai haietan, horien lanak miatzen nituen. Aitzitik, Bill Douglas zelako baten *My Childhood* izeneko film “miresgarri” baten inguruan Dominique Noguezek (hark idatzitako *Le cinéma, autrement*, Paris, UGE, 1977, 325. or.) egindako erreferentzia kriptikoak aztoratuta bizi izan nintzen denbora luzez; haren irudietan “mila gauza gris, zuri eta beltz” ageri zirela nabarmendu zuen. “Trilogiak” estreinaldi normalizatu bakarra izan zuen Frantzian 2013ko uztailean, zegokion DVDko edizioaren ondoren, geroxeago. *Comrades* (1987) 2014an estreinatu zen. Ez dago esan beharrik ere, Douglasen obrako ezerk ez du gure artean erakusketa normalizaturik izan.
- 11 Testu hori deigarria iruditzen zitzaion Ingmar Bergmani eta Alexander Mackendrick berari ere.
- 12 Peter Jewellen bi testu iradokitzaile irakur daitezke BFlk egindako trilogiaren DVDko argitalpenarekin batera doan liburuxkan: lehena, *booklet*ari eginiko sarrera bat, “A Can of Words” izenburua zeukana (1-3. or.); bigarrena, Bill Douglasen nortasuna erakusteko 2001ean idatzitako poema bat, “The Rebus” izeneko (4. or.). *Rebus* hitzak jatorri latindarra du, eta gaztelaniaz *igarkizun* esan nahi du. Hain zuzen ere, bertso bakoitzeko lehen letrek “Personal Cinema” esapidea osatzen dute.
- 13 Museoko web-orria bisita daiteke: <https://www.bdcmuseum.org.uk/>
- 14 Ideia hau azaltzeko bururatsen zaidan adibiderik onena musikaren historiako une jakin batekin lotutakoa da zehazki. Buruan darabildan doinua, bizitzan behin soilik entzunda ere, ez du inork ahaztuko. Johann Sebastian Bachen *Si minorreko mezako Kredoaren Et resurrexit* piezari buruz ari naiz, aurreko *Et Incarnatus est* eta *Crucifixus* mugimenduen ondoren (hurrenez hurren si minorrean eta mi minorrean) bozkariozko re maior batekin agertzen dena, “lurreko heriotzarako bidea” aldatu eta “zeruko bizitza betierekoa” bihurtzen duena.
- 15 Mamoun Hassan, Op. cit. (4. oharra ikusi). Beste zinemagile batek honako hau adierazi zuen obra horiei buruz: “Bill Douglasen lehen bi filmak ikusi berri ditut. Planoei eztanda eragiterainoko tentsioa eraikitzen duten elipsiak. Bat-bateko etenez amaitzen denaren zentzu zorrotza, azalpenik gabe, horrela onartu beharrekoa dena, horrelaxe zuzentzen zaio bizitza Jamieri (1998/07/27)” (Luc Dardenne, *Au dos de nos images 1991-2005*, Paris, Seuil, 2008, 89. or.).
- 16 Ikusleak une horretan ezin du jakin irudi hori trilogia amaitzeko agertuko dela berritua, baina orduko horretan zuhaitzak loratuta dituela.
- 17 Hala ere, une horretara arte hiru filmetan entzun dugun guztia (himno anglikanoak edo abesti herrikoiak) hala izateak haren izaera diegetikoa dela ematen du aditzera.

2022.03.04

Zinemaren istorioak (III)

- 18 Horri dagokionez, esan daiteke, paralelismoak behartu gabe, gai eta irudi konkomitanteak daudela Douglasen “trilogiako” lehen filmaren eta Victor Ericeren *El espíritu de la colmena* (1973) lanaren artean. Garai bereko obrak dira biak, egoera aski desberdinetan sortuak, baina alderdi batzuetan bat datoz, nahiz eta tonu aldetik desberdintasunak izan. Dagoeneko aipatu ditugu “trenaren” edo “sagarren” irudi komunak. Zinemaren gaia da oraindik eransteko dagoena (behean ikusi). Ikusiko dugunez, Douglasen lanean ez dauka Ericeren obran daukan arrasto metazinematografiko sendorik, biek ere antzeko ezaugarri mitikoz jantzi duten arren.
- 19 Trilogian aktore profesionalak eta ez-profesionalak konbinatu zituzten, *casting* lanetan bikain arituta.
- 20 Ikusleok badakigu Tommyk amaren hilobitik jaso dituela, ordurako zimelduta.
- 21 Kolore ahuleko kartel batzuek 1945eko *I Didn't Do It* filmaren proiektzioa iragartzen dute; Marcel Varnelek zuzendu zuen, eta hogeita hamarreko eta berrogeiko hamarkadetako zinema britainiarreko izar George Formby (1904-1961) aktore, abeslari eta kantugilea zen protagonista.

BIBLIOGRAFIA

Bill Douglasen testuak:

- Palace of Dreams: The making of a Filmmaker*, <http://billdouglas.web4.rkh.co.uk/about/palace-of-dreams-the-making-of-a-film-maker/> (2021/04/01lean kontsultatua).
Comrades, Londres, Faber and Faber, 1987.
“My Childhood,” *Trafic*, 23. zk., 1997ko iraila, 31-49. or.

Bill Douglosekin elkarrizketak:

- “Bill Douglas Interviews 1978” eta “Bill Douglas: reflections on his *Trilogy*” (Charles Rees eta Mamoun Hassan elkarrizketatzaileak; 33 min), hemen: *Comrades. A Film by Bill Douglas* (2 DVD+Booklet), BFI, 2009.
“Interview with Bill Douglas”, (Westward Television; Tom Goodison, elkarrizketatzailea; 1980), aparteko ikus-entzunezko bezala erantsi hemen: *Bill Douglas Trilogy* (2 DVD), BFI, 2008.
“A conversation with Bill Douglas” (1988), hemen: *Comrades. A Film by Bill Douglas* (2 DVD+Booklet), BFI, 2009, (jatorriz osagarri gisa argitaratuta hemen: *Film, The Journal of the British Federation of Film Societies*, 1987ko urrian Bridport Film Society *Comrades* eman osteko solasaldian oinarrituta).

Bill Douglassi buruzko liburuak eta artikulua:

- AA. VV., *The Bill Douglas Trilogy: A Study Guide* (Eddie Dick, Dan MacRae, Andrew Noble, Paula Visocchi) (EXEBD 54734)
AA. VV., *The Bill Douglas Trilogy: My Childhood, My Ain Folk, My Way Home* – Press Reviews (EXEBD 48165)
BAREFOOT, Guy, “BFI Screenonline: *Douglas, Bill (1934-1999)*”, <http://www.screenonline.org.uk/people/id/450700/>
BAREFOOT, Guy, “BFI Screenonline: *Comrades*”, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/450592/index.html>
BAREFOOT, Guy, “BFI Screenonline: *My Ain Folk*”, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/514208/index.html>
BAREFOOT, Guy, “BFI Screenonline: *My Childhood*”, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/514187/>
BAREFOOT, Guy, “BFI Screenonline: *My Way Home*”, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/514229/>
BAREFOOT, Guy, “Autobiography and the Autobiographical in *Bill Douglas Trilogy*”, hemen: *JSTQR*, 29. lib., 1 zk., 2006, 14-29 or.
CAUGHIE, John, “The Way Home”, *Sight and Sound*, Azar. 1991, 26-27 orr.
CAUGHIE, John, “The Bill Douglas Trilogy”, *Bill Douglas Trilogy* liburuxkan, BFI, 2008, 6-8. or.).
DICK, Eddie, NOBLE, Andrew eta PETRIE, Duncan (ed.), *Bill Douglas: A Lanternist's Account*, Londres, BFI, 1993.
FLANAGAN, Matthew, “The Poetics of Childhood: Form and Structure in the Trilogy”, *Bill Douglas Trilogy* liburuxkan, BFI, 2008, 10-11. or.).
HASSAN, Mamoun: “His Pain was Our Pain”, *The Guardian*, 2008/VII/20.
HASSAN, Mamoun, “His Ain Man”, *Sight and Sound*, Azar. 1991, 22-24., 26. or. (kontsultagai hemen: <https://moviemasterclass.wordpress.com/articles-and-reviews/bill-douglas-his-ain-man/>).
HASSAN, Mamoun, “Travailler avec Bill”, *Trafic*, 23. zk., 1997ko iraila, 50-55. or.
HODGSON, Pierre, “Bill Douglas, l'écriture du background”, *Trafic*, 23. zk., 1997ko iraila, 16-30. or.
JEWELL, Peter. “A Can of Words: An Introduction.” *Bill Douglas Trilogy* liburuxkan, bi DVD disko, 2008, 1-3. or.; 3 diskotan berrargitaratua dual formatuan DVD/Blu-ray, BFI: 2012.
JEWELL, Peter, “The Rebus”, *Bill Douglas Trilogy* liburuxkan, bi DVD disko, 2008, 4. or.; 3 diskotan berrargitaratua dual formatuan DVD/Blu-ray, BFI: 2012.
JEWELL, Peter. “Preface.” *Bill Douglas Cinema Museum Guide* (Phil Wickham. ed.), Exeter, Short Run, 2010.
MARTIN, Sean, “Stephen Archibald (1959-1998)”, *Bill Douglas Trilogy* liburuxkan, BFI, 2008, 19-20. or.
MILNE, Louise S., “Bill Douglas (1934-1991)”, *Bill Douglas Trilogy* liburuxkan, BFI, 2008, 16-18. or.
PETRIE, Duncan. “Transparency and Illusion: the Unrealised Films of Bill Douglas”. Hemen: *Sights Unseen: Unfinished British Films* (Dan North, ed.) Newcastle: Cambridge Scholars, 2008.