



eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea
Ikus-entzunezko Komunikazioa eta Publizitatea Saila

Doktore Tesia

Bigarren aukeraren auzia eta itzaropenaren izaera etikoa
Krzysztof Kieslowskiren azken garaiko zineman

Zuzendaria: Iñigo Marzabal Albaina
Iñaki Lazkano Arrillaga

Leioa, 2012







Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea
Ikus-entzunezko Komunikazioa eta Publizitatea Saila

Doktore Tesia

Bigarren aukeraren auzia eta itzaropenaren izaera etikoa
Krzysztof Kieslowskiren azken garaiko zineman

Zuzendaria: Iñigo Marzabal Albaina
Iñaki Lazkano Arrillaga

Leioa, 2012





Amari eta aita zenari

Anaiari, Nagoreri eta bidean datorren neskatoari, bihotz-bihotzez

Oroitzen zaitudanean,
ama,
sukaldean egoten zara
mahaia laurentzat atondu,
aulkian eseri
eta leihotik,
kristala lausotzen duen lurrina ezabatu gabe,
neguari begira
eta ni
–badakit–
zeure begien hondoan nagoela

(Barka nazak, Sarri)





Eskertzak

Nere tesi zuzendari Iñigo Marzabali, bere pazientzia, zorrotasun eta animoengatik.

Nagore Koch adiskideari, hitzak eta argazkiak irudimenez uztartzeagatik... eta ni jasateagatik.

Ainhoa Fernández de Arroyabe, Simón Peña eta Jose Mari Pastorri, gaurik ilunenetan ere zeuen bihotzetan aterpe emateagatik.

Itxaso Gómezi, arduratsu bezain atsegin izaten jakiteagatik.

Nekane Zubiaur, Aingeru Genaut, Antxoka Agirre, Maider Eizmendi, Enara Novillo, Ixusko Ordeñana eta Iratxe Fresnedari, nere ondoan egoteagatik.

Kazetaritza II eta Ikus-entzunezko Komunikazioko sailtako zuzendariei –María José Cantalapiedra eta Rosa Martín Sabarís– eta lankide guztiei, zuen babesarengatik.

Teresa Martínez de los Ríos, burokrazia leuntzeagatik.

José María Legardari, egindako iradokizun interesgarriengatik.

Raúl Pérez lagunari, tesia arretaz irakurri eta akatsen berri emateagatik.

Flora Marín eta Gorka Jakobe Palaziori, hasierako aholkuengatik.

Tytti Thusberg eta Maite Larrañagari, nere itzultzaile kutunenak izateagatik.

Iratxe Retolaza, Aitziber Gurutzeaga, Imanol Esnaola, Juan Kruz Lakasta, Txema Ramirez de la Piscina, Iñaki Zabaleta, Xabier Aierdi eta Asier Leozi, tesi hau euskaraz defendatzeko laguntza eskaintzeagatik.

José Luis Rebordinosi, zinemazale apalak zinema izarrak bezain ondo zaintzeagatik.

Andres Gostini, ezagutu dudan kazetaririk onena, zinemaz idazteko aukera eman izanagatik.

Nere koadrilari, Asier, Andoni, Lize, Nemi, Johan, Bego eta Louisari, ‘Mi querido Klikowski’-ri buruzko bakarriketa amaigabeak pairatzeagatik.

Txoixo Peñari, niregan sinestu izanagatik.

Camari, unerik zailenetan ere niregandik gertu izateagatik. Eta, noski, Yolanda, Iñigo eta Krisi.

Eta... ahantzi ditudan guzti-guztiei, onenekin ahaztu egiten garelako beti.





Amor a primera vista

Ambos están convencidos
de que los ha unido un sentimiento repentino.
Es hermosa esa seguridad,
pero la inseguridad es más hermosa.

Imaginan que como antes no se conocían
no había sucedido nada entre ellos.
Pero ¿qué decir de las calles, las escaleras, los pasillos
en los que hace tiempo podrían haberse cruzado?

Me gustaría preguntarles
si no recuerdan
-quizá un encuentro frente a frente
alguna vez en una puerta giratoria,
o algún “lo siento”
o el sonido de “se ha equivocado” en el teléfono-,
pero conozco su respuesta.
No recuerdan.

Se sorprenderían
de saber que ya hace mucho tiempo
que la casualidad juega con ellos,
una casualidad no del todo preparada
para convertirse en su destino,

que los acercaba y alejaba,
que se interponía en su camino
y que conteniendo la risa
se apartaba a un lado.

Hubo signos, señales,
pero qué hacer si no eran comprensibles.
¿No habrá revoloteado
una hoja de un hombro a otro
hace tres años
o incluso el último martes?

Hubo algo perdido y encontrado.
Quién sabe si alguna pelota
en los matorrales de la infancia.

Hubo picaportes y timbres
en los que un tacto
se sobrepuso a otro tacto.
Maletas, una junto a otra, en una consigna.
Quizá una cierta noche el mismo sueño
desaparecido inmediatamente después de despertar.
Todo principio
no es más que una continuación
y el libro de los acontecimientos
se encuentra siempre abierto a la mitad.

WISLAWA SZYMBORSKA



AURKIBIDEA

1. Sarrera	17
1.1. Zergatik Kieslowski?.....	17
1.2. Ikerketaren helburuak.....	18
1.3. Hipotesiak.....	18
1.4. Egitura.....	19
1.5. Metodologia.....	20
2. Kieslowskiren poloniar zinema	25
2.1. Zinemagile baten hastapenak: aro dokumentala.....	27
2.1.1. Ordezkatu ez dagoen mundua eta burokraziaren salaketa.....	30
2.1.2. Ukatutako gizatasunaren bila.....	36
2.1.3. Sistemaren erretratu uherra.....	40
2.2. Kieslowskiren fikziozko zinema politikoa.....	44
2.2.1. ‘Personnel’: bizitzaren metafora.....	45
2.2.2. ‘Blizna’: burokraziaren errai ilunak.....	47
2.2.3. ‘Spokoj’: ez lasaitasunik, ezta askatasunik ere.....	48
2.2.4. ‘Amator’: Kieslowskiren dilema etikoak biluzik.....	50
2.2.5. ‘Krotki dzien pracy’: idazkaria bere bakardadean.....	52
2.2.6. ‘Przypadek’: patuaren mende.....	53
2.2.7. ‘Bez Konca’: ‘Solidarnosc’-en omenezko requiem meza.....	56

2.3. ‘Dekalogoia’: sentimendu hesiezinak, dilema etiko saminak	58
2.3.1. ‘Dekalog I’: arrazoia, fedea eta adierazezina dena	60
2.3.2. ‘Dekalog II’: bekatu beniala, egintza gizatiarra.....	62
2.3.3. ‘Dekalog III’: bakardadearen gordina.....	63
2.3.4. ‘Dekalog IV’: Elektra-konplexua eta maitasunaren anbiguotasuna.....	65
2.3.5. ‘Dekalog V’: Polonia ustelaz, biolentziaren absurduaz, justiziaren injustiziaz.....	66
2.3.6. ‘Dekalog VI’: voyeurismoa, amodioa eta esperantzaren itzala.....	68
2.3.7. ‘Dekalog VII’: maitasuna jabetza moduan.....	71
2.3.8. ‘Dekalog VIII’: infernu etikoa.....	72
2.3.9. ‘Dekalog IX’: inpotentzia, desleialtasuna eta jelosia.....	73
2.3.10. ‘Dekalog X’: lukurreriaren mende.....	75
3. ‘La double vie de Véronique’	81
3.1. Véronique, misioaren eta bizitzaren artean.....	81
3.2. Politikatik urrun, gizakiaren espiritutik hurbil.....	83
3.3. Doblea ala bakarra?.....	87
3.4. Komunikazio metafisikoa edo oroitzapen antzuaren zeinuak.....	92
3.5. Argia, misterioaren iluna urratuz.....	99
3.6. Errepikapenaren izaera jaregilea.....	102
3.7. Aitaren etxea.....	106
‘Trois Couleurs’	115
4. ‘Bleu’	121
4.1. ‘Bleu’, askatasunaren ezinaz.....	121
4.2. Halabeharraren izaera anbibalenteaz.....	122
4.3. Barne munduaren begirada subjektiboa.....	125
4.4. Bakardadea eta ahanztura: askatasuna xede.....	131
4.5. Iraganaren aurkako borroka: kolore urdina eta musika.....	132
4.6. Iraganaren onspena eta birgizarteratzea.....	138
4.7. Maitasunaren garaitza eta erredentzioa.....	144

5. 'Blanc'	153
5.1. 'Blanc' ala berdintasunik eza.....	153
5.2. Edertasuna eta voyeurismoa.....	155
5.3. Umiliazioa.....	159
5.4. Kapitalismo basaren kritika.....	161
5.5. 'Berdinago' izateko borroka eta mendekua.....	164
5.6. Kolore zuriaren polisemia: etsipenetik itxaropenera.....	170
5.7. Itxaropena, maitasunaren zubi.....	174
6. 'Rouge'	183
6.1. Anaitasuna giza esperantza legez.....	183
6.2. Bakardadea eta komunikaziorik eza	187
6.3. Epaile zaharra: jainko ala xakelari?.....	191
6.4. Iluntasunetik argira.....	196
6.5. Halabeharraren jite etikoa.....	200
6.6. Errepikapena eta bigarren aukera.....	207
6.7. Epilogoia eta bigarren aukeraren aldarrikatzea.....	212
6.8. Itxaropenaren malkoak.....	214
7. Ondorioak	221
Bibliografia	241
Eranskinak	255





1. Sarrera







1. Sarrera

1.1. Zergatik Kieslowski?

XX. mendeko azken hamarraldiko zinema zuzendaririk aipagarriena izan zen Krzysztof Kieslowski, zalantzarik gabe. *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiaren –*Bleu* (1993), *Blanc* (1993) eta *Rouge* (1994)– proposamen etiko, estetiko eta gizatiarrak indar handiz astindu baitzuen garaiko zinema mundua, egiazki. Hala, aditu askoren aburuz, Ingmar Bergman eta Andrei Tarkovski maisuen zinema espiritualaren oinordeko bihurtu zen bere zinema. Alta, esteta hutsa zela salatu eta aitortza ukatu zionik ere ez zen falta izan.

Eztabaida handia piztu eta kritika zatitu zuen zinemagile poloniarrek, zinez. Frantziako kritikarien artean eragindako haustura gordina da horren erakusgarri. *Positif* aldizkariak laudatu zuen bitartean, *Cahiers du cinéma* aldizkariak laidoztatu baitzuen. Hortaz, batzuentzat (Masson, 1994:21) “zinema adimentsua” eta “erretorikoki trebea” zena, beste batzuentzat (Strauss, 1994:62-63), “dekoratu-zinema” eta “inspiraziorik gabeko jolas formala” baino ez zen. Kieslowskiren heriotza goiztiarrak –1996ko martxoaren 13an hil zen bihotzekoak jota–, oster, polemikaren sugarrak amatatu zituen pixkanaka-pixkanaka.

Ez dagokigu guri Kieslowski zinema maisu handia izan zen ala ez epaitzea; hain jarrera kontrajarriak sortu zituen zinemagilearen obraren nondik norakoak aztertzea baizik. Izan ere, eztabaidak eztabaida, ukazina da Kieslowskiren zinemak aditu, kritikari eta ikusleen artean ere arreta handia pizten darraiela. Ikerketa objektu interesgarria dela, alegia. Are gehiago, oraindik ere bere obra aski ezezaguna dela kontuan hartuta. Kieslowskiren zinemak iceberg baten antza du eta. Ikerketa gehienak icebergaren tontorra irudikatu eta azaltzen ahalegindu baitira, ur azpian ezkutatutako zati ilunari erreparatu gabe.



Hori guztia gutxi balitz bezala, Kieslowskiren zinemaren berezitasunak berak ere egiten du erakargarri ikerketa. Poloniar sasoian jada berezitasun hori hagitx nabarmena zen. Hasiera batean Kieslowski *Kezka moralaren zinema*-ren barnean sailkatua izan zen arren, bide berriak ireki baitzituen lasterrera. Horrexegatik, hain justu, bere zinemak zerikusi gutxi zuen bere belaunaldiko zinemagile poloniarrek egiten zutenarekin. Ez zegoen hain lerratua. Ideologikoa baino, etikoa zen. Kutsu metafisikoduna. Denborak aurrera egin ahala, baina, are eta gehiago aldatuz joan zen; berezko estetika baten jabe eginez; gizatiarrago bilakatuz. Bere originaltasuna litzateke, hain zuzen ere, Kieslowskiren zinemaren berezitasunaren funtsa.

1.2. Ikerketaren helburuak

Kieslowskiren zinemaren giltzarriak aurkitu eta azaltzea da gure ikerketaren xede nagusia. Zinemagile poloniarren obraren berezitasunaren arrazoiak behar bezala islatzea, alegia. Gauzak horrela, *La double vie de Véronique* (1991) eta *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako hiru filmak –*Bleu* (1993), *Blanc* (1993) eta *Rouge* (1994)– sakon analizatuko dira. Aukera horren atzean, noski, arrazoi sendoak daude. Bilakaera etengabe bat bezala ulertzen baitugu Kieslowskiren zinema. Eta, aipatu filmak, hain justu, bilakaera horren gailurra lirateke; zuzendari poloniarren zinemaren oinarri nagusiak biltzen baitituzte euren baitan.

Ez gara, ordea, icebergaren tontorrean geratuko. Poloniar garaiko zinemaren ekarpenak aintzat hartu gabe ezinezkoa baita Kieslowskiren obra bere osotasunean ulertzea. Beraz, azken sasoiko pelikulen analisietan garai berri eta zaharraren arteko loturak aztertu ez ezik, atal berezi eta zabal bat ere eskainiko diogu poloniar garaiko zinemari. Ur azpian datzan ezkutuko zati horri, alegia. Eta, halaxe, Kieslowskiren zinemaren gailurrari heldu aurretik, bere zinemaren bilakaeraren nondik norakoak xehetasun handiz aletuko dira.

Edozelan ere, gailurra egitearekin ez da aski. Errazena maiz igarotako bidearen ziurtasuna lehenestea litzateke; aurreko ikerlariak irekitako bideari eutsiz, arrisku oro saihestea. Doktore-tesi honetan, ostera, bide berri bat urratzen ahaleginduko gara. Horrenbestez, Kieslowskiren azken garaiko zinema bilakaera luze baten emaitza dela argudiatu ostean, zinema horren beraren gako nagusiak eskainiko dira: bigarren aukera, etika, halabeharra, itxaropena... Baina ez hori bakarrik. Kieslowskiren zinemaren gai giltzarri horiek lotzen dituen logika berezia ere biluziko dugu. Horretan baitatza, hein handi batean, gure ekarpenaren berritasuna.

1.3. Hipotesiak

Aurreko atalean adierazi bezala, Kieslowskiren azken garaiko zinema –*La double vie de Véronique* eta *Trois Couleurs* trilogia– bilakaera luze baten emaitza dela pentsatzen dugu. Alegia, Frantziar ekoiztako zinemak Poloniakoan dituela bere sustraiak. Azken sasoiko

zinemaren estetika berezia nahiz bertan barne munduak erdiesten duen garrantzia ere aipatu bilakaeraren urratsak aintzat hartu gabe ezin direla azaldu frogatzen ahaleginduko gara.

Gure hipotesi nagusia, ostera, Kieslowskiren zinemaren barne mekanismoaren funtzionamendua argitzeko saio bat da. Halabeharra Kieslowskiren zinemaren oinarri dela nabarmendu izan da ikerlan eta artikulu anitzetan. Halabeharrak duen garrantzi handia ukatzen ez dugun arren, gure iritziz ez da bere obraren bizkarrezurra. Gai bakar bat baino areago, gai ezberdinak biltzen dituen prozesu bat litzateke Kieslowskiren zinemaren euskarria. Zentzu horretan, errepikapena eta bigarren aukera funtsezkoak dira. Poloniar sasoian, ordea, errepikapenak berarekin dakarren bigarren aukera antzua da ia beti; Kieslowskiren zinemaren gailurrean soil-soilik bizi du arrakasta bigarren aukerak. Protagonistak etikoki zuzena den zerbait egiten duenean, alegia. Orduantxe, halabeharrak babesa eskaintzen dio protagonistari. Ondorioz, bigarren aukera bat du eta erredentzioa lor dezake. Poloniar garaian ez bezala, zilegi zaio itxaropena.

Anaitasuna gizabanakoaren itxaropen bakarra dela aldarrikatuz ixten duela Kieslowskik bere zinema gogoeta litzateke azken hipotesia. Elizaren agindu moralek ezin dituzte giza sentimenduak arautu inolaz. Baina burges iraultzarekin ere antzeko zerbait gertatzen da. Askatasuna eta berdintasuna ezinezkoak baitira gizabanakoaren eremu intimoan. Bere bakardadean bilduta darrai. Patu ilunaren meneko. Testuinguru ilun horretan, itxaropenaren ikur bilakatuko da anaitasuna zinemagile poloniarrentzat.

1.4. Egitura

Ikerketak zazpi atal nagusi ditu. Sarrera labur honek hasiera ematen dio tesiari. Bertan, Kieslowskiren zinema aztertzekeo egitasmoaren arrazoiak eskaintzeaz gain, ikerketaren beraren xedeak eta erabiliko den metodologiaren inguruko xehetasunak ere ematen dira. Bigarren atalak, berriz, Kieslowskiren poloniar sasoiko zinemaren ezaugarriak eta bilakaera lantzen ditu. Halaber, herrialdearen testuinguru politiko-sozialak zinema horretan bertan duen eragina ere azaltzen da. Izaera deskribatzailea nagusi den arren, interpretazioari ere leku egiten zaio. Atal ezinbestekoa da, zinez, Kieslowskiren zinemaren bilakaera ulertzekeo.

Atal horren ostean, pelikulen analisiak dakartzaten atalak datoz. Lau atal dira guztira eta bakoitzak film bana du ardatz. Egitura kronologikoa denez gero, *La double vie de Véronique* (1991) filmari dagokio lehen analisisa. Segidan, hurrenez hurren, *Bleu* (1993), *Blanc* (1993) eta *Rouge* (1994) pelikulen analisiak aurki ditzakegu. Dena dela, aipatu filmen analisisiei heldu aurretik, *Trois Couleurs* deritzan atariko sarreratxo bat dago.

Bukaerako atala, noski, ondorioena da. Lau pelikulen analisiak oinarri izanik, dekalogo bat atonduko da bertan. Azken gogoeta horietan, hain zuzen, Kieslowskiren poloniar garaiko filmak ere hartuko dira kontuan. Zuzendari poloniarren obra *continuum* bat balitz bezala ulertzen baita, eta horrek, isla zuzena du ondorioak taxutzeko tenorean. Amaieran ere, halakoetan legez, aztertutako bibliografia eta Kieslowskiren filmografia bera ere ageri dira.

1.5. Metodologia

Jacques Aumont eta Michel Marie-k (1988:13) filmak analizatzeko metodo unibertsalik ez dagoela, aitortzen dute. Errealitate hori aintzat hartuta, ikerlari orori ezinbestekoa zaio azterketa lan bakoitzean berezko analisi eredu bat eraikitzea. Edonola ere, analisisian buru-belarri murgildu aurretik, oinarri batzuk argi izatea komeni da. Metodologia “berezi” horren aitzakiak ezin gaitzake-eta inolaz ere interpretazio “delirante” edo bidegabe batera bultzatu.

Gauzak horrela, lehenik eta behin, zein esparrutatik egingo den analiza erabaki behar da. Ikerketa honetan, hain justu, film-testua bera izango da analisisaren objektua. Aukera horrek, logikoki, kultur ikerketen eremutik urrunduko gaitu. Horrek, ordea, ez du David Bordwell-ek (1997:98) nabarmentzen dituen testuinguru-parametroak gutxiesten direnik esan nahi. Kieslowskiren poloniar garaiko zinemari dagokion atalean, kasu, testuinguru politiko eta sozialak berebiziko garrantzia duela ukazezina baita. Dena dela, zinemagile poloniarren obrak azken aroan duen bilakaera kontuan harturik, testu-analisisaren bidea egokiagoa da.

Testu-analisisaren bidetik, hain zuzen, Kieslowskiren “ikus-poetika” islatzen saiatuko gara. Hala, Santos Zunzuneguiaren (1994:72) uharari jarraiki, ez dugu analiza ez “forma jolas huts” bezala, ezta “gaikako inbentario huts” modura ere ulertuko. Bat gatoz-eta berarekin edukiaren eremuan islatzen ez den erabaki espresibo edo adierazgarririk ez dela dioenean. Gure iritziz ere pelikula batean gaiak, narrazioa eta forma estu-estu uztarturik baitaude. Alegia, “testuaren izaera bera” osatzen dute guzti-guztiek.

Hala, hori guztia kontuan harturik, bi prozesu nagusi izango ditu oinarri abian jarriko dugun metodologia bereziak: deskribapena eta interpretazioa. Lehen urratsean, bere osagai eratzaileetan zatituko genuke filma. Eta, bigarren urratsean, aldiz, aipatu osagai horien artean harremanak sortuko genituzke film-testua osatzeko darabiltzaten mekanismoak ulertu eta azaldu ahal izateko. Finean, Ramón Carmonak (1991:47-48) “ezagutza” eta “ulermena” bezala izendatzen dituen prozesuen aurrean geundeke:

“Analisiak bi mugimendu dakartza berarekin: ezagutza eta ulermena. Analisi orok, hain justu, objektua osatzen duten elementuak ezagutzeko gaitasuna eskatzen du. Joskera eta sintaxia ezagutzen ez dugun hizkuntza batean idatzitako esaldi batek zer dion analizatzea ezinezkoa litzateke. Gauza berbera gertatzen da ere film baten kasuan. Pantailan egiten den proiektzioaren denbora-garapenean azaltzen diren elementu ezberdinak bereiztu eta kokatzeko gaitasunarekin erlazonaturik baitago ezagutza hori: pertsonaiak, argiak eta itzalak, koloreak, soinuak, esaldiak, ahots tonuak, eta abar. Ulermenak, bere aldetik, elementu ezberdin horiek euren artean osotasun zabalago baten parte bezala erlazionatzeko gaitasuna dakar berarekin: enkoadraketa, plano, sekuentzia, film osoa, eta abar”.

Nolanahi ere, Alejandro Montielek (2002:28) aitortzen duen moduan, pelikula baten azterketa amaiezina da. Ez du mugarik. Azterketa sakona utopia hutsa baita. Hortaz, analisisian aztertuko diren pelikulen osagaien aukeraketa egoki bat egitea ezinbestekoa da. Ikerketa honetan, banan-banan analizatuko diren lau filmetan –*La double vie de Véronique* (1991), *Bleu* (1993), *Blanc* (1993) eta *Rouge* (1994), hurrenez hurren– aukeratutako eszena eta plano jakin batzuk izango dira aztergai. Pelikula zati horiek oinarri hartuta, film-testuak bere baitan dakartzan gai nagusiak ez ezik, diskurtsoari berari lotutako baliabide formal eta narratiboak ere landuko dira.

Testu-analisiaren auziaz ari garela, Aumont eta Mariek (1988:46) film analisiari buruz egiten duten gogoeta oparoan nabarmentzen duten idea bat ere oso kontuan hartuko dugu. Alegia, analisi lanari ekiteko unean behar-beharrezkoa dela aukeratutako pelikulen inguruko diskurtso nagusiak ezagutzea errepika ez ditzagun. Kieslowskiren zinemaren alorrean bide berri bat ireki nahi duen ikerketa batentzat urrezko legea da hori, egiazki. Orobat, Kieslowskiren obrari buruz idatzitako lan esanguratsuenak ezagutzea garrantzitsua da ere gure irakurketa bereziaren oinarriak indartzeko. Azterketa objektuari berari buruz egindako beste arrazoibideak kontuan hartuz –euren gogoetak integratuz, ñabartuz edo ukatuz– gure proposamena aberasteko parada baitago.

Laburbilduz, testu-analisia oinarri duen metodologia berezia erabiliko dugu Kieslowskiren zinemaren ikerketak berarekin dakartzan erronkei aurre egiteko. Analisi horrek, zehatz-mehatz, hiru ardatz nagusi izango ditu: edukia, forma eta narrazioa. Hala, zuzendari poloniarraren zinemaren gai giltzarriak zehaztu ez ezik, gai horiexek film-testuaren narrazio egituran nahiz irudiaren eremuan ere –arreta berezia eskainiko zaie kode sintaktiko eta ikus zein soinu kodeei– zelan adierazten diren azalduko da. Analisi orok bezalaxe, gureak ere bere mugak ditu. Teoria orokor baten peskizan jarduteak xehetasunen garrantzia alboratzea baitakar ezinbestean. Edozelan ere, azterketa honen xedea ez da ikerketa objektuaren behin-betiko irakurketa zurrun bat ezartzea, Kieslowskiren zinemaren esanahi eta estetika sistemaren oinarri nagusiak finkatzea baizik.





2. Kieslowskiren poloniar zinema







2. Kieslowskiren poloniar zinema

Kieslowskiren zinemaren gako nagusiak aztertzea da lan honen helburu nagusia. Gauzak horrela, zinemagile poloniarrek 90eko hamarraldian zuzendutako lau pelikulen –*La double vie de Véronique* (1991), *Bleu* (1993), *Blanc* (1993) eta *Rouge* (1994), hurrenez hurren– analisisia da ikerketaren muina, bereziki. Film horien aukeraketa, baina, ez da apetatsua, inondik ere. Kieslowskiren zinema gogoeta oparoaren azken emaitza dira-eta filmok, zinki; egilearen beraren zinema bilakaera etengabearen ondorio. Horrexegatik, pelikula horiek guztiek poloniar sasoikoekin dituzten harreman estuak ere sakon aztertuko dira. Alabaina, ikerketaren atal nagusiari bide egin aurretik, ezinbestekoa zaigu poloniar garaiko zinemaren garapena eta ezaugarriak xehetasun handiagoz aurkeztea.

Lehenik eta behin, Kieslowskiren bizipen goiztiarrenei leku egingo zaie atal honetan. Eta, ondoren, zuzendari poloniarren zinemaren sasoi ezberdinak landuko dira banan-banan. Hasieran, Polonia komunistan ordezkaturik ez zegoen mundua erretratatu nahi izan zuen Kieslowskik bere dokumentalen bitartez. Sistemaren ustezko ontasunak laudatzen zituzten propaganda dokumentaletatik urrunduz, poloniar gizartearen errealitate gordina islatu zuen.

Kieslowski gaztearen dokumentalen jite kritikoa nabarmena da, egiazki. Lodz-eko Zinema Eskolan¹ zela errodatutako *Urząd / Bulegoa* (1966) estreinako dokumentala da horren erakusgarri. Bertan, ilara egiten ari diren herritarren aldean kokatzen du kamera

1. Europako zinema eskola entzutetsuenetarikoa da Lodz-eko Zinema Eskola. II. Mundu Gerraren ostean, 1948an, sortu zuen Leon Schiller aktoreak Lodz hirian. Komunismoaren sasoian, oso zinema eskola irekia izan zen; Jerzy Toeplitz errektore zen garaian (1949-1952/1957-1968), bereziki. Gaur egun ere garrantzi handia du. Lodz-eko Zinema Eskolan, zinema zuzendaritzaz gain, argazki zuzendaritza, interpretazioa eta beste hainbat diziplina irakasten dira. Poloniak emandako zinema zuzendaririk handienak ere bertako ikasle izan dira. Horien guztien artean, Andrzej Wajda, Roman Polanski, Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Zanussi, Jerzy Skolimowski eta Zbigniew Rybczynski nabarmendu daitezke.



Kieslowskik; haien kezkek administraritzako funtzionarioen erantzun hotzekin zelan egiten duten tupust adierazteko. Amaieran, kamerak bulegoko apaletan metatutako agiriak erakutsiko ditu; herritarrei burokraziak gizatasuna nola erauzten dien salatzeke asmoz.

Gizatasuna da, hain justu, dokumentaletan bilatzen duena zinemagile poloniarrek. Bere dokumentalak ez dira-eta boterearen kritika huts izatera mugatzen. Propagandaren atzean ezkututzen den gizakia ere dute xede. Gizabanakoaren benetako sentimendu, iritzi eta ametsak islatzea, alegia. Poloniar egunerokotasunaren protagonista anonimoen bizitzetan sakondu ahala, ageriago geratuko da haien intimitatea. Eta, horrek, ezinegona sortaraziko dio zinemagile poloniarri. Ondorioz, dokumentaletako protagonisten intimitatea arriskuan jartzeak eragindako arazo etikoak bultzaturik, fikziorako jauzia emango du Kieslowskik.

70eko hamarraldiaren erdialdetik aurrera, testuinguru politikoak eragin handia izango du poloniar zineman. Hala, sasoi horretan, *Kezka moralaren zinema*² sortuko da; gobernu komunistarekin oso kritiko den fikziozko zinema. Kieslowskiren *Blizna / Orbaina* (1976), Krzysztof Zanussi³-ren *Barwy ochronne / Kamuflaje koloreak* (1977) eta Andrzej Wajda⁴-ren *Czlowiek z marmuru / Marmolezko gizona* (1977) dira aipatu zinema mugimendua ezagun egingo duten filmak. Bere estreinako filmaren ostean, *Amator / Afzionatua* (1979) aparta errodatuko du Kieslowskik.

Wojciech Jaruzelski⁵ jeneralaren erregimenak, ordea, *Kezka moralaren zinemarekin* bukatuko du, eta Kieslowskiren *Przypadek / Halabeharra* (1981) filma debekatua izango

2. Janusz Kijowski zinemagileak asmatu zuen *Kezka moralaren zinema* terminoa 1976tik 1981era bitarte Polonian egin zen zinema errealista eta kritikoa izendatzeko. Aipatu filmetan, hain zuzen ere, estatuaren eta gizabanakoaren arteko gatazka da ardatz. Edozelan ere, sistema komunistaren aurkako salaketa gordina –elite berrien hipokrisia, burokraziaren ustelkeria eta gizartearen konformismoa ditu jomuga nagusiak– bada ere, kritika politikoa maila metaforiko batean gauzatzen da. Horixe baita zentsuraren artaziak saihesteko modu bakarra. Testuan azaltzen diren Wajda, Zanussi eta Kieslowskiren pelikulez gain, Janusz Kijowskiren *Indeks* (1977), Feliks Falk-en *Wodzirej* (1978), Agnieszka Holland-en *Aktorzy prowincjonalni* (1979) eta Janusz Zaorski-ren *Dziecinne pytania* (1981) dira aipagarrienak.

3. Poloniar zinemagile garrantzitsuenetakoa da Krzysztof Zanussi. Kieslowskiren lagun mina izan zen eta haren film ugari ekoitzi zituen TOR Film Studio ekoiztetxearen bitartez. *Kezka moralaren zinemaren* aitzindari, bere zinema hagitz kritikoa zen sistema komunistarekin. Gerra-legearen ostean, atzerrian egin zuen lan. Oso film onak zuzendu dituen arren, *From a far country* (1981) pelikulak, Joan Pablo II.a Aitasantuaren “hagiografiak”, egin du ezagun mundu osoan barna. Orduz geroztik, bere zinemaren kutsu katolikoa are eta nabariagoa egin da.

4. Poloniak inoiz eman duen zinemagilerik onena da. Zinema aditu askoren ustez, *Ashes and Diamonds* (1958) maisulana inoizko hamar film onenen artean dago. *Kezka moralaren zinemaren* zutabe nagusia izan zen eta gobernu komunistaren aurkako langile mugimenduaren borroka ezin hobeto irudikatu zuen *Man of Iron* (1981) enblematikoa. *Solidarnosc* sindikatuaren aldeko oda hunkigarri horrek Urrezko Palma bereganatu zuen Cannesko Zinemaldian. Wajda, zineman ez ezik, politikan ere nabarmendu da. Komunismoa erori ostean, senatari izatera ere iritsi zen. Bitxikeria gisa, Polanskik, zuzendari bihurtu aurretik, aktore rol txiki bat jokatu zuen bizitzan lehen aldiz Wajdaren *A Generation* (1954) estreinako filmean.

5. Krisi ekonomiko larri batek astindu zuen Polonia 80ko hamarraldiaren hasieran. Prezioek gora egin zuten etengabe eta *Solidarnosc* sindikatuak herrialdean barrena antolatutako grebek hormaren kontra jarri zuten gobernu. Testuinguru korapilatsu hartan, Wojciech Jaruzelski generalak agintea hartu eta gerra-legea ezarri zuen 1981eko abenduaren 13an. Errepresioa gordina izan zen. *Solidarnosc* legez kanpo utzi zuten, bere buruak atxilotu zituzten eta hildako ugari izan zen kale istiluetan. Zinemak ere gerra-legearen ondorioak pairatu zituen. Kieslowskiren *Przypadek* (1981) ez ezik, beste hainbat film ere debekatu baitzituzten. Besteak beste, Agnieszka Hollanden *A Woman Alone* (1981), Janusz Zaorski-ren *The Mother of Kings* (1982) eta Ryszard Bugajski-ren *The Interrogation* (1982).

da. Edonola ere, bere hurrengo pelikulak *–Bez konca / Bukaera gabe* (1984)– Poloniaren egoera politiko latza izango du hizpide. Baina, gobernu komunistak ez ezik, Elizak eta oposizioak berak ere gogor kritikatuko dute Kieslowskiren film berria.

Une horretatik aurrera, inflexio puntu bat biziko du zuzendari poloniarren zinemak. Poloniako errealitate sozial eta politikotik urrundu eta gizakiaren beraren arima izango du ardatz. Orduantxe, *Dekalog / Dekalogo* (1988) egitasmoari helduko dio. Itun Zaharraren hamar aginduak oinarri harturik, ordubete inguruko hamar film errodatuko ditu telebistarako. Katolizismoaren arau moralak gizabanakoaren eremu intimoan txertatzerakoan haren baitan sortzen diren kontraesanak ageri-agerian uzten ditu Kieslowskik aipatu film-sailean. Funtsean, katolizismoaren agindu moralek gizakiaren bizitza arautu ezin dutela iradokitzen du zinemagile poloniarrek *Dekalog* (1988) egitasmoan. Halabeharraren mende dago gizakia eta bere naturaren eta arau horien arteko talka gogorrak dilema moral saminak dakartzkio. Halaber, existentzialismo ilunez zipriztindurik daude film horiek guztiak. Hala, Poloniaren egoera politiko gordinaren arrastorik ez dagoen arren, bere itzala suma daiteke nonahi; *Dekalog* (1988) ilunean arnasten den itxaropenik eza poloniar gizartearen isla baita.

Anbizio handiko egitasmo hori aurrera ateratzeko nahikoa diru ez duenez gero, telebistarako zuzendutako film horietako bi zinema zirkuiturako egokitzeko finantziazioa eskatuko dio Kieslowskik Poloniako Kultura Ministerioari. Halaxe sortuko dira *Krotki film o zabijaniu / Hilketari buruzko film labor bat* (1988) eta *Krotki film o milosci / Maitasunari buruzko film labor bat* (1988). Lehenak, Cannesko Zinemaldiko Epaimahaiaren Sari Berezia bereganatu ostean, mundu osoan barrena ezagun egingo du Kieslowski. Eta, orobat, Mendebaldeko atek ere zabalduko dizkio zinemagile poloniarri.

Frantzian ekoitziko dira, hain zuzen ere, *La double vie de Véronique / Véroniqueren bizitza bikoitza* (1991) eta *Trois Couleurs / Hiru Kolore* (1993-94) trilogiako filmak. Garai horretan, gizabanakoaren eremu intimoan iltzatuko du kamera Kieslowskik. Baina, halabeharraren itzala eta dilema moralen gordina desagertuko ez diren arren, itxaropenak argiztatuko ditu estreinakoz bere filmetako protagonisten bizitzak. Kieslowskiren zinemak biziko duen azken iraultza horretaz dihardu, hain justu, Luc Lagier-ek (2005) *1966-1988: Kieslowski, cineaste polonais* dokumentalean: “Iluntasunak argiari leku egiten dio. Irribarre batek, arina bada ere, argitzen ditu aurpegiak. Bere zinema ibilbideko azken etapan sartuko da Kieslowski. Benetako mundutik alderatu du begirada eta gora so egitea erabaki du zinemagile poloniarrek. Argirantz”.

2.1. Zinemagile baten hastapenak: aro dokumentala

Varsovian jaio zen Krzysztof Kieslowski, 1941eko ekainaren 27an. Ingeniaria zuen aita baina, tuberkulosiak jota zegoenez gero, ezin zuen lanik egin. Horrek, ez bairik gabe, familia osoaren bizimodua baldintzatu zuen; amak bulegoko enplegatu gisa irabazten zuen diru apurrak ez zuen-eta duin bizitzeko ematen. Ondorioz, Krzysztof ttipiak eta haren arrebatxoak tuberkulosia zuten gaixoen seme-alabentzat propio atondutako hamaika

erietxetan igaro zituzten haurtzaroa eta nerabezaroa. Erietxe batetik besterako bidaia amaigabe horietan, hain justu, ermetu zen Kieslowskiren irakurzaletasuna. Garai hartan, besteak beste, Dostoievski, Kafka, Shakespeare eta Camus-en liburuak irakurri baitzituen.

Zinemaren lilurak ez zuen berandu arte harrapatu, ordea. Nerabe bat baino ez zela izan omen zuen zinemarekin lehen harreman berezia Sokolowsko herrixkan. Sarrera ordaintzeko nahikoa dirurik ez zuenez gero, lagunekin kultur etxeko teilatura igo eta filmak ikusten ahalegintzen zen bertatik. Inoiz gutxitan lortzen zuen, baina, bere xedea. Hala, filmak baino askoz eraginkorragoak bilakatu ziren liburuak bere irudimena hauspotzeko tenorean.

Ikasle ona zen arren, oso gazte zela utzi zituen ikasketak; suhiltzaile izatearekin egiten baitzuen amets. Hasi eta gutxira abandonatu zuen suhiltzaile eskola, ordea. Gurasoek, orduan, Varsoviako Antzerki Tekniken Goi Eskolara –Panstwowe Liceum Techniki Teatralnej– bidali zuten. Ikastetxe hartako zuzendaria zuen osaba eta doan irten zitzaien guztia. Irakasle oso onak izan zituen bertan eta, bere irakurzaletasuna indartzeaz gain, antzerkiarekiko nahiz zinemarekiko zaletasuna ere piztu zuten Kieslowski gaztearen baitan.

Kieslowskiren zoriona urratu zuen gertakari lazgarri bat jazo zen sasoi hartan, oster. Izan ere, hogeituroko borroka latzaren ostean, etsi egin zuen aitak; mendean hartu zuen-eta tuberkulosiak azkenean. Aitaren heriotzak arrasto sakona utzi zuen zinema zuzendari poloniarren bihotzean, zinez. Horren erakusgarri da *Przeswietenie / Erradiografia* (1974) dokumental hunkibera. Aita hil zen erietxean bertan errodatutako film horretan, heriotzera kondenatutako gaixo talde baten testigantzak dakarzkigu Kieslowskik. Sufirimendua darie haien hitzei. Malenkonioa. Tarteka, baina, baikortasunak ziprizzintzen ditu; itxaropenaren ezina ahanzi nahi izango balute bezala. Gazte zendu zen aitari –berrogeita zazpi urte besterik ez zituen hil zenean– zion maitasunaren ordainetan egindako film samina da.

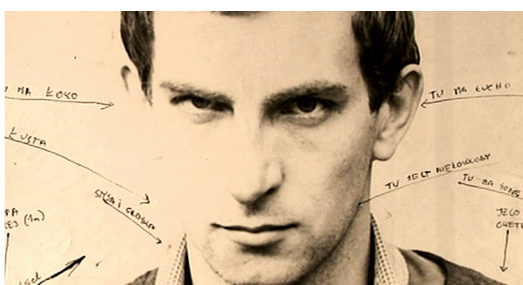
Pintura eszenografikoko diplomatura erdietsi ostean, antzerki zuzendari izateko asmoak bereganatuko du Kieslowski. Antzerkiak liluraturik dauka erabat eta Varsoviako Wspolczesny antzokiko jantzi arduradun gisa lan egitera ere iritsiko da. Antzerki zuzendari bihurtu ahal izateko, baina, ezinbestekoa da lizentziaturako diploma izatea. Hala, aurretiko urrats modura, Lodzeko Zinema Eskolan –Poloniako zinema eskolarik entzutetsuena– ikastea erabakiko du. Ez du, ordea, aipatu eskolan sartzeko azterketa gaindituko. Beraz, Varsoviako Zoliborz barrutiko Kultura Sailean lana lortu eta poesia idazten hasiko da.

Dena dela, zinema eskolan sartzeko beste ahalegin bat egingo du Kieslowskik hurrengo urtean. Baina, tamalez, porrot egingo du beste behin ere. Orduan, artearen historiako irakasle izatea deliberatuko du. Diseinu Eskolak, ordea, ez du asebeteko eta berehala abandonatuko du. Gauzak horrela, soldaduskatik libre geratu eta gero, Lodzeko Zinema Eskolan sartzeko hirugarren eta azken saioa egingo du.

Amarengatik izan ez balitz, Kieslowskik ez zukeen Lodzeko Zinema Eskolan sartzeko azterketa gainditzeko azken aukera baliatuko. Bi aldiz kale egin ostean, ez zuen-eta berriz

ere saiatzeko asmorik. Amarekin izandako elkarrizketa hunkigarri batek, baina, libratu zuen etsipenetik. Kieslowskik berak halaxe kontatu zion Danusia Stok-i (1993:2) bere patua errotik aldatu zuen pasarte gogoangarri hura:

“Varsoviako Zamkowy plazako eskaileretan elkartu nintzen amarekin. Berak, ziurrenik, film eskolan sartuko nintzela uste zuen. Nik, ordea, banekien huts egin nuela. Goian-behean ari zuen euria. Ama zutik zegoen hantxe, blai-blai eginda. Bigarren txandan ere azterketa gaintzerik izan ez nuelako oso goibel zegoen emakumea. ‘Begira, beharbada, ez zaude horretarako egina’, esan zidan. Ez dakit negarrez ari zen edo euria ote zen, baina ama hain triste ikusteak pena handia eman zidan. Eta, orduan, nola edo hala, film eskolan sartuko nintzela erabaki nuen. Film eskolan ikasteko gai nintzela frogatuko nien; harrotasun kontu batengatik baino, ama oso triste zegoelako”.



Krzysztof Kieslowski ikasle zen sasoiari.



Lodzko Zinema Eskolaren egoitza.

Hirugarren saio horretan, hain zuzen ere, lortu zuen Kieslowskik Lodzko Zinema Eskolan sartzea; 1964an. Ospe handiko zinema eskola zen Lodzkoa, egiazki; bere gerizpean eman zituzten-eta lehen urratsak Andrzej Wajda eta Roman Polanski zinema maisu handiek. Horrezaz gain, Kieslowskiren sasoi berean, besteak beste, Krzysztof Zanussi, Jerzy Skolimowski⁶ eta Edward Zebrowski⁷ ere aritu ziren ikasle. Zinema ikusi, ikasi eta egiteko tenorea izan zuen bertan Kieslowskik. Libertate ia osoz. Wladislaw Gomulka⁸-ren *kultur urtzaroan* –Krustxev-en politikaren ondorio zena– askatasun politiko eta autonomia artistiko handia izan baitzuen Lodzko Zinema Eskolak. Hala, hasi eta gutxira, antzerki zuzendari izateko asmoa alboratu eta zinemaren aldeko hautua egin zuen.

6. Wajdaren eskutik sartu zen zinemaren munduan Jerzy Skolimowski. Maisu poloniarren *Niewinni czarodziej* (1960) filmaren gidioa –Jerzy Andrzejewski idazlearen *Noc* liburuaren egokitzapena– idazteaz gain, filmean bertan rol txiki bat ere jokatu baitzuen. Lodzko Zinema Eskolan, berriz, Polanski ezagutu zuen eta haren estreinako pelikularen –*Knife in the Water* (1962)– elkarrizketak idatzi zituen. Zinemagile gisa ere hainbat film zuzendu ditu. *Le départ* (1967) filmarekin Berlingo Urrezko Hartza irabazi zuen arren, *Moonlighting* (1982) da, apika, bere lanik onena. 90eko hamarraldiaren hasieran, zinema utzi eta pinturan murgildu zen ia hogeitaz urtez. Duela urte batzuk itzuli zen zinemara *Cztery noce z Anna* (2008) filmarekin.

7. Poloniatik kanpo gidioigile gisa da ezaguna Edward Zebrowski. Izan ere, Zanussiren pelikula ugariaren gidioiak idatzi ditu. Hainbat film ere zuzendu ditu. *Szpital Przemienienia* (1979) uherra, esate baterako. Kieslowskiren adiskide min eta kolaboratzaile estua zen Zebrowski. Hala, *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian gidoi-aholkulari bezala egin zuen lan Agnieszka Hollandekin batera.

8. II. Mundu Gerra amaitu ondoren Polonian osatutako behin-behineko gobernuko kide izan zen Wladislaw Gomulka. Boleslaw Bierut poloniar presidente estalinistak, ordea, 1951. urtean kartzeleratu zuen Moskutik inposatutako ildo politikoari aurre egin ziolako. Hiru urte eman zituen gatibu. 1956ko herri protestek, baina, komunista erreformistak boterera eraman zituzten eta Alderdi Komunistako idazkari nagusi bihurtu zen Gomulka. Askatasun handiko garaia bizi izan zuen Poloniak orduan eta giro hori kultura munduan bertan ere islatu zen. Gobernuaren irekitasunak, ordea, ez zuen luze iraun. Eta, azkenean, boterera bultzatu zuen herriak berak bizkarra eman zion Gomulkari; langile protesten ondorioz kargutik kendu baitzuten 1970ean.

2.1.1. Ordezkatuak ez dagoen mundua eta burokraziaren salaketa

Lodz en ikasle zen garaian, Kazimierz Karabasz⁹ irakasle eta zinemagilea izan zuen eredu eta gidari Kieslowskik. Karabasz, *Muzycanci* (1958) film labur apartaren egilea, erregimen komunistak inposatutako gizarte irudiarekin kritikoa zen dokumental sozialaren aita izan zen. Kaleko pertsona arruntak ziren, nagusiki, haren filmetako protagonistak; poloniar gizarte ilunaren biztanleak. Finean, errealitatea bere horretan islatuz, sistemaren gordina salatu nahi zuen Karabaszek. Kieslowskik bere egin zituen maisuaren asmoak eta propaganda ofizialak ukatutako mundua islatzen ahalegindu zen ere bere dokumentaletan. Wierzbicki-ri *I'm so-so...* (1995) dokumentalean aitortu bezala, sasoko gizarte komunistan ordezkatuak ez zegoen errealitatearen testigantza benetakoa eskaintzea zuen-eta xede:

“Mundua zen bezala deskribatu zuen gerra osteko lehen belaunaldia izan ginen, apika. Eta, mundu hura, leku babesgabea zen, zinez. Oso gordina. Mikro-munduak soil-soilik erakutsi genituen. Dokumentalen izenburuek horixe iradokitzen zuten: *Eskola*, *Faktoria*, *Ospitala* edo *Bulegoa*. Pieza horiek, behaketa horiek, elkartuz gero, garaiko Poloniako bizitza deskriba genezake. Gogorra da deskribatu gabeko mundu batean bizitzea. Pentsa ezazu nola senti zaitezkeen halako egoera batean. Nortasunik ez izatea bezalakoxea da (...). Anaitasuna, berdintasuna eta justizia moduko idealekin bat bizi ginen. Baina halakorik ez zen existitzen. Komunismoak ‘askatasuna’ hitza zerabilen, baina gu ez ginen aske. Ezin zen-eta iritzia publikoki adierazi”.

Ikasle sasoiaren, 1964tik 1968ra bitarte, hiru film labur errodatu zituen Kieslowskik Lodzko Zinema Eskolan. *Urzad / Bulegoa* (1966) dokumentalean, burokraziaren erretratu makurra dakar zinemagile poloniarrek. Aseguru Konpainia Nazionalaren Lodzko ordezkaritzan girotua dago filma eta hiritar arruntak funtzionarioen aldetik pairatzen duen harrera hotza salatzen du bertan. Bi mundu ezberdin dira, egiazki. Hiritarrek, aurpegia izan arren, adierazpen askatasunik ez dute. Administrazioak, aldiz, ahotsa du, baina aurpegiak ez. Ezta gizatasunik ere. Horrenbestez, Karabaszen dokumentalen uharari jarraiki, ordezkatuak ez dagoen errealitate poloniarren erretratu kritikoa egiten du Kieslowskik.

Beste bi film laburretan, berriz, fikziozko bi istorio dakarzkigu zinemagile poloniarrek. Berezi interesgarria da *Tramwaj / Tranbia* (1966) estreinako film laburra. Izan ere, Kieslowskiren fikziozko zinemaren ezaugarri anitz aurki daitezke bertan. Zuri-beltzez errodatua dago eta mutua da. Hasierako eszenan *party* batean dantzan ari diren gazte batzuk agertzen dira eta *nouvelle vague* frantziararen kutsua antzeman daiteke. Berehala desagertzen da sentsazio hori, ordea. Festatik irtengo den gazte herabe eta bakartia jarraituko baitu Kieslowskiren kamerak. Kale elurreztatueta barna ibili ostean, tranbiara igoko da. Eta, hantxe, neska eder batekin egingo du topo. Ez dute elkarrekin hitzik

9. Lodzko Zinema Eskolan ikasten ari zela, bere zineman eragin handia izan zuten bi irakaslerekin egin zuen topo Kieslowskik: Jerzy Bossak eta Kazimierz Karabasz. Irakasle ez ezik, zinemagile ere ziren biak ala biak. Poloniako dokumental berriaren maisuak. Karabasz izan zen, duda zipitzik gabe, Kieslowskiren eredu bere aro dokumental oparoan. Ez alferrik, Karabaszen *Muzycanci* (1960) dokumental laburra maisulan handia zela aldarrikatu zuen Kieslowskik. Jende xehea izan ohi zen beti Karabaszen dokumentalen protagonista. Eta, bertan, egileak ez zuen ia errealitatea ukitzen. Xehetasunetan arreta paratuz, errealitatea bere horretan islatzea zen-eta erronka. Filmaren egiturak eta egilearen begiradak egiten zuten berezi dokumentala.

trukatuko; begirada zein keinuen bitartez garatuko da bion arteko harremana. Mesfidantza begikotasun bilakatuko da apurka-apurka. Hala, irri egingo dio neskak azkenean. Baina, supituki, loak hartuko du. Gazte herabea bere geltokian jaitsiko da eta hatz-koskorrekin neskaren leihoa kolpekatuko du. Neska ez da esnatuko, baina. Tranbia martxan jarriko da orduan; gau ilunean murgilduz. Une horretan, tranbiaren atzetik lasterka hasiko da gaztea. Galdutako aukera berreskuratzeko asmoz edo.



Tramwaj film laburraren bi une: gazteen arteko begiradak eta agurraren une samina.

Kieslowskiren estreinako film laburrean ageri den gazte herabeak antzekotasun handia du zinemagile poloniarraren fikziozko filmetako ohiko protagonistarekin, zinez. Lekuz kanpo eta bakarrik baitago mutila. Halabeharraren mende. Ustekabeko elkartzek, xehetasunen garrantziak, protagonistaren *voyeur* izaerak nahiz film laburraren beraren itxura formalak ere Kieslowskiren fikziozko zinemarik onenaren ezaugarri nagusiak iragartzen dituzte.

Koncert zyczen / Desiren kontzertua (1967) film laburrak, oso bestelakoa izanik ere, loturarik gordetzen du *Tramwaj* (1966) poetikoarekin. Kasu honetan ere gazte talde baten irudiekin hasten da istorioa. Belazean daude, laku baten ertzean. Musika ozen entzuten da eta alai daude guztiak. Edaten eta erretzen ari dira. Gazte horietako batek, baloia eskuan hartuta, mendi aldera jo eta kanpin-denda jasotzen ari den bikote batekin egingo du topo. Haiei begira jarriko da orduan. Autobusaren klaxonak etengo du eszena. Autobusera igoko da gaztea eta motorra hartuko du bikoteak. Bidaiaren une jakin batean, motorrak autobusa aurreratuko du errepidean. Bat-batean, bikotearen ekipajea errepidera eroriko da. Fardela galdu duela ohartu ondoren, atzera egingo du bikoteak. Autobuseko gidariak jaso du ekipajea baina neska autobusera igotzearen truke itzuliko die soilik. Neska autobusera igoko da, azkenean. Baina, mutila, damaturik, gidariari ekipajea bueltatu eta neska berreskuratuko du. Motorrean igoko dira biak segidan eta, pixkanaka-pixkanaka, errepide aldapatsuan barna desagertuko dira.

Oraingo honetan ere, argudioari baino areago, pertsonaien sentimenduei eta motorraren jabearen dilema moralari erreparatzen dio Kieslowskik. *Tramwaj* (1966) film laburreko protagonista bezalatsu, dudan kulunkatzen baita motor gidari gaztea. *Voyeur* rola, berriz, baloia daraman gazteari dagokio. Eta, azken horrek, hein handi batean, *Dekalog* (1988)

film-saila gurutzatzen duen pertsonaia misteriotsua dakar gogora. Ikusi, epaitu baina sekula parte hartzen ez duen gaztea –*aingeru hitsa*¹⁰ deituko duguna–, hain zuzen ere. Hortaz, fikziozko lehen lan horietan, Kieslowskiren zinemaren aurrekariak usnatu daitezke. Ideiak ez daude oraindik behar bezala landuak. Ezta egitura formala bera ere. Halaz guztiz ere, sentimenduak ekintzak baino esanguratsuagoak dira. Zinemagile poloniarri, gertaera bera baino gehiago, protagonisten barne mundua axola baitzaio. Sentimenduak eta etika, alegia.

Alabaina, fikzioaren bidea hartu ordez, dokumentalaren errepidean barruratuko da Kieslowski gaztea urte luzez. Poloniak bizi zuen testuinguru politiko ospel hartan, arestian adierazi moduan, ordezkaturik ez zegoen mundua zelako haren interesgune nagusia. Hots, dokumentalen bitartez botereak berak ezkutatutako errealitatea islatu nahi zuelako.

Artean ikasle zela, *Zdjecie / Argazkia* (1968) lehen dokumental profesionala errodatu zuen Kieslowskik poloniar telebistarako. Karabaszek erakutsitako gerra garaiko argazki batetik atera zuen dokumentala egiteko ideia zinemagile poloniarrek. Argazkian, sobietarrek askatu berri zuten Praga auzo varsoviarreko eraikin bateko patioan bi haur ikus zitezkeen. Fusilak eskuetan eta armada poloniarren kapela buruan, irribarre egiten zioten kamerari. Argazkia atera zen lekura joko du Kieslowskik. Bizilagunekin hitz egin eta gero, haurrak ezagutu zituen pertsona batekin egingo du topo. Ondoren, eroldari esker aurkituko ditu. Etxean elkarrizketatuko du bata; lanean ari den fabrikaren kanpoaldean, bestea. Anaiak dira biak eta ama galdu zuten argazkia atera zieten egunean. Euren oroitzapen eta gogoetak biluzi ez ezik, argazkiaren aurrean agertzen duten emozioa ere islatuko du Kieslowskik film labur apal bezain hunkigarri horretan.

Lodzeko askatasun uhartea bat-batean lanbrotuko da Kieslowskiren azken ikasturtean. Moczar¹¹ Defentsa ministroak intelektual juduen aurkako purga bat abian jarriko du 1968an eta bere politika antisemitak bete-betean astinduko du Lodzko Zinema Eskola. Horren ondorioz, irakasle judu askok eskola utzi beharko dute. Injustiziaren aurka altxatuko da orduan Kieslowski; ikasleek antolatutako greba eta manifestazioetan hartuko baitu parte. Urte batzuk geroago, juduen aurkako jazarpena irudikatuko du *Przypadek* (1981) filmean.

10. *Dekalog* (1988) film-sailean bada ia pelikula orotan –guztietan, zazpigarren eta hamargarren ataletan salbu– agertzen den pertsonaia misteriotsu bat. Artur Barcis aktoreak jokutzen du istorioan sekula aktiboki parte hartzen ez duen pertsonaia horren rola. Protagonistaren bizitzaren unerik esanguratsuenetan azaltzen da eta begira geratzen zaio. Hits. Hartzear den bidearen arriskuaz ohartarazten du, nolabait. Gidoietan, “gizon gaztea” bezala ageri da. Edonola ere, Kieslowskiren zinema ikertu duten zinema aditu gehienek –Haltorefek (2004:80-81) eta Insdorfek (1999:73), kasu– ‘aingeru’ hitzarekin izendatzen dute. Bere izaera etsia dela eta, *aingeru hitsa* bezala bataiatu dugu. Kieslowskik ez zuen aipatu pertsonaia misteriotsuaren itzalean ezkutatzen den esanahia argitu, ostera. Jainkotiar ukitua aitortzen diote batzuek. Beste askok, aldiz, patuarekin lotzen dute. Gure iritziz, bere kutsu jainkotiarra baztertu gabe, kontzientzia ordezkaturik luke. Krimena egin aurretik *Dekalog V* (1988) filmeko protagonistari egiten dion ukazio keinua litzateke horren erakusgarri.

11. Mieczyslaw Moczar generalak, Barne ministro zela, juduen aurkako kanpaina bat jarri zuen abian 60ko hamarraldiaren bukaeran boterea bereganatzeko asmoz. Alderdi Komunistaren fakzio nazionalistaren buru zen Moczar eta bere ekimen xenofoboaren xedea alderdian nagusi zen fakzio erreformista ahultzea zen; judu askok kargu garrantzitsuak zituzten-eta bertan. Dubcek-en Txekoslovakiaren komunismo gizatiarrak akuilaturik, ikasle eta intelektual poloniarrek kalera irten ziren 1968ko martxoan gobernuaren purga antisemita salatu eta askatasuna aldarrikatzeko. Errepresioa gogorra izan zen eta, azkenean, milaka juduk Polonia uztera behartuta ikusi zuten euren burua. Lodzko Zinema Eskola ez zen salbuespena izan. Politika antisemitaren ondorioz, judu jatorriko irakasle askok eskola abandonatu baitzuten.

Sasoi gogorra da Kieslowskirentzat. Marysia-rekin ezkondu berria, Lodzeko apartamentu batean bizi da harekin. Ez daude bakarrik. Andrzej Titkow¹² ikaskidearekin partekatzen dute-eta etxebizitza zinemagile poloniarrek eta haren emazteak. Arazo ekonomiko larriak eduki arren, bere lizentziatura lana bukatuko du: *Z miasta Lodzi / Lodzeko hiritik* (1969). Lodz hiriari buruzko dokumentala da. Zuri-beltzez errodaturia. Errealismo iluneko.

Lodz hiriaren iragan industrial distiratsua aspaldi amatatu zen eta hondamendi horren irudiak dakarzkigu Kieslowskik. Zinemagilea bera *Z miasta Lodzi* (1969) film laburren itzalean zegoen espirituaz mintzo da *Krzysztof Kieslowski: I'm so-so...* (1995) dokumentalean: “Oso fotogenikoa da Lodz hiria, zikina eta lohia delako. Lodzen beraren hormak dirudite hiritarren aurpegiek. Begietan hutsaltasun dramatikoak dakarten aurpegi hits eta akituak dira; leku berean, inoiz inora mugitu gabe, xahutzen diren bizitzak”.

Poloniar proletalgoaren bizipen ilunak islatzen ditu Kieslowskik ikasle sasoi azken film laburrean. Langileen bizitzak aurri-itxurako eraikinekin nahasi egiten dira etengabe bertan. Arruntak dira oso. Ehungintzan lanean dabiltzan emakumeenak bezalakoak. Leihotatik so egiten duten biztanleenak bezain koloreak. Dena den, itxaropenerako zirrikiturik bada. Haurrak jolasean alai aurki ditzakegu-eta hondamendiaren erdian; emoziozko malkoak, fabrikak; irribarreak, parkeko musika ikuskizunean. Proletalgoaren dohakabeko bizitza bere gordinean irudikatu arren, Lodzeko biztanleekiko enpatia handia erakusten du Kieslowskik.



Aurri-itxurako eraikinak eta ehungintzako langile bat *Z miasta Lodzi* film laburrean.

Lodzeko Zinema Eskolan diplomatu ostean, sinatu gabeko iragarki batzuk zuzendu zituen zinemagile poloniarrek. Jarraian, WFD¹³ ekoiztetxearekin lan egiten hasi aurretik, *Bylem zolnierzem / Soldadu izan nintzen* (1970) dokumentala egin zuen Czolowka

12. Lodzeko Zinema Eskolan ezagutu zuen Kieslowskik Andrzej Titkow. Lagun mina zuen eta ikasle sasoiaren errodaturako *Koncert Zyczen* (1967) fikziozko film laburrean rol txiki bat eskaini zion. Poeta eta zinemagilea da gaur egun Titkow. Zinemaren esparruan, bereziki, dokumentalen alorrean nabarmendu da.

13. Komunismoaren garaian, herrialdeko zinema industria guztia –telebista barne– Poloniako Estatuarena zen. Hala, WFDk (Wytwornia Filmow Dokumentalnych / Film Dokumentalen Ekoiztetxea) dokumentalen ekoizpen-kostuak ordaindu egiten zituen. Zinemagileei ez zitzaion eskatzen filmak komertzialak izan zitezien. Zentzu horretan, askatasun handia zuten nahi zituzten gaiak aukeratzeko. Hala eta guztiz ere, zineman eskaini aurretik zentsuraren bulegotik igarotzen ziren film guztiak.

ekoiztetxearentzat. Gai militarrekin zerikusirik zuten dokumentalak eta fikziozko pelikulak ekoitzi ohi zituen Czolowkak. II. Mundu Gerran itsu geratutako hainbat lagun testigantzak biltzen dituen arren, abertzaletasun edo heroitasun zantzurik ez dago Kieslowskiren dokumental gazi-gozoan, baina. Soldadu ohi itsuek euren oroitzenak, desirak eta ametsak dituzte hizpide bertan. Nostalgiaz eta itxaropenik ezaz blaituta daude haien hitzak. Malenkoniaz. Hori guztia gutxi balitz bezala, Gerra Hotza puri-purian zegoen testuinguru hartan, bakearen beharraz ere egiten da hitz amaieran. Duda barik, soldadutzatik libratzeko bereak eta bi egin zituen Kieslowski antimilitaristaren zigilua dauka filmak. Heroitasun militarren propaganda ofizialarekin bat egin ordez, bakearen apologia egiten du-eta zinemagile poloniarrek.

Etenaldi txiki horren ondoren, ordezkaturik ez dagoen mundua deskribatzen jarraituko du Kieslowskik bere dokumental laburretan. Alegia, sistema komunistaren arima iluna biluzten. Hala, zentsura saihestu asmoz, mikro-munduak islatuko ditu; jende arruntaren bizitzaren bitartez poloniar gizartearen benetako izaera agerian utzi nahirik. Horrenbestez, *Urząd* (1966) eta *Z miasta Łodzi* (1969) film laburren salaketak segida izango du *Fabryka / Fabrika* (1970), *Refren / Errefraua* (1972) eta *Robotnicy '71: nic o nas bez nas / Langileak '71: Ezer guretzat gu gabe* (1972) gisako lanetan.

WFDk ekoiztutako Kieslowskiren lehen dokumentala da *Fabryka* (1970), eta Ursus enpresaren traktore fabrikari dago girotua. *Z miasta Łodzi* (1969) filmeko ehungintza fabrikako emakume langileen lekukoa hartzen dute bertan aipatu fabrikako langileek, zinki. Proletalgoa baita protagonista beste behin ere. Txandakako muntaia erabiliz, bi mundu ezberdinetan banatzen du Kieslowskik fabrika. Alde batetik, galdategiko gizonezko langileak daude. Eta, beste aldetik, zuzendaritzako kideak. Langileak lanean ageri dira; plano orokor eta ertainetan. Hitzik ez dago. Fabrikaren zarata besterik ez. Zuzendaritzako bileran parte hartzen ari diren funtzionario eta ingeniarien gelatxoan, aldiz, hitza da nagusi. Eztabaida. Plano orokorrik ez dago. Partehartzaileen lehen planoak baizik. Horrek, preseski, berez dena baino itogarriagoa egiten du giroa.

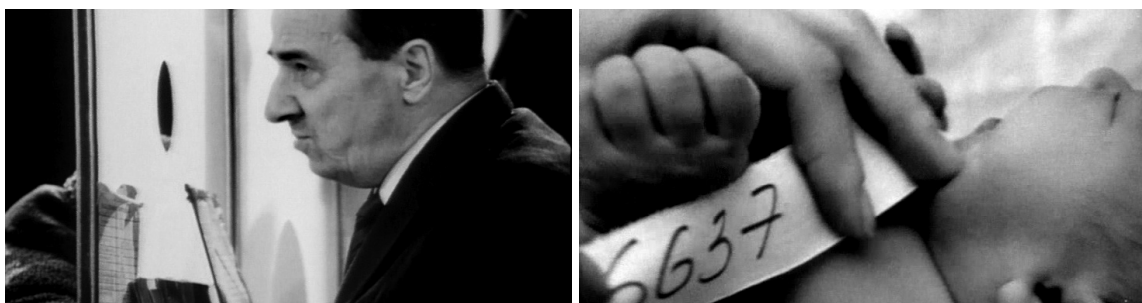
Zuzendaritzako bilera zalapartatsuen arrazoi nagusia fabrikak bizi duen krisi larria da. Lanabesak zaharkiturik daude eta haien ordezkatzea ezinezkoa da sistemaren beraren traba burokratiko amaiezinen ondorioz. Gauzak hala jarraituz gero, fabrika itxi eta langileak kaleratu beharko dituzte. Hortaz, *Urząd* (1966) film laburrean burokraziaren gizatasunik eza salatzen bazuen, burokraziaren beraren eraginkortasunik eza bilakatzen da oraingo honetan Kieslowskiren kritika mikatzaren jomuga. Izan ere, Ursus enpresako lantegia fabrika huts bat baino askoz gehiago da. Polonia komunistaren metafora da, alegia. Horrexegatik, burokraziaren aurkako salaketak dimentsio unibertsalagoa bereganatzen du.

Przed rajdem / Rallyaren aurretik (1971) film laburra, oso modu sotilean bada ere, burokraziaren afera ere ukitzen du. Monte-Carloko auto lasterketan Fiat 125 batekin parte hartzeko prestatzen ari diren Krzysztof Komornicki auto-gidariaren eta haren kopilotuaren bizipenak dira dokumentalaren oinarria. Bikotearen ilusioak 70eko hamarraldiko Poloniaren muga ekonomikoekin eta burokraziarekin berarekin egingo du

topo, ordea. Amaieran, auto lasterketa bukatzerik izan ez zutela jakingo dugu. Danusia Stokek (1993:240), hain zuzen, porrot hori “Poloniaren arazo ekonomiko eta industrialen alegoria” gisa interpretatzen du.

Edonola ere, *Refren* (1972) da burokraziaren gizatasunik eza indar handienarekin –baina ironia ilunari uko egin gabe– salatzen duen dokumentala. Estatuko ehorztetxe enpresa batera garamatza Kieslowskik bertan eta, egia esan, *Urzad* (1966) film laburrarekin paralelismo anitz ditu film laburrak. Kasu honetan, baina, funtzionarioen eta herritarren arteko bereizketa nabarmenagoa da oraindik. Estatuko enplegatuen aurpegiak erakusten zaizkigu soil-soilik. Herritarrek, berriz, aurpegiak ez dute. Ahotsa bakarrik. Haien drama eta atsekabea tonuan nabari da. Herritarren tonu samin hori, hain justu, funtzionarioen ahots tonu epel eta errepikakorraren oso bestelakoa da.

Maite izandakoen galerak herritarren baitan sortzen duen sufrimenduak oihartzunik ez du funtzionarioen jarrera axolagabean. Automatak balira bezala, hoztasunez, hilkutxen prezioaz edo hobiratzeko arauz hitz egiten baitiete. Burokraziaren izaera kafkiarra eta gupidagabea gogor salatzen du Kieslowskik, zinez. Bukaerako eszenan, aldiz, haur jaioberrien irudiak dira nagusi. Guzti-guztiek dute zenbaki bat. Jaiotza, heriotza bezalaxe, administrazio kontu bat besterik ez da. Gizakiaren beraren existentzia, jaiotzetik heriotzera arte, zenbaki huts bilakatzen da burokraziarentzat.



Funtzionarioek soil-soilik dute aurpegia *Refren* ilunean. Hiritarra zenbaki bat besterik ez da administratitzarentzat.

Urte berean, 1972an, Lubin-eko kobrezko meategien inguruko bi dokumental labor estreinatu zituen Kieslowskik: *Miedzy Wroclawiem a Zielona Gora / Wroclaw eta Zielona Gora artean* eta *Podstawy BHP w kopalni miedzi / Kobrezko meategien segurtasun eta higie arauak*. Enkarguzko lanak izan ziren eta ez da bere egiletzaren zigilurik nabari. *Robotnicy '71: nic o nas bez nas* (1972) dokumentalarekin proletalgoaren protagonismoa berreskuratzen du Kieslowskik, ordea. Tomasz Zygadlo, Wojciech Wiszniewski, Pawel Kedzierski eta Tadeusz Walendowskirekin batera zuzendutako film honetan, hain zuzen ere, 1970ean jazotako greba eta istilu larrien osteko Poloniako langilegoaren taupadak islatu nahi zituen. Dokumentalean, nagusiki, meatzariak, industria metalurgikoko langileak eta ehungintzan ari diren emakumeak ageri dira lanean. Baina, horrezaz gain, zer esanik ere badute. Soldata, arau, lan antolaketa eta sistemaren gehiegikeriei buruz ere euren iritzia plazaratzen baitute. Kieslowskiren dokumentalik politikoena da, duda zipitzik gabe.

Refren (1972) filmaren aurretik errodatua izan zen arren, *Robotnicy '71* (1972) beranduago estreinatu zen. Izan ere, arazo ugari izan zituen zentsurarekin. Kieslowski muntaian lanean ari zela, polizia etorri zen eta Gdansk-eko istiluetako¹⁴ irudiak –elkarrizketatutako langile askorentzat oso konprometituak– eman zituen. Gainera, eszena asko zentsuratuak izan ziren muntaian bertan. Hori guztia gutxi balitz bezala, estreinatua izan eta gutxira, filma zirkulaziotik erretiratua izan zen eta zirkuitu alternatiboetan eskaini zuten bakar-bakarrik.

2.1.2. Ukatutako gizatasunaren bila

Lehen sasoiko dokumentalik garrantzitsuenetan langile klasearen bizipenak islatzen ditu Kieslowskik. Proletalgoaren protagonismo hori aski esanguratsua da *Z miasta Łodzi* (1969) film laburrean, eta erabatekoa, berriz, *Fabryka* (1970) eta *Robotnicy '71: nic o nas bez nas* (1972) dokumentaletan. Halaber, burokrazia komunistaren aurkako salaketak ere berebiziko garrantzia du; *Urzad* (1966) eta *Refren* (1972) dokumental ilunak dira horren erakusgarri. Ordezkatu ez dagoen mundu hori islatu ahala, propaganda komunistaren itzalean ezkutatzen den errealitatearekin tupust egiten du Kieslowskik.

Robotnicy '71 (1972) dokumentalak pairatutako zentsuraren ostean, beste bide bat hartuko du Kieslowskik. Ordezkatu ez dagoen errealitatea erakusteari utziko ez dion arren, dokumental berrietan, bereziki, poloniar hiritarraren sentimenduak eta pentsamenduak plazaratuko ditu. Serafino Murrik (1998:44) dioen moduan, “*Refren*-en deskribatutako aurpegiak gabeko gizaki sozial horri geratzen zaion pertsonalena –emozioak eta sentimenduak– berreskuratzea izango du xede”. Beraz, fresko sozialetik gizakiaren erretratu sozialera igaroko da Kieslowski. Eta, era berean, dokumentalaren eta fikzioaren arteko mugak apurtzen saiatuko da dokudramarekin esperimentatuz. Gauzak horrela, lasterrera, *Murarz / Igeltseroa* (1973) kolorezko dokudrama eta *Przejście podziemne/ Lurpeko pasabidea* (1973) fikziozko lehen lan profesionala errodatuko ditu Kieslowskik.



Murarz edo idealismoaren amaiera.



Przejście podziemne, Kieslowskiren fikziozko lehen filma.

14. 1970eko abenduaren 13an, oinarrizko elikagaien prezioa %30 igoko zela iragarri zuen Gomulkak. Haserreari ezin eutsiz, Baltiko itsasoko kostaldeko Gdansk, Gdynia, Elblag eta Szczecin hirietan langile-protesta latzak izan ziren. Armadak tiro egin zuen langileen aurka eta 40 lagun inguru hil zituen. Horrez gain, ehunka zauritu eta milaka atxilotu zituzten. Gertaera larri horien ondorioz, kargutik kendu zuten Gomulka eta Gierek-ek hartu zuen haren lekukoa.

Jozef Malesa da *Murarz* (1973) dokumentaleko protagonista, 45 urteko varsoviarra. Emaztearekin eta alaba nerabearekin etxean gosaltzen ageri da filmaren hasierako irudietan. Ondoren, hiriburuko tranbia hartu eta Maiatzaren Lehenaren ospakizunetara bilduko da. Dokumentalaren hasieratik entzun daiteke Malesaren *off* ahotsa. Iraultzarekin amets egiten zuen garaiaz egiten du gogoeta lehen-lehenik; komunismoak sortzen zion liluraz. Urte batzuk geroago, Polonia komunistan aginte kargu esanguratsuak ere izan zituela aitortzen du. Baina, 1956an, Hungariaren inbasio sobietarraren ostean, desilusioak politika uztera bultzatu zuen. Harrez geroztik, igeltsero dabil. Politikan aritzeko abandonatu zuen lanbidean, alegia. Amaierako eszenan, adreiluak bata bestearen ondoan jartzen ikus daiteke Malesa. Harro dago. Datozen belaunaldietarako zerbait sendoa eraikitzen ari dela ziur baita.

Malesaren sentimenduak eta ideiak dakarzkigu Kieslowskik, igeltseroaren beraren hitzak oinarri harturik. Giza erretratu hunkigarria da, egiazki. Politikariaren bizitza eroso atzean utzi eta bere lanbide apalera itzuli den gizonaren bizipenak kontatzen dituen dokumentala baita *Murarz* (1973). Nolanahi ere, filma ez da giza erretratu soil bat, inondik ere. Igeltseroaren istorioak desilusioaren parabola mikatz bat ezkututzen baitu. Sortzen lagundu duen gizartea ez da-eta amesten zuen gizarte utopikoa. Desilusio ideologiko hori, gainera, ez da pertsonala. Herrialde oso batena baizik. Malesa igeltseroaren erretratu gizatiarraren itzalean gizarte oso baten etsipena baitago.

Kieslowskiren fikziozko estreinako film profesionala den arren, dokumental kutsu handia du *Przejskie podziemne* (1973) film laburrak. Bizi den herrixka utzi eta Varsoviara joko du Michal irakasle gazteak –Andrzej Seweryn–. Bertan, lurpeko pasabide batean denda-dekoratzaile ari den Lena-ri –Teresa Budzisz– egingo dio bisita. Michalen emaztea da Lena, baina banaturik daude. Michalek emaztearen maitasuna berreskuratu nahi du, ostera. Dendako erakusleihoa atontzen ari den bitartean, ingurutik pasatzen direnen begiraden objektu izango da Lena. Geroago, kazeta-paperez estaliko du erakusleihoa bikoteak. Papera zulatuta, lurpeko pasabidean gertatzen diren eszena ezberdinen lekuko izango dira biak ala biak. *Krotki film o milosci* (1988) edota *Blanc / Zuria* (1993) pelikuletako voyeurismoa aurreikus daiteke bertan. Segidan, eztabaida garrantz baten ostean, maitasuna egingo dute dendaren zorian; pasio handirik gabe. Eta, azkenean, Michael abandonatuko du Lenak.

Ireneusz Iredynski¹⁵ poeta eta gidoigile ezagunaren laguntza izan zuen Kieslowskik pelikularen gidoia idazteko. Slawomir Idziak¹⁶ –Kieslowskiren argazki zuzendaririk kutunetarikoa–, berriz, pelikulako argazki zuri-beltzaz arduratu zen. Errodatzeko orduan

15. XX. mende bukaerako poloniar antzerkigile onenetarikoa izan zen Ireneusz Iredynski. Irratirako eta zinemarako ere hainbat gidoi idatzi zituen. Hain justu, Kieslowskirekin berarekin elkarlanean idatzi zuen Iredynskik *Przejskie podziemne* (1973) film laburraren gidoia. Kieslowski eta Iredynski goizeko seietan esnatzen ziren gidioa idazteko. Antza, Iredynski mozkorra ez zegoen eguneko tarte bakarra baitzen. Gazte zendu zen Iredynski, 1985ean.

16. Argazkiak berebiziko garrantzia du Kieslowskiren zineman, zinki. Eta, zinemagile poloniarren ibilbidean argazki zuzendariren bat nabarmendu beharko balitz, hori, zalantzarik gabe, Slawomir Idziak litzateke. *Przejskie podziemne* (1973) film laburrean eta *Blizna* (1976) pelikulan ez ezik, formalki nahiz estetikoki kitzigarriak diren beste hiru filmetan ere hartu zuen-eta parte: *Dekalog V / Krotki film o zabijaniu* (1988), *La double vie de Véronique* (1991) eta *Bleu* (1993). Kieslowskiren arrakastak Hollywoodeko atek zabaldu zizkion ondoren Idziaki. Eta, hala, besteak beste, *Gattaca* (1997) eta *Black Hawk Down* (2001) filmak errodatu ditu AEBetan.

dokumentalaren eragina handia da filmean. Sarritan, John Cassavetes estatubatuarren zinema independentearen estiloa dakar gogora pelikulak. Ez bakarrik errodatzeko moduarengatik, baita aktoreek inprobisatzeko duten askatasunarengatik ere. Sasoi honetan zinemagile poloniarrek zuzentzen dituen dokumentaletan bezala, gizakien sentimenduak dira ere *Przejsie podziemne* (1973) fikziozko film laburraren ardatz. Kasu honetan, oster, ez dago inongo irakurketa politikorik. Ez dago fisik ere aipatu maitasun istorio mikatz horretatik haratago. Maitasunaren orbainak baino ez.

Gizakiaren sentimenduak biluzteko saio horretan, bere lanik pertsonalenak zuzenduko ditu Kieslowskik hurrengo urtean: *Przeswietenie / Erradiografia* (1974) eta *Pierwsza milosc / Lehen maitasuna* (1974). Film horietan, hain justu, heriotzaz eta jaiotzaz dihardu zinemagile poloniarrek. Gainera, Jacek Petrycki-k (Zawislinski, 1994: 76) –Kieslowskiren argazki zuzendaria aipatu pelikuletan– dioen moduan, kutsu autobiografiko handia dute:

“Trenetan igaro zuen haurtzaroa Kieslowskik. Horrez gain, sarritan joan ohi zen amarekin aitari bisita egitera; azken honek tuberkulosi gaixotasuna zuen eta. Horixe izan zen *Przeswietenie* filmaren inspirazioa. Berak ere alaba bat izan zuen... eta horrek bere irudimena suspertu eta *Pierwsza milosc* filma egiteko ideia eman zion”.

Sokolowsko-ko erietxean, aita zendu zen erietxe berean, girotutako dokumentala da *Przeswietenie* (1974) zirrargarria. Hein handi batean, *Bylem zolnierzem* (1970) dakar gogora; oraingoan ere gizon talde baten testigantza saminak kateatzen baititu Kieslowskik. Tuberkulosiak jota dauden lau gaixo, alegia. Maila formalean ere nabariak dira paralelismoak. Gaixoen aurpegiaren lehen plano osaturik baitago ia film osoa. Heriotzaren esperoan dauden gaixo horien adierazpenetan murgildu aurretik, naturaren edertasuna azpimarratzen duten irudiak eskaintzen ditu zinemagile poloniarrek. Basoan zutunik dauden zuhaitzen planoak dira. Lainoen mehatxuak, ordea, heriotzaren itzala iradokitzen du.

Iraganaz egiten dute hitz. Nostalgiaz. Ezdeus sentitzen dira. Lan egiteko gai ez direlako. Itxaropena gorde nahi dute, baina beldurra nabari zaie begietan. Esperantza ez galtzen ahalegintzen diren arren, pixkanaka-pixkanaka bizitza agortzen ari zaiela sentitzen dute eta ezinezkoa zaie kezka hori ezkutatzea. Salatu egiten ditu-eta tristeziak. Gaixoen baitan aterpe hartu duen heriotza irudikatzeko saioa da. Patu berbera pairatu zuen aitaren aitortpena jasotzeko modua, nolabait. Aitaren sufrimendua ulertzeko azken eginahala.



Heriotzaren eta bizitzaren aurpegiak: gaixoaren itxaropenik eza *Przeswietenie* dokumentalean eta aitaren emoziozko malkoak *Pierwsza milosc* dokudraman.

Heriotzaren gordintasunetik jaiotzaren zorientasunera igaroko da Kieslowski *Pierwsza miłosc / Lehen maitasuna* (1974) filmean. Eta, beste behin ere, bere bizitzaren arrastoak aurki ditzakegu bertan. Dokudramaren protagonisten alaba munduratu zen hospital berean jaio baitzen Marta; Kieslowskiren alaba bakarra. Dena dela, *Pierwsza miłosc* (1974) pelikulako bikote gaztearen bizipenak askoz ere gogorragoak izan ziren, ezbairik gabe.

Jadzia eta Romek dira filmaren protagonista. Hamazazpi urte besterik ez ditu haurdun geratu berri den Jadziak. Mutil-lagunak, berriz, hogeï. Gazteegiak dira eta ez daude ezkontuta. Hala eta guztiz ere, haurra izatea erabaki dute. Une horretatik bertatik guraso izaten diren arte bikotearen bizipen guzti-guztiak jasoko ditu Kieslowskik. Errealismo handiz taxututako pelikula da, zinez. Izan ere, bizitza ez da erraza izango bat-batean heldu bilakatu diren gaztetxo horientzat.

Pisu baten beharrean daudenez gero, etxebizitza-kooperatibara joko dute elkarrekin. Baina, hantxe, burokrazia komunistarekin egingo dute talka. Eskatzaileen zerrenda luzea da eta etxea lortzeko hiru urte zain egon beharko dutela adieraziko diete. Hortaz, Jadziaren amonaren pisuko gela txiki batean hasiko dira bizitzen. Lasterrera, polizia bat azalduko da bertan eta erregistraturik ez daudela aurpegiratuko die. Eskolan ere Jadziak jasoko duen tratua ez da samurra izango. Hain gazte haurdun geratu izanagatik notak jaitsi eta desatsegin jokatuko baitute berarekin. Nolanahi ere, maitasunak oztupo horiek guztiak gainditzen lagunduko die. Hunkigarria da, bereziki, Jadzia erditzen deneko unea. Amaren esfortzua, mina, emozioa... ezin hobeto irudikatzen ditu zinemagile poloniarrek. Zirrargarria da ere Romekek amari ospitaletik hots egin eta aita izan berri dela kontatzen dioneko pasartea. Une horretan bertan, telefonoz ari dela, malko batek urratuko dio masaila. Jadziak zein Romekek berak ere kameran presentzia ahantzi dute erabat azken pasarte horietan eta askatasun osoz biluzi egiten dituzte sentimenduak. Bizitzaren aldarrikapena da.

Alta, dokudramaren izaera, inon baino ageriago dago *Pierwsza miłosc* (1974) filmean. Hala, esaterako, Jadzia gaztetxoak haurdunaldiaren inguruan ginekologoarekin duen elkarrizketa berregin behar izan zen; hilabete batzuk lehenago gertatu zelako. Beste hainbat eszena ere –lagunekin izandako elkarrizketak, ezkontza nahiz Ewaren jaiotza– aurretik zehazturik zeuden. Eta, hori aski ez balitz bezala, Kieslowskik berak poliziari dei egin zion etxebizitzaren erregistroaren auzia eragiteko.

Dokudramaren arrakastak akuilatuta, *Ewa-Ewunia* egitasmoa jarri zuen abian Kieslowskik. Film berri horretan, Ewa jaioberriaren bizipenak islatu nahi izan zituen haren jaiotzaren unetik beretik erdituko zen egunera arte. Lau urteko lanaren ondoren, ostera, bertan behera utzi zuen film proiektua. Antza, Jadzia eta Romeken egunerokotasuna antzerki bihurtu baitzen; euren bizitzako pelikulan aktore balira bezala jokatzeko hasiak ziren-eta biak. Orobat, haien intimitatea urratuko zuen beldurrak sortzen zion kezka etikoak ere bultzatu zuen egitasmo hura abandonatzera. Dena den, Kieslowskiren asmoa berreskuratu nahi izan zuen, nolabait, Wierzbicki-k *Horoskop* (2000) dokumentalean. 80ko hamarraldian Kanadara emigratu zuten *Pierwsza miłosc* (1974) filmeko protagonistak aurkitu zituen eta Jadziak eta Romekek euren bizitzaren

nondik norakoak kontaktu zituzten kamera aurrean. Hogei urterekin ama izan zen Ewa ere azaltzen da filmean. Ama-alabak, ia hogeita hamar urte geroago, hunkiturik ageri dira bertan Kieslowskiren dokudramaren aurrean.

Azken dokumentaletan, sistema komunistaren barrunbeak agerian uztea bilakatuko da Kieslowskiren zinemaren ardatz. *Szpital / Ospitalea* (1976) eta *Siedem kobiet w roznyh wieku / Adin ezberdinetako zazpi emakume* (1978) dokumental laburrak, ordea, esparru horretatik at daude. Salbuespena dira. Medikuak eta emakumezko ballet dantzariak baitira, hurrenez hurren, zinemagile poloniarraren interesgune nagusiak.

Traumatologia Zerbitzuko larrialdietan lan egiten duen mediku talde baten gorabeherak dakartza Kieslowskik *Szpital / Ospitalea* (1976) dokumentalean. Gaixoak soil-soilik zeharka agertzen dira bertan. Medikuak baitira protagonista. Lan egiten duten baldintza kaskarren lekuko da ikuslea. Tresneria kirurgiko egokirik ez dute eta mailu arrunt bat erabiltzera derrigortuta daude zenbaitetan. Lanorduak ere amaigabeak dira –31 orduko txandak egiten dituzte– eta kafea besterik ez dute esna mantentzeko. Mediku talde apart horren ardura, nekea eta elkertasuna nabarmentzen ditu zinemagile poloniarrak film latz baina liriko horretan. Anonimotasunean lan egiten duen langile talde horren gizatasunari eskainitako omenaldia da. Kieslowskiren hitzetan, “anaitasunari buruzko pelikula” da *Szpital* (1976).

Bestalde, izenburuak ondo adierazten duen bezalaxe, adin ezberdinetako zazpi emakume dira *Siedem kobiet w roznyh wieku* (1978) dokumentalaren protagonista. Ballet dantzariak dira guztiak. Balletak, baina, bizitzaren beraren metafora dirudi. Atal bakoitzean adin ezberdineko emakumeak baitaude. *Osteguna* atalean, neskato eder bat azaltzen da dantza ikasten. *Ostirala* atalean, nerabearen txanda da. Entseguan dago ere baina irakaslearen tonua bortitzagoa da. *Larunbata* ataleko neska gazteari zertxobait falta zaio perfekzioa lortzeko eta aurpegiko keinuen bitartez nabarmentzen ditu egindako akatsak. *Igandea* atala ikuskizunaren garaia da. Hala, ballet dantzari helduak bere teknika zaindua erakusten du eszenatokian. *Astelehena* atalean, gaztaroaren azken sasoian den dantzariaren entsegu gogorraren lekuko gara. Musikarik ez dago. Bere arnas estua baino ez. *Asteartea* atalean, lehen planoan egoteari utzi dion dantzari beteteranoa da ardatz. *Asteazkena* atalean, azkenik, haur hasiberriei lezioak ematen dizkien irakasle adinduna da oinarri. Azken atal horrek, hain zuzen ere, dokumentalaren egitura ziklikoa uzten du agerian. Eta, bide batez, bizitzaren beraren izaera ziklikoa. Balletak zein bizitzak, euren adin ezberdinetan, esfortzua exijitzen diote-eta gizakiari. *Siedem kobiet w roznyh wieku* (1978), finean, bizitzaren izaera eta denboraren joanari buruzko gogoeta poetikoa da.

2.1.3. Sistemaren erretratu uherra

Sistema komunistaren barrunbe ilunak biluzi egiten ditu Kieslowskik azken sasoiko dokumentaletan. Garai honetan, dokumentalez gain, fikziozko filmak ere errodutzen hasiko da. Hala, sistemaren erretratu uherra azken hauetan ere nabarmenduko da. *Personnel / Pertsonala* (1975), *Blizna / Orbaina* (1976) eta *Spokoj / Lasaitasuna* (1976) fikziozko filmak dira horren erakusgarri. Dokumentalen artean, *Zyciorys / Curriculum Vitae* (1975)

dokudrama da, ezbaierik gabe, boterearen errai ilunak egokien islatzen dituen filma. Alderdi Komunistaren kontrol-batzordeen barne funtzionamendua agerian uztea zuen xede zuzendari poloniarrek bertan. Alderdi Komunistako kideen portaera aztertzea zen batzorde horien eginkizuna. Kieslowskik Varsoviako Srodmiescie auzoko batzordean girotu zuen filma; hiriburuko batzorde irekienetariko batean. Batzorde horrek Alderdi Komunistak gaizki ikusitako gizon baten portaera aztertzea zen kontua; bere epaiketaren absurdua nabarmen uzteko. Benetako gizon baten bizitza ez deusezteko, Antoni Galak izeneko pertsonaia bat asmatu zuen Kieslowskik eta haren *curriculum vitae*-a idatzi zuen.



Antoni Galak batzordearen aurrean eta ebazpenaren zain *Zyciorys* dokudraman.

Kontrol-batzordeko kideek kasuaren txostenak aztertzen dituzten bitartean, aretotik at dago Antoni Galak. Zain. Kezka disimulatu ezinik. Bere susmorik txarrenak beteko dira aretora sartu eta gutxira. Galdeketa gordina pairatuko baitu. Filma zuri-beltzez dago errodatua eta batzorde aretoaren iluntasuna bortizki apurtzen dute protagonisten aurpegi argiztatuek. Sedizioa eta beste hainbat salaketa leporatuko dizkiote. Galak, argudioak lagun, errudun ez dela azaltzen saiatuko da. Elizatik ezkontzeagatik eta adulterioagatik ere erasoko dute. Lanean nahiz bizitzan egindako akatsen arrazoi nagusiak maitasuna eta adiskidetasuna izan direla desenkusatu da. Eta, era berean, fabrikako zuzendaritza negozio ilunetan sartuta dagoela eta beldurra erabiliz eta salaketa faltsuen bitartez langile guztiak isilik mantentzen dituela adieraziko du. Gezurretan ari dela egotziko diote orduan. Dioena frogatzeko modurik ez duela. Segidan, itxarongelan ikusiko dugu Galak. Bakarrik. Ebazpenaren zain. Azken epaiaren berri emango ez den arren, argi dago errudun joko dutela. Sistema komunistaren irudi iluna dakar Kieslowskik. Ustelkeria da nagusi eta beldurra darabil langileak isilarazteko; testigantza faltsuak, berriz, matxinoen erreputazioa lokazteko.

Zyciorys (1975) dokudramaren ildo beretik dabilkigu Kieslowski *Nien Wien / Nik ez dakit* (1977) dokumentalean. Oraingoan, eskularru fabrika bateko zuzendari ohi baten aitorten hitsak dira filmaren oinarri. Alderdi Komunistako kide zen fabrikari larrua lapurtu eta merkatu beltzean saltzen zuen langile talde bat zegoela konturatu zenean. Ustelkeria salatu eta haien kontra jo zuen. Ez zen ohartu, ordea, mafia hartan eskualdeko polizia eta Alderdi Komunistako Batzordea ere sartuta zeudela.

Ustelkeria salaketa horren ostean, salatua izan zen salatzailea. Testigantza faltsuen bitartez auzipetu zuten. Eta, bukaeran, kondenatua, kaleratua eta jazartua ere izan zen. Zuzendari ohiak errudunen izen-abizenak ematen ditu dokumentalaren pasarte batean. Kieslowskik,

ordea, idazmakina baten tekla hotsekin estali zituen. Izan ere, aitorpen horrek zuzendari ohiari kalteak ekar ziezaikeela pentsatu zuen. Nolanahi ere, sistemaren izaera uherra ageri-agerian uzten du berriz ere zinemagile poloniarrek. *Nien Wien* (1977) dokumentalaren protagonistaren testigantzak *Zyciorys* (1975) dokudraman salatutako guztia berresten baitu.

Totalitarismoak kutsatutako gizarte horren etsenplu ezin hobea da *Z punktu widzenia nocnego portiera / Gauzain baten ikuspuntua* (1977) dokumental apartaren protagonista, zinez. Bertan, Marian Osuch gauzainaren –lege eta ordenaren fanatiko amorratua– bizipenak dakartza Kieslowskik. Aurreko dokumentalen drama izaera saihestuz, ironia ilunez zipiritzen du zinemagile poloniarrek filma.

Osuchen ogibidearen egunerokotasuna erakusten digute irudiek. Lanera sartzen diren langileek fitxatzen ote duten egiaztatzen du, poltsak miatzen ditu, ibaian arrantzan ari direnek baimena duten ala ez ikuskatzen du... Gauza da lanbidea bizitza filosofia bat bilakatu dela gauzainarentzat. Etxean denean ere leihotik zelatatzen ditu-eta bizilagunak. Dena dela, bere ideologia sasi-faxista, irudietan bainoago, Kieslowskiri egindako aitorpenetan nabarmentzen da. Ohi legez, dokumentalaren *off* ahotsak protagonistaren pentsamenduak biltzen baititu. Arauak pertsonak baino garrantzitsuagoak direla uste du, heriotza-zigorraren aldekoa da eta gobernuaren aurkako iritzi olatuarekin bukatu behar dela dio. Finean, hiritarrak doktrinatu, zelatatu, jazartu eta gizartean ideologia bakarra inposatzen duen totalitarismoaren supazterrean sortutako kreatura da Osuch.

Orobat, edukia eta forma estu-estu loturik daude *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977) dokumentalean. Witold Stok argazki zuzendariak proposatutako ideia bat erabili zuen-eta Kieslowskik protagonistaren ideologia totalitarioaren salaketa irmoagoa izan zedin. Alegia, Eki Alemanian ekoiztutako Orwo pelikularekin errodatu zuen dokumentala. Irudien berezko kolorea distortsionatu egiten zuen pelikula horrek. Eta, hala, distortsio kromatiko horren bitartez protagonistak munduari buruz zuen ikuspuntuaren jite groteskoa azpimarratu nahi izan zuen Kieslowskik. Filmaren bukaera bera ere esanguratsua denik ezin ukatu. Irakasle bat –Marian Osuch gauzaina seinalatuz– eskolako haurrei zuzentzen zaie eta jantzi dotorea daraman gizona nor ote den galdetzen die. Hautxoen artean duda da nagusi, eta txikietako bat erantzuten hasten denean amaitu egiten da dokumentala. Ikusitakoa eta entzundakoa kontuan harturik, ikusleak badaki zein den erantzuna.



Gizarte zelatatua: Osuch gauzaina bizilagunak etxeko leihotik zelatatzen *Z punktu widzenia nocnego portiera* dokumentalean eta bideozaintza kamerak *Dworzec* hotzean.

Sistema komunistaren anatomia ustela deskribatzen darrai Kieslowskik poloniar sasoi dokumentala ixten duten azken bi filmetan: *Dworzec / Tren-geltokia* (1980) eta *Gadajace glowy / Buru hiztunak* (1980). Varsoviako tren-geltokian dago girotua lehena. Hantxe paratuta dagoen telebistan berriak ematen ari dira. Alderdi Komunistaren informazio ofiziala da. Propaganda hutsa. Edward Gierek¹⁷ mandatariaren gorabeherak eta interesik pizten ez duten hainbat kontu, alegia. Horrezaz gain, “nazioa aurrera bultzatzea betebeharrak aberkoia da” gisako slogan zahirinduak ere zabaltzen ditu. Nolanahi ere, bi pertsona baino ez daude telebistari begira. Jendea geltokian barrena sakabanaturik baitago. Sekula iristen ez diren trenen zain daude bidaiari gehienak. Txartelak erosteko ilaretan beste asko. Informazio eske, bakan batzuk. Andenetan agurrak ematen dira. Musurik ere ez da falta. Eta, bien bitartean, tren-geltokiko langileak zorua garbi mantentzen ahalegintzen dira.

Deigarriena, ordea, bidaiarien mugimenduak zelatatzen dituzten bideozaintza kameraren presentzia da. Etengabea da eta soinu bandarengatik ere azpimarratua dago. Arrazoi du Haltof-ek (2004:13) dokumentala Orwell-en espirituaz blaitua dagoela dioenean. Telebistaren rol alienatzaileak eta bideozaintza kameraren presentzia guztiahaltsuak 1984 eleberria dakarkigute-eta gogora. Dena den, telebistaren berriei darien baikortasunik ez da antzematen bidaiarien aurpegietan. Nekea besterik ez. Itxaropenik eza. Albistegietan kontatzen ez duten zerbaiten bila dabilta. Beste gizarte eredu bat, beharbada.

Horixe da, hain justu, *Gadajace glowy* (1980) dokumentalean elkarrizketatutako poloniar hiritar gehienek eskatzen dutena. Kieslowskik adin eta klase ezberdinetako 40 pertsona aukeratu eta hiru galdera egiten dizkie: “Noiz jaio zinen?, Nor zara? Zer nahi zenuke bizitzan?”. Hitz egiten ikasi ez duen urtebeteko haurrarekin hasi eta gehiago bizi nahi lukeen ehun urteko amonarekin bukatzen du dokumentala. Testigantza ia guztietan poloniar gizartearen aldaketa nahia islatzen da. Ingeniari mozkor batek bakarrik dio ez lukeela ezertxo ere aldatuko. Implizituki nahiz esplizituki, askatasuna, demokrazia eta bizitza hobe bat izateko aukera eskatzen dute poloniarrek. Ordezkatu ez dagoen herri horri ahotsa ematen dio Kieslowskik dokumental horretan; sistemak estalitako errealitatea islatuz.

Aipatu bi film horiek errodatu ostean, dokumentalak egiteari utziko dio Kieslowskik. Hainbat arrazoi daude erabaki horren atzean. Alde batetik, zentsurarekin eta poliziarekin izan zituen arazoak leudeke. *Robotnicy '71: nic o nas bez nas* (1972) dokumentalaren zenbait parte moztu zituen zentsurak. Eta, hori gutxi balitz bezala, poliziak ere pelikula bahitu zuen langile-protestetan parte hartu zuten lagunak identifikatu eta atxilotzeko. *Dworzec* (1980) dokumentalarekin ere antzeko zerbait gertatu zen. Kasu horretan, ordea, poliziak ez zuen zio politikorik. Ama hil, zatikatu eta gorpuzkiak tren-geltokiko zaindegian utzi zituen emakumearen irudirik ote zegoen filmean jakin nahi zuen eta. Horrek guztiak, baina, min handia eragin zion zinemagile poloniarri. Zentsuraren mozketekin aski ez balu, bere borondatearen kontra salatari bilakatu baitzuten.

17. Alderdi Komunistako idazkari nagusi bihurtu zen Edward Gierek 1970ean. Komunista liberala zen eta oparotasun handiko sasoi bizi izan zuen Poloniak bere agintaldiaren hasieran. 70eko hamarraldiaren bukaeran, ordea, kanpo zorrak eta defizit komertzialak ekonomiari kalte handia eragin zioten. Hala, 1980an, oinarritzko elikagaien prezioa igotzea erabaki zuen. Eta, Gomulkari gertatu legez, langileak altxatu zitzaizkion. Amaieran, Gdansk-eko protokoloa sinatu zuen Gierekek; langileen aurrean etsiz. *Solidarnosc* sindikatua legezztatzeaz gain, greba eskubidea ere aitortu baitzuen langileei. Handik egun gutxira, kendu zuten kargutik. Urtebete geroago, Jaruzelskik gerra-legea ezarri zuenean, espetxeratua izan zen.

Edonola ere, bere filmetako protagonisten intimitatea arriskuan jartzeak zekarzkion arazo etikoez zerikusit handiagoa izan zuten dokumentalak abandonatzeko deliberamenduan, zinez. Hala, esate baterako, *Nien Wien* (1977) eta *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977) dokumentalak telebistaz eman ez zitezten bere esku zegoen guztia egin zuen; ez zuen-eta aipatu filmetako protagonistek kalterik jaso zezaten nahi. Ildo beretik, sexua, sufrimendua eta heriotza bezalako bizipen intimoak islatzeko ere erreparatu handiak zituen.

Positif aldizkariari (1996:16) eskainitako elkarrizketa batean, hain zuzen ere, Kieslowskik berak azaldu zuen dokumentalak utzi eta fikziozko pelikulak soil-soilik egitera bultzatu zuen arrazoi nagusia:

“Dokumentalak egiten hasi nintzen. Baina, azkenean, dokumentalak abandonatu nituen gurutzatu ezin ziren mugak zeudela ohartu nintzelako; filmatzen dugun jendeari min egiteko arriskua baitago aipatu mugak apurtuz gero. Orduantxe sentitu nuen fikziozko pelikulak egiteko beharra”.

Antzera mintzatu zitzaion ere Danusia Stoki (1993:86) Kieslowski auzi horren inguruan. Benetako malkoen beldur zela aitortu zion zinemagile poloniarrek; malkoak irudien bitartez islatzen zituenean zuzen jokatzeko ari ote zen ziur ez zegoela. Horrexegatik erabaki zuen dokumentalak utzi eta fikziozko filmak egitea. Glizerina tanta batzuk aktorearen begietara botatzeko gero, sufrimenduaren intimitatea urratu gabe, malkoak irudikatzen aukera zuelako.

2.2. Kieslowskiren fikziozko zinema politikoa

Tadeusz Lubelski¹⁸ (Coates, 1999: 54) fikziozko zinema politikoaren barnean kokatzen ditu Kieslowskik 1975etik 1984ra bitarte zuzendutako zazpi filmak: *Personnel / Pertsonala* (1975), *Blizna / Orbaina* (1976), *Spokoj / Lasaitasuna* (1976), *Amator / Afzionatua* (1979), *Przypadek / Halabeharra* (1981), *Krotki dzien pracy / Lanaldi labur bat* (1981) eta *Bez Konca / Bukaera gabe* (1984), hurrenez hurren. Bat geroz berarekin. Politikaren auziak berebiziko garrantzia erdiesten du-eta aipatu fikziozko zazpi pelikuletan.

Nolanahi ere, Kieslowskik arrazoi du film horietan guztietan politika gai nagusia ez dela dioenean; *Krotki dzien pracy* (1981) filmean soil-soilik baita argudioaren ardatz. Ukaezina da, ordea, aipatu zazpi pelikuletan politikak duen rol esanguratsua. Izan ere, zail egiten da oso pelikula horietako protagonistak behar bezala ulertzea testuinguru politikoa kontuan hartu barik; poloniar errealitate soziopolitikoak erabat baldintzatzen baitu protagonista guztien jokamoldea.

18. Zinema aditu eta kritikari poloniar entzutetsua da Tadeusz Lubelski. Horrezaz gain, Krakoviako Jagiellonski Unibertsitateko Ikus-entzunezko Institutuaren zuzendari ere bada. Zinemaren historia da lantzen duen alor nagusia. Hala, Kieslowski, Wajda eta beste hainbat zinemagile poloniarren obrari buruz luze eta sakon idatzi du.

Fikziozko zinema politikoaren zigilua duten pelikulak, ostera, arras ezberdinak dira. Errodatutako film gehienetan, sasoiko dokumentaletan bezalaxe, ezkutututako errealitatea biluzi nahirik dabilkigu Kieslowski; sistemaren erretratu makurra eskainiz. Alta, film hauen artean ere berezitasunik bada. Hala, zinema egokitzapenak dira *Blizna* (1976), *Spokoj* (1976) eta *Krotki dzien pracy* (1981). Interesgarriena, ordea, egokitzapen horiek guztiak kazetaritza lanetan oinarriturik daudela da. Romuald Karas-en *Pulawy* liburuaren zinema egokitzapena da *Blizna* (1976); Lech Borski-ren eleberri bat du oinarri *Spokoj* (1976) filmak; eta, *Krotki dzien pracy* (1981), berriz, Hanna Krall kazetariaren erreportaje ezagun baten nondik norakoak jasotzen ditu. Ukatutako errealitatea aldarrikatzen duten pelikulak dira guztiak. Eta, zentzu horretan, alde formala kontuan harturik, dokumental kutsu handia dute.

Personnel (1975), *Amator* (1979) eta *Przypadek* (1981) filmen gidoiak, aldiz, Kieslowskik berak idatziak dira. Errealitatea biluzteko asmoak ere bere horretan dirau film hauetan guztietan. Edonola ere, Lubelskik (Coates, 1999: 58) adierazi moduan, errealitate hori “behata baino areago, bizia eta sentitua” da. Horren erakusgarri, *Personnel* (1975) eta *Amator* (1979) pelikulek zinemagile poloniarren elementu autobiografiko anitz dauzkate.

Przypadek (1981) eta *Bez Konca* (1984) filmetan, ostera, Kieslowskiren zinema aldatuz doa apurka-apurka. Aurreko pelikuletan –dokumentaletan nahiz fikziozko lanik goiztiarrenetan ere– errealitatea den bezala islatzeko grina da nagusi. Fikziozko zinema politikoaren azken bi pelikuletan, baina, errealitateak erreferente garrantzitsua izaten jarraitzen duen arren, gizakiaren barne munduarekiko interesa areagotzen hasiko da. Horrenbestez, patuak berebiziko garrantzia bereganatuko du *Przypadek* (1981) filmean.

Jaruzelskiren erregimenak ezarritako gerra-legearen ostean, *Przypadek* (1981) debekatua izango da. Hiru urte geroago, *Bez Konca* (1984) errodatuko du Kieslowskik; Poloniak bizi zuen giro politiko ilunean iltzatutako maitasun istorio metafisikoa. Garaiko errealitate politikoaren testigantza etsigarria eta gizakiaren barne mundu samina uztartu zituen bertan zinemagile poloniarrek. Harrera, baina, txarra izan zen oso. Artistikoki baino, politikoki izan zen-eta epaitua. Eta, alde horretatik, filmak ez zuen inor asebate. Ondorioz, politikaren auzia abandonatu eta norabide berri bat hartuko du Kieslowskiren zinemak aurrerantzean.

2.2.1. ‘Personnel’: bizitzaren metafora

Kieslowskiren fikziozko estreinako film luzea da *Personnel* (1975) eta poloniar telebistarako ekoitzia izan zen. Dokumental kutsu nabaria duenik ezin ukatu, zinez. Zinemagile poloniarrek sarri darabil eskuko kamera bertan, giroko eszena ugari daude eta, bere dokumentaletan egin ohi zuen legez, aurpegiaren lehen planoak dira nagusi. Gainera, Kieslowskiren dokumentalek berezko duten kritika politikorik ere ez da falta. Eta, hori guztia gutxi balitz bezala, filmean parte hartu zuten hainbat aktore ez ziren profesionalak.

Wroclaw-ko Opera Antzokian jostun gisa lanean hasten den Romek Januchta –Julius Machulski– gaztearen bizipen gazi-gozoak ditu oinarri pelikulak. Ezbairik gabe, Kieslowskiren lanik autobiografikoena da. Protagonistak berak bezalaxe, zinemagile poloniarrek ere antzoki batean –Varsoviako Teatr Wspolczensy entzutetsuan– egin baitzuen lan jostun bezala. Artistatzat du bere burua Romek gazteak eta biziki maite du antzerkia, baina bere idealismo xaloak errealitate gordinarekin egingo du tupust. Iritsi eta berehala, artistak eta teknikariak banatzen dituen marra gaindiezin bat dagoela ohartuko baita. Lasterrera, baina, Sowa –Michal Tarkowski– jostun prestuaren adiskide min egingo da. Eta, honek, antzokiko itxurakeriaren itzalean ezkututzen den errealitate gordina erakutsiko dio.

Halaber, *Tramwaj* (1966) film laburreko maitasun istorio ezinezkoa gogora dakarren maitasun harreman samur bat ere bada *Personnel* (1975) filmean. Trenean ezagutuko duen neska polit batekin liluraturik geratuko baita Romek herabea. Hasiera batean, begiradak gurutzatuko dituzte soil-soilik. Irribarre egingo diote elkarri hurrena. Eta, amaieran, solasaldi atsegin bat izango dute. Amodio istorioak, ordea, ez du aurrerago egingo.

Izan ere, antzokian bertan dago filmaren interesgunea. Opera kantari batek gaizki egindako jantzi bat eman diolako salatuko du Sowa. Jostunari dion ezinikusia da haren aurka egiteko duen arrazoi bakarra, baina. Teknikarien bileran, lehertu egingo da Sowa eta antzokiaren miseria ezkutuak agerian utziko ditu: “Artistek ez ikusiarena egiten diete euren kideei, geuri eta baita ikusleei ere. Antzoki hau ustelduta dago. Obra zaharrak antzezten ditugu eta inor gutxi dator emankizunetara. Eta, bien bitartean, gu isilik gaude”.

Sowaren adierazpen horien atzean Poloniaren egoerari buruzko kritika politiko bat antzeman daiteke. Alderdi Komunistako buruen eta herritarren arteko aferaz mintzo dela baitirudi. Gizartearen ustelaz. Herritarren isiltasunaz. Romek gaztearen desilusia, aldiz, Kieslowskik berak gizarte komunistaren aurrean sentitzen duenaren ispilu da:

“Antzokia eta opera bizitzaren metafora dira. Begi bistakoa da Polonian leku bat aurkitzeko dugun ezintasunari buruz hitz egiten duela filmak. Errealitate ideal bati buruz ditugun amets eta ideiek oso hutsala eta ikaragarria den zerbaitekin talka egiten baitute beti” (Stok, 1993:96).



Personnel filmaren azken irudia. Romek sistemaren parte izan ala ez duda-mudan.

Filmaren azken eszenan, aldiz, Sowa jostunaren aurkako aitortpen bat idazteko eskatuko dio antzokiko zuzendariak Romeki; opera kantariaren jantzia gaizki egiteaz gain, antzokiari buruz ere gaizki esaka ibili dela Sowa jartzeko idatzian. Adiskidea salatu dezala, alegia. Salaketa faltsu horren truke, gazteari leku esanguratsu bat eskainiko dio antzokian. Sistemaren parte izan eta eroso bizi ala sistemari aurre egin eta jazartua izan. Hortxe dago koska. Bi aukera horien artean erabaki beharko du Romek gazteak. Paper zuriaren aurrean duda-mudatan dabilela amaituko da filma. Bukaera irekia da. Alta, boterearen mekanismoak ageri-agerian uzten ditu pelikulak. Polonia komunistan salaketa faltsua oposizio ororekin amaitzeko ohiko bidea dela iradokitzen du-eta Kieslowskik.

2.2.2. ‘Blizna’: burokraziaren errai ilunak

Sistema komunistaren errai ustelak desestaltzen darrai Kieslowskik zinemarako errodatutako estreinako pelikulan; oroz gain, burokrazia poloniarren erradiografia iluna da-eta *Blizna* (1976). Romuald Karas kazetariaren –filmeko elkarrizketen atontze lanetan ere hartu zuen parte– liburu bat du oinarri istorioak, eta hori, filmaren beraren kutsu dokumentalean islatzen da argi eta garbi.

Stefan Bednarz –Franciszek Pieczka– prestu eta idealista da *Blizna* (1976) filmeko protagonista. Olecko herrian eraikiko den fabrika kimiko itzel baten zuzendari izendatu du Alderdi Komunistak. Gaztaroa igaro zuen bertan Bednarzek eta aukera ezin hobea iruditzen zaio herritarrei lana eman eta eskualdeak aurrera egin dezan. Emazteak, ordea, ez du Oleckora itzuli nahi arrazoi pertsonalak direla medio. Hortaz, txakurra lagun hartuta, bakarrik joko du bertara Bednarzek. Errealitate gordinean itoko da bere lañotasuna, ostera.

Kieslowski ez zen, antza, bere estreinako filmarekin oso gustura geratu eta sozialismo errealistak ekoitzi ohi zituen propaganda-pelikulen moduko ekoizpen kaskarra zela ere aitortu zuen. Egia da *Blizna* (1976) filma sozialismo errealistaren pelikuletan agertu ei ziren lekuetan errodatua dagoela: eraikuntza guneak, bulegoak, langilegoaren jaiak, estatuko enpresak... Nolanahi ere, propaganda kutsuko irudi oro zokoratua da bertan. Aitzitik, boterearen disekzio hotza egiten du Kieslowskik; teknokraziaren bihotz izoztua biluziz.

Ingurugiroa eta herritarren ahotsa irizpide ekonomikoen mende erraustuak izango dira Oleckon. Hala, fabrika kimikoa eraikitzeko, basoa suntsitu eta inguruko herritarren etxeak ere eraitsiko dituzte. Azkenean, fabrika kimikoak, onurak baino gehiago, kalteak ekarriko dizkie herritarrei eta zuzendariaren promesak hondamendiaren lokatz artean galduko dira. Edonola ere, pelikulako bilaua baino, antiheroia da Bednarz. Burokrazia komunistaren biktima. Sistemak isolaturik mantentzen baitu. Herriaren eta langileen iritzietatik aparte.



Bednarz zuzendaria, burokrazia komunistaren gatibu.

Fabrikako langileen grebak eztanda egin aurretik, zuzendariaren bakardadeaz hitz egingo diete langileek telebistako kazetariei: “Zuzendariak ez daki ezer sekula. Informazio guztia bidean geratzen da beti. Horregatik ezinezkoa zaio egiten dena kontrolatzea. Informazioa blokeatzen duen jende hori guztia erditik kentzen ahalegintzen ari da gure zuzendaria eta, hori dela kausa, haien arreta piztu du”. Elkarrizketa eten ostean, grabatutakoa eskatuko die kazetariei zuzendariaren laguntzaile estalinistak; baimendutako pertsonekin besterik ezin dutela hitz egin argudiatuz. Amaieran, alde guztiek abandonatuko dute Bednarz. Bere ahotsa kontuan ez izateagatik bizkar emango dio herriak. Eta, teknokrata komunistek, aldiz, ez kooperatzeagatik baztertuko dute. Orduan, familian hartuko du aterpe. Boteretik urrun.

Gauzak benetan aldatzeko borondatea duen agintaria da Bednarz. Herritarren alde egin nahi du. Langileekin hitz egin eta haien eskaerak aintzat hartu. Alderdiaren interesak eta herriarenak ezkondu. Buruaren eta masaren arteko komunikazioa, ordea, ezinezkoa da; burokraziaren iragazkiak eragozten baitu. Sistemaren logika apurtzen duen unetik beretik, gainera, bakartua izango da zuzendaria. Erabili ezin dutenez gero, bere balioa galduko baitu. Beraz, sistema komunistaren eraberritzearen ezinaz, burokraziaren errai ilunez eta xalotasunaren bukaeraz ere egiten du gogoeta Kieslowskik film interesgarri honetan. Funtsean, burokrazia komunistaren engranajeetan harrapatutako antiheroi idealistaren bakardadeaz eta etsipenaz diharduen pelikula baita *Blizna* (1976).

2.2.3 ‘*Spokoj*’: ez lasaitasunik, ezta askatasunik ere

Kieslowskik *Spokoj* (1976) filmak gai politikorik jorratzen ez zuela ziurtatu zuen arren, debekatua izan zen. Pelikularen pasarte jakin batek eragin zuen zentsura. Eszena batean, hain justu, greba egiten dute protagonistaren lankideek; lan egiteari uko egiten baitiote. “Greba” hitza ez da aipatu ere egiten, baina irudiak nahikoa esplizituak dira. Antza, Polonia sozialistan jazotako greba bat zineman irudikatu zen lehen aldia izan zen hura. Sasoiko zentsurak, ordea, ezin zuen halakorik onetsi. Grebaren eszena ez ezik, presoak lanean agertzen direneko irudi batzuk ere kentzeko eskatu zioten Kieslowskiri. Mozketak aintzat hartu ez zituenenez gero, *Spokoj* (1976) pelikulak debekua jaso zuen, eta ez zen telebistan 1980. urtera arte estreinatu.



Polonia sozialistan greba bat zineman irudikatua izan zen lehen aldia.

Zyciorys (1975) dokudramako pertsonaia nagusia berreskuratu zuen zinemagile poloniarrek Lech Borski kazetari eta idazlearen idazki bat oinarri duen film honetan. Antek Gralak, alegia. Oraingoan, baina, Jerzy Stuhr¹⁹ aktoreak jokatzen du protagonistaren rola. Desordena publikoengatik kartzelan hiru urte igaro ondoren, kalera irtengo da Gralak. Gazte apala da. Anbizio handirik gabea. Lana, etxea eta emaztea izatearekin egiten du amets. Besterik ez du nahi bizitzan. Irten eta berehala, lana aurkituko du eraikuntzan. Eta, apurtxo bat geroxeago, preso zela ezagutu zuen neskekin ezkondu eta haren gurasoen etxean bizitzen hasiko da. Zoriontsu izateko bidean dela, ostera, greban jarriko dira haren lankideak; soldata jaitsi baitie nagusiak eraikuntzako materiala lapurtu dutelako ustean. Langileak, ordea, errugabeak dira eta matxinatuko zaizkio. Enpresa buruak, bere aldetik, lapurreta argitzeko ikerketarik ez du egin nahi izango eta gertakariarekin lotura duela iradokiko du Kieslowskik.

Testuinguru horretan, erdi-erdian dago Gralak. Nagusiari lana eman izana zor dio, baina lankideekin gaizki jokatzen ari dela uste du. Hortaz, zintzotasunez jokatu eta gauzak konpontzen ahaleginduko da. Baina enpresa buruak manipulatu duela eta lankideak kaleratzeko asmoz dabilela ohartzekoan, egia guztia aurpegiratuko dio eta haren etxetik alde egingo du. Lankideek, ostera, nagusiarekin tratuetan dabilela eta eskirola dela pentsatuta, gupidarik gabe jipoituko dute etxe atarian. Egurtua izan ostean, odola dariola, “lasaitasuna” aldarrikatuko du.

Lasaitasuna eta bakea besterik nahi ez duen gizon baten istorioa dela *Spokoj* (1976) zioen Kieslowskik. Kutsu politikorik gabeko filma, alegia. Alabaina, sistemak garaiko Polonian hain gurari txikiak zituzten herritarrak ere asetu ezin zituela aitortu zuen: “Gure herrialdeari buruzko filma da *Spokoj*, gure sistemari buruzkoa. Bertan, nahi duzuna lortzerik ez baita; nahi duzun bakarra telebista bat eta emakume bat bada ere” (Stok, 1993:108). Kontraesan horrek, baina, salaketa politiko argi bat dakar bere baitan. Sistema bera baita gizakiari bizitzeko oinarrizkoena ere ukatzen diona.

19. Antzezle, aktore eta zinemagile poloniar ezaguna da Jerzy Stuhr. Ez alferrik, *Kezka moralaren zinema* mugimenduaren aktorerik kutunenatarikoa izan zen. Besteak beste, Feliks Falk, Agnieszka Holland eta Wajdarekin ere lan egin zuen eta sasoi hartan. Dena dela, Kieslowskirekin egindako pelikulek eman zioten ospea. *Blizna* (1976) filmean parte-hartze txikia izan zuen arren, protagonista bihurtu baitzen *Spokoj* (1976) eta *Amator* (1979) pelikuletan. Kieslowskik, bere azken garaiko zineman, rol garrantzitsuak ere eskaini zizkion *Dekalog X* (1988) eta *Blanc* (1993) filmetan. 90eko hamarraldiaren erdialdean, berriz, kameraren atzean jarri zen Stuhr. Kieslowskiren eragina oso nabarmena da haren zineman.

Estilo dokumentala ardatz harturik, poloniar errealitatearen fresko berri bat dakarkigu Kieslowskik *Spokoj* (1976) saminean, egia esateko. Apal-apalak dira bere protagonistak bertan. Bizitzeko lain irabazten dute soil-soilik. Eta, bizi diren ustezko paradisu sozialistan, langilegoak ere borrokatu beharra du duintasuna lortze aldera. Halaz guztiz ere, ametsik txikienak ere ez dira posible. Bakea eta lasaitasuna erdiestea ezinezkoa baita.

Interpretazio politiko kritiko horren ildotik uler daitezke zaldiak lauhazka agertzen direneko pasarteak, egiazki. Irudi enigmatiko horiek hiru aldiz azaltzen dira filmean barna. Hasiera batean, telebista batean ageri dira; ondoren, Galakek nagusiak eskatutako zeregin ilun bat betetzen duenean; eta, azkenik, filmaren bukaeran bertan; jipoitutako protagonista lasaitasun eske dabilenean. Zinemagile poloniarrek Wierzbickiri *Krzysztof Kieslowski: I'm so-so...* (1995) dokumentalean irudiok izaera metafisikoa dutela kontatzen badio ere, haien kutsu politikoa nabaria da. Are gehiago, Kieslowskik berak zaldiak lauhazka azaltzen direnean “askatasunez eta betebeharrrik gabe lasterka egiten dutela” aitortzen duenean. Horixe baita, hain zuzen ere, Antek Galak sasoiko Polonian egin ezin duena. Aske izan.

2.2.4. ‘Amator’: Kieslowskiren dilema etikoak biluzik

“Bakea eta lasaitasuna baino zerbait gehiago behar dut nik”, esango dio *Amator* (1979) filmeko protagonistak emazteari. *Spokoj* (1976) hitseko aktore bera da. Jerzy Stuhr. Pertsonaia, ordea, oso bestelakoa da. Lana, etxea, emaztea eta alaba baititu Filip Mosh-ek. Bakea eta lasaitasuna. Baina horrekin ez du aski. Halabeharrak zinemaren maitale bihurtu duenetik, dokumentalak errodatzea besterik ez baitu buruan. Film autobiografikoa ez den arren, Kieslowskik dokumentalgile gisa bizi izandako dilema etiko bertsuak dakartza *Amator* (1979) laudatuak.

Alaba jaioberriaren bizitzaren aro ezberdinak filmatzeko –Kieslowskiren *Ewa-Ewunia* proiektua gogora dakarren asmoa– 8 mm-ko kamera bat erosi du Filipek. Lantokiko zuzendariak, horren berri izan bezain pronto, enpresaren 25. urteurrenari buruzko pelikula bat errodatzeko eskatuko dio. Eta, halaxe, zinemaren munduan murgilduko da Filip; dokumentalak errodatu, zinema liburuak irakurri eta zineklub bat sortuko baitu enpresak utzitako lokal batean. Bertara, Zanussi zinemagilea bera ekarriko du ere *Barwy ochronne / Kamuflaje koloreak* (1977) pelikulaz hitz egitera. Apurka-apurka, zinemagile egingo da Filip eta telebistan ematen hasiko dira bere dokumentalak. Zinemak, oster, emaztearengandik bananduko du.

Emaztea galtzeaz gainera, zentsurarekin ere egingo du topo Filipek. Estreinako dokumentalean bertan, eszena batzuk kentzeko eskatuko dio enpresako zuzendariak. Aurrerago, fabrikari lan egiten duen ipotx baten inguruko dokumentalaren errodatzean, hain justu, zuzendariaren errieta jaso eta bere asmoa bertan behera utz dezala aginduko dio. Filipek ez du etsiko, ordea. Eta, Kieslowskiren antzera, bere dokumentalen bitartez errealitatearen alde ezkutua islatzen tematuko da. Ordezkatua ez den mundu hori erakusten,

alegia. Alta, zentsuraren aurkako borroka ez da pelikularen giltzarria; zinema-kamera batekin inguratzen gaituen errealitatea islatzeak berarekin dakartzan ondorio moral gordinei buruzko gogoeta baizik.

Hala, filmaren bukaera aldera, bere salaketa-dokumentalek eragiten dituzten zehar kalte mingarriez ohartuko da Filip. Langileen eraikinak eraberritzeko dirua ez dela eginkizun horretan erabili salatuko du pelikula berrian. Fabrikako zuzendariak arrazoia emango dion arren, hartzaindegia eraikitzeko desbideratua izan dela dirua argituko du. Dokumentalaren ondorioz, ordea, hartzaindegiko eraikuntza-lanak bertan behera utzi eta Filipen buru eta adiskidea –fabrikako kultur ekintzen arduradun legez– kaleratu beharko duela adieraziko dio.

Errealitatea bere horretan erakusteak dokumentalen protagonistei sor dakiekeen kaltea ikusirik, hurrengo filma suntsitu eta kameraren objektiboa bere buruari begira jarriko du Filipek pelikulako azken eszenan. Bere aurpegia lehen planoan dela, azken aldiandako bizipenak kontatzen hasiko zaigu. Keinu esanguratsu horretan, hain zuzen ere, Filip eta Kieslowskiren arteko paralelismoak inoiz baino ageriagoak dira. Kieslowskik ere, atal honetan adierazia izan den bezalaxe, sasoi berean utzi zituen-eta dokumentalak arrazoi berberak zirela medio.



Protagonistak errealitatea islatzeari utzi eta bere barne mundura zuzentzen du kamera.

Azken eszenaren garrantzia, ostera, ez da auzi etiko horretara mugatzen. Arrazoi etikoen ondorioz dokumentalak errodatzeari utziko badio ere, ez baitu zinema abandonatuko Filipek. Amaierako eszena horretan kamera bere buruari zuzentzea erabakitzen duenean, gizakiaren barne mundura zuzentzen du-eta bere begirada. Kieslowskik berak urte batzuk geroago hartuko duen bidea iragartzen du, nolabait ere; zinemagile poloniarrek errealitate politikoa islatzeari utzi ondoren, gizakiaren barne sentimenduetan ere iltzatuko baitu begirada.

2.2.5. 'Krotki dzien pracy': idazkaria bere bakardadean

Hanna Krall idazle eta kazetariaren eleberri bat oinarri harturik, 1976ko ekainaren 25ean Polonian jazotako istilu latzak irudikatu zituen Kieslowskik *Krotki dzien pracy* (1981) filmean. Sasoi hartan, Edward Giereken gobernuak haragiaren prezioa %69 igo zuen eta, neurri horrek, haserrea piztu zuen herrialde guztian barrena. Istilurik larrienak, ostera, Radom hirian gertatu ziren. Hantxe, Alderdi Komunistaren egoitza setiatu zuten langileek. Eta, ordu batzuk geroago, su eman zioten eraikinari. Nekez lortu zuen ihes egitea Alderdi Komunistako idazkariak. Ondoren, bortitza izan zen agintarien errepresioa.

Idazkariaren –Waclaw Ulewicz– ikuspuntutik kontatzen du pasarte gordin hori Kieslowskik; boterearen beraren mekanismo makurrak agerian utziz beste behin ere. Izan ere, enpatiarik ez dago protagonistarekin. Horixe da, beharbada, filmaren hoztasunaren arrazoia nagusia. Hasiera-hasieratik, iluna da protagonistaren soslaia. 68ko ikasleen protestak zapaldu izanagatik Radom hiriko eskualdeko idazkari izatera iritsi zela iradokitzen baita pelikulako lehen *flash-back*-etan. 1981. urtean, berriz, Radomen gertatutakoari buruz azalpenak eman beharko ditu telebistan.

Radomen jazotako istilu gogorren egunean ardaztuko da istorioa. Besteen bizkar gora egin duen *apparatchik* huts bat baino ez da idazkaria. Halaxe erretratitzen dute hartzen dituen erabakiek nahiz bere barne pentsamenduek ere. Alderdi Komunistaren egoitza setiatuta duten langileak engainatzen ahaleginduko da aurrena. Baina, porrot egin ondoren, denbora irabazi nahi izango du janariaren prezio igoera bertan behera gera dadin eskatzen duten langileen eskaerari Varsoviak bi orduko epean erantzungo diola esanez. Bere botere-postua mantentze aldera kontatutako gezurra da. Agudo ihes eginez gero, kargugabetuko duten beldur baita.



Herritarrek setiatua dute idazkaria. *Solidarnosc* sindikatuaren garaitzaren aurrekariak dira.

Dokumental kutsu handia du *Krotki dzien pracy* (1981) filmak, zinez. Ez da harritzekoa, ordea. Berez, Radomen gertatutakoaren kronika baita pelikula. Hala, egoitza komunistaren aurrean bildutako jendetzaren plano orokorrak idazkariaren plano hurbilen kontraste bihurtzen dira bertan. Nolanahi ere, hainbat *flash-forward* ere tartekatzen ditu Kieslowskik. Zenbait manifestariren irudiak izoztu eta haien patua erakutsiko du. Hasiera batean, poliziak jipoituak eta errudunen aulkian epaituak azalduko dira. Baina, ondoren, *Solidarnosc*²⁰ sindikatuaren esnatze politikoarekin lotuko ditu. Hori gutxi balitz, Lech Walesak²¹ 1980ko udan Gdanskeko ontziolan gidatu zuen greba historikoaren zuri-beltzezko irudiak gaineratuko ditu bukaera aldera. Amaieran, berriz, idazkariaren telebista agerpenera itzuliko gara. Eta, idazkaria, izerdi patsetan ematen dituen azalpenetan, berriz ere, bere burua zuritzen ahaleginduko da. Alferrik.

Langileen alde egiten du Kieslowskik argiro *Krotki dzien pracy* (1981) filmean; *Solidarnosc* sindikatuak dakarren aldaketa espiritua aldarrikatuz. Eta, era berean, eskrupulurik gabeko idazkariaren erretratu gupidagabearen bitartez ere sistemaren ustela ageri-agerian uzten du. Pelikula ez zen sekula zinema aretoetan eskaini, oster. 1981eko abenduaren 13ko gerra-legea indarrean sartu zenean debekatua izan baitzen. 80ko hamarraldiaren bukaeran, aldiz, zinemagile poloniarrek ez zuen filma estreinatu nahi izan. Ez zen-eta bere kalitatearekin pozik geratu. Kieslowski zendu eta gutxira eskaini zuten *Krotki dzien pracy* (1981) poloniar telebistan. Harrera kritikoa hagitz apala izan zen.

2.2.6. ‘Przypadek’: patuaren mende

Poloniar errealitate politikoan iltzaturik dagoen arren, jite unibertsala du *Przypadek/ Halabeharra* (1981) filmak, zinki. Hasieratik, ordezkaturik ez zegoen mundua deskribatzea izan zen Kieslowskiren zinemaren xede nagusia. Baina, filosofia horrek ere, bere mugak dituela ohartuko da zinemagile poloniarra. Hori dela eta, Danusia Stoki (1993:113) aitortu bezala, “kanpo munduarena bainoago, barne munduaren deskribapena” izango da *Przypadek* (1981).

Kieslowskik errealitatea bere horretan erakustetik gizakiaren barne mundua islatzera egingo duen jautzia ez da *Dekalog* (1988) film-sailera arte erabat gauzatuko. Bilakaera horren zantzuak, ordea, aurreko filmetan aurki daitezke. *Przypadek* (1981) eta *Bez*

20. Gdansk-eko ontzioletan, 1980an, sortutako sindikatu independentea da *Solidarnosc*. Lech Walesa zuen buru eta sustrai katoliko sakonak zituen. Gerra-legearen sasoian, sortu eta bi urtera, legez kanpo utzi zuen gobernu komunistak. Nolanahi ere, klandestinitatean lan handia egin zuen eta komunismoaren aurkako borrokan ezinbestekoa bilakatu zen *Solidarnosc*. 1989an legezkatua izan zen berriz ere eta hurrengo urteko hauteskundeetan alderdi politiko bezala hartu zuen parte. Bere garaipenak komunismoaren bukaera ekarri zuen.

21. *Solidarnosc* sindikatuaren buru karismatikoa izan zen Lech Walesa. Jaruzelskik gerra-legea ezarri zuenean, atxilotua izan zen eta urtebete egin zuen kartzelan. Kalera irten zenean, Gdansk-eko ontzioletara itzuli zen lanera. Hala ere, *Solidarnosc* sindikatua ez zen 1989ra arte legezkatu. Bakearen Nobel Saria eman zioten Walesari 1983an eta, 1990ean, berriz, hauteskundeak irabazi eta Poloniako presidente aukeratu zuten. Bost urte egin zituen agintean. Politikari lotua jarraitzen du oraindik.

Konca (1984) ilunetan, bereziki. Trantsiziozko pelikulak dira biak ala biak; testuinguru politikoaren garrantzia oraindik ere handia den arren, *Amator* (1979) apartan iragarritako aldaketa gorpuzten hasia baita.

Orobat, nabarmentzeko modukoa da oso *Przypadek* (1981) filmaren narrazio egitura berezia. Hasieran, Witek –Boguslaw Linda–, filmaren protagonista, lehen planoan ageri da eta “Ez” egiten du oihu. Ozen. Oihuka ari dela, gero eta gehiago hurbilduz joango zaio kamera; aho irekiaren iluntasunean galduko den arte. Plano beltz horretan, hain zuzen ere, filmaren izenburua eta zinemagilearen izen-abizenak azalduko dira letra horiz. Bere patua iragartzen duen eszena da. Segidan, hamabi eszena labur eskainiko zaizkigu. Hamabi *flash-back* kateatu, alegia. Irudi horietan guztietan ageri diren bizipenek Witelen iraganarekin harremana baitute. Protagonistaren oroitzapenak dira. Hilurren orok zendu aurretik gogora omen dakarren bizitza.

Jaio zen egun odoltsua, haurtzaroko adiskide minaren agurra, lehen maitasuna, medikuntza ikasle zeneko lehen irudi gordina, Olga –Monika Gozdzik– ikaskidearekin estreinakoz larrua jo zueneko, aitaren heriotza eta beste hainbat oroitzapen ere irudikatuko ditu Witelen memoriak. Ikusleari ulertezinak zaizkionak. Filmak aurrera egin ahala, zentzua erdietsiko dutenak.

Nolanahi ere, maila narratiboan benetan apurtzaile dena, filmaren baldintzazko izaera da. Izan ere, Witelen bizitzaren hiru bertsio ezberdin eskaintzen dituen pelikula da *Przypadek* (1981). Abiapuntua berbera da bertsio horietan guztietan. Tren-geltokira lasterka iritsi, txartela erosi eta andenetan barrena korrika hasiko da Witek trena harrapatzeko asmoz. Lehen bertsioan, trena hartu ostean, Werner –Tadeusz Lomnicki– komunista zaharra ezagutuko du eta Alderdi Komunistako kide egingo da. Bigarren bertsioan, aurrekoan saihestako mozkorrarekin tupust egin eta trena galduko du. Eta, geltokiko zaindariarekin izandako iskanbilaren ostean, zigortua izango da. Ondoren, kristautu eta oposizioan jardungo du. Azken bertsioan, aldiz, bete-betean joko du mozkorrenen kontra. Horren



Witek gaztearen bizitzaren hiru bertsioak. Lehen kasuan, komunista izango da. Bigarren kasuan, oposizioko kide. Eta, hirugarrenean, aldiz, mediku lanbidean hartuko du atepa.

ondorioz, trena galdu eta Olga ikaskidearekin egingo du topo. Harekin maiteminduko da eta abandonatutako medikuntza karrera bukatuko du. Hala, Olgarekin ezkondu, mediku egin eta politikatik at biziko da.

Agerikoa denez, berebiziko garrantzia du halabeharrak *Przypadek* (1981) filmean; pelikularen beraren korapiloan ez ezik, bigarren mailako istorioetan ere. Alde batetik, protagonistaren jaiotza genduke. Poznan hirian jaio zen Witek gobernuaren aurkako altxamendu odoltsuaren egunean²². Erditu ostean zendu zen ama. Anaia bikia ere hil egin zen erditzean. Hura baino zertxobait lehenago munduratu zelako soil-soilik izan zuela bizitzeko aukera dio Witekek. Aurreratu izan ez balitz, hilda zegokeela, alegia. Era berean, halabeharrak baldintzatu du ere Werner komunista zaharraren bizitza. Adam adiskidea –Zbigniew Zapasiewicz– hura baino lehen irten zen kartzelatik. Askatasuna berreskuratu ostean, Wernerrek maite zuen emakumearekin ezkondu eta Alderdi Komunistako lider esanguratsu bihurtu zen. Filmaren une jakin batean, kartzelatik haren aurretik irten izan balitz, Adamen lekuan egon zitekeela aitortuko dio Wernerrek protagonistari. Finean, anaiak bizi zezakeen bizitza bizi izan du Witekek. Eta, Adamek, berriz, Wernerren balizko bizitza. Hala, bizitza alternatiboen ideiak, halabeharrak eragindako birtualtasunak, ezinbesteko garrantzia bereganatuko du Kieslowskiren azken zinema aroan. *La double vie de Véronique* (1991) eta *Rouge* (1994) dira, ezbairik gabe, horren erakusgarri.

Przypadek (1981) filmean arreta berezia jarritz gero, baina, esanguratsua da oso Witek gazteak bere hiru bizitza alternatibo arras ezberdinetan pertsona berbera izaten darraiel. Komunista, oposizioko kide ala apolitiko izan, etikoki zuzen jokatzeko baitu beti. Bertsio bakoitzean gidari ezberdin bat –Werner komunista lehenean, Stefan (Adam Ferency) apaiza bigarreanean eta Medikuntzako dekanoa (Zygmunt Hübner) hirugarrenean– eta maitasun bana –Czuszka (Boguslawa Pawelec), Wera (Marzena Trybala) eta Olga, hurrenez hurren– baditu ere, ez du horrexegatik bere izaera aldatzen. Halabeharrak bere bizitza ildo ideologiko ezberdinetatik daraman arren, bere zintzotasuna mantentzen du-eta egoera guztietan filmeko protagonistak. Edonola ere, patuaren mende dago. Patu ilunaren mende. Lehen bertsioan, Adamek erabiliko du politikoki. Eta, horren ondorioz, Czuszka neska-laguna galduko du. Bigarren bertsioan, berriz, errugabea den arren, oposizioko kideek traizioagatik salatuko dute. Eta, hirugarren bertsioan, azkenik, hegazkin istripu lazgarri batean hilko da. Itxaropenik eza da nagusi filmean. Bizitza alternatiboek ez baitakarte bigarren aukerarik. Guztietan galtzaile irteten da-eta Witek.

Poloniar gizartea hain zatikatua zegoen testuinguru politiko hartan, harrera epela izan zuen *Przypadek* (1981) filmak oposizioko kideen artean. Komunistek ere ez zuten begi onez ikusi pelikula; errealitatea desitxuratu eta oposizioaren apologia egiten zuen film

22. Poznan hiriko Cegielski fabriketan hasi zen langileen altxamendua 1956ko ekainaren 28an. Lan baldintzak hobetzeko protesta manifestazio erraldoi bilakatu zen eta hiriaren erdigunean 100.000 pertsona bildu ziren. Gobernuak tankeak eta soldaduak atera zituen kalera eta sarraski handia jazo zen. Armadak 70 pertsona inguru hil eta ehunka zauritu zituen. Atxilotu kopurua ere ikaragarria izan zen. Langile poloniarrek komunismoaren aurka altxatu ziren lehen aldia izan zen hura.

anti-sozialista gisa jo baitzuten. Horrezaz gain, alde biek ere ezin zuten onartu borondate politikoaren gainetik egon zitekeenik patua. Are gutxiago, ideologia baten ala bestearen parte izanda, aldaketarik nozitzen ez zuen protagonistaren berezko ontasunaren ideia. Gerra-legea ezarri zenean, debekatua izan zen *Przypadek* (1981) eta ez zen 1987. urtera arte zinema aretoetan eskaini.

2.2.7. 'Bez Konca': 'Solidarnosc'-en omenezko requiem meza

Hilerrri baten plano zenital batekin hasten da *Bez Konca / Bukaera gabe* (1984) filma eta requiem meza triste baten musika entzun daiteke soil-soilik. Gauak beltzez estaltzen du pantaila eta hilobietan piztutako kandela anitzen argiek bakarrik urratzen dute iluntasuna. Gerra-legepeko Polonia ilunaren isla da. Dolu eta gaubeilaren herrialdearen irudi samina. Jarraian, emaztea ohean lo dela, bere heriotzaren berri ematen digu Antoni Zyro –Jerzy Radziwillowicz– abokatuaren mamuak. Kamerari zuzen-zuzen so egiten dio eta duela lau egun bihotzakoak jota hil zela kontatzen digu ikusleoi.

Antoni Zyro abokatuaren rola jokatzen duen aktorearen aukeraketa ez da apetatsua, inondik ere. Izan ere, Andrzej Wajda zinemagile handiaren *Czlowiek z marmuru / Marmolezko gizona* (1977) eta *Czlowiek z zelaza / Burdinazko gizona* (1981) film antikomunista enblematikoen protagonista da Jerzy Radziwillowicz. Alegia, *Solidarnosc* sindikatuaren sinbolo argia. Zintotasuna, arimaren araztasuna, irudikatzen du Zyrok Kieslowskiren filmean. Hilda dago, gerra-legeak debekatutako *Solidarnosc* bezalaxe, baina bere memoriak bizirik dirau.



Jerzy Radziwillowicz aktorea, *Solidarnosc* debekatuaren sinbolo.

Film konplexua da *Bez Konca* (1984), egiazki. Kanpo eta barne mundua erretratatzeko saiatzeko den pelikula baita. Alde batetik, kutsu metafisiko handiko atal esanguratsu bat du. Eta, bestetik, dokumental moduan islatzen du gerra-legearen sasoiko poloniar errealitate politikoa. Urszula –Grazyna Szapolowska–, Zyroren alarguna, da pelikulako protagonista. Senarra galdu ostean, harekin maiteminduta zegoela ohartuko da. Ezin baitu hura gabe bizi. Zyroren desagertzearen ondoren, arrazionalki azaltzea ezinezkoak diren izaera metafisikodun gertakariak jazoko dira bere inguruan. Hala, esate baterako, autoa gelditu egingo zaio errepidean Urszulari eta heriotza ekar diezaiotkeen istripu larri batetik salbatuko du horrexek. Pelikulak aurrera egin ahala, senarraren fantasmaren presentzia ere sentituko du alargunak.

Urszularen barne munduaz eta sentimenduez gainera, poloniar errealitate politiko gordinari buruz ere mintzo da *Bez Konca* (1984) filma. Zyroren bezero baten emaztearen deia jasoko du Urszulak. Dariusz –Artur Barcis– du izena haren senarrak eta lantokian greba bat antolatu izanagatik dago kartzelan. Senarra defendatuko lukeen norbaiten bila dabil Joanna –Maria Pakulnis–, etsi-etsian. Azkenean, Labrador –Aleksander Bardini– eskarmentu handiko abokatu beteranoarekin harremanetan jartzeko aholkua emango dio Urszulak.

Labrador, oster, abokatu pragmatikoa da. Gose greba utzi, aldarrikapen politiko oro abandonatu eta kartzela uzteko egin beharreko guztia egiteko adieraziko dio Dariuszi. Bere laguntzaile gazteak –Michal Bajor–, aldiz, kasua politikoki erabili nahi du; sistema zapaltzeko egin duela greba aldarrikatzeko esango baitio presoari. Bi irizpide horien artean kokatuko litzateke, ordea, Zyroren defentsa; Dariuszi Labradorrek ezin hobeto laburbilduko dion ikusmoldea: “Antoni Zyro ez litzateke proben kontuarekin nahasiko, ezta politikarekin ere. Bildutakoen kontzientziei edota bihotzei zuzenduko litzaieke”.

Amaieran, bide pragmatikoena hartuko du Dariuszek. Epaitua izango da eta hemezortzi hilabeteke espetxe zigorra ezarriko diote. Bi urtez atzeratuko dute zigorraren betetzea, baina. Bildutako langile eta lagunaren artean isiltasuna nagusituko da. Damutuak ez du zorionik jasoko. Emaztearen eta alabaren babesa soilik. Epaietaren ondoren, Zyroren amaren etxean lagako du semea Urszulak. Etxera joango da eta bere buruaz beste egingo du. Filmaren azken eszenan, Urszula eta Zyro etxetik irten eta elkarrekin gurutzatuko dute etxe ondoko belardia.

Bez Konca (1984) filmak oso harrera txarra izan zuen garaiko Polonian. Kritikak, hein handi batean, ideologikoak izan ziren. Oposizioak bere barne zatiketak nabarmendu eta azken garaipenaren aurrean oso ezkor agertzen zelako salatu zuen filma. Kieslowskik gobernuaren tesien alde egin zuela esan zuenik ere izan zen. Elizak, bere aldetik, pelikulari zerion itxaropenik eza erasotzeaz gain, gogor kritikatu zituen sexu eszenak eta protagonistaren suizidioa. Komunistek, berriz, filma sabotaje antisozialista hutsa zela salatu zuten.

Sumindurik eta etsiturik, errotik aldatuko du bere zinemaren izaera Kieslowskik. Poloniar politikatik urrundu eta gizakiaren barne mundura zuzenduko baitu bere kameraren objektiboa aurrerantzean. Zinema ibilbide berri horretan, *Bez Konca* (1984) filmean

berarekin lehen aldiz lan egin zuten Krzysztof Piesiewicz²³ eta Zbigniew Preisner²⁴ izango ditu bidelagun. Piesiewicz abokatuaren laguntzaz, bere hurrengo pelikula guztien gidoiak idatziko ditu. Eta, Preisner musikagileak, aldiz, aipatu film horien guztien soinu bandak konposatuko ditu. Halaber, patua, sentimenduak, dilema etikoak eta gizabanakoaren barne munduko beste hainbat auzik bereganatuko dute Kieslowskiren interesa garai berrian. Errealitate politikoa baino, errealitate emozionala erretratatu du zinemagile poloniarrek.

2.3. ‘Dekalogo’: sentimendu hesiezinak, dilema etiko saminak

Bez Konca (1984) filmak Poloniako alde ideologiko guztien partetik jaso zituen kritika gogor eta bidegabean ondorioz betirako desagertuko da politika Kieslowskiren zinematik. Hortaz, une horretatik aurrera, poloniar errealitate politikoa abandonatu eta bere pelikuletan gizabanakoaren sentimenduak eta dilema etikoak islatzera igaroko da zinemagile poloniarra. Zentzu horretan, *Dekalog / Dekalogo* (1988) film-sail oparoa izango da, inongo zalantzarik gabe, Kieslowskiren zinemaren aro berriaren testigantza benetakoa. Bertan, film bakoitzak Itun Zaharreko agindu bana jorratzen duen arren, sarri istorioak ez du dagokion aginduarekin harreman zuzenik. Zeharkakoa baizik. Kieslowskik Hamar Aginduak aitzakia gisa darabiltza-eta gizabanakoaren kontraesanak agerian uzteko. Alegia, jainkotiar jatorriko lege moralak gizabanakoaren bizitzan txertatzen ditu sentimenduak arautzeko ezgauza direla salatzen.

Dena dela, aipatu bilakaera ez da bat-batekoa, inola ere ez. Urte luzez zinemagilearen baitan garatutako gogoeta sakonaren ondorio baizik; gizakiaren barne munduari buruzko kezka agerikoa baita, esaterako, *Przypadek* (1981) eta *Bez Konca* (1984) filmetan. Sasoi berrian, ordea, bere testuinguru politikoa aienatuko da ia erabat eta Kieslowskiren arreta osoa monopolizatuko du gizakiaren barne munduak. Zinema bilakaera horren sustraiak, hain justu, 80ko hamarraldiaren hasieran leudeke; gerra-legearen garai lazgarrian.

“Gerra-legearen sasoiaren, politika ez zela benetan garrantzitsua konturatu nintzen. Politikak zehazten du, noski, nortzuk garen eta zer egin dezakegun. Ez die, baina, soluziorik aurkitzen benetako giza auzi esanguratsuei; ez baitago gure giza kezka nagusien aurrean ezer egin edo erantzuteko moduan. Herrialde komunista batean edo herrialde kapitalista aberats batean bizi, politika ez baita gisa honetako galderak erantzuteko gai: Zein da bizitzaren benetako esanahia? Zergatik jaikitzen gara goizero? Politikak ez du erantzunik” (Stok, 1993, 144).

23. Poloniar abokatu eta politikaria da Krzysztof Piesiewicz. Komunismoaren aurkako oposizioaren abokatu bezala egin zen ezagun 70eko hamarraldiaren amaieran. Gerra-legearen sasoioko epaiketa bidegabean inguruko dokumental batean lanean ari zela ezagutu zuen Kieslowskik Piesiewicz. Ordutik aurrera, zinemagile poloniarrek pelikula guztien gidoiak –*Bez konca* (1984) pelikulatik hasita, *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiara arte– haren laguntzaz idatzi zituen. *Dekalog* (1988) film-saila egiteko ideia ere Piesiewiczena izan omen zen. Kieslowski zendu zenetik, gidoi bakarra idatzi du; Michal Rosa-ren *Cisza* (2001) pelikularena, alegia. Egun, Ruch Spoleczny (RS) alderdi politikoaren burua da.

24. Musika konpositore poloniar ezaguna da Zbigniew Preisner. Louis Malle, Thomas Vinterberg, Jean Becker eta beste hainbat zinemagile iradokitzaileentzat ere lan egin duen arren, Kieslowskirekin lotu ohi da usu; *Bez konca* (1984) filmetik aurrera zuzendari poloniarrek egindako film ororen musika konposatu baitzuen Preisnerrek. Kieslowskiren omenez, *Requiem for my friend* obra estreinatutako 1998an. Zinemaren eremuan, musikagile garaikide preziatuenetakoa da.

Gizakiaren barne munduari buruzko gogoeta ardatz izanik, *Dekalog* (1988) film-saila zuzentzea deliberatuko du Kieslowskik. Krzysztof Piesiewicz gidoigile eta adiskideak proposatutako asmo handiko proiektu horretan, Itun Zaharraren Hamar Agindu moralak oinarri harturik, telebistarako zuzendutako ordubete inguruko hamar film errodatzeko xedea du. Poloniako Telebistak emandako dirua ez da aski, ordea, egitasmoa duintasunez gauzatzeko. Diru-laguntza gehiago lortzeko asmoz, aurreikusitako hamar film horietako biren bertsio luzeak atonduko ditu zinema zirkuiturako. Horrela sortuko dira *Krotki film o zabijaniu / Ez duzu hilko* (1988) eta *Krotki film o milosci / Ez duzu maitatuko* (1988).

Varsoviako Stowki auzoko Ursynow eraikin multzo grisean daude girotuak *Dekalog* (1988) film-saileko istorio guzti-guztiak. Tristeak eta bakartiak dira bertako biztanleak. Zoriona saihesten duen errealitate gordin baten gatibu. Patu ilunaren meneko. Gizaki dohakabe horien guztien egunerokotasun ilunean, esan bezala, txertatzen ditu Itun Zaharraren agindu moralak Kieslowskik. Modu horretan, jainkotiar jatorriko lege moralen eta giza existentziari lotutako emozioen arteko kontraesana nabarmen utzi nahi du zinema zuzendari poloniarrek. Aldez aurretik pentsatutako estrategia kontzientea da, duda izpirik gabe. Halaxe aitortu zuen-eta Kieslowskik berak Alberto Crespi kazetariak *L'Unità* italiar egunkarian egin zion elkarrizketa mamitsuan:

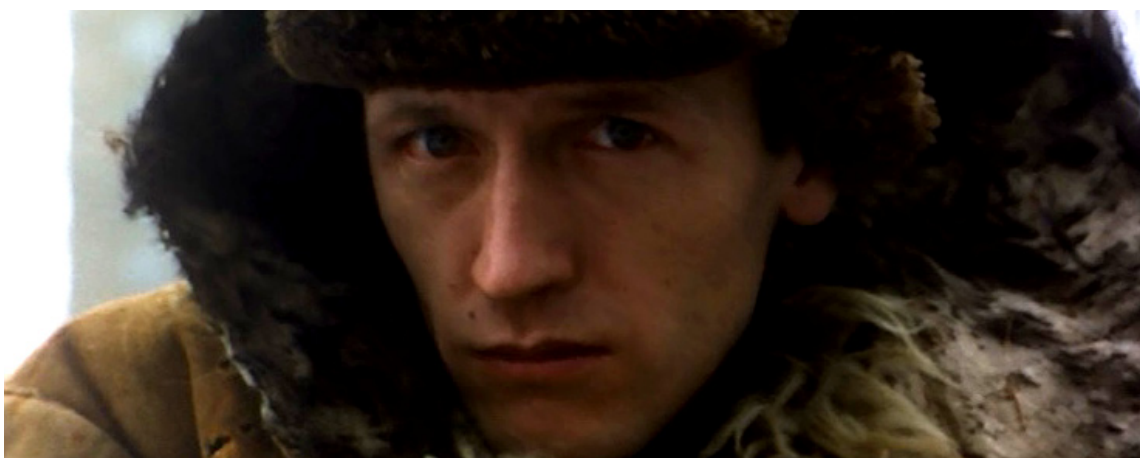
“Ez dut uste Itun Zaharreko hamar aginduek erlijio judu-kristauaren oinarriko legea osatzen dutenik. Nire ustez, pertsonen arteko harremanak arautzen saiatzen diren ondo idatzitako hamar esaldi besterik ez dira. Eta interesgarriak dira, ezein ideologiak ez dituelako sekula ezbaian jarri. Aginduetatik zerak liluratzen nau: denok justuak direla aitortzen dugun arren, egunero urratzen ditugula. Erakargarriak zaizkit gizakiaren azpildurari buruz ikertzeko aukera ematen didatelako”.

Arau moralen eta sentimenduen arteko kontraesan etengabe horretan bizitzera kondenaturiko gizaki oinazetua da, hain zuzen ere, Kieslowskiren unibertso emozional berriaren protagonista. Zinemagile poloniarren aburuz, ordea, gizakiaren eguneroko bizitza ezin daiteke kristautasunaren oinarriko printzipioen arabera –ezta bestelako printzipioen arabera ere– arautu. Giza izaerak berak ez duelako halakorik onartzen. Maitasunak edo gizakiaren ahultasunak berak ezinbestekoak diruditen printzipio horiek birrintzen baitituzte.

Pentsakera hori frogatze aldera, dilema moral gordinen aurrean jarriko ditu *Dekalog* (1988) film-saileko protagonistak Kieslowskik. Dekalogoia osatzen duten hamar filmetan –baita *Krotki film o zabijaniu* (1988) eta *Krotki film o milosci* (1988) pelikuletan ere– bizitzaren bidegurutzean harrapatutako gizakiaren arima erdibitua baitu aztergai zuzendari poloniarrek; balore etikoen eta afektuen arteko aukeraren aurrean duda saminean kulunkatzen den gizakia, alegia. Zinemagile poloniarren susmoak betez, bihotzaren aldeko hautua egingo du gehienetan *Dekalog* (1988) film-saileko protagonistak. Bekatu ekidiezin horrek –arau moralak haustek–, baina, sufrimendua ekarriko dio eta zorionetik urrunduko du. Hori guztia gutxi balitz, sasoiko gizarte poloniarrek bizi zuen itxaropenik eza ere arnas daiteke pelikula orotan; film-sailari berari darion existentzialismo iluna areagotuko duen giro itogarria.

2.3.1. 'Dekalog I': arrazoia, fedea eta adierazezina dena

Existenziaren misterio ezin ebatzizkoaz dihardu Kieslowskik *Dekalog I* (1988) filmean. Dekalogoko film ia guztietan –*Dekalog VII* eta *Dekalog X* filmetan izan ezik– agertzen den *aingeru hitsaren* –Artur Barcis– irudiekin hasten da pelikula. Izoztutako laku baten ertzean dago; piztutako suaren epelean. Hitzik egiten ez duen arren, nahigabea irakur daiteke haren begiradan. Segidan, denda baten erakusleihoan dagoen telebistari begira ikusiko dugu emakume bat. Irudietan, eskola bateko pasilloetan barrena korrika azaltzen da haur talde bat. Irudiak mantsotu ahala, haur bakarra hartuko du ardatz kamerak. Emakumeak negarrari emango dio jarraian eta telebistan izoztuta geratuko da haurraren aurpegia. Orduan, kontzientziaren sinbolo dirudien *aingeru hitsarengana* itzuliko da filma. Negarrez ari da hura ere. Ez dakigu, ordea, saminaren edo suaren kearen eraginez ari ote den negarrez. Irudi horien ostean, ia film osoa irauten duen *flash-back* luze batek aipatu eszenen itzalean ezkututzen den istorioa azalduko digu.



Dekalog film-sail ia osoa gurutzatzen duen *aingeru hitsa*.

Pawel –Wojciech Klata– du izena haurrak. Aitarekin –Henryk Baranowski– bizi da; amak atzerrian egiten baitu lan. Unibertsitatean hizkuntzalaritza klaseak ematen ditu Krzysztof-ek eta ordenagailuak oso gogoko ditu. Pawelek berak ere aitaren zaletasun berbera du eta hark jartzen dizkion fisika eta matematika problemak erraz ebatzen ditu konputagailuaren laguntzaz. Egun batean, baina, txakur bat aurkituko du elur artean izozturik. Hilik. Tristaturik, heriotzaren inguruan galdetuko dio aitari. Bihotzak odola ponpatzeari uzten dionean, burmuinera iristen ez denez gero, dena geratu egiten dela, eta horrek, heriotza dakarrela kontatuko dio aitak. Eta, heriotzaren ostean, ezertxo ere ez dagoela. Oroitzapena besterik ez. Erantzun arrazional horrek ez du asebeteko haurra, ostera.

Irene izebak –Maja Komorowska–, film hasieran telebistari begira negarrez ikusitako emakume katolikoa, aldiz, arrazoia bidez mundua azaldu ezin daitekeela frogatuko dio Pawel ilbari; haurraren ordenagailua ez baita amak zer egiten duen amets jakiteko gai izango. Hala, arrazoia gabezien aurrean, fedearen balioa aldarrikatuko du. Fedeak, ordea, ezin ditu galdera guztiak erantzun ere.

Bizitza ulertzeko bi eredu zurrun horietan artean, zalantzati dabilkigu Pawel gaztetxo. Ziurgabetasunak, ordea, filmeko pertsonaia guztiak astintzen ditu. Krzysztof, bereziki. Paweli laku izoztura patinatzerara joaten utzi aurretik izotzaren lodiera kalkulatu eta arriskurik ez dagoela frogatu duen arren, bertara joan eta lekua ziburra dela egiaztatuko baitu. Hala eta guztiz ere, izotza pitzatu egingo da eta Pawelek bizia galduko du bertan. Iragarritako heriotza baten kronika da, zinez. Metafora ugariren bitartez iragartzen du-eta Kieslowskik Pawelen heriotza. Hotzak hildako txakurra, esne botila izoztua eta istripuaren unean bertan aitaren paper zurien gainean isurtzen den tinta beltza dira horren erakusgarri.



Aitak arrazoia ordezkaten du. Izebak, berriz, fedea. Pawel ttipiaren duda existenzialak erantzuteko aski ez diren bi bizitza eredu.

Bukaeran, bere unibertso arrazionala erraustu duen tragedia sumindurik, etxe ondoko elizara jo eta Czestochowa-ko Amabirjin beltzaren erretratua eusten duen aldareari bultza egingo dio Krzysztofek amorrubiziz. Ondorioz, kandelen argizaria aipatu erretratuaren gainera isuriko da eta amabirjina negar malkotan egongo balitz bezala irudikatuko zaigu. Eszena hori kontuan hartuz gero, Pawelen heriotza Jainkoaren zigor modura interpreta zitekeen; fedegabeen aurka hartutako mendeku jainkotiar gisara. Krzysztofek ez du-eta 'Jainkoa gainontzeko guztiaren gainetik maite'. Halakorik ez dago, ordea.

Arrazoiaren eta fedearen arteko gatazka duela ardatz dirudi pelikulak, egiazki; aitak eta izebak Pawel ttipiaren arimarengatik mantentzen duten borroka dela filmaren muina. Kieslowski, ordea, urrunago doa. Ez zientziak ez erlijioak ere ezin dutela existentziaren misterioa azaldu aldarrikatu nahi baitu film honetan. Alegia, adieraziezin eta ulergaitz den hori zientziaren edo erlijioaren bitartez azaltzeko giza gurariaren aurka jotzen du bete-betean. Heriotzaren aurrean azalpen guztiak dira-eta antzuak. Semearen heriotza eragin duen gertakaria ulertzeko arrazoizko azalpenik ez dago Krzysztofentzat. Baina, era berean, Irenek berak ere ilobaren heriotzaren zergatia argudiatzeko modurik ez du. Galerak sortzen dion mina onartzea besterik ez du. Gizakiaren barne mundua arautu ezin den bezalaxe, bizitzan azalpenik ez duten fenomenoak ere ezin azalduzkoak baitira.

2.3.2. *'Dekalog II': bekatu beniala, egintza gizatiarra*

Sentimenduak eta arau moralak aurrez aurre ageri dira *Dekalog II* (1988) filmean, zinez eta minez. Orkestra sinfoniko bateko biolin-jotzaile aparta da Dorota –Krystyna Janda–. Senarrak minbizia du eta hilzorian dago hiriburuko ospital ilun batean. Medikuru zaharra –Aleksander Bardini– musikariaren bizilaguna denez gero, harengana joko du senarra hil ala biziko den jakiteko. Ezinbestekoa zaio egia ahalik eta lasterren jakitea.

Haurdun dago Dorota. Ez zuen uste sekula haurrik izateko modurik izango zuenik, baina miraria gertatu da. Espero duen haurra, ordea, ez da senarrarena. Maitalearena baizik. Hortaz, senarra bizirik irteten bada, abortatuko du. Hiltzen bada, berriz, haurra izango du. Horrexegatik zaio hain garrantzitsua senarraren patuaren berri albait lasterren jakitea. Medikuru zaharrak, oster, ez du erantzun zehatzik. Dorotaren senarra oso gaixo dagoen arren, ezin baitu zehatz-mehatz jakin hil ala biziko den.

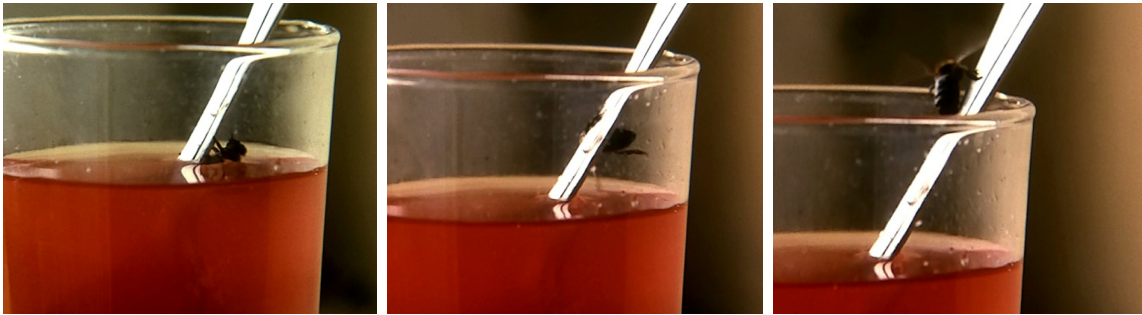
Ziurgabetasunak barrenak jaten dizkion arren, abortatzeko ordua hartuko du Dorotak. Senarrak oso larri jarraitzen badu ere, gaixoaren osasunean hobekuntza nabaria izan dela egiaztatuko du medikuru zaharrak; bizirik irteteko itxaropen handia duela, alegia. Handik gutxira, Dorotaren bisita jasoko du. Senarraren osasun egoeran aldaketarik izan ote den jakin nahi du; haurra galtzeko erabakia hartu baitu.

Une horretan, dilema moral lasgarri baten aurrean jarriko du Dorotak medikuru zaharra. Haurraren bizitza haren esku baitago. Egia baldin badio, Dorotak abortatuko duela badaki. Gezurra badio, berriz, haurra biziko da baina zin faltsua egingo du. Azkenean, arau moral oro baztertuz, barne sentimenduei jaramon egingo die medikuru zaharrak eta senarra zenduko dela kontatuko dio Dorotari. Gezurra erabiliko du haurraren bizitza salbatzeko.

Katolizismoak abortuaren aurrean duen jarrerak medikuru zaharraren erabakian eraginik izan duela interpretatuko duenik ez da faltako, ziurrenik. Ez da hala, oster. Medikuru zaharraren gezurraren atzean, arrazoi ideologiko edo erlijioso bat baino areago, sentimendu gizatiar bat baitago. II. Mundu Gerran emaztea eta seme-alabak galdu zituen bonbardaketa batean eta horrek bihotza kraskatu zion. Harrez geroztik, bere baitan bildutako gizona da. Haur bat galtzeak dakarren samina ondo ezagutzen du, eta horrexegatik, Dorotari damua besterik ekarriko ez dion erabakia saiheste aldera, gezurraren aldeko hautua egingo du. Filmaren amaieran ere, Dorotaren senarrak aita izango dela aitortzen dionean, bikotearen zorientasuna bermatzeko bere isiltasunaren babesean ezkutatutako du Dorotaren gezurra.

Halaber, azpimarragarria da pelikularen une esanguratsuenetariko bi aukeratzen dituela *aingeru hitsak* bere agerpena egiteko. Alde batetik, Dorotaren senarraren osasuna hobetzen ari dela egiaztatzen duenean, zuzen-zuzen begiratuko dio medikuru zaharrari *aingeru hitsak*. Eta, bestetik, Dorotak senarrari maite duela aitortzen dion eszenaren lekuko ere izango da. Ohi legez, ez du ezer esaten. Ez du parte hartzen ere. Bere begiradak, baina, irakurketa etiko bat iradokitzen du. Horrezaz gain, film honetan ere,

metafora ugari dago. Bereziarena, beharbada, Dorotaren senarraren ospitaleko gelako mahaitxoan dagoen marrubi-konfiturako flaskoan eroritako erlearena da. Intsektuak, kostata bada ere, likido itsaskorra atzean utzi eta goilararen kirtena igotzeko erabiliz iskin egiten dio heriotzari. Irudi hori, nolabait ere, Dorotaren senarrak heriotzaren aurka darabilen borrokaren isla benetakoa litzateke.



Erlearen metafora: marrubi-konfiturako flasketik bizirik irteten den intsektuak Dorotaren senarraren patua aurreikusten du.

Auzi nagusira itzuliz, mediku zaharrak dilema moralari ematen dion erantzuna litzateke filmeko alderdirik funtsezkoena. Istorioaren benetako giltzarria, alegia. Gezurrezko zina egiten duenean, Itun Zaharraren bigarren aginduarekin hausten baitu sendagileak. Izan ere, jainkotiar legearen arabera, alferrik erabiltzen du Jainkoaren izena. Dioena gezurra dela jakin arren, egia dela zin egiten du eta. Ezin daiteke parametro etiko batetik gaizki jokatzeko duenik esan, baina; gizatiarra baita oso bere gezurra. Haurraren bizitza salbatzeko kontatzen du-eta. Hortaz, beste behin ere, Kieslowskik argi uzten du jainkotiar legeak zurruneziak gertatzen direla gizakien egunerokotasuna arautzeko. Usu, ongia egiteko, jainkotiar legeak apurtzea besterik ez baitago.

2.3.3. *‘Dekalog III’: bakardadearen gordina*

Gabon-gaueko afarian familiarekin dela, dei bat jasoko du atezain automatikoan Janusz taxi-gidariak –Daniel Olbrychski–. Ewa –Maria Pakulnis– maitale ohia da. Haren senarra desagertu omen da eta hura bilatzeko laguntza eskatuko dio. Gabon-gaua denez gero, eskaerari erreparatzen jarriko dizkio. Baina, emakumea negar batean ikusita, hunkituko da eta etsiko du. Taxia lapurtu diotela esango dio emazteari eta Varsoviako gau elurtuan galduko da Ewarekin.

Duela hiru urte banatu ziren Janusz eta Ewaren bizitzak; senarrak elkarrekin harrapatu zituen gau batean. Edward jakinaren ganean jarri zuen telefono dei hura egin izanaz salatzen du Ewak Janusz. Maitaleak, ordea, beti ukatu du hori guztia. Baita orain ere. Varsoviako bazter guztiak miatuko dituzte maitale ohiek elkarrekin. Beilatokia, ospitalak, karrika elurtuak... Ez dute inon ere haren arrastorik aurkituko. Hala, apurka-apurka, Ewa gezurretan ari zaiola susmatzen hasiko da Janusz. Jolas bat baino ez dela guztia, alegia.

Une jakin batean, jolas arriskutsu horretan parte hartuko du ere Januszek eta tranbiaren aurka gidatuko du taxia abiada bizian. Orduantxe, *aingeru hitsarekin* egingo dugu topo. Tranbia-gidaria da eta triste so egingo die gainera datorkion taxiko bidaiariei. Januszek istripua saihesteko du azken unean, baina.

Ewaren etxean bertan biluziko du Januszek maitale ohiaren gezurra; senarraren bizar-xafla lizunduta eta guztiz kamutsa dagoela ohartzean, hain justu. Halaz guztiz ere, Ewaren jolasarekin aurrera jarraituko du eta Edwarden bila joko dute tren-geltokira. Bertan, Kieslowskiren beraren *Dworzec* (1980) dokumental laburrari egindako keinu argia da bideozaintza kameraren mehatxuzko presentzia, benetan. Tren-geltoki hutsean, ostera, desagertutakoaren berririk ere ez dago. Baina, erlojuan goizeko zazpiak eta hiru minutu direla konturatu bezain pronto, egia guztia kontatuko dio Januszi Ewak.

Dekalog III (1988) filmeko eszena esanguratsuen da, duda zipitzik gabe. Misterioaren giltza. Gezurretan aritu zaiola aitortuko baitio Ewak Januszi bertan. Ondoren, Edward emaztearekin eta bi seme-alabekin agertzen deneko argazkia erakutsiko dio. Antza, harrapatu zituen gauean bertan, duela hiru urte, Krakoviara itzuli eta bizitza berregin zuen. Harrez geroztik, bakarrik bizi izan da Ewa. Edwarden desagertzearen kontua amarru bat besterik ez da izan Januszekin gaua pasatzeko. Gabon-gaua bakarrik igarotzea gordinegia baitzitzaien. Bere asmoa lortu izan ez balu, hilda zegokeen. Ewaren piluladun eskuaren xehetasun planoak bere buruaz beste egingo zukeela adierazten baitigu. Aitorpenaren ostean, elkar agurtuko dute. Ez du bakardadea erabat uxatzerik lortu Ewak. Baina, gutxienez, itxaropen printzik bada haren bizitzan.



Ewarentzat heriotza bakardadea baino samurragoa da. Halaxe adierazten du haren eskuaren xehetasun planoak erakusten duen pilula arrosak.

‘Jaiegunak santuetsiko dituzu’ agindua hausten du Januszek *Dekalog III* (1988) gazi-gozoan. Gabon-gauean familia abandonatu eta maitale ohiarekin igarotzen du-eta gaua. Iraganeko maitasun sugarra itzali ez delako, beharbada. Maitale ohia erruki duelako, ziurrenik. Gauza da, beste behin ere, sentimenduen izenean urratzen direla arau moralak. Edozelan ere, bakardadearen gordina da filmaren gai nagusia.

Aitaren bakardade saminarekin, hain zuzen ere, hasten da pelikula. Krzysztofek, *Dekalog I* (1988) filmean semea galdu duen irakasleak, leihoaren bitartez ikusten du-eta nostalgiaz Januszen sendiaren zoriona. Segidan, Ewak alzheimer gaitza duen izebari –*Bleu* (1993) filmeko protagonistaren amaren pertsonaiaren aurrekaria– egiten dio bisita zaharren egoitzan.

Hura ere bakarrik dago. Nolanahi ere, Ewaren bakardadea da gordinena. Seniderik eta lagunik ez du eta aspaldi abandonatu zuen mutil-lagunak. Maitale ohiari iruzur eginez soil-soilik lortuko du Gabon-gaua bakarrik ez pasatzea. Bakardadearen gordina apur bat leuntzea.

2.3.4. ‘*Dekalog IV*’: *Elektra-konplexua eta maitasunaren anbiguotasuna*

Itun Zaharraren aginduak modu tangenzial batez jorratzen dira *Dekalog* film-saileko atal gehientsuenetan. Horixe da, preseski, *Dekalog IV* (1988) pelikularen kasua. ‘Aita eta ama ohoratuko dituzu’ jainkotiar aginduari interpretazio bihurria ematen dio-eta Kieslowskik aipatu filmean, benetan. Intzestu-desiraz gogoeta egiteko aitzaki gisa baitarabil laugarren agindua zinemagile poloniarrak.

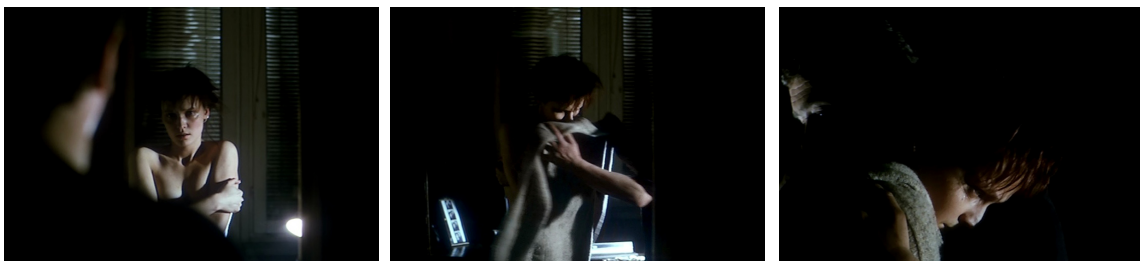
Aitaren etxean bizi da Anka –Adrianna Biedrynska–. Hogei urte ditu eta antzerki eskolako ikasle da. Michal –Janusz Gajos– du izena haren aitak eta lan kontuengatik usu atzerrian ibili ohi den arkitekto seriosa da. Erditu eta bost egunera ama zendu zitzaionez gero, jaioberria zenetik zaindu du aitak. Ikaragarri maite du Michal Anak. Ez bakarrik aita bezala. Gizon bezala ere. Isilpean mantendu izan du beti maitasun debekatu hori, ordea.

Ankak aitarengatik sentitzen duen maitasuna *Elektra-konplexua* gisa definitu zuen Carl Gustav Jung-ek duela mende bat. Berez, *Edipo-konplexua*-ren bertsio femeninoa litzateke. Emakumezkoen hartzaroan nahikoa komuna da eta nerabezaroan desagertu ei da. Anak, ostera, heldua den arren, aitarekin maiteminduta jarraitzen du oraindik.

Urte luzez ezkutuan mantendutako maitasun hori esplizitu egingo duen gertakari bat jazoko da orduan; aita atzerrian dela, “Nire heriotzaren ostean ireki” dioen gutun bat aurkituko baitu etxean Anak. Gutuna burutik ezin kenduz, Vistula ibaiaren ertzera joango da eta artazien laguntzaz irekiko du. Aitaren gutunak, ordea, amak Ankari idatzitako beste gutun bat ezkututzen du. Amaren gutuna irekitzear dela, ordea, *aingeru hitsa* agertuko da. Ibaitek atera berri da eta piragua bat darama soinean. Bere kontzientzia balitz bezala, serio-serio so egingo dio Ankari. Eta, azkenean, neskak ez du gutuna irekiko.

Amaren gutunak Michal bere aita ez dela dioela susmatzen du Anak. Susmoa baino areago, desioa da. Amaren lekua bereganatu eta aita bere maitale egiteko trabarik ez lukeelako halaxe. Gutuna irekiko ez duen arren, amaren gutunak aita-alabak ez direla dioela esango dio Michali Anak. Hasiera batean, haserretuko dira. Baina, lasterrera, bakeak egingo dituzte igogailuan. Aita-alabaren adiskidetzearen lekuko izango dira, hain justu, *Dekalog II* (1988) filmeko mediku zaharra eta *Dekalog V* (1988) filmeko taxi-gidaria. Etxearen supazterrean, pixkanaka-pixkanaka, aitaren eta alabaren arteko maitasunaren natura anbigua agerian utziko du Kieslowskik; euren elkarrenganako maitasuna dela adieraziz. Sakonean, alabak ere sexualki erakarri izan du-eta beti Michal.

Maitasunaren izaera anbiguoaren muga labainkorrak gaituz, bere gorputz biluzia eskainiko dio Ankak Michali. Honek, ostera, Ankaren biluztasuna jertse batekin estali eta aita batek egingo lukeen modura besarkatuko du. Beraz, eszena jakin horretan, uko egingo dio Michalek Ankaren maitasun kartsuari “maite zaitut eta nire alaba zara” esanez. Ankaren pasiozko maitasunaren errefusatzearen itzalean, baina, ezin arrazoi moralik dagoenik esan. Zentzu horretan, Murri (1998:136) zuzen dabil Michalen errefusatzearen argudioak aletzen dituenean: “Ankaren aita ez balitz ere, rol hori bizi izan du beti Michalek. Eta, hortaz, Ankaren aita ‘izan da’ Michal eta hori izan du hura maitatzeko modua”.



Ankaren gorputz biluzia jertsearekin estaliko du Michalek; aitatasunaren auzia ebatziz.

Hurrengo goizean bere egingo du Michalen erabakia Ankak. Abandonatuko duela pentsatuz, leihora irten eta “aita” oihukatuko baitio. Jarraian, kalera jaitsi eta kontatutako guztia gezurra izan dela aitortuko dio. Amaren gutuna ez duela ireki, alegia. Une horretantxe, *aingeru hitsa* haien ondotik pasako da piragua soinean duela. Bikotearekin gurutzatu arren, aurrera jarraituko du; Ankak bere kontzientziarekin zituen zor guztiak kitatu baititu.

Amaieran, amaren gutuna erre egingo dute aita-alabak. Kiskalitako gutun horretatik hitz bakan batzuk soil-soilik irakur ahal izango dira. Ankaren ahotsak ahozkatutako hitz horiek, ordea, suspensea bere horretan mantenduko dute; ez dute-eta haien arteko harreman biologikoaz inolako argitasunik eskainiko. Annette Insdorf-ek (1999:89) bukaera horren ironia nabarmendu du. Amaren agindua ez betetzea, haren gutuna suntsitzea, Ankak aita ohoratzeko erabiliko duen azken bidea baita haren aburuz.

2.3.5. ‘Dekalog V’: Polonia ustelaz, biolentziaren absurduaz, justiziaren injustiziaz

Kieslowskiren filmik gordinena da, inolako zalantzarik gabe, *Dekalog V* (1988). Orobat, *Dekalog* film sortako pelikularik onena ere bada. *Krotki film o zabijaniu*-rekin (1988), aipatu filmaren zinemarako bertsoarekin, hain justu, Cannes-ko Zinemaldiko Epaimahaiaren Sari Berezia bereganatu zuen zinemagile poloniarrek. Eta, horrek, mundu osoan barna ezagun egin zen eta Frantzia lan egiteko aukera ere eskaini zion.

Jacek gaztea –Miroslaw Baka– da istorioaren protagonista. Varsoviako karrketan barrena noraezean dabil, inguratzen duen ororen kontra askatuz bere gorrotoa. Taxi bat hartu eta *aingeru hitsarekin* egingo du topo. Errepide erdian ari da lanean gizona eta, erregela

geometriko bat eskuetan duela, gelditzeko keinua egingo dio taxi-gidariari –Jan Tesarz–. Une horretan, Jacek eta *aingeru hitsaren* begiradak gurutzatuko dira eta, azken horrek, buruarekin ezetz egingo du. Jaceki zuzendutako ukazio keinua da, argi eta garbi. Halaz guztiz ere, gazteak ez dio jaramonik egingo eta taxi-gidaria hilko du. Hilketaren eszena luzea –zazpi minututik gora irauten du zinemarako bertsioan– eta gordina da, zinez eta minez. Soka batekin biktima itotzen ahaleginduko da Jacek aurrena. Segidan, burdinazko barra batekin joko du behin eta berriz. Eta, azkenean, harri batekin kalituko du.

Hilketa krudel eta absurdu horrek –Camus-en *L'étranger* eleberrikoa gogora dakarrena–, baina, bere isla izango du beste krimen hotz eta funsgabe batean. Heriotza-zigorra jaso ostean, modu lazgarri batean hilko baitute Jacek. Polizia talde batek helduko du gaztea, zapi beltz batekin estaliko dizkiote begiak eta, gupida zantzurik gabe, espetxeko gela ilun batean urkatua izango da. Legearen berme guztiarekin egindako estatu krimen makurra da, egiazki. Luzea, basa eta gordina oso. Arbuiagarria erabat.



Estatuaren krimen hotza hiltzailearena bezain gordin islatzen du Kieslowskik.

Stefania Rimini-k (2000:94) dioen bezalaxe, “heriotza-zigorraren zentzugabekeriari buruzko drama bat baino areago, biolentziaren absurduari buruzko gogoeta aparta da” pelikula; heriotza-zigorra ez ezik, Jaceken hilketa ikaragarria ere gogor gaitzesten baitu. Dena dela, biolentziaren aurkako arrazoibidea nagusi izanik ere, ukaezina da Kieslowskik estatu krimenaren aurrean jarrera oldarkorragoa agertzen duela. *Dekalog V* (1988) filmean, bereziki. “Ez duzu hilko” agindua hiltzaileari baino gehiago, justiziaren izenean hura hiltzen duen sistemari zuzendua dagoela baitirudi. Halaxe ulertzen du ere Zizek-ek (2006:13): “*Dekalog V* filmean benetan jasangaitza dena BIGARREN erailketa da (zigorra)”.

Pelikularen telebistarako eta zinemarako bertsioen artean aldaketa handirik ez dago, egia esan. Esanguratsuen, duda zipitzik gabe, *Dekalog V* (1988) filmean Piotr idealistak –Krzysztof Globisz–, Jaceken abokatuak, duen pisu handia litzateke. Adierazgarria da oso bere hitzekin hasten dela filma. Garrantzi handiko hitzak dira. Justiziaren izaera bera ezbaian jartzen dutenak. Heriotza-zigorra irmo gaitzesten dutenak: “...zigorra mendekua da. Krimena prebenitu gabe min egiten bada, bereziki. Nor mendekatzen du legeak benetan?”

Errugabeak mendekatzen ditu? Eta, legea egiten dutenak, errugabeak al dira?”. Aurrerago –telebistarako bertsioan ez ezik, zinemarako bertsioan ere– modu argiago batean azalduko du Piotr xaloak heriotza-zigorren aurkako jarrera: “Kain-en sasoitik, zigorrak ez du krimenari aurre egiteko edo asasinoari hilketaren asmoa kentzeko balio izan”. Hori aski ez balitz bezala, exekuzioaren ondoren, heriotza-zigorrekiko desadostasuna azalduko du beste behin ere Piotr abokatuak. *Dekalog V* (1988) filmean, amorruez. *Krotki film o zabijaniu* (1988), pelikulan, berriz, negar malkoz. Edonola ere, epaimahaiaren ebazpena ezagutu ostean Piotrek herrestan daraman togaren metafora da abokatuak –eta Kieslowskik berak ere– indarrean den justiziaz duen iritzia egokien islatzen duen irudia.

Halaber, 80ko hamarraldi bukaerako Poloniaren bizitzaren ustela ere islatzen du pelikularen bi bertsioetan Kieslowskik. Politikaren arrastorik ez dagoen arren, sasoiko gizartearen gogo-aldarte ilunaren erretratu gupidagabea baitakar zinemagile poloniarrek (Stok, 1993: 160): “Poloniar mundua deskribatu nahi nuen. Lazgarria eta distirarik gabea zen mundu bat, alegia. Jendearen artean inongo errukirik ez zegoen; herritarrek gorrotoa eta nazka baino ez zioten elkarri. Bakardadea zen nagusi mundu hartan”.

Mundu ustel eta kutsatu hori ageri-agerikoa da *Dekalog V* (1988) eta *Krotki film o zabijaniu* (1988) filmetan. Nolanahi ere, askoz nabarmenagoa da azken horretan. Epilogoan, batik-bat. Bertan, arratoi bat putzu zikin batean hilik azaltzen da. Eta, ondoren, urkatutako katu beltz bat. Istorioaren gertakari gordinak aurreikusteaz gain, garaiko Poloniaren isla goibela da ere aipatu eszena. Filmaren estilo formalak, gainera, Varsoviari berari zerion kutsu ilun eta tristeareagotu zuen. Izan ere, Idziak argazki zuzendariak iragazki berde ilunak erabili zituen Poloniak bizi zuen errealtate desatsegina azpimarratze aldera.

Azkenik, halabeharrak ere bere lekua du bosgarren aginduaren inguruko bi bertsioetan. Urkatua izan aurreko solasaldian, bihotza irekiko dio Jacek gazteak Piotr abokatu idealistari. Elkarrekin mozkortu eta gero, adiskide batek arreba txikia traktorearekin harrapatu eta hil zuelako utzi zuela herria azalduko dio. Alde egin izan ez balu, taxi-gidaria ez zukeela erailko, alegia. Abokatuari ere kontzientzia alhatuko zaio. Jacekek hilketaren plana egin zuen unean bertan kafetegi berean neska-lagunarekin zegoela ohartuko baita. Hortaz, haren asmoen berri jakin izan balu, krimena eragotzi eta Jacek salba zezakeela pentsatuko du. Batak zein besteak ez zuten halabeharraren babesik izan, ostera. Ezta taxi-gidariak berak ere. *Dekalog II* (1988) filmeko Dorota eta haren senarra taxian hartu izan balitu, bizirik egon zitekeen eta. Halabeharrak ez dakar bigarren aukerarik oraindik, egiazki. Itxaropenik ezak nagusi izaten darrai Polonia hitsean. Idziaken argazkia bezain iluna baita bertako herritarren patua.

2.3.6. ‘*Dekalog VI*’: voyeurismoa, amodioa eta esperantzaren itzala

Dekalog VI (1988) filmak eta bere zinemarako bertsioak –*Krotki film o milosci* (1988)– “Ez duzu haragikeriarik egingo” aginduarekin loturarik duten arren, funtsean, kutsu lirikodun voyeurismoari buruzko gogoetak lirarteke. Protagonistaren *voyeur* izaera, lizuna baino areago, erromantikoa baita aipatu bi bertsioetan; batean zein bestean, idealizatutako emakume batekin amets egiten duen gaztetxo baten begirada delako ardatz.

Tomek –Olaf Lubaszenko– hemeretzi urteko gazte umezurtza da eta auzoko postetxean egiten du lan. Adiskide baten amaren –Stefania Iwinska– etxean bizi da, eta handik, lapurtutako teleskopio baten laguntzaz, Magda –Grazyna Szapolowska– bizilagun ederra zelatatzen du; maitale andana dituen espiritu askeko artista bat. Hastapenetako begirada lizuna maitasun begirada bilakatu da, ordea. Tomeken maitasun platonikoa bihurtuko baita Magda. Hala, gaztea ez da *voyeur* huts izatera mugatuko. Maitea ikusteko irrikiz, postetxean jaso beharreko ordainketa-ohar faltsuak bidaliko dizkio, esnea partitzen hasiko zaio eta haren maitasun harremanak ere eten egingo ditu trikimailu irudimentsuak erabiliz.

Magdari esnea dakarkion goiz batean, *Dekalog IX* (1988) filmeko protagonistarekin gurutzatuko da Tomek; adulterioaren biktima den kardiologoarekin, alegia. Ez da seinale txarra izango, baina. Goiz horretan, Magdarekin hitzordu bat erdietsiko baitu. Eta, bere etxea eta maitearena banatzen dituen patioan, *aingeru hitsarekin* egingo du topo estreinakoz. Pozez zoraturik dago Tomek eta, esne botilak partitzeko orgaren heldulekua eskuetan hartuta, lasterka dabil patioan. *Aingeru hitsak* bi maleta dramatzatza eta, harriturik, irribarre egingo dio gazteari. Patioan elkar ikusiko duten hurrengoan, baina, zoriona samin bilakatuko da. Hitzorduaren ostean, Magdak sexualki umiliatua izan berritan, bere buruaz beste egiten saiatuko baita Tomek. Zainak moztuko ditu eta larri eramango dute ospitalera.

Une horretan, hain zuzen ere, *Dekalog VI* (1988) filmean inflexio-puntua gertatuko da. Magdak Tomeken *voyeur* rola bereganatuko duen bitartean, emakumearen begiradaren objektu izatera igaroko da-eta postari gaztea. Mutilari min egin diolako damu delako ala haren maitasunaren araztasuna aintzat hartu duelako, Tomeken logelako leihoa zelatatzen hasiko da Magda. Egunero. Behin eta berriz. Argiztaturiko pertsianan haren itzala sumatuko duen arte. Hurrengo goizean, postetxera joko du. Hantxe giroturik dago azken eszena, hain justu. Magda eta Tomeken begiradak gurutzatuko dira eta irri egingo du emakumeak. Ondoren, gaztearen leihatilara hurbilduko da Magda, zoriona ezkutatu ezinik. Tomekek, ostera, serio-serio begiratuko dio eta jada zelatatzen ez duela aitortuko dio.

Krotki film o milosci (1988) pelikulan, aldiz, bukaera triste eta hotz hori aldatu zuen Kieslowskik, Grazyna Szapolowska aktoreak hala eskatuta. Amaiera berriak pelikularen egitura bera ere aldatzera bultzatu zuen zinemagile poloniarra. Hala, *flash-forward* batekin hasten da *Krotki film o milosci* (1988). Bertan, Tomeken ezker eskumutur bendatuaren xehetasun plano bat ageri da. Bat-batean, Magdaren eskua azalduko da; gaztearena laztandu nahirik. Aterpe ematen dion adiskidearen amaren esku zimurtuak eragotziko du kontaktua.

Flash-forward horrek, egiazki, *Krotki film o milosci* (1988) pelikulako azken eszena aurreikusten du. Ospitaletik itzuli eta gero, ohean lo dago Tomek. Magda logelara sartu eta gaztearengana hurbilduko da. Ukitu nahi izango du. Ferekatu. Etxekoandreak, ostera, maitasun keinu hori galaraziko du. Tristaturik, Tomekek bera zelatazko erabili ohi zuen teleskopiotik begira jarriko da Magda. Bere burua ikusiko du. Goibel dago eta esnea mahai gainera isuriko zaio. Negar batean hasiko da orduan. Eszena aski ezaguna da.

Iraganekoa. Baina, supituki, begiak itxiko ditu Magdak. Eta, eszena samin horretan, Tomek irudikatuko du. Samur-samur eskua bizkar gainean jarri eta kontsolamendua eskainiko dio emakumeari. Ezin esan *happy end* bat denik; Magdak amestutako bukaera baita. Nolanahi ere, balizko maitasun harreman bat iradokitzen duen amaiera da. Itxaropenez zipriztindutako bukaera.



Krotki film o milosci pelikularen amaiera alternatiboa. Tomeken lekua bereganatzen du Magdak, filmari bukaera itxaropentsuagoa eskainiz.

Maitasun istorio eder bezain laño horretaz gain, *Dekalog* film-sailean esanguratsuak diren bestelako gaiak ere ageri dira. Halabeharrarena, kasu. Kartak etxeko mahai gainean jarri eta bakar-jokoak egiten ditu-eta Magdak patua iragarri nahian. Kafetegian Tomekekin izandako hitzordu xaloaren ostean ere halabeharraren esku utziko du guztia. Autobusa hartuz gero, bere etxera igotzen utziko dio gazteari. Galduz gero, baina, elkar agurtuko dute. Azkenean, autobusa hartzea lortuko dute. Eta, halabeharrak, bion patua baldintzatuko du.

Bakardadeak ere berebiziko garrantzia du *Krotki film o milosci* (1988) filmean, zinez. Arima bakartiak baitira pelikulako protagonista guztiak. Umezurtza da Tomek. Adiskiderik ez du. Ezta neska-lagunik ere. Magdak, platonikoa besterik ez den maitasun horrek, betetzen du bere bizitza. Era berean, bakardadeak itotzen du ere Magdaren beraren bihotza. Maitale anitz dituen arren, maitasun benetakorik ez baitu bizitzan. Etxean Tomeki aterpe eman dion adineko andrea ere bakardadearen beldur da. Aitortzen duen eran, ez ditu-eta azken urteak bakardadean igaro nahi. Hortaz, Tomeki min egin diolako ez ezik, jeloskor delako ere eragozten du postari gaztearen eta bizilagun ederraren arteko harremana. *Dekalog VI* (1988) gordinean pertsonaia guztiak aipatu bakardadean iraungi egingo diren arren, halakorik ez da jazoko *Krotki film o milosci* (1988) pelikulan. Murrik (1998:154), hain zuzen ere, paragrafo bakar batean ezin hobeto interpretatzen du bukaera berriak dakarren esperantza:

“Magdaren amaierako hunkipenean erredentzio moralik ez dago. Bere baitan ‘begiratzen’ ikasi du, bere sentimenduak onesten hauskortasuna ezkutatu gabe. Ezerk ez du iragartzen Tomek eta haren artean harreman bat jaioko denik, baina ez du axola, maitasunak bere xedea bete baitu dagoeneko. Magdak eta Tomekek elkar maite izan dute elkarri euren izatearen parte bat eman dioten unetik beretik, haien bakardadeetan arrasto ezabaezin bat inprimatuz”.

2.3.7. ‘Dekalog VII’: maitasuna jabetza moduan

“Ez duzu lapurtuko” aginduari buruz egiten du gogoeta Kieslowskik *Dekalog VII* (1988) mingotsean. Zinemagile poloniarrek, ordea, ez du lapurreta arrunt bat oinarri hartuko gaia jorratzeko. Ohi legez, sentimenduak izanen dira tartean. Eta, horrek, hain zuzen ere, berez izan beharko lukeena baino konplexuago bihurtuko du auzia. Araurik zorrotzenak ere nekez hesi baititzake gizakion sentimenduak.

Majka gaztea –Maja Barelkowska– haurdun geratu zen hamasei urte besterik ez zituenean. Wojtek-ek –Boguslaw Linda–, institutuko polonierazko irakasleak, larrutik ordaindu zuen bere aitatasuna. Ewak –Anna Polony–, neskaren ama eta institutuko ikasketa buruak, eskola uztera behartu baitzuen. Majkaren galera, oster, saminagoa izan zen. Eskandalua saiheste aldera, Ania txikiaren jaiotza-agiria faltsutu eta haren alaba legez aurkeztu baitzuen Ewak.

Aniak sei urte ditu dagoeneko eta Ewa da ezagutu duen ama bakarra. Haur-antzerki saio baten ostean, Ania besoetan hartuta etxetik ihes egingo du Majkak. Alaba berreskuratuko eta Kanadara joateko asmoa du. Ewarengandik urrun. Bidean, Wojteki bisita egingo dio. Peluxe-zko hartzak fabrikatzen ditu orain neskatoaren aitak eta etxera itzultzeko aholkua emango dio Majkari. Egindakoa aurpegiatzen ari zaiola ikusita, auziaren gakoa laburbiltzen duen galdera egingo du Majkak: “Zeurea dena lapurtu al daiteke?”.

Arrazoi du Majkak, egiazki. Alaba, amatasuna eta maitasuna bera ere lapurtu dizkio Ewak. Ania berarekin eramanez, lapurtutakoa berreskuratzea beste asmorik ez du Majkak. Sentimendu kontuetan, baina, ez dago justiziarik. Ewa ama duela uste izanez hazi baita Ania eta egia kontatze hutsagatik ez du bere maitasuna berreskuratuko. Hala eta guztiz ere, bere ihesaldiarekin aurrera jarraituko du Majkak.

Amatasunaren inguruko gogoeta mikatz horren gibelean, maitasunaren naturari berari buruzko hausnarketa interesgarria dakarkigu Kieslowskik. Ewak eta Majkak, arras ezberdinak izanik ere, badute-eta zerbait komunean: maitasuna jabetza moduan ulertzea. Ewa erditu zenean, haur gehiago izateko aukera galdu zuen. Horrek, neurri batean, Majkarengandik urrundu zuen. Aniaren bitartez, oster, amatasun galdua berreskuratzea erdietsi du. Emakume bezala errealizatu da berriz ere. Majkak, bere aldetik, Ewaren aurka mendeku hartzeko darabil Ania. Hortaz, haurra jabetza objektu bat baino ez da bi emakumeentzat. Inork ez baitu Ania ttipiari benetan komeni zaiona kontuan hartu.

Ewa eta Majkaren berekoikeria itsuaren erretratu gazi-gozoa da pelikularen azken eszena. Ania berreskuratuko du Ewak tren-geltoki isolatu eta huts batean. Baina, aldi berean, Majka galduko du. Trenera igo eta alaba eta amaren ondotik alde egingo baitu gazteak betirako. Une horretan bertan, Ewaren besoetatik askatu eta lasterka hasiko da Ania; Majka urrun daraman tren harrapatu asmoz. Irudiak hiru emakumeen bakardadea eta tristezia islatzen du. Azken batean, denak dira galtzaile. Lapurreta ez baita zilegi. Are gutxiago, sentimenduak tartean direla. Bukaeran, Ewak eta Majkak, maitasuna, edukitzea baino areago, ematea dela ikasiko dute. Ordurako, ordea, galdua da dena. Beranduegi da.



Majka, Ania eta Ewa. Hiru emakume eta bakardea.

2.3.8. ‘Dekalog VIII’: *infernu etikoa*

Flash-back labur batekin hasten da *Dekalog VIII* (1988) filma. Bertan, gizon batek neskato bat darama eskutik hartuta. Oinez egingo dituzte metro batzuk. Eta, amaieran, eraikin batean sartuko dira. Orduan, ilunak bereganatuko du pantaila. Iraganeko pasarte bat da. II. Mundu Gerra garaikoa. Ezezaguna ikuslearentzat. Intriga, baina, Zofia –Maria Koscialkowska– unibertsitateko irakasle zaharraren *Etikaren infernua* mintegian argituko da.

Klasean, eguneroko bizitzatik erauzitako istorioak aztertzen dituzte Zofiak eta ikasleek. Auzi konplexuak dira oso eta zail egiten da usu aukera etiko zuzena zein den erabakitzea. *Dekalog II* (1988) filmeko kasua azalduko du ikasle batek. Dorotaren auzia. Zofiak, ordea, gertakaria ezagutzen duela eta haurra bizirik dagoela esanez etengo du ikaslearen kontakizuna. Horixe dela garrantzitsua, alegia. Une horretan, Elzbieta-k –Teresa Marczevska–, Zofiaren klasea entzule gisa jarraitzen ari den itzultzaile estatubatuarra, *flash-back* misterioaren gertakaria kontatuko du.

1943. urtean giroturik dago istorioa. Otsaila da eta nazien mende dago Polonia. Juduen aurkako jazarpena inoiz baino gordinagoa da. Babesik ez duen neskatila judu bat zaintzeko prest azaldu da familia bat, baina bataio-agiria nahi du. Ondorioz, bere aita-ama pontekoak izatea onartu duten gazteen etxera abiatu da tutorearen eskutik haurra. Bikote katoliko gazteak iritziz aldatu du, oster. Karitatea exijitzen dien Jainko horrek berak testigantza faltsuak egitea eragozten diela esango baitie emakumeak. Antza, ez dute bekatu egin nahi.

Elzbieta Jainkoa aipatzen duen unean bertan, *travelling* bat eginez *aingeru hitsa* aurkituko du kamerak. Zofiaren ikaslea da eta irakasle zaharrari eskainitako begirada zorrotzak argi utziko du hura dela neskato juduari laguntza ukatu zion emakume katolikoa. Halaber, Zofiaren liburuak itzuli dituen emakumea neska judua dela ere dudarik ez dago. Klasearen ondoren, emakume biak elkarrekin irtengo dira. Heriotza ia ziur batera bidalitako neskato judu hura bizirik dagoelako zoriontsu da Zofia. Elzbieta, baina, azalpen bat behar du.

“Ez duzu testigantza faltsurik egingo, ezta gezurrik esango” agindua betetzeagatik haur baten bizitza arrisku larrian jartzeak ez du neuririk. Ezta zentzurik ere. Zofiaren ikasle batek ezin hobeto dioen bezalaxe, kasu jakin horretan, testigantza faltsua ez litzatekeelako bikote katolikoaren printzipioen kontra joango. Zofiaren eta haren senarraren ezetzaren atzean beste arrazoi bat dago. Ezein arrazoik ezin du halakorik justifikatu, ordea.

Elzbieta zaintzeko prest zegoen familia Gestaporentzat lan egiten zuela jakin omen zuten Zofiak eta haren senarrak. Erresistentziako kide zirenez gero, Elzbietaren haria jarraituz preso har zitzaketela pentsatu zuten. Erakundea bera ere arriskuan jar zezaketela. Hortaz, haurra sakrifikatzea beste biderik ez zuten aurkitu. Geroago, informazioa faltsua eta familia errugabea zirela argitu zen. Baina ordurako mina eginda zegoen.

Hala badirudi ere, zortzigarren agindua ez da *Dekalog VIII* (1988) pelikulako giltzarria. Zofiak eta haren senarrak aipatu agindua ez hausteko aitzakia erabili zuten arren, berau hautsi baitzuten neskatoari eta haren tutoreari gezurra kontatu zietenean; euren ezetzaren atzean zeuden arrazoiak ezkutatu zizkietenean. Zofiaren bekatu etikoa da filmaren auzi benetakoa. Murriren (1998:161) hitzak erabiliz, “giza gupidaren gainetik, arrazoi politikoa lehenestea”, hain justu. Zofiak berak Elzbietari aitortuko dion moduan, ez baitago haur baten bizitza baino balio handiagoa duen ezer.

Zofia eta Elzbietaren arteko elkartzea katartikoa izango da, zinez eta minez. Irakasle zaharrentzat, bereziki. Elzbietaren barkamenak mende erdiz samindu duen infernu etikotik askatuko baitu Zofia. Erredentzioa lortuko du-eta azkenean. Irakasle zahararen damuak eta egia osoa jakiteak, berriz, atsedeen espirituala ekarriko diote Elzbietari. Horrenbestez, bi emakumeen zauriak orbainduko dira. Zirkulua itxiko da.



Film hasierako *flash-back* iluneko neska judua da Elzbieta. Zofiaren aitormenak bakea dakarkio. Bere barkamenak, berriz, erredentzioa irakasle zaharrari.

Pelikularen azken eszenan, aldiz, babesa eskaini zion jostunari egingo dio bisita Elzbietak. Gestapoko agentea zelako susmopean exekutatua izateko zorian izan zen gizonari, alegia. Jostunak, ordea, ez du gerra sasoiak hitz egin nahi izango. Haren zauriak itxi gabe darraite eta. Nolanahi ere, dendako erakusleihotik Elzbieta eta Zofiari so egingo die. Babestu nahi izan zuen neskatila bizirik dagoelako eta adiskidetzera posible delako pozik.

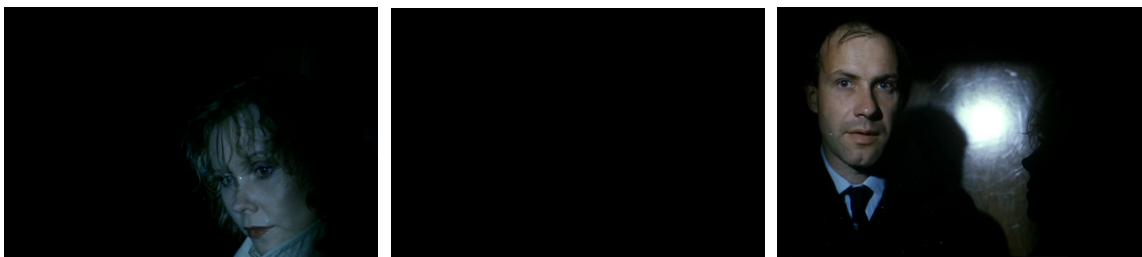
2.3.9. ‘Dekalog IX’: inpotentzia, desleialtasuna eta jelosia

“Maitasuna bihotzean dago, ez hanken artean”, esango dio Hankak –Ewa Blaszczyk– senarrari –Piotr Machalica– ohantzean. Inpotente geratu berri da Roman. Emaztearekin sexu harremanak izan ezin dituen gero, lur jota dago. Haien arteko maitasuna osoa ez dela sentitzen baitu. Etsiturik, sexu beharrak asetzeko maitale bat bila dezala errango dio emazteari. Hankak, ostera, senarra lasaituko du; inoiz baino maiteagoa duela aitortuz.

Nolanahi ere, senarra benetan maite duen arren, Hankak ezin du bederatzigarren agindua bete inolaz ere; ezinezkoa baitzaio pentsamendu eta ekintza lizunak saihestea. Aspalditik du maitale bat. Mariusz –Jan Jankowski– fisika ikasle gaztea, alegia. Romanek harreman horren berririk ez badu ere, emaztea berarekin leiala ez dela susmatzen hasiko da pixkanaka-pixkanaka. Eta, oharkabe, jelsia gaixobera baten mende eroriko da. Hala, etxeko telefonoa zulatu, emaztearen poltsa arakatu eta amaginarrebaren pisuko giltzaren kopia ere egingo du Hanka eta maitalea hantxe oheratzen direla ziur delako.

Romanek eta Hankak euren maitasun harremanak osasuntsu jarraitzen duela itxura egiten duten arren, errealitatea oso bestelakoa da. Batetik, jelsiak Roman bereganatu du erabat. Eta, bestetik, senarrari fidela ez izanagatik barneak ausikitzen du Hanka. Piotr Sobocinski argazki-zuzendariak, hain justu, ezin hobeto irudikatuko du protagonisten itxurakeria beira eta ispiluetan haien isla etengabe eskainita. Batak zein besteak, bi aurpegi baitituzte. Agerikoa eta intimoa. Faltsua eta benetakoa.

Alde formala eta edukia bikain uztarturik daude *Dekalog IX* (1988) filmean, egiazki. Hasiera-hasieratik, bikote protagonistaren maitasun harremana pitzaturik dagoela adierazten baitute irudiek. Oso adierazgarria da, esate baterako, Sobocinskik igogailuaren eszenan zelan darabilen argiztapena Roman eta Hankaren artean dagoen amildegia irudikatzeko. Igogailuan elkarrekin dauden arren, argiak txandaka argizatzen ditu-eta haien aurpegiak. Romanen aurpegia argiztaturik dagoenean, Hankarena ilunpean dago, eta alderantziz. Kieslowskik berak ere muntaketa paraleloa erabiliko du senar-emaztearen barne munduak islatzeko.



Kieslowskik igogailuaren eszenan argiztapena darabil Roman eta Hankaren artean dagoen amildegia irudikatzeko.

Filmeko eszena esanguratsuenetarikoan, kardiologo jelsokorrak emaztea maitalearekin harrapatzen duenekoan, kamera subjektiboaren erabilera inoiz baino nabarmenagoa da; armairuan ezkutatutako Romanen ikuspegiaren bitartez jasoko baitugu maitaleen elkartzea. Sexu eszenarik ez dago, ostera. Hankak fisika ikasle gaztearekin duen harremana bertan behera utziko baitu. Beranduxeago, senar zelataria armairuan aurkitu eta harekin eztabaida gordina izango du. Ekaitzaren ostean, baina, barea etorriko da. Egia guztia kontatuko diote elkarri eta euren maitasuna berreskuratuko dute.

Alta, emaztea berriz ere leiala ez zaiola sinetsita, bere buruaz beste egiten saiatuko da Roman. Bizikleta hartu eta moztutako errepede batetik behera botako du-eta bere burua. Larri zaurituta dela, *aingeru hitsa* azalduko da bizikleta baten gainean bigarren aldiz.

Oraingoan, Romanen aurreko suizidio saioan ez bezala, kezka keinu batez so egingo dio Romani eta alde egingo du. Laguntza bila, antza. Amaieran, susmoaren lanbroa deseginda, ospitaletik dei egingo dio emazteari Romanek; maitasunari aukera berri bat eskainiz.

Dekalog IX (1988) filmak zinema ikerlarien artean arreta handirik erdietsi ez duen arren, berebiziko garrantzia dauka, zinez. Kieslowskiren zinemaren estilo formala aurreikusteaz gain, azken aroko pelikulen auzi nagusiak biltzen dituen lana baita. Hala, esate baterako, bihotz-arazoak dituen kantari lirikoa, Romanen pazientea, *La double vie de Véronique* (1991) filmeko protagonisten aurrekaria da. Hori guztia gutxi balitz bezala, Koloreen Trilogiaren gai esanguratsuenak ere –suizidio saioa eta leialtasunik eza *Bleu* (1993) filmean; inpotentzia eta umiliazioa *Blanc* (1993) filmean; eta telefono elkarrizketen entzutea *Rouge* (1994) pelikulan– *Dekalog* film-saileko azken-aurreko atalean azalduko dira estreinakoz. Hortaz, dudarik gabe, Kieslowskiren zinema gailurraren zirriborrea da *Dekalog IX* (1988); maisu poloniarren zinema ulertzeko ezinbesteko filma.

2.3.10. ‘*Dekalog X*’: lukurreriaren mende

Ironia beltzez tindatutako komedia batekin emango dio bukaera Kieslowskik drama kutsuko *Dekalog* (1988) film-sailari. Berekoikeriari buruzko satira iluna baita *Dekalog X* (1988). Jerzy –Jerzy Stuhr– eta Artur –Zbigniew Zamachowski– anaien gorabehera bitxiak dakarzkigu zinemagile poloniarrek bertan. Anaiak izanik ere, aski ezberdinak dira. Morroi arrunt-arrunta da Jerzy. Ezkonduta dago eta seme bat du. Artur, aldiz, City Death punk musika taldeko abeslaria da.

City Death musika taldearen kontzertu baten irudiekin hasiko da filma, hain zuzen ere. Itun Zaharreko Hamar Aginduen aurkako kanta bat abesten agertuko da-eta Artur lehen irudietan: “Hil ezazu!, Hil ezazu!, Hil ezazu! Hil eta larrua jo! (...). Jo itzazu ama, aita eta arreba. Ahulenak jo itzazu eta ahal duzuna lapurtu. Guztia zeurea baita. Guztia”. Bereizi ohi duen seriotasuna alboratuz, umore beltzean murgiltzen zaigu Kieslowski oraingo honetan. Arturren musikaren zaleen artean, Jerzy anaia azalduko da bat-batean. Aita, *Dekalog VIII* (1988) filmean ikusitako zigilu bildumagilea, zendu dela esatera etorria bera.

“Ez dituzu besteen ondasunak desiratuko” agindua oinarri harturik, berekoikeriaz dihardu zinemagile poloniarrek *Dekalog X* (1988) ironikoan. Filmaren tonuak, zalantzarik gabe, *Blanc* (1993) pelikula dakar gogora; non jabetzak ere berebiziko garrantzia erdiesten duen. Hori guztia aski ez balitz bezala, Jerzy Stuhr eta Zbigniew Zamachowski aktoreak ere anaiak dira bertan. *Dekalog* (1988) film-sailaren azken atalean, oster, erromantizismoaren arrastorik ez dago. Protagonisten obsesio bakarra baita jabetza.

Bere zigilu bilduma da aitak Jerzy eta Arturri utzi dien herentzia bakarra. Hasiera batean, zigilu guztiak saltzeko asmoa izango dute. Baina, zigilu bildumaren balio handiaz oharturik, jabetza hori babesteko neurriak hartuko dituzte. Alarmak eta ate blindatuak ez

ezik, burdin sareak, giltzarrapo berriak eta zakur daniar beltz handi bat ere erosiko dituzte. Ez dira, ordea, aitaren zigilu bilduma babestera mugatuko bakarrik. Bildumazaletasunaren sukarrak jota, zigilu-sail baliotsu bat osatzeko falta zaiena –Mercurio arrosa– lortzen ahaleginduko dira. Eta, azkenean, Jerzyren giltzurrun baten truke aldatuko dute aipatu zigilua.

Jerzy ebakuntza-gelan den gau berean, baina, lapur talde batek anaiek oinordetzan hartutako zigilu bilduma osoa ostuko du. Kieslowskik *operazio* biak –ebakuntza eta lapurreta– txandakako muntaketa erabiliz irudikatzen ditu; soldagailuaren bitartez urtutako burdin barren eta odolez zikindutako gazen irudiak txandakatu. Bien bitartean, zigilu bilduma baliotsua zaindu beharrean, ospitaleko erizain batekin sexu jolasean dabil Artur.



Zigilu bildumaren lapurreta eta Jerzyren ebakuntza txandakako muntaketaren bitartez dakarzkigu zinemagile poloniarak.

Jazotakoaz ohartu bezain pronto, elkarri botako diote errua anaiek. Amaieran, ordea, beste bildumagileen biktima izan direla konturatuko dira. Postetxean, nostalgiaren gatibu, *Dekalog VI* (1988) filmeko protagonistari hiru zigilu erosiko dizkio Jerzyk. Azken eszenan, euren zorigaitzaz ari direla, postetxe berean zigilu berberak erosi dituztela ikusita, barre egingo dute bi anaiek. Etsipenaren barre gazi-goza da.

Ondasunak euren zorionaren ardatz bihurtu dituztenen aurka jotzen du Kieslowskik *Dekalog* (1988) film-saila ixten duen komedia ilunean. Horrezaz gain, ukaezina da Poloniako errealitate ustela ere duela gogoan; *Blanc* (1993) filmean gaitzetsiko duen kodizia basaren oinarriak ezarrita baitaude jada. Edonola ere, zinemagile poloniarren salaketak izaera unibertuala du. Lukurreriaren mende eroritako gizakia da-eta bere salaketa ironikoaren xede.







3. La double vie de Véronique

For there is hope for a tree,

When it is cut down, that it will sprout again,

And its shoots will not fail.
Though its roots grow old in the ground

And its stump dies in the dry soil,
At the scent of water it will flourish

And put forth sprigs like a plant.

Job: 14-7







3. La double vie de Véronique

3.1. Véronique, misioaren eta bizitzaren artean

Krotki film o zabijaniu (1988) filmak Cannesko Zinemaldian erdietsitako arrakastak frantziar zinemaren merkatuaren ateak zabaldu zizkion Kieslowskiri. Frantzian lan egiten hasi aurretik, ordea, *City Life* (1990) pelikulan hartu zuen parte zinemagile poloniarrek. Ekoizpen herbeheretar horretan, Kieslowskiz gain, Alejandro Agresti, José Luis Guerín, Béla Tarr eta beste hainbat zinemagile entzutetsuk ere hiriaren bizitzari buruzko film labor bana errodatu zuten. *Siedem dni w tygodniu / Asteko zazpi egunak* dokumental laborra izan zen, hain justu, zinemagile poloniarren ekarpena. Bertan, Varsoviako bizitza islatu zuen familia bereko sei kide arras ezberdinen ikuspuntu berezietatik. Filmak ez du Kieslowskiren aurreko zinemarekin hausturarik ekartzen eta, hein handi batean, *Kobiet w roznych wieku* (1978) dokumental laborra dakar gogora.

Errealitate ukatua erretratatzeko hastapeneko ahalegin dokumental eskergatik gizabanakoaren beraren barne mundu konplexua islatzera igaroko da Kieslowski *La double vie de Véronique* (1991) filmean. Hain justu, “Barne bizitza da interesatzen zaidan gauza bakarra”, aitortuko dio Paul Coates (1999:160) zinema ikertzaileari Kieslowskik berak. Hala, sentimenduen unibertsoa, gizabanakoaren barne mundua, bere zinemaren giltzarri bihurtuko du zinemagile poloniarrek bere ibilbide oparoaren azken aroan: “Emozio puruak baliatzen ditut *Véronique* pelikulan. Emozioei buruzko filma delako berau eta ez besterik. Akziorik ez dago bertan. Emozioei buruzko pelikula bat egiten badut, emozioei beraiei ateratzen diet probetxu, noski” (Stok, 1993:189).

Aldaketa, ostera, ez da bat-batekoa. Inondik ere ez. Bilakaera luze baten ondorio baizik; aipatu eboluzio horren zantzuak aurki baitaitezke Kieslowskiren aurreko zineman. Zentzu horretan, berebiziko garrantzia du *Dekalog IX* (1988) pelikulak. Bertan topo egiten dugu-eta estreinakoz *La double vie de Véronique* (1991) filmaren pertsonaia nagusiaren lehen



zirriborroarekin. Pelikularen beraren arimarekin, alegia. Roman eta haren emazte Hankaren arteko maitasun harremana da pelikularen ardatz. Kardiologo ezaguna da Roman. Hankak, berriz, aireportuan egiten du lan. Elkar maite duten arren, Romanen inpotentziak kolokan jarriko du bikote harremana. Argumentu nagusiaren itzalean, baina, ezkututzen da *La double vie de Véronique* (1991) filmaren benetako funtsa. Medikua eta kardiopatia nozitzen duen gaixoaren arteko elkarrizketa bakanetan.

Izan ere, bihotz-arazoak dituen kantari liriko hori da Véroniqueren benetako aurrekaria, eta beraz, *La double vie de Véronique* (1991) filmaren muina. Ahots ederra du neskak, baina haren bihotz ahulak abeslari izatea eragozten dio. Amak bultzatuta, ospitalera joko du. Ez alferrik, alaba ospe handiko abeslari bihur dadin nahi baitu amak. Horretarako, ordea, arrisku handiko ebakuntza bat egin behar diote. Neskak, aldiz, kantatzea baino, bizitzea du xede. Alta, filmaren amaieran, iritziz aldatu eta ebakuntza egitea erabakiko du. Hala, pertsona ezberdina dela esango dio zirujauari ebakuntza eta gero; jendaurrean kantatu nahi duela aitortuz.

Dekalog IX (1988) filmean bihotz-arazoak dituen abeslari gazteak kantatzeko desiraren aurrean hartzen dituen bi jarrera arras ezberdin horiek ordezkatzeko dituzte Weronikak eta Véroniquek –Irène Jacob-ek interpretatuak biak–, hurrenez hurren, *La double vie de Véronique* (1991) pelikulan. Bi ur tanta bezalakoak dira, zinez. Bikiak dirudite. Polonian, Lodz hirian, bizi da Weronika. Frantzia, Clermont-Ferrand hirian, berriz, Véronique. Krakovian, orkestra garrantzitsu batekin abesteko parada izango du Weronikak. Bihotza ahul badu ere, azken muturrera eramango du abesteko pasioa. Eta, kontzertuaren egunean, bihotzekoak jota hilko da eszenatokian. Kantatzearekin ere egiten du amets Véroniquek. Krisi kardiako bat izan ostean, baina, uko egingo dio kantatzeko pasioari. Hortaz, bizitzaren aurrean hartutako bideak ezberdindu du poloniar bikitik. Pasio oro baztertu eta bizitzaren aldeko hautua egingo baitu.

Finean, arestian aipatu legez, Weronika eta Véronique *Dekalog IX* (1988) filmeko bihotz ahuleko abeslariak hartutako bi bide ezberdinen isla baino ez dira. Weronikak kantatzeko desira ordezkatzeko duen bitartean, bizitzaren aldeko jarrera lehenesten baitu Véroniquek. Bakoitzak, ordea, zerbait sakrifikatzen du bere aukeran. Frantziarrak, abesteko grina. Poloniarrak, berriz, bizitza.

Dilema existentzial horixe da, hain zuzen, *La double vie de Véronique* (1991) filmaren ardatza; Zizekek (2006:37) “Misioaren eta Bizitzaren arteko aukera etikoaren gaia” deitzen duen auzia, alegia. Pentsalari esloveniarraren aburuz, une jakin batean bidegurutze baten aurrean jartzen du patuak gizabanakoa. Aldarte horretan dela, ezinbestekoa zaio misioaren eta bizitzaren artean aukera egitea. Misioak, kausak, heriotza dakarkio. Bizitzaren aldeko hautuak, ordea, bigarren aukera bat eskaintzen dio; iraganetik ikasi eta errepikapenaren zein bigarren aukeraren eskutik salbazioa erdietsi baitezake. Edozelan ere, bizitzaren alde egiteak traizio etiko bat dakar ere berarekin. Misioa, bere pasioa, abandonatu egiten baitu protagonistak bizitza lasai baten truke.

La double vie de Véronique (1991) filmeko protagonista da Kieslowskirekin antz gehien duen pertsonaia, zinez. Bizitzaren eta misioaren arteko dilemak ere markatu baitzuen

zinemagile poloniarra. Kieslowskik, Weronikak bezala, bizitzari baino areago, misioari eman zion lehentasuna. Bere bihotz ahula kontuan hartu barik, zinemaren aldeko aukera egin baitzuen. Horrek, familiaratik –alabarengandik, bereziki– urrundu zuen. Bere bizitzaren azken sasoiari, ordea, fikziozko bizitzari benetakoari baino denbora gehiago eskaini izanaz kexu zen. Zentzu horretan, *Amator* (1979) filmeko protagonista da bere dramaren aurrekaria. Kameraren xarmak ere Filip Moszen familia bizitzaren hondamena baitakar. Bitxia bada ere, Kieslowskik berak haren bidea jarraitu zuen hamarraldi bat geroago; errealtatea erretratatu ordez, barne mundua islatzera igaro zenean, hain zuzen. Moszek egin bezala, kamera bere burua filmatzera –gizakion barne mundua islatzera– zuzendu zuen eta. Zinemak ekarri zion ospea baino areago, bizitza bera maite zuela zioen Kieslowskik. Iraganera itzultzerik izan balu, bizitza –eta ez zinema– aukeratuko zukeela uste zuen eta horregatik, sarri-askotan, egindako aukeraz damu zen. Zinema abandonatu eta bizitzaren aldeko hautua egin zuenean, beranduegi zen, ostera. Hala, erretiratu eta gutxira, zendu zen. Weronikaren antzera, ahulegia zuen bihotza. Ez zuen errepikapenak dakarren bigarren aukera baliatzerik izan. Aspaldi hartua zuen misioaren aldeko hautua.

Misioaren eta bizitzaren arteko aukeraren aurreko dilema existentzial gordinaren atzean, ordea, beste hainbat auzi esanguratsu ere bada, inongo zalantzarik gabe. Arestian aipatu errepikapena eta bigarren aukera, kasu. Hala, pixkanaka-pixkanaka eta atalez-atal aletuko ditugu auzi horiek guztiak jarraian.

3.2. Politikatik urrun, gizakiaren espiritutik hurbil

Poloniako errealtatera estu atxikia dago Kieslowskiren zinema, egiazkiro. Hastapeneko dokumental eta film labur orotan argi islatzen dira haren kezka politiko zein sozialak; baita fikziozko filmetan ere. *La double vie de Véronique* (1991) pelikula, ordea, inflexio-puntu argia da zuzendari poloniarren zinema ibilbidean. Une jakin horretatik aurrera, poloniar errealtate politikotik urrundu eta gizabanakoaren espirituaren izurretan iltzatzen baitu begirada Kieslowskik.

Alta, ez litzateke zilegi esparru metafisikoaren oldarraldia *La double vie de Véronique* (1991) filmarekin hasten denik esatea. *Bez konca* (1984) gordinean, politikaren pisua handia izanik ere, gizakien arteko komunikazio misterioitsu eta enigmatikoaren lehen zantzuak agertzen baitira. Ukaezina da, ostera, *La double vie de Véronique* (1991) filmean politikak lehentasun izateari utzi egiten diola Kieslowskiren zineman. Izan ere, lehen planoan izatetik testuinguruaren parte izatera igarotzen da.

Politikak sasoi berrian duen garrantzi urrian sakondu aitzin, baina, ezinbestekoa da ordura arte zuen presentzia nabarmena ulertzeko argudioak eskaintzea. Kieslowskik berak ondo baino hobeto laburbiltzen du zein zen bere asmoa dokumentalgintzan eta film laburren zuzendaritzan aritutako garaian Luc Lagier zinemagilearen *1966-1988: Kieslowski, cineaste polonais* (2005) dokumentalean: “Polonian ordezkaturik ez zegoen mundua islatzea zen interesatzen zitzaidana. Mundu hori deskribatu nahi nuen”.

Testuinguru horretan, 70eko hamarraldiaren bukaera aldera, *Kezka moralaren zinema* jaioko da. Gobernu komunistarekin oso kritikoa zen zinema mugimendu hura, hain justu, errealtatea bere horretan islatzen ahalegintzen zen dokumentalgintzan zegoen erroturik. Hori dela eta, fikziozko film gehienek dokumental kutsu nabarmena zuten. Hala, Wajdaren *Czlowiek z marmuru* (1977), Zanussiren *Barwy ochronne* (1977) eta Kieslowskiren beraren *Blizna* (1976) film enblematikoak aipatu mugimenduaren abangoardia izan ziren.

Ildo horretatik, Kieslowskik Polonian errodatuko dituen fikziozko film orotan politikak leku esanguratsua izango du. Eta, ia beti, zentsurarekin tupust egingo du. Hala, *Spokoj* (1976) eta *Przypadek* (1981) zentsuratuak izango dira. Eta, *Bez konca* (1984) filmak, berriz, Alderdi Komunistaren erdeinua ez ezik, oposizioaren kritika latzak ere jasoko ditu. Arestian esan bezala, orduantxe hasiko baita Kieslowski auzi politikotik urrundu eta kamera gizabanakoaren espiritura zuzentzen. Gauzak horrela, esparru metafisikoan nahiz etikaren inguruko gogoetetan ere sakonduko du zinemagile poloniarrek *Dekalog* (1988) film-sailean; zeinean politikaren garrantzia murrizten joango den.

Bere zinemaren azken aroan poloniar errealtate politikotik aldendu egiten du begirada Kieslowskik bada. Esanguratsu izateari uzten dio politikak bat-batean. Ez da apurketa bortitza, inondik ere. *La double vie de Véronique* (1991) filmean auzi politikoaren arrastoak baitaude. Politikak, ordea, ardatz izateari uzten dio. Eszenatokian ageri da soil-soilik. Paisaia legez. Ez du rol esanguratsurik.

Politikaren zantzuak *La double vie de Véronique* (1991) filmaren poloniar atalean ageri dira, bereziki. Filma hasi eta lasterrera, Weronika eta haren abesbatzan kantari dabiltzan beste hiru neska euripean korrika ikus ditzakegu. Zaparradak mela-mela utzi dituen arren, alai doaz karriketan barrena lasterka. Weronika eta haren adiskide bat herrixkako kale batean sartuko dira. Bertan, kamioi batekin egingo dute topo aurrez aurre. Kamioiaren eskubi aldetik igaroko da Weronika. Laguna, aldiz, ezker aldetik. Eta, supituki, planoaren jabe egingo da kamioiak daraman estatua handia. Leninen estatua erraldoia, alegia. Erregimen komunistaren erorialdiko irudiak dakartza gogora plano horrexek. Inperio sobietarraren akabera. Sinbolo mutua da, ordea. Filmaren bilbetik at baitago mamu kutsuko irudi hori. Weronikaren eguneroko bizipenetatik urrun oso.

Halaberki, Krakovian jazoko dira politikarekin zerikusia duten beste bi eszenak. Lehen eszenaren hasieran, telefonoa eskuetan hartuta duela, Internazionalaren lehen notak txistukatuko dizkio Weronikak aspaldiko adiskide min bati. Kantari poloniarrentzat, ordea, langilegoaren ereserki ofiziala izanagatik baino, lagunarekin partekatzen duen iraganari lotutako bizipen atsegin bat dakarkiolako gogora da berezia abestia. Inongo arrazoi politikorik ez dago. Konplizitatezko irribarrea sortarazten duen nostalgia samurra ez besterik. Beste eszena, oster, esanguratsua da eta Krakoviako plaza nagusian dago girotua. Gobernu komunistaren aurkako manifestazio baten erdian sartuko da Weronika. Eremita diegetikoan protesta hotsak entzun daitezke. Manifestarien oihuak nonahi. Irudietan ere pankartak, istiluen kontrako poliziak eta ihesean dabiltzan gazteak argi ikusten dira. Ez dute, baina, kameraren arretagune nagusia erdiesten sekula. Weronika da plano ororen ardatz eta manifestazioaren nondik norakoak bigarren mailan geratzen dira. Koadroaren izkinetan,

nolabait adieraztearren. Weronikak bere doblearekin tupust egin du. Ustekabeko elkartzeko hori da, hain zuzen ere, sekuentziaren muina. Manifestazioa gertaera garrantzitsuenaren testuingurua baino ez da.



Weronika eta politika: Leninen estatua daraman kamioia, Weronika *Internazionale* txistukatzen eta Krakoviako plazako manifestazioa, hurrenez hurren.

Iritzi berekoa da Kickasola (2004:244-245). Bere zinema ibilbidearen azken urteetan, tokian-tokiko auzi politikoaren inguruko gogoetak alboratu eta mezu unibertsalagoen aldeko hautua egiten duela Kieslowskik dio eta.

“Komunismoa Polonian erori osteko Kieslowskiren lehen filma da *La double vie de Véronique*. Kieslowskik sarri eta hainbat lekutan adierazi zuen Piesiewicz eta bera desilusionaturik zeudela oso politikarekin; haien herrialdean gertatutako aldaketa iraultzaileekin barne. Kieslowskiren gogoetak eta estiloa bera balio unibertsalen eremura igaroko dira amaiera aldera, tokiko politika eta kezka nazionaletatik urrun. *La double vie de Véronique* filmeko irudi politiko urriek aipatu joera ageri-agerian utziko dute: Komunismo zaharreko estatuaren garraioa neskatalak kalez-kale lasterka eta alai dabiltzala eta Weronikak bere doblea ikusten duenean lehertzen den kaosa. Azken kasu honetan, esanguratsua da Weronika ez dela bere inguruan jazotzen ari den manifestazio politikoaz ohartzen. Egia esan, badirudi Kieslowskik politika darabilela, beste ezeren gainetik, *doppelgänger*²⁵ mito zaharrari bide egiteko”.

Alabaina, hainbat zinema aditu eta kritikari entzutetsuk Véronique frantziarraren eta Weronika poloniarren arteko harremanaren inguruko irakurketa politiko berezia egin izan dute. Interpretazio horietako batzuk ditu aipagai Marek Haltof (2004:139) unibertsitate irakasle eta zinema ikerlariak:

“Kieslowskiren franko-poloniar koprodukzioak –*La double vie de Véronique* (1991) filmarekin hasten direnak– sarritan Polonia eta Mendebaldeko Europaren arteko harremanaren alegoria gisara interpretatu izan dituzte zinema kritikari batzuek. Maciej Pawlicki zinema kritikariak, kasu, paralelismo bat egin zuen Weronikaren heriotzaren eta Polonia komunistaren amaieraren artean 1991ko Cannesko Zinemaldian (...). Halaber, zinema kritikari poloniar askok nabarmentzen dute Weronikaren (Polonia) akatsez ikasten duelako dela gertaeren bilakaera aldatzeko gai Véronique (Mendebaldeko Europa)”.

25. Alemaniatar jatorria duen hitza da *doppelgänger* eta ‘ondoan dabilena’ esan nahi du. Mito germaniar zahar batek dioenez, izaki bizardun orok du bere *doppelgänger*-a. Bere doblea, alegia. Doble hori zitala izan ei da. Haren irudia ez da ispiluetan islatzen eta itzalik ere ez du. Doblearekin topo eginez gero, heriotza hurbil denaren seinale. Literaturan eta zineman, zientzia-fikzioan bereziki, maiz ageri da doble makurraren irudia. Kieslowskiren *La double vie de Véronique* (1991) filmean, aldiz, doblearen agerpenak heriotza iragartzen duen arren, ez du interpretazio ilunik.

Auzi politikoaren garrantziaren urritzea egiazta daiteke, ostera. Kickasolak (2004:245), esate baterako, Kieslowskiren zineman mezu unibertsalak auzi politikoak baino pisu handiagoa duela uste du: “Interpretazio unibertsala indartsuagoa dela irizten diot. Horrek ez du esan nahi europar politikak (eta Poloniaren lekua bertan) garrantzirik ez duenik. Ukaezina da, ordea, Kieslowskik politika darabilela haratago dauden auzien lehen erreferentzia gisara”.

Azken finean, *La double vie de Véronique* (1991) filmean politikaren esparrutik urrundu egiten da Kieslowski. Hala, Leninen estatua –eroritako erregimenaren sinbolo zaharra–, Internazionala ereserki txistukatua, Krakoviako plaza nagusiko manifestazio erreprimetua nahiz Parisko Saint Lazare-ko atentatuaren arrastoak (frantziar atalean) ere sasoi batean zinemagile poloniarren sen dokumentalaren ardatz izan zitezkeen arren, testuinguru huts izatera igarotzen dira bere zinemaren azken aroan.

Errealitatera estu lotzen zuten sustraiak moztu eta bere zinemako protagonistaren arimaren zirrikituetan barrena murgilduko zaigu Kieslowski aurrerantzean. Errealitatea bere horretan islatzeko beharra desagertu baita dagoeneko.

“Jende askok ez du ulertzen hartu dudan norabidea. Okerreko bidea hartu dudala pentsatzen dute; nire pentsamoldeari traizioa egin diodala. Egia esan, ez dut nire mundu ikuskera traizionatu dudarik uste; ezta haren ildotik urrundu naizenik ere. Ez erosotasunagatik, ez diruagatik, ezta karrera egiteagatik. Ez dut nire burua traizionatu dudan sentsaziorik *Véronique*, *Trois Couleurs*, *Dekalog* edo *Bez konca* egin izanagatik. Ez dut inolaz ere bizitzaren aurrean dudan jarrera edo iritziak traizionatu ditudanik sentitzen. Sineskerien erresuma, igartzapena, bihozkadak, intuizioa, ametsak... hori guztia da gizakiaren barne mundua. Eta hori da, hain justu, filmatzeko gauzarik gordinena” (Stok, 1993:193-194).

Neurri batean, egia da Kieslowskik aitortzen duena. Izan ere, bere fikziozko film guztietan bada intuizioaren arrastorik. Zinemagile poloniarrek berak dioten moduan, *Amator* (1979) filmean, esate baterako, protagonistaren emazteak jakin badaki senarrak gaizki bukatuko duela. Badaki. Senti dezake. Véroniquek gauzak senti ditzakeen bezalaxe. Ez dugu begien bistakoa dena ezeztuko. Hala eta guztiz ere, ezin da zalantzan jarri *La double vie de Véronique* (1991) filmetik aurrera Kieslowskiren zinema eraldatu egiten dela. Intimoagoa, espiritualagoa, bihurtzen dela, alegia. Kutsu espiritual hori ez da berria, beharbada. Baina erdi ezkutuan egotetik, lehen planora pasatzen da. Diskurtsoaren ardatz izatera. Eta, lekualdatze horretan, politikaren auziak ordura arte izandako garrantzia galtzen du ezinbestean. Ia desagertzeraino.

Komunismoaren sasoi ilunean ukatutako errealitatea bere pelikulen bidez islatuz sistemaren aurka borrokatu baldin bazen, demokraziaren garaiko ilusioari bizkar emango dio Kieslowskik (Stok, 1993:190). Eszeptizismoaren altzora bilduko baita zinemagile poloniarra:

“Polonian *La double vie de Véronique* (1991) filma estreinatuta zenean, kritikari serioek, benetako erresuminez, filmak ez zuela herrialdeko gauzez, historiaz eta orainaldiaz hitz egiten salatu zuten. Alegia, ez nuela Poloniaren egoera islatzen. Hauteskunde garrantzitsuak izan zirela Polonian, alderdi politiko ezberdinak sortzen ari zirela, Komunismoa erori

zela, eta pelikulak ez zuela hori guztiari buruz inolako aipamenik egiten. Nola zitekeen hori? Ez zen halabehar hutsaren kontua horrek guztiak nire baitan kezkarik sortu ez izana. Aitzitik, ondo hausnartutako zerbait zen. Ez nengoen poloniar politikarekin kezkatu, ez zitzaidalako deus ere interesatzen. Hauteskundeak, gobernuak, alderdiak, ezer”.

Politikak ez du jada lekurik izango ia Kieslowskiren zineman. Komunismoak promestutako paradisu faltsua desegin da, eta Frantziar Iraultza sinbolizatzen duen banderaren hiru koloreak oinarri egindako filmek ere argi utziko dute askatasuna, berdintasuna eta anaitasuna gizakiaren munduan ereitea ezinezkoa dirudiela; kristautasunaren Hamar Aginduak ezartzea bezain antzu. Sozialismoak, kapitalismoak eta Elizak berak ere kale egin dute gizabanakoari gizarte eredu egoki bat eskaintzeko tenorean. Horren aurrean, gizabanakoaren barne munduan itxaropena aurkitzea dela irtenbide bakarra ematen du. Hala uste du Kieslowskik, bederen. Horrexegatik, sentimenduen xendra hartuko du bere fikziozko azken lau pelikuletan; giza espiritua irritu. Horixe izango du xede eta fede zinemagile poloniarrek etorkizunean.

3.3. Doblea ala bakarra?

Doblearen auziak lilura handia eragin ei du zineman, zinez. Xarma hori, nagusiki, Stellan Rye eta Paul Wegener-ek zuzendutako *Der Student von Prag / Pragako ikaslea* (1913) filmarekin hasi zen. Pelikula horretan, hain justu, Balduin ikaslearen nondik norakoak dira ardatz. Ikasle txiroak itun bat egin du Scapinelli ilunarekin. Urrezko ehun mila txanponen truke bere gelan dagoen edozer gauza hartzeko aukera eman dio ikasleak agure zitalari. Eta, Scapinelli maltzurak, ikaslearen beraren ispiluko irudia eraman du berarekin. Hala, horren ondorioz, bere doble makurrari egin beharko dio aurre Balduin zorigaiztokoak filmean. Borroka horretan, oster, galtzaile irtengo da.

Der Student von Prag (1913) ikuspuntu politikotik ere interpretatua izan zen. Kracauer (1985:36) pentsalariaren ustez, alemaniar erdiko klaseen bi arimen isla baitzen protagonistaren nortasun banandua; botere inperialari ez ezik, langileriarri ere aurrez aurre kontrajarria. Nolanahi ere, Gubern-ek (2000:20) dioen bezalaxe, sasoiko zinema kritikak Goethe, Chamisso, Hoffmann eta Wilde-ren literatur maisulanekin lotu zuen Balduinen istorioa. Antzeko zerbait gertatzen da ere Kieslowskiren *La double vie de Véronique* (1991) filmarekin. Irakurketa politikorik falta ez den arren, zinema aditu gehienek –Marek Haltof-ek (2004:118), kasu– *doppelgänger* mitoaren literatur erroetan aurkitzen dute-eta zinemagile poloniarrek doblearen auziaren inguruan duen ikuspegia.

Mitologia germaniarrari erreparatuz gero, doblea augurio txarrekoa izan ohi zen sarri. Are gehiago, bere doblearekin aurrez aurre topo egiten zuenak jakin bazekien ez zuela luze iraungo bizirik. *La double vie de Véronique* (1991) filmean ere, Véroniquerekin topo egin eta gutxira zenduko da Weronika. Ildo beretik, Stella Maris Poggian-ek (2002:369) *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno* doktore-tesian Weronika eta Véronique topo egiten duteneko eszenak lehenaren heriotza iragartzen duela ondorioztatzen du:

“*La double vie de Véronique* filmak *doppelgänger* mitora igortzen du. Mito horren arabera, izaki bizidun orok du, nonbait, bere buruaren doble bat, itxura berbera duena eta kontrako nortasunekoa. Kasu honetan, doblea ezagutzeak edo harengana hurbiltzeak biotako baten heriotza iragartzen duelako ideia indartu egiten da. Oraingoan, gurutzatzeak ez dakar duelurik ezta deabruzko agerpenik, baina bere sosia ikusi duenaren heriotza ekarriko du”.

Nolanahi ere, Kieslowskiren dobleen kasuan bada ikuslearen arreta bereganatzen duen konturik. Maris Poggianek aipatzen duen moduan, deabruzko doblerik ez baitago. *Der Student von Prag* (1913) maisulan mutuan ez bezala, dobleak ez du protagonista kaltetzea xede, inondik inora. Aitzitik, bere onura bilatzen du. Horrenbestez, Weronika poloniarrek hil behar du Véronique frantziarrak haren akatsak kontuan hartu, ekidin eta bigarren aukera izan dezan. Insdorf-ek (1999:131) “biziraupenerako prestatuko gaituen dobleaz” hitz egiten duenean, horri buruz ari da, hain zuzen ere. Arerio baino, osagarri baita doblea Kieslowskiren unibertso berezian.

Hori guztia kontuan izanik, ausarta da, zinez, Slavoj Zizek pentsalari esloveniarrak aipatu auziari buruz egiten duen irakurketa irudimentsua. Hasiera batean ahoa bete hortz uzten duen horietakoa bada ere, ondo baino hobeto argudiatutako gogoeta denik ezin ukatu. Alegia, Weronika / Véronique binomioa bera zalantzan jartzen du Zizekek:

“*La double vie de Véronique*-n ez gara bi Véroniqueren arteko komunikazioaren *misterioari* buruz ari, pertsona BAKARRA baita denboran aurrera eta atzera bidaiatzen duena. Horrexegatik, *Solidarnosc* sindikatuaren manifestazioa egiten den plazan bi Véroniqueren artean ematen den ustekabeko elkartzea da filmeko eszena klabea: elkartze hori Hitchcock-en *Vertigo* filmeko 360 graduko hartualdi famatu hura²⁶ gogora dakarkigun hartualdi zirkular zorabiagarri bilakatzen da; geroago, Véronique frantziarra aurkezten denean, argi dago une horretan bere doblearekin izango duen berehalako elkartze ezinezkoaren ezagutza ilunaren araberakoa dela Weronika poloniarren zalantza” (Zizek, 2000).

Adierazgarria da oso Véronique pertsona bakarra dela auzitan jar zezakeen eszena bakarra –Weronika poloniarra eta Véronique frantziarra tupust egiten dutenekoa– bihurtzen duela Zizekek bere teoria ausartaren giltzarri. Hala, kameraren mugimendu zirkularrak errealitate ezberdinak nahasten diren zurrunbiloaren hegian gaudela adieraziko luke pentsalari esloveniarraren iritiz. Eta, zurrunbilo hori, dagoeneko bere eragina izaten ari dela: “Pauso bat gehiago aurrera eginez gero –hau da, Weronika eta Véronique aurrez aurre jarri eta elkar ezagutzeko moduan baleude–, errealitatea desegingo litzateke, pertsona batek bere doblearekin duen topatze hori, pertsonak berak bere buruarekin beste denbora-espazio dimentsio batean duen elkartzea, unibertsoaren funtsezko egiturarengatik baztertua baita” (Zizek, 2000).

Zizeken ikuskera, joera nagusiaren kontrakoa izan arren, ez da dirudien bezain sinesgaitza. Are gehiago, oinarri sendoa duelakoan gaude. Ez alferrik, *La double vie*

26. Hitchcock maisuaren *Vertigo* (1958) filmaren eszenarik kitzikagarrienari buruz ari zaigu Zizek. Bertan, Madeleine –Kim Novak– birsortu du Scottiek –James Stewart–. Mamu bat balitz bezala ate ondoan azaldu eta beragana doa. Azkenean, musu luze bezain kartsu batean biltzen dira biak. Orduantxe, kamerak *travelling* zirkular mantso bat eskaintzen digu. Kutsu onirikodun 360 graduko hartualdi eder bat. Hartualdi ospetsu horrekin parekatzen du Zizekek, hain justu, Weronikak eta Véroniquek lehen eta azken aldiz elkarrekin topo egiten duteneko eszena berezia.

de Véronique (1991) filmaren izenburuak berak ere Véroniqueren “bizitza dobleaz” hitz egiten du. Saltsa mehe eginez, Murrik (1998:182-183) gaiari buruz dioena ere nabarmendu daiteke:

“Bizitza bakar bati buruz egiten du hitz *La double vie de Véronique* filmak. Herrialde ezberdinetan erortzen diren bi izpitan errefraktatutako argia bezalakoa litzateke bizitza bakar hori, eta modu berean argizatutako luke aurkitzen duena. Txotxongiloen animatzaile Alexandrek idatzitako istorioan bezala, aipatu izpi horiek asinkronikoak dira. Batak besteak baino lehenago ukitzen du lurra, biltzen eta banatzen dituen ‘kristalezko esferaren’ mugimendu hauskorra baldintzatuz”.

Halaber, Murriren izpi asinkronikoen teoria oso kontuan hartzeko moduko behaketa batekin indartzen du Haltofek (2004:119): “Kieslowskik hauxe birjaiotze istorio bat dela iradoki nahi duela dirudi. Weronika neguan (heriotza sinbolizatzen du) eta Véronique udaberrian (berpizkundera sinbolizatzen du) aurkezten baititu. Horrek, nolabait, Weronikaren bizipenak bere frantziar doblearenarenak baino lehenago gertatzen direla adierazten du”.

McCosker-ek (2001) ere bat egiten du Zizek eta Murrirekin Véronique pertsona bakarra delako ustean. Eta, bere gogoeta babeste aldera, Alexandrek Véroniquek musika klaseak ematen dituen eskolan eskaintzen duen antzezpenaren eszena hartzen du oinarri:

“Heriotzaren eta berpizkunderaren gaia Véroniquek irakasten duen eskolako haurren aurrean Alexandrek txotxongilo antzezpena egiten duenean errepikatzen da. Bere txotxongiloaren bitartez, ballet dantzari bat irudikatzen du. Dantzan ari dela, lurrera erori eta oihal batekin estaliko dute. Oihala krisalida bihurtuko da; orduan, ballet dantzaria hegalekin azaleratuko da eta tximeleta ala aingeru bat balitz bezala goratuko da, heriotzaren irudia (tximeleta arimaren sinbolo antzinakoa da) zein igoera, berpizkundera eta apoteosiaren irudiekin konbinatuz”.

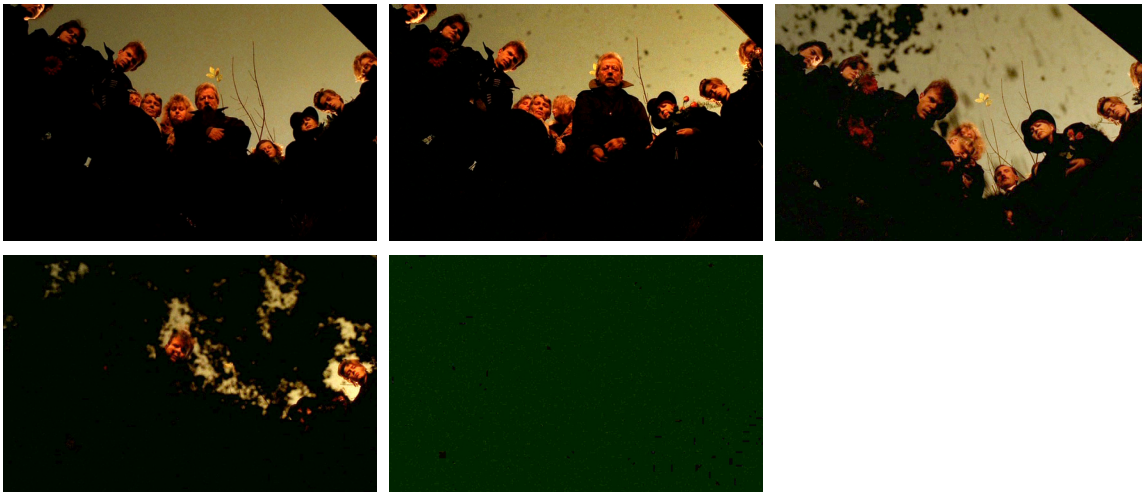
Kutsu erlijioso argia duen interpretazioa dakar McCoskerrek, egia esan. Zentzu horretan, Kieslowskiren zinema parametro kristauen arabera interpretatu izan ohi duen korrontearen barnean koka dezakegu; Carla Barringer Rabinowitz gisako ikerlarien artean, kasu. Dekalogoia edo Jainkoaren hamarkuna oinarri hartuta zinemagile poloniarrak agindu bakoitzeko film bana errodatu zituela kontuan izanik, ez da harrizkoa halako analisiekin topo egitea. Horrezaz gain, ukaezina da kristautasunarekin harreman estua duten beste hainbat elementu ere aurki ditzakegula Kieslowskiren zineman barrena. Hala eta guztiz ere, Kieslowskiren zinemaren azterketa sakona eginez gero, ez dirudi haren zinema ikuspegi kristau zurrun batetik interpreta daitekeenik. Are gutxiago, Zanussi moduko zinemagile katoliko baten aurrean gaudenik.

Haatik, arimaren kontzeptuari buruz hitz egitea zilegi litzateke Weronika poloniarraren eta Véronique frantziarraren arteko naturaz gaindiko lotura azaltzeko. Azken finean, bi gorputz ezberdinetan aterpe hartzen duen arima bakarra baita Véronique. Hortaz, McCoskerren kristau kutsuko *berpizkundera* baino, egokiagoa iruditzen zaigu Maris Poggianek (2002:361) bere tesian fenomenoaren izendatzeko darabilen *arimen transmutazioa*. Platonen arabera, heriotza birjaiotzara daraman bidaia besterik ez baita.

La double vie de Véronique (1991) filmean ere ez dago bukaerarik; Weronikaren gorputik Véroniqueren gorputzera igarotzen delako protagonistaren arima. Heriotzaren ostean, aurrera darrai bizitzak.

Arimaren hilezkortasuna argiro adierazten duten bi une esanguratsu –ia jarraian doazenak– aurki daitezke *La double vie de Véronique* (1991) filmean. Weronika poloniarra eszenatokian zerraldo erortzen deneko unea baino apurtxo bat geroago gertatzen da lehena. Antzokian kantatzen ari dela, eskua bihotzera eraman eta mina islatzen du Weronikaren aurpegiak. Segidan, kantariaren beraren begirada ordezkatzan duen kamera subjektiboaren bitartez, orkestra zuzendariaren harridura hauteman eta gutxira, eszenatokiaren ingurua mugitzen ikusiko dugu; konortea galdu aurreko eroriko batean legez. Kolpe lehor baten ostean, eszenatokiaren egurrezko zoruaren parte bat irudikatzen du kamerak. Lehen plano itxia da eta segundu bakan batzuk irauten du. Zendutako kantariaren begirada lurrean iltzatuta geratu dela dirudi. Baina, orduan, tupustean, *travelling* zenital azkar batek antzokiko besaulkietan eserita dauden ikusleen irudi lausotua eskaintzen digu. Lasterrera, antzokiko asaldura dakarren plano orokor baten ondoren, xehetasun plano baten bidez esku batek Weronikaren eskumuturra zelan heltzen duen ikus daiteke. Ahotsak gure susmoak berresten ditu: “Hil da”.

Weronikaren arima, gorpua abandonatu eta gero, antzokian barna ihesi doala irudikatu nahi duela dirudi Kieslowskik, zinki. Hurrengo sekuentzian, arimaren hilezkortasunaren mezua are eta nabariagoa da. Kasu honetan, ordea, kontrapikatu perfektu edo nadir izeneko plano berezi baten aurrean geundeke. Weronika zendu den arren, hilobiko hilkutxatik bertatik ehorzketara etorri diren lagunak ikus ditzake. Hobiaren inguruan daude-eta guztiak. Aitak lurra jaurtiko du hobira eta, ondorioz, planoaren zati bat ilunduko da. Halaber, lurrak kristalaren kontra egindako soinuak hilkutxak leihatila bat duela ohartaraziko digu. Weronika gorpu den arren, bere arima bizirik dago. Izan ere, bere begiradaren bidez –kamera subjektiboaren bitartez beste behin–, jasotzen ari gara ehorzketako eszena osoa. Aitaren ostean, izebak, beltzez jantzitako emakume misterioitsuak zein mutil-lagunak ere jaurtiko dute lurra. Planoa, apurka-apurka, iluntzen joango da. Lurperatzailearen palak lurra jaurti ostean, iluntze-iraungipena darabil Kieslowskik. Baina, oraindik ere, plano beltza izan arren, lurrak hilkutxako kristalaren aurka egiten duen zarata entzuten jarraituko dugu segundo bakar batzuetan; Weronikaren arima bizi-bizirik denaren seinale. Halaxe ulertzen du eszena ere Rodríguez Chicok (2004:172): “Weronikarekin lurperaturik gaudela edo bera benetan hilda ez dagoela dirudi. Adierazpen *metafisiko* bat da, lengoia zinematografiko bat darabilena, arimaren hilezkortasuna eta gizakion arteko elkartasunaz aritzeko”.



Nadir plano baten bidez Weronikaren arima bizirik dagoela adierazten zaigu.

Orobat, *Haltofentzat* (2004:115) ere berebiziko garrantzia du ehorzketaren sekuentziak; protagonista zendu ez dela iradokitzen duelako: “Pelikularen poloniar atala Weronikaren hiletaren eszenarekin amaitzen da; kristalezko estalkidun hilkutxatik eskainitako plano aztoragarri batekin. Plano horrek, ikusleari gogora dakarkio Carl Theodor Dreyer zinemagilearen *Vampyr*²⁷ (1932) film klasikoa. Eta, beharbada, Weronika joan ez dela adierazten du”.

Nadir plano berezi horretan ere bada kantariaren hilezkortasunaz ohartarazten gaituen xehetasun bat. Hilobitik dugun ikusmiran, Weronikari azken agurra ematera etorri diren lagunuen atzean zuhaitz bat dago. Oso deigarria da zuhaitz horren irudia, benetan. Hosto bakarreko zuhaitza delako. Negu gorriari aurre eginez, arbolari tinko eutsita ageri da hostoa; heriotzari desafio eginez bezala. Hosto bakarti horren irudiak filmaren hasiera dakarkigu gogora. Esku artean hosto berde-berdea duen haurraren plano, hain justu. Véronique txikiaren irudia. Heriotzaren negu hotzean udaberriaren etorrera iragarriko luke erortzeari uko egiten dion hosto horrexek. Véroniqueren esperantza. Bizitza ahitu ez denaren lekukotza, alegia.

Erortzeari uko egiten dion hosto horri darion itzaropena salbuespena da, baina. Hostoek, nagusiki, heriotza sinbolizatzen dute-eta filmean. Weronikak infartuaren imintzioa egiten duenean herrestan daramatzan hosto lehorren kasua da, esaterako. Insdorf (1999:128)

27. Carl Theodor Dreyer zinemagile handiaren estreinako film soinu-duna izan zen *Vampyr* (1932) ilun bezain liluragarria. Bertan, Allan Gray protagonistak –Julian West– duen haluzinazio baten ondorio den eszena berezia du aipagai Haltofek. Eszena horretan, hain zuzen ere, protagonistak hilkutxako leihatilatik so egiten du. Behetik gora. Zuzen-zuzen. Kontrapikatu perfektu bat da, egiazki. Hildakoaren begirada subjektiboaren bitartez leihatilara aurpegia hurbiltzen duten pertsonaiak eta kanpoko paisaia ere –zuhaitzak eta elizako kanpandorrea, bereziki– ikusten ditugu. Antzekotasun handia du Weronikaren ehorzketako eszenarekin, ezin da ukatu. Bereizten dituzten xehetasunak ere badaude, ordea. Hala, esate baterako, Dreyerrek –Kieslowskik ez bezala– hildakoaren kontraplanoa eskaintzen du behin eta berri.

ere bat dator hostoei buruzko irakurketa ilun horrekin. Dena dela, pelikularen bukaeran aitaren etxe ondoko zuhaitzaren enborran Véroniqueren eskua erakusten digun xehetasun planoarekin kontrajartzen du hosto lehorren irudi ilun horixe; amaieran bizitza heriotzari gailentzen zaiola nabarmenduz.

3.4. Komunikazio metafisikoa edo oroitzapen ahantziaren zeinuak

Gai metafisikoez berebiziko garrantzia erdiesten dute zuzendari poloniarren filmetan. Kickasola (2004:74-75) bat dator horrekin: “Kieslowskiren zineman, Tarkovskirenean bezala, ongia, gaizkia, espirituaren existentzia, Jaungoikoaren existentzia, bilaketa espirituala, predestinazioa, tentazioa eta salbazioa / erredentzioa bezalako gaiak oso presente daude; testuinguru metafisiko oso baten oinarri direlarik”.

Metafisikaren talaiatik uler daiteke, bada, Véroniqueren espiritu hilezkorren berezitasuna. Zizekek arrazoi du Véronique bakarria dela dioenean. Baina, pertsona bakarria baino, espiritu bakarria da. Filmaren amaiera aldera Véroniquek Alexandreri egiten dion aitortzak argi adierazten du eta hori: “Bizitza osoan hemen eta beste leku batean egon naizela iruditu zait. Azaltzeko zaila da. Baina badakit... zer egin behar dudan sentitzen dut beti”. Beraz, bi gorputz ezberdinetan aterpe hartzen duen espiritu bakarria da Véronique eta Zizeken gogoeten jite materialistak ukatzen duen komunikazio misteriozua darabil iragan hurbileko akatsak ekiditeko.

Espirituaren hilezkortasunaz hitz egiteak, oster, ez dakar inolako interpretazio erlijiosoarik derrigorrez. Are eta gehiago, dudak ziurtasunak baino pisu handiagoa duenean Kieslowskiren baitan. Zinema zuzendari poloniarrek Wierzbickiri *Krzysztof Kieslowski: I'm so-so...* (1995) dokumentalean esandakoa da horren erakusgarri: “Erreferentzia-puntu bat behar dugu, zerbaitengana jo. Azken helburua izan daiteke edo egiten dugun beste zernahi. Jaungoikoa halako erreferentzia-puntu bat da. Existitzen bada”.

Zizekek halakorik onartzen ez badu ere, ukazina da nolabaiteko komunikazio metafisikorik badela Weronika eta Véroniqueren artean. Weronikak *munduan bakarrik ez dagoela* aitortzen dio aitari filmaren hasieran. Haren heriotzaren ostean, antzeko sentimendu baten berri ematen dio aitari Véroniquek: “Duela gutxi, inpresio bitxia izan nuen. Bakarrik nengoela sentitu nuen. Bat-batean. Baina ez da ezer aldatu”. Aitak ea norbait bere bizitzatik irten ote den galdetzen dio segidan. Eta, erantzuna, adierazgarria da oso: “Bai, horixe da”.

Krakoviako plaza nagusian Véroniquerekin topo egin arte ez da munduan bakarrik ez dagoenaren sentsazioa hezurmamituko Weronikaren baitan. Sentimendu horren egiaztapena baino ez du jasotzen kantari poloniarrek filmean. Bere doblearen arrasto urri izateak badu bere logika, ordea. Weronikaren beraren sakrifizioak gidatuko baititu Véroniquek bizitzan eman beharreko urratsak. Horrexegatik, bi nesken arteko komunikazioa norabide bakarrekoa da, kasik. Weronikak, bere bizitzako esperientzia igortzearen bidez, Véroniqueren jokabidea eta patua bera ere aldatuko baitu.

Weronika eta Véroniqueren arteko komunikazio metafisikoa maila ezberdinetan gauzatuko da, egiazki. Senaren bitartez, bereziki. Barne ahots batek gidatuko baititu Véroniqueren erabaki eta mugimendu guztiak filmean barna. Protagonistek partekatzen dituzten objektuen arteko harremana ere esanguratsua izango da. Eta, musikak, bere aldetik, aparteko garrantzia izango du. Ez soilik protagonista kantaria delako, Weronika eta Véroniqueren arteko komunikazio metafisikoaren mugarri delako musika baizik. Hala, Van den Budenmayer²⁸ herbeheretar musikagilearen kanta –antzokian bizia galtzen duen unean bertan Weronika abesten ari dena– filmaren beraren oinarri bilakatzen da.

Van den Budenmayerren musika piezarekin, hain justu, hasten da Krakoviako kontzertua. Flauta-soloaren ostean, apurka-apurka, orkestraren nahiz abesbatzaren babes sotilaz gailenduko da Weronikaren ahots berezia. Heriotzak betirako itzaliko duen arte. Weronikak azken hatsa eman aurretik abesten dituen hitzak Dante-ren *Divina Commedia*-ko Paradisuko bigarren kantaren hasierakoak dira: “O, zuek, ni entzuteko irrikiz ene batelaren atzetik txalupa txiki batean zoazten horiek, bira egin ezazue berriz zuen hondartzak ikus ditzazuten! Ez zaitezte ozeanoan barneratu, zeren, beharbada, galduko banintz, nirekin herrestan eramango zintuzketet. Minervak bultzatzen du ene bela, Apolok gidatzen nau eta bederatzi musiek erakusten didate bidea...”.

Danteren poesia filmeko musika pieza nagusia konposatzeko erabili zuela Preisnerrek dio Kieslowskik. Eta, ideia hori, ez zela berea izan. Harena baizik. Halaber, hitzak antzinako italieraz idatziak daudela eta gaiarekin zerikusirik ez dutela argitzen du zinemagile poloniarrek. Preisnerrek, ordea, bazekien zein zen hitzon esanahia. Paradisurako bidea hartu aurretik, Dantek irakurleari emandako aholkuak dira. Eta, Kieslowskik berak ukatzen badu ere, Danteren hitz horiek badute filmaren argudioarekin harremanik. Izan ere, irakurleei bera jarrai ez dezatela gomendatzen die Dantek. Galduko balitz, haiek ere berarekin galduko liratekeelako. Horren beldur delako. Ez da kasualitate hutsa Weronikaren azken hitzak izatea. Azken finean, horixe baita Weronikaren xedea filmean. Bizitzan hartu duen bidetik urruntzea Véronique. Bere urrats berberak jarraitzeak dakartzan arriskuez ohartaraztea bere doble frantziarra.

Van den Budenmayerren abesbatza eta ahots solistarako musikaren oihartzuna ez da Krakoviako antzokian zenduko, ordea. Frantziar atalean, soinu bandaren oinarri bihurtuko da; Weronika eta Véroniqueren arteko komunikazio metafisikoaren entzumen-esparruaren jabe. Bere agertzea, gainera, ez da ustekabekoa inolaz ere. Kieslowskik berak diseinatutako narrazio estrategiaren barnean ulertu behar baita: “Musika maila testual esanguratsu batean darabilen Kieslowskiren lehen filma da *La double vie de Véronique*, eta, hala, Preisnerren

28. Van den Budenmayer asmakizun bat baino ez da. Zbigniew Preisner musikagile poloniarra ezkututzen baita fikziozko herbeheretar musikagile horren konposizio sentiberen atzean. *Dekalog IX* (1988) filmean sortu zuten Kieslowskik eta Preisnerrek Van den Budenmayer fikziozko musikagilea. Gustav Mahler musikagile txekiarraren konposizio bat erabili nahi izan zuten film hartan, baina, antza, sasoiko Polonian aukeratutako konposizio horren erregistro diskografiko onik ez zegoen. Hortaz, Preisnerrek berak konposatu zuen pieza eta XVIII. mendeko musikagile nederlandar ezezagun bat –Van den Budenmayer, alegia– zela egilea zabaldu zuten munduan barrena. *La double vie de Véronique* (1991) filmean txantxa hobetu zuten; fikziozko herbeheretar musikagilearenak omen ziren soinu bandako bi musika pieza katalogatu eta zenbatuz. Ondoren, *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian ere –*Bleu* (1993) eta *Rouge* (1994) filmetan– azalduko da Van den Budenmayer.

partitura filmaren izaera espiritualaren osagai gisa ulertu daiteke (...). Weronikaren aria geroago erabilia izango da Véroniqueren bizitzako eszenen atzean dagoen kontu espektrala iradokitzeke” (Lucas, 1995).

Kieslowskik bere lehen pelikuletan musikari garrantzi handirik eskaintzen ez zion arren, berehala ohartu zen musikak bere zineman joka zezakeen rol esanguratsuz. Preisnerrekin lanean hasi zenetik aurrera, bereziki, musikak pisu handia du haren obran. “Irudi soiletan edo musikan bakarrik ez dagoen zerbait aurki daiteke biak konbinatuz gero. Irudia eta musika uztartuz, esanahi jakin bat sortzen baita bat-batean, balio jakin bat, atmosfera bat zehaztu dezakeen zerbait” (Stok, 1993:179). Hala, irudi hutsez gainera, musika ere erabiliko du Kieslowskik Weronika poloniarren eta Véronique frantziarraren arima erdibitua josteko. Irudia eta musika uztartuko ditu, alegia.

Weronika eta Véroniqueren arteko komunikazioa doble poloniarren heriotzaren ostean areagotuko da. Weronikaren heriotzak maitasuna egiten ari den Véroniqueren aldartea aldatuko du tupustean; tristezia hondoratuz neska. Hoztasunez bukatutako sexu harremanaren ondoren, Véroniqueren lehen plano bat eskaintzen digu Kieslowskik. Goibel dago oso, Weronika hil dela sumatuko balu bezala. Sentimendu hori bihotzean iltzatu dio senak. Handik lasterrera, Van den Budenmayerren musika lagun, autoa hartu eta kantu eskolak utziko ditu. Irakasleari aitortu bezala, kantu eskolak uzteko arrazoirik ez du baina utzi behar dituela badaki. Weronikaren lehen aholkua da.

Kantari poloniarren itzala beste eszena esanguratsu batean ere suma daiteke. Eskolako txotxongilo iku-kizunaren ostean, patioko zuhaitz batean hartuko du babes Véroniquek. Lehen plano baten bitartez, nekez har dezakeela arnas erakusten digu Kieslowskik. Hurrengo sekuentzian, ospital baten barnean oinez ikusten dugu Véronique, kardiologia sailera bidean. Senak gidatzen ditu haren urratsak oraingo honetan ere. Bihotz arazoak dituela jakin bezain pronto, medikura jotzea erabaki du. Weronikak muzin egin zion horri eta kantari izatearen ametsa hautatu zuen. Egindako okerra errepika ez dezan xuxurlatzen diola dirudi bertan. Heriotzaren ostean, bi nesken arteko komunikazioa eten ez denaren froga garbia da.



Weronikak ez bezala, bihotz arazoak izan eta gutxira medikura doa Véronique. Lehenxeago, musika utziko duela adieraziko dio kantu irakasleari.

Komunikazio metafisikoak hain oparo eta argi izateari utziko dio berehala, ordea. Bere espirituak Weronikaren baitan aterpe hartu zuen sasoi, iragana, oroitzeko arazoak baititu Véroniquek; amnesia jota balego bezala. Iraganeko akatsak zuzentzeko, sena ez ezik,

bitartekari bat ere behar du. Weronikak utzitako zeinuak aurkitu eta ulertzeko demiurgo baten laguntza ezinbestekoa zaio, alegia. Hala, *Rouge* (1994) filmean epaile zaharrak jokaten duen rol bera betetzen du txotxongiloak maneiatzen dituen Alexandre Fabbrik-ek –Philippe Volter– *La double vie de Véronique* (1991) filmean. Zubigile lana, hain zuzen ere.

Protagonistak musika irakasle gisa lan egiten duen eskolan eskainitako txotxongilo ikuskizunaren eskutik lehen astindua emango dio Alexandrek haren arimari. Txotxongiloen bidez antzezten duen ipuina –hil ostean tximeleta gisa berpizten den dantzariaren istorioa– Véroniqueren beraren bizitzaren parabola besterik ez baita. Ikuskizuna musika jakin batekin hasten da, baina dantzaria eszenatokian hiltzen denean, supituki aldatzen da eta Weronikaren azken kantak bereganatzen du protagonismoa. Oihalaz estalitako txotxongilo-dantzariaren gorpua tximeleta bihurtu eta gero, Véronique eta Alexandreren begiradak gurutzatu egingo dira eta berpiztearen ideiak Weronikaren arimaren hilezkortasuna iradokiko du. Testuinguru horretan, musikak, beste behin, irudien mezua indartuko du; Weronika eta Véroniqueren arteko naturaz gaindiko harremana nabarmenduz. Véroniqueren arimaren hilezkortasunaren sekretuak biluzi egiten ditu estreinakoz bertan Alexandrek. Baina istorioak hunkitzen badu ere, ez da aski bere iragana, Weronikaren sakrifizioa, uler dezan. Korapiloa aska dezan.

Gauerdian jasoko duen telefono dei misteriotsu baten bitartez Weronika eszenatokian zerraldo erori aurretik abestutako kanta entzuteko parada izango du Véroniquek. Hasieran, isiltasuna baino ez dago telefono hariaren bestaldean. Véroniquek telefonoa esekitzeko mehatxua egiterakoan, baina, “ez” erantzungo dio Alexandrek. Eta, jarraian, Weronikak hil aurretik kantatutako abestia entzungo da. Telefonoa eskuetan hartuta, lehen planoan azaltzen da Véronique. Eta, bat-batean, kolore gorriak planoan estaltzen du; eskuineko aldean Weronikaren aurpegia islatuz. Kantari. Oso lausotua ageri da hasieran irudia. Argiago, ondoren. Zundu aurreko unea da. Arnasa ahitzen zaionean, isiltasun une baten ondoren, kantaren doinua entzun daiteke oraindik ere gorri mantentzen den planoan. Segidan, Véroniqueren lehen planora itzultzen gara. Deitu duenari –Alexandreri– mozteko eskatzen dio. Eta, une labur baten ostean, komunikazioa eteten da. Oraingoan, irudiaren babesa darabil Kieslowskik musikak iradokitzen duena azpimarratzeko. Musikaren arrastoa Véroniqueri zuzendua dagoen bitartean, musika eta irudiaren uztartzeak ikuslearen jakinmina asetu nahi du. Weronika eta Véroniqueren arteko harreman estuaz protagonista baino lehen ohartarazi ikuslea.

Deiaren ostean, gutun bat bidaliko dio Alexandrek Véroniqueri. Gutuna ireki eta bertan aurkitutako lokarria zakarrontzira botako du. Eta, beste behin, heriotzak ere eten ez duen komunikazio metafisikoa oldarka sartuko da musika irakaslearen bizitzan. Argi itsugarri batek esnatuko du lehenik. Leihora hurbildu eta argi izpiaren jatorria ispilu batekin jolasean ari den gaztetxea dela ohartuko da Véronique. Haurra, harrapatu dutela konturatzerakoan, etxeko leihoa itxi eta desagertuko da. Baina, argia, ez da etengo. Jatorri jakinik gabeko argia egongelan barrena mugituko da, karpeta berde batean finkatu arte. Karpeta horretatik lokarri bat zintzilikatzen da. Harekin erreparatzerakoan, kantu proban ari zela Weronikak eskuin hatzean kiribilitako karpeta berdearen lokarri berbera irudikatzen duela dirudi Véroniquek. Esanguratsua da. Orduan islatu zen-eta lehen aldiz Weronikaren aurpegian bihotz-gaixotasunak utzitako arrastoa.

Une horretan, burua jiratu eta zuzen-zuzen so egingo dio kamerari Véroniquek. Adierazgarria da oso orduantxe mugitzen hasten dela kamera, eta pikatu baten bitartez erakusten digula protagonistaren aurpegia plano ertain motz batean. Segidan, kamera subjektiboak berak 45° graduko mugimendu bat egiten du; Weronikaren krisi kardiakoaren unea gogora ekarri nahi balu bezala. Haraindikotasunak *La double vie de Véronique* (1991) filmean duen garrantzi handiaren beste zeinu bat dela aipatu eszena dio Kickasolak (2004:78): “Sarritan, Kieslowskik argia darabil presentzia edo atmosfera espirituala iradokitzeke. Halako irudi ugari agertzen da *La double vie de Véronique* filmean; nabariena Véroniquek bere gelan barna argia islatzen ikusten dueneko da”. Argiak gordetzen duen naturaz gaindiko esanahi horri, kameraren kokapena ere gaineratu behar zaio. Pikatuaren erabilera eta 45°-ko angeluaren presentzia ez dira-eta halabeharrez ematen. Estrategia metafisiko beraren parte dira.

Kutsu metafisiko ukaezineko eszena horren ostean, zakarrontzitik berreskuratuko du Véroniquek gutun bidez iritsi zaion lokarria. Eta, jarraian, egin berri dioten kardiogramaren gainean jarriko du lokarria. Berebiziko garrantzia duen metafora da. Danusia Stoki eskainitako elkarrizketa-liburuan argitzen du zinema zuzendari poloniarrek bere esanahia: “Guk badakigu Véroniquek ahul duela bihotza eta lokarriak horri egiten dio erreferentzia. Bihotza gelditzen denean, elektrokardiogramaren monitorearen marra zuzen jartzen da. Une batean, Véroniquek lokarria estutu eta zuzen jartzen du. Eta, bat-batean, jabetzen da horrek duen esanahiaz” (Stok, 1993:185).



Weronika eta Véroniqueren arteko lokarria.

Alexandrek aitaren etxera postaz bidalitako gutun-azalak dakarren kasetean Weronikak hil aurretik kantatutako abestia berriz ere entzuteko parada izango du Véroniquek etxeko ispilu aurrean hortzak garbitzen ari dela. Ez da, ordea, kanta horren itzalean ezkututzen denaz ohartuko beste behin. Nolanahi ere, gutun-azalean bertan nahiz kasete berean ere agertzen diren arrastoei erreparatu, Alexandrek berak proposatutako hitzordura²⁹ iritsiko da.

Véroniquek eta Alexandrek Parisko hotel batean apurtxo bat geroago biziko duten eszena klabea da; ikusleak ordurako dakienaz jabetuko baita musika irakasle gaztea. Alegia,

29. Alexandrerekin maiteminduta dago Véronique. Postaz bidali dion kaseta entzun eta gero, lupa hartuta, gutun-azalaren zigilua Saint-Lazare tren-geltokikoa dela ohartuko da. Hortaz, aipatu tren-geltokiko kafetegira abiatuko da ziztu bizian. Bertan du zain Alexandre. Hitzorduak ez du, ordea, inongo kutsu erromantikorik izango. Eleberri bat idazteko esperimendu bat baino ez dela guztia aitortuko baitio Alexandrek. Antza, emakume batek gizon ezezagun baten deiarri erantzungo ote ziokeen jakin nahi zuen bakarrik. Horrek, Véronique atsekabetuko du. Amorruari ezin eutsiz, lasterka irtengo da kafetegitik neska. Atzetik joango zaio Alexandre berehala. Eta, azkenean, hotel arrotz bateko logelan gailenduko da maitasuna.

Weronikarekin lotzen duen zilbor-hesteaz. Aipatu eszenaren hasieran, eraztunarekin betileak ferekatuko ditu Véroniquek; heriotzaren bezperan Weronikak egin bezala. Eta, supituki, loak hartuko du. Segidan, iluntze-iraungipen baten ostean, Weronika jolasean aritzen zen gomazko esfera gardenarekin egingo du amets. Eta, haren bitartez, biki poloniarraren unibertsoa gogora dakarren eliza alderantzikatua ikusiko dugu; Weronikak bere gomazko esfera gardenaren bitartez eraikinak ikusten zituen bezalaxe. Lo dela, Alexandre esnatu eta so egingo dio. Hala, bion lehen planoak txandakatuko dira. Hori guztia, soinu bandan Van den Budenmayerren musika entzuten den bitartean; ohi legez, irudiek iradokitutako lotura metafisikoa azpimarratuz.

Hoteleko logelaren bakardadean direlarik, bere bizitzari buruz guztia jakin nahi duela esango dio Véroniqueri Alexandrek. Orduan, poltsa ohe gainean hustu egingo du musika irakasleak. Maitaleak esku artean hartutako objektuen artean, kakaoa dago. Berehala ohartzen gara Weronikarekin lotutako objektu bat dela. Izan ere, kantari poloniarrak kakaoa ezpainetan igurtzi zuen kaleko banku batean krisi kardiako gordin bat jasan eta gero. Beste objektuak bi nesken arteko harremana argiago adierazten du oraindik. Gomazko esfera gardenak berebiziko garrantzia baitzuen Weronikarentzat. Alta, Weronikarekin partekatutako objektu horiek baino areago, argazkiaren zeinua da Véroniqueri berari bere baitako sen eta sentimenduak deszifratzea ahalbidetuko diona.



Weronika eta Véroniqueren arteko harreman metafisikoa islatzen duten objektuak: eraztuna, kakaoa eta gomazko esfera gardenena.

Krakoviara egindako bidaiako argazkietako batean agertzen dela aipatuko dio Alexandrek Véroniqueri. Argazkian Weronika azaltzen da, ordea. Hasieran, ezetz erantzungo dio musika irakasleak. Argazkiko neska ez dela bera, alegia. Baina, Alexandreren sinesgaiztasunaren aurrean, argazkia begiratu eta berokia berea ez dela esango du. Hots, argazkiko neska bera denik ez du ukatuko. Une horretan bertan, Weronikaren argazkiari begira dagoela, urte luzez sentitutakoa ulertuko du azkenean Véroniquek. Bere tristuraren zergatia. Eta, bat-batean, bere doble poloniarraren heriotza aintzat hartu eta negar egingo du.

Lekua eta denbora ezberdinak izanik ere, zirkunstantziak berberak dira. Haurrak baino ez zirela galdu zuten ama Weronikak eta Véroniquek eta aitarekin harreman berezia dute; musika atsegin dute eta kantari izatearekin egiten dute amets; bikotekidearen maitasunak ez ditu asebetetzen, eta munduan bakarrik ez daudela sentitzen dute. Hori guztia gutxi balitz, partekatzen dituzten sentimendu, sen eta objektu guztiez gainera, kontuan hartzeko moduko beste hainbat paralelismo ere aurki daitezke.

Komunikazio metafisikotik landa, badira Weronika poloniarra eta Véronique frantziarra harremanetan jartzen dituzten hainbat zeinu esanguratsu. Zeinu hauek, nolabait esateko, Véroniqueren bizitza Weronikarenaren errepikapena dela adierazten dute. Hala, esate baterako, mutil-laguna Krakoviara bisitan etortzen zaionean, Holiday hoteleko 287 gelan zain izango duela esaten dio Weronikari. Véroniquek eta Alexandrek, berriz, Parisko hotel batean, 287 gelan, egiten dute maitasuna estreinakoz.

Beltzez jantzitako emakume misteriotsua ere haien bizitzetan gurutzatuko da. Weronikaren kasuan, antzokian ikus dezakegu lehen aldiz, orkestra zuzendariak kantu lehiaketa irabazi duela esaten dionean abeslari poloniarri. Haserre begiratzen dio. Amorrua ezin ezkutatuta. Lasterrera, kanposantuan ikusiko dugu; beltzez jantzita eta esku artean larrosa gorriak daramatzala. Weronikaren hilobira lurra jaurtiko dutenen artean izango da. Véroniquek, aldiz, Parisko Saint-Lazare tren estazioan egingo du topo harekin. Kasu honetan, beltz kolorekoa kapela du soilik eta harriduraz so egiten dio. Neska gaztearen begiradan ere harridura nabari daiteke. Geroxeago, tren estazioko taberna bateko terrazan ageri da emakume misteriotsua, planoaren honoan. Véroniqueru begira ari zaion arren, haserrearen arrastorik ez da bere aurpegian.

Artur Barcis aktoreak *Dekalog* (1988) film-sailean jokatzeko pertsonaia enigmatikoarekin antzekotasunik badu ere, kutsu ilunagoa du *La double vie de Véronique* (1991) pelikulako emakume misteriotsuak, zinez. Heriotzaren iragarpena dela dirudi Weronikaren kasuan; kantari ibilbidea aukeratu izanagatik harekin erretxinduta dagoela ematen baitu. Polonian erakusten duen haserrea, oster, harridura bihurtzen da Frantzian. Aldarte ez ezik, janzkera bera ere aldatzen du. Doluzko jantzirik ez du eta. Bere biki poloniarrek ez bezala, kantari ibilbidea alboratu eta bizitzaren aldeko hautua egin duelako Véroniquek, beharbada.

Ildo beretik, Kickasolak (2004:249) heriotzarekin ere lotzen du Weronikak etxeko leihotik eta Véroniquek eskolaketik begiztatzen duten emakume adinduna³⁰. “Leihotik Weronikak ikusten duen emakume adindua heriotzaz ohartarazten duen beste zeinu bat da. Kieslowskiren ondorengo film guztietan azalduko da figura hori, zuzendaria bera ere heriotzari buruz goetoa egitera bultzatuz”.

30. Zendu aurreko eszenan, zama handiko bi poltsa daramatzan emakume adindun bat ikusiko du Weronikak izebaren etxeko leihotik. Orduan, leihoa ireki eta oihu batekin haren arreta bereganatuko du. Atsoak burua jiratuko du une batez, baina bere bide neketsuari segida emango dio berehalaxe. Véroniquek ere bastoi bat eskuetan hartuta dabilen emakume adindun bat ikusiko du eskolako leihotik. Begira geratuko zaio. Hausnarkor. Kickasolak dioen legez, heriotzaren itzala suma daiteke pertsonaia horren atzean. Egia da *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian ere adindunaren irudiak garrantzi handia duela. Dena dela, heriotzarekin bainoago, ondorengo ataletan argituko den beste esanahi batekin harreman dago adindunaren irudia bertan.

Paralelismo horiek guztiak Véroniquerentzat antzemangarriak ez diren arren, musika uztera behartu duen senak, Weronikaren kanta hitsak, harekin partekatzen dituen objektu ugariak nahiz Alexandrek hotelean erakutsitako argazkiak ere bere doblearen heriotzaz ohartaraziko dute. Horrexegatik egingo du negar hotelean. Misterioa sumatu dezake. Baina, oraindik ere, ez du erabat argitu. Bere sentimenduen puzzlea osatzeko pieza bakan batzuk falta zaizkio. Misterioaren iluna urratuko duen argia.

3.5. Argia, misterioaren iluna urratuz

Filmaren azken-aurreko sekuentziak garrantzi ikaragarria du, zinez. Alexandreren bitartekaritzari esker bere sentimenduak interpretatzeko gai izango da-eta Véronique; Weronikarekin duen komunikazio metafisikoaren zeinuak ulertzeko gauza. Hoteleko eszenaren ostean, elipsi bat dago eta Alexandreren etxean esnatuko da Véronique. Lanpara erraldoi bat du ohe ondoan eta piztuta dago. Ez da xehetasun ezdeusa, inondik ere. Argiak bizitza zein ezagutza ere sinbolizatzen baititu.

Iluna eta argia filmaren hasiera beretik kontrajarrita daude. Ezin ahantzi Weronika ehorzten duten une berean lanpara txiki bat piztu eta gazte batekin izaten ari den sexu harremanari bukaera ematen diola supituki Véroniquek. Piztutako lanparatxoaren xehetasun plano bizitzaren aldarrikapena modu sinbolikoan islatzen duen irudi esanguratsua dela interpretatzen du Kickasolak (2004:251):

“Heriotzaren eszenak ia une berean gertatzen ari den Véronique eta gazte ezezagun baten arteko pasiozko sexu eszena eteten du. Véroniquek, ustekabean, haien ondoan dagoen argi bat pizten du. Argi hori zergatik pizten duen da gakoa. Kieslowskik eta Piesiewicz –gidoigilea– ez zuten horren inguruan azalpen literalik eman, baina agian lurperatutako Weronika irensten duen iluntasun handiaren aurreko erantzuna da”.

Musika irakasle gazteak ez daki zein den bere bat-bateko tristuraren benetako arrazoia, baina senti dezake Weronikaren galera. Hortaz, argia piztea, Kickasolak dioen bezalaxe, bere doblea irensten duen iluntasunaren aurkako erreakzioa da. Baina, era berean, bizi duen arriskuaz jabetu izanaren lehen zantzua ere bada.

Ildo berekoa da ere hurrengo eszena. Bi iluntze-iraungipen arteko sekuentzia da, hain zuzen ere. Autoan doa Véronique eta tunel baten iluntasunetik irteten da. Planoa beltz dago hasieran. Eta, apurka-apurka, Véroniqueren soslai iluna antzeman daiteke. Sekuentziaren bukaeran, tuneletik irten eta Véroniqueren aurpegia argi eta garbi ikus dezakegu. Pasadizozko gertaera bat dirudien arren, metafora argia da. Iluntasuna atzean utzi eta argiaren bidea hartzen baitu Véroniquek sexu eszenan izan duen intuizioaren ondoren. Hala, kantari ibilbideari muzin egitea da bere erabakiaren lehen urratsa.

Argia protagonista bilakatzen den beste eszena esanguratsu bat ere bada filmean. Véronique esnatzen duen argi izpiaren eszena –aurreko atalean aztertutakoa–, alegia. Bertan, protagonistak misterioa argitzeko hartu duen bide okerra zuzentzen du naturaz gaindiko

argi horrek. Karpeta berde batetik zintzilikatutako lokarria argituz, postaz iritsi zaion lokarriaren garrantziaz ohartarazten baitu Véronique. Jarraian, ezkaratzeko zakarrontzira jo eta botatako lokarria berreskuratuko du. Izan ere, lokarria misterioa argitu ahal izateko funtsezko arrastoa da. Argiak, beste behin, ezagutza dakar berarekin.

Azken-aurreko sekuentziak film osoa laburbiltzen du, nolabait. Lanpara erraldoiaren argiak Véroniquek film hasieran eteten duen sexu eszenan pizten duen lanparatxoa baitakarkigu gogora. Une horretatik aurrera, argia lagun, heriotza atzean utzi eta bizitzaren bidea hartuko du. Eta, halaber, tristatzen duen misterioa ezagutzen ahaleginduko da. Aipatu sekuentzian ere, ohetik altxa eta Alexandreren etxeko korridoretan barrena galduko zaigu Véronique. Kamera subjektiboaren bitartez, bere begiradaren nondik norakoak jarraituko ditugu *travelling* mugimenduaz. Alexandreren bila dabil Véronique. Logelatik irten eta, lehen atea gurutzatu aurretik, atean bertan Véroniqueren panpinaren itzala ikus daiteke. Adierazgarria da ere filmaren lehen partean nagusi izan den kolore berde ilunak kutsatzen dituela gela oro. Ez da aukera estetiko hutsa, inolaz ere. Argiak bizitza eta ezagutza sinbolizatzen baldin baditu, berde kolorez tindatutako argazkia heriotzaren sinbolo baita.



Misterioa urratzen duen argia: sexu eszena eteten duen lanparatxoa, jatorri misteriotsuko argia eta Véronique gertatutakoaz jabetzen duen lanpara erraldoia.

Idziak *La double vie de Véronique* (1991) filmean darabilen iragazki bidezko adierazpen kromatiko berezi hori ez da apetatsua, zinki. Narrazioaren tonuarekin eta pertsonaien sentimenduekin baitago zuzen erlazionatua. Zentzu horretan, aurrekaririk bada. Idziak berak iragazki bidezko adierazpen kromatiko hori estreinakoz erabili zuelako *Dekalog V* (1988) / *Krotki film o zabijaniu* (1988) filmean. Dena den, ikerlarien artean oharkabe pasa da adierazpen kromatikoak *La double vie de Véronique* (1991) pelikulan duen garrantzia. Charles Eidsvik (Woodward, 2009:152) irakasle eta zinemagileak, ordea, auziari merezi duen munta eskaini eta kolore iragazkien garrantzia nabarmendu du *Kieslowski's Visual Legacy* artikuluan:

“Kieslowskik argi-kolorearen banaketa teknikaren inguruan egindako aurkikuntzarik aipagarrienak Slawomir Idziak argazki zuzendariarekin egin zituen *La double vie de Véronique* (1991) eta *Bleu* (1993) filmetan. Bertan, hain justu, kolore iragazkiek islatzen zuten filmetako protagonisten egoera mentala zein gogo-aldartea. Zenbaitetan, *La double vie de Véronique* (1991) filmean, iragazki hautemanezinek kaleak eta zerua itsusitu egiten zituzten bitartean, Weronika eta beste pertsonaien aurpegiak amultsu argitzen zituzten; Weronikarekiko gure maitasunaren eta hura bizi zen munduaren arteko kontrastea sorrerazi nahi balitz bezala”.

Hain justu, sentimenduak islatu edo indartzeko orduan kolore iragazkiek jokatzaren duten rol esanguratsuz mintzo da zinemagile poloniarra Danusia Stoki eskainitako elkarrizketa luze batean. Hala, teknika berbera erabiliz, ondorio ezberdinak lor daitezkeela azpimarratzen du Kieslowskik *Krotki film o zabijaniu* (1988) eta *La double vie de Véronique* (1991) filmeen kasuak aintzat hartuta.

“Guk oinarrizko iragazki bat –urre koloreko hori bat– usu erabili genuen *La double vie de Véronique* (1991) filmean. Horri esker, aipatu filmeko mundua osoa da. Antzemangarria, alegia. Iragazkiek uniformetasuna ematen diote, eta hori oso garrantzitsua da. Idziak *La double vie de Véronique* (1991) pelikularen kanpoaldeak filmatzeko iragazkiak erabili izanak ez du hain garrantzi handia, baina funtsezkoa da *Krotki film o zabijaniu* (1988) filmean, non iragazkiengatik, ezberdintasun horregatik, erdietsitako kolore oso hotz horrexegatik, mundua benetan dena baino askoz ere krudelagoa bilakatzen den; eta Varsovia, are eta nazkagarriagoa. Printzipio bera erabili genuen *La double vie de Véronique* (1991) filmean, baina aurkako efektuarekin. Bertan, mundua benetan dena baino askoz ederragoa ageri baita. Jende askok pentsatzen du mundu hori *La double vie de Véronique* (1991) filmean islatua dela maitasunez; eta maitasun hori emakumezko aktore protagonistatik datorrela, noski, eszeneratzetik, baina nagusi den koloretik ere badator, urre tonu horretatik, hain zuzen” (Stok, 1993:186-187).

Kolorezko iragazkien bitartez *La double vie de Véronique* (1991) filmaren kutsu onirikoa indartzen du Idziak; pelikulak berak iradokitzen duen giro misteriotsu eta metafisikoa, alegia. Hala, tonu berdeko iragazkiak giro ilunak sortzeko darabiltzan bitartean, urre koloreko tonu horien bidez protagonistaren –Weronika/Véronique– zoriona adierazten dituzten eszenak dakartza.

Nagusiki, baina, kontrastea darabil Idziak jolas kromatiko iradokitzaille horretan; plano berean kolore ezberdinak uztartuz. Hala, Weronika / Véronique kolore beraz argizatua den bitartean, bere ingurua kolore berdez tindatzen da. Weronikaren heriotzaren sekuentzian nahiz Véronique ikaskide ohi batekin maitasuna egiten azaltzen denekoan ere argi ikus daiteke aipatu kontrastea; kolore bero eta hotzen arteko jokoak. Lehen kasuan, antzokiaren eszenatokia eta bere ingurua argi berdearen itzalpean ageri diren arren, Weronika kolore beraz argizaturik azaltzen da plano guztietan. Bigarren kasuan, aldiz, Véroniqueren gorputz biluzia kolore beraz argizatua den bitartean, argi berdeak irensten du logela. Horrenbestez, musika irakasle gazteak lanparatxoaren argia –bizitzaren argia– pizten du heriotzaren berde iluna uxatzeko.

La double vie de Véronique (1991) filmaren azken-aurreko sekuentzian ere berdin jokatuko du protagonistak. Alexandreren etxea blaitzen duen kolore berdearekin amaituko baitu Véroniquek egongelako argia piztuz; bizitzaren alde egin duen aukera berriz ere azpimarratuz. Eta, segidan, Alexandreren txotxongilo tailerrera abiatuko da. Hantxe, Véroniqueren antza duten bi txotxongilo daude. Esku artean mugitzen du txotxongilo bat Alexandrek. Bestea, berriz, mahai gainean dago. Geldi. Hotz. Hilda balego bezala. Erabiltzearen erabiltzez ikuskizunetan hondatu ohi direlako dituela bi panpin berdin dio. Mesfidati dago neska, baina. Sinetsiko ez balu bezala. Orduan, ikuskizunerako asmatu duen ipuina kontatuko dio Véroniquei Alexandrek: “1966ko azaroaren 23a izan zen haien bizitzetako egunik garrantzitsuena. Egun hartan, goizeko hiruretan, bi hiri eta bi

kontinente ezberdinetan jaio ziren biak. Batak zein besteak zituzten ile iluna eta begi berdatsak. Bi urte zituztenean eta oinez zekitenean, haietako bat erre egin zen labea ukitzerakoan. Hurrengo egunean, labera hurbildu zuen hatza besteak eta, erreko zela jakiterik ez zuen arren, azken unean erretiratu zuen”.

Hotelean argazkiaren bidez Weronikaren berri izan eta urte luzez sentitutakoa ulertu ostean, haren sakrifizioaren benetako arrazoia argituko dio Alexandreren istorioak Véroniqueri. Ipuina entzun ostean, ezagutuko baitu zergatik jakin izan duen beti zein erabaki hartu bizitzan. Zeinu lausoak nahiz komunikazio metafisikoaren koordinatuak ere argi daude behingoz. Zikloa itxi da. Misterioa argitu da. Errepikapenak bigarren aukera bat eskaini diola badaki orain. Weronikak egindako akatsak zuzenduz, biderik egokiena hartu eta zoriotsu izateko aukera izan duela.

3.6. Errepikapenaren izaera jaregilea

Errepikapena, hain justu, *La double vie de Véronique* (1991) pelikularen oinarri ez ezik, Kieslowskiren zinemaren gai-giltzarria ere bada. Izan ere, ikusi bezala, errepikapenaren bitartez egindako akatsak zuzentzeko bigarren aukera bat erdiesten du Kieslowskiren heroiak. Ibilbide ilun eta gordin baten ostean, erredentzioa zilegi da nonbait eta, horrek, itxaropenez ziprizzintzen ditu zinemagile poloniarren azken filmak –aztergai dugun pelikula eta *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako hiruak—. Eta, ondorioz, haren zinema osoa.

Kieslowskiren zinema aztertu duten aditu gehienentzat oharkabe igaro den arren, berebiziko garrantzia du errepikapenak zinema zuzendari poloniarren filmografian. Halaxe aitortu zuen Kieslowskik berak, bederen, eskaini zuen elkarriketa batean:

“Nire filmak halabeharraren gainean eraikita daudela dioten arren, ez nioke hain garrantzi handia emango horri. Errepikapena, aldiz, funtsezkoa da. Oso interesgarria iruditu baitzait beti. Bizitza honetan gauzak behin gertatzen dira bakarrik, eta aukera bat alferrik galtzen uzten denean ezinezkoa da galdutako hori berriz ere bizi ahal izatea. Ez da posible esperientzia pertsonaletan atzera egitea. Jazotakoa jazo da eta ezin da inolaz ere aldatu. Zineman, ordea, zenbait lizentzia har daitezke eta bizitzeko modua bera ere aldatu. Posible da bizitza hobetzea” (Castro, 1994:38).

Ikerlari gutxik erreparatu dio errepikapenak Kieslowskiren zineman duen garrantziari, zinez. Insdorf da salbuespen bakanetariko bat. Horren erakusgarri, *Double Lives*, *Second Chances* liburua dugu. Izenburuan bertan egokiro laburbiltzen du-eta egileak berak Kieslowskiren zinemaren mamia. Errepikapenaren eta bigarren aukeraren arteko lotura eta gai horrexek Kieslowskiren zineman duen garrantzi handia baitira gogoetagai bertan. Insdorf, oster, auziaren ildo nagusiak nabarmentzera mugatzen da.

Insdorfe utzitako uharari jarraiki, errepikapenaren auziaren inguruko hausnarketa interesgarri eta esanguratsuenak Zizek pentsalari esloveniar ezagunaren lumatik datozkigu.

Zentzu horretan, *'Krzysztof Kieslowski como un cyber-artista: 'Corre, Lola, corre'* (Zizek, 2000) entsegua eredugarria da, egiazki. Bizitza fluxu formaniztun gisa ulertzen duen korronea indar hartzen ari dela dio bertan. Alegia, bizitzan galdutako aukeren ideiak eta errealitatearen bertsio ezberdinek erabat itsuturik gaituztela. Ezin ditugula burutik kendu, nonbait. Kezka horiek, hain justu, Kieslowskiren zineman argiro islatzen direla uste du Zizekek. Hala, *Przypadek* (1981) filma abiapuntu harturik, errepikapenaren izaeraz, narrazioaren mailan errepikapenak berak duen logikaz eta dakartzan ondorioez ere sakon dihardu.

Zizeken aburuz, Witek gaztearen bizitzaren hiru bertsioak ez dira paraleloak inondik ere. Bertsio alternatibo hauek guztiak elkarri lotuak daudela argudiatzen du. Gauzak horrela, bertsio batetik bestera jauzi egiten du pelikularen protagonistak: *“Apparatchik sobietarraren ibilbide politikoaren etenak disidentziara bultzatuko du, eta disidentziak asebeteko ez duenez, lanbide pribatura joko du... Bertsio bakoitzean, aurreko bertsioari buruzko gogoeta bat dago. Véroniqueren kasu berbera da. Weronika poloniarraren esperientzia aintzat hartzen duela baitirudi Véronique frantziarrak”* (Zizek, 2000).

Kieslowskiren errealitate alternatiboen unibertsoan, errepikapenak bigarren aukerari bide ematen dio. Errepikapenari esker, aukera desegokiaren ondorioak saihesta daitezke. Bigarren aukera bat izango du-eta protagonistak oker hartutako erabakiak zuzentzeko. Ez da aukera huts-hutsa izango, baina. Bigarren kasu horretan, aurreko aukeraren esperientziaren abantaila baitu.



Txotxongiloen irakaspena: Weronikaren heriotzak bigarren aukera bat eskainiko dio Véroniqueri bere biki poloniarraren akatsak zuzendu eta bizi ahal izateko.

Iritzi berekoa da Zizek. Izan ere, errepikapena eta bigarren aukeraren arteko loturak Kieslowskiren zineman duen garrantzia ageri-agerian uzten du:

“Aukera batek bukaera katastrofiko batera garamatzanean, abiapuntura itzul gaitzke eta aukera hobe bat egin. Akats suizida ekidinez, bide egokia har daiteke bigarren aldian. Eta, hala, ez litzateke aukera galduko. La double vie de Véronique filmean, Weronikarengandik ikasten du Véroniquek, kantuauren aukera suizida saihesti eta bizirik irteten da; Rouge-n, epailearen akatsa saihesten du Augustek; eta Blanc pelikularen bukaerak Karolek eta haren neska-lagunak bigarren aukera bat eduki eta berriz ezkonduko direla iradokitzen du. Beste bizitza bigarren aukera bat emateko dago hemen. Hau da, errepikapena metaketa bihurtzen da, aurretiko akats bat ekintza arrakastatsu baten oinarri harturik” (Zizek, 2000).

Horrenbestez, errepikapenaren bitartez, aukera galduetatik ikasiz, bizitza hobetzea posible da Kieslowskiren zinema unibertsoan. Beraz, errepikapena eta bigarren aukeraren auzia maisu poloniarren zinemaren bizkarrezurra bilakatuko dira *La double vie de Véronique* (1991) zein *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako pelikuletan. Poloniar sasoiko filmetan, ordea, nahikoa ezberdinak dira gauzak.

Errepikapena Kieslowskiren zineman maiz azaltzen den arren, bere izaera oso bestelakoa da Polonian errodututako pelikuletan, egiazki. *Przypadek* (1981) filmean aukera ezberdinak ageri dira. Bizitzaren beraren bertsio arras desberdinak. Egia da, Zizekek argudiatzen duen bezalaxe, protagonista errealitate batetik bestera igaro egiten dela aurrekoaren esperientzia aintzat hartuta. Errepikapenak, ordea, ez dio bizitza hobe bat erdiesten laguntzen. Lehen bi bertsioek etsipenera daramate. Hirugarrenak, berriz, heriotzara. Aurreko bertsioaren akatsak zuzendu arren, emaitza iluna da beti. Aukera guztiak antzuak dira. Eta, horixe da, hain justu, Witek etsitua Véronique eta *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako protagonistetatik bereizten duena. Errepikapenaren irakasgaia aintzat hartuta ere, ez dela gai aukera berria profitatu eta bizitza hobetzeko.

Bigarren aukeraren ideia are eta ilunagoa da oraindik *Bez konca* (1984) ezkorrean. Antoni Zyro abokatuaren heriotzak bakarrik utzi du Urszula alarguna, eta Jaruzelskiren Polonia itogarrian errealitate gordin eta bakarra dago. Errealitate alternatiborik ez. Galdutako maitasuna berreskuratzeko aukera bakarra bere buruaz beste egitea izango da Urszularentzat. Filmaren amaieran, Antoni eta Urszula ikus ditzakegu zelai batean barrena oinez. Elkarrekin. Maitasuna errepikatzeko, bigarren aukera bizitzeko, bidea izan dute. Prezioa, ordea, altuegia da. Horrenbestez, errepikapenaren eta bigarren aukeraren bidez bizitza hobetzea posible dela ezin esan.

Aro poloniarrean errepikapena presente bada ere, bizitza hobetzeko paradarik ez dago. Aurreko akatsetatik ikasi arren, esperientzia hori ez zaie lagungarri Kieslowskiren pelikuletako protagonistei. Benetako aukera berririk ez baitago. Heriotzaren ostean ez bada, noski. Horrek, ordea, bizitzan atzera-martxa sartzerik ez dagoela dakar berarekin. Esperantza kimera hutsa dela. Atzeraezintasun hori Poloniak 80ko hamarraldian bizi zuen testuinguru politiko ilunaren eragina izan daiteke, hein handi batean. Baina, hala da. Bigarren aukeraren efektu zuzentzailea *La double vie de Véronique* (1991) eta *Trois Couleurs* (1993-1994) trilogian gauzatuko da soil-soilik. Orduan bakarrik aintzat hartu ahal izango dute aurreko esperientzia Kieslowskiren filmetako protagonistek galbidera eramán dituzten akatsak zuzendu eta zoriona bilatzeko.

Alabaina, ñabardurarik egitea ere komeni da auzi honetan. Izan ere, aldaketak ez dira supituki gertatzen normalean. Beti trantsizio epe bat izan ohi da halakoetan. Eta, kasu honetan ere, halaxe da. *Dekalog* (1988) film-saila baita 80ko hamarraldiko zinema ilun eta existentzialistaren eta 90eko zinema itxaropentsuaren arteko zubia; Kieslowskiren zinemaren bilakaera bertan ematen baita.

Julio Rodríguez Chico (2004:179-180) harago doa oraindik. Errepikapenaren eta bigarren aukeraren eremuan *Dekalog* (1988) bera sartzen baitu:

“Istorioen amaiera baino, Kieslowskiren zinemako pertsonaia nagusiek bizi duten bilakaera da garrantzitsuena, aurrera irten eta helmugara iristeko egiten dituzten ahaleginak: Julie, Karol, Valentine, Dorota, Janusz, Hanka, Magda, Zofia, Elzbieta, Roman... guzti-guztiek aurkitzen dituzte euren arazoetan bizitzan sakontzeko aukera. Eta, aukera berriaren ostean, indarberriturik irteten dira maitasun sakon eta benetako bat bizitzeko”.

Bigarren aukeraren ideiarene interpretazio zabalago bat eskaintzen du Rodríguez Chicok. Ezin uka daiteke *Dekalog* (1988) film-sailan bigarren aukera arrakastaz gauzatzen dela zenbaitetan. *Dekalog II* (1988) filmean, esate baterako. Dorotaren senarrak minbizia du eta hilzorian dago. Bera, berriz, haurdun dago. Espero duen haurra, ordea, beste gizon batena da. Senarra bizirik irteten bada, abortatu egingo du. Hiltzen bada, erdituko da. Bukaeran, senarra sendatuko da eta Dorotak haurra izango du. Nolanahi ere, bigarren aukera arrakastaz gauza dadin, medikuak gezurra kontatu behar izan dio Dorotari. Afera etikoaren pisua handiegia da atal honetan. Bigarren aukera ez da gai nagusia; medikuak nozitzen duen dilema etikoa baizik. Antzeko zerbait gertatzen da *Dekalog VIII* (1988) filmean. Zofiak neskato judu baten bizia arriskuan jarri zuen nazien aurka borrokan ari ziren partisansoak babesteko. Ia mende erdi geroago, bi emakumeon patuak gurutzatuko dira eta Zofiak iraganeko bekatuak zuzitzeko bigarren aukera bat izango du. Baina, oraingoan ere, etikari buruzko gogoeta da nagusi.

Hori guztia gutxi balitz bezala, *Dekalog* (1988) film-saileko atal gehienetan ez dago bigarren aukeraren ideiarene zantzurik. *Dekalog I* (1989) filmean, lakuaren izotz artean zendu egiten da Pawel. Ez dago errepikapenik. Are gutxiago, bigarren aukerarik. *Dekalog III* (1988) filmean, berriz, Ewa eta Janusz maitale ohien arteko maitasuna ez da biziberrituko inolaz. Emaztearengana itzuliko da bukaeran Janusz. Bakardadera, Ewa. Patua errukigabea da ere *Dekalog V* (1988) gordinean. Heriotza zigorra jasoko du Jacek gazteak. Piotr abokatuaren lan finak ez du ordainik izango. Ezinezkoa izango zaio haren bizia salbatzea. Bigarren aukeraren arrastorik ez dago. Itxaropen ezaren samina baino ez; *Dekalog VII* (1988) filmean Majka alaba eta amarengandik betirako urruntzen duen trenaren irudiak uzten duen sentimendu etsi berbera.

Dekalog IX (1988) filma da, ezbairik gabe, bigarren aukeraren ideia egokien erretratatzeko duena. Roman eta Hankaren arteko harremana kolokan dago hasieratik. Maitasuna bere osotasunean bizi ahal izateko oztopo handiegia baita senarraren inpotentzia Hankarentzat. Bikotea apurtzen ari diren arazo guztiak elkarri aitortzen dizkiotenean, oraindik ere elkar maite dutela ohartuko dira. Orduantxe, zintzo jokatuko duela aginduko dio Romani Hankak eta neskato bat adoptatzeko nahia ere azalduko du. Emaztearen fideltasunik ezaren susmoak bere buruaz beste egitera bultzatuko du Roman. Saioa ustela izango da eta bizirik irtengo da, oster. Ondoren, bikotearen arteko harremana are eta gehiago sendotuko da. Bigarren aukera bat izango du maitasunak.

Ez da harritzekoa bigarren aukeraren ideia nagusiarekin zerikusirik handiena duen *Dekalog* (1988) film-saileko atala *Dekalog IX* (1990) izatea. *La double vie de Véronique* (1991) eta *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiarene hazia bertan aurki baitaiteke. Murrik (1998:165-166), hain zuzen ere, ezin hobeto argudiatzen du hori:

“Kieslowskiren etorkizuneko zinema, *La double vie de Véronique* filmetik *Trois Couleurs* trilogiara doana, iragartzen duen atala da. Edukiaren esparruari dagokionez, etorkizuneko pelikuletan garatuko diren istorio gehien jatorria kritikaren arretatik ihes egin duen atal honetan dago. *La double vie de Véronique*-ren iturburu izango den kantari liriko kardiopata, *Bleu*-ko suizidio saio nahiz traizioaren eta maitasunik ezaren aurkikuntza, *Blanc*-eko sexu inpotentzia eta *Rouge*-ko telefono-elkarrizketen entzutea ere atal honetan ageri baitira”.

Hortaz, errepikapena eta bigarren aukera Kieslowskiren zinemaren eboluzioaren azken emaitza dira. Bigarren aukeraren gaiaren lehen zantzuak 80ko hamarraldian suma daitezke. Baina, aztertu bezala, jasotako porrot lazgarritik bereganatutako esperientzia ez zaie aski bizitza hobetzeko, zorionaren bidea aurkitzeko, Kieslowskiren pelikuletako protagonistei. *Dekalog* (1988) film-sailean emango dira lehen urratsak. Atal batzuetan itxaropenik eza nagusi den arren, beste bakan batzuetan, aldiz, bigarren aukera moduko bat biziko baitute protagonistek. *Dekalog* (1988), preseski, bigarren aukera gailentzen den zinema horretarako zubia da; Kieslowskiren zinemaren bilakaeraren zeinuak usna baitaitezke bertan.

Kieslowskik aitortu legez, emozioz eta sentimenduz ehundutako filma da *La double vie de Véronique* (1991). Nolanahi ere, zinemagile poloniarraren filmik metafisikoa den arren, bere egitura bigarren aukera posible egiten duen errepikapenaren mekanismoaren aginduetara dago; Weronikaren akatsak saihestiko ditu-eta Véroniquek bertan. Abesteko pasioari atea itxiko dio lehen-lehenik; kantatzeko grinak heriotza ekarri baitzion bere biki poloniarrari. Eta, ondoren, bihotz arazoak sumatu bezain laster, medikura joko du; bizitzaren aldeko hautua azpimarratuz halaxe. Weronikaren akatsak zuzendu eta bizitza hobetzeko aukera izango du; *Trois Couleurs* (1993-1994) trilogiako protagonisten eredu bihurtuz. Hortaz, arestian adierazi bezala, itxaropenez ziprztinduko da Kieslowskiren zinema ezkorra azken etapan. Errepikapenaren eskutik iritsiko baita bigarren aukera. Eta, oraingo honetan, Véroniqueren bidea aintzat hartuz, aurretiko akatsak saihesti eta zoriontsu izateko parada ere izango du Kieslowskiren zinemako protagonistak. Véroniqueren aitaren maitasuna izanen da abiapuntua. Itxaropen horren lehen geltokia.

3.7. Aitaren etxea

La double vie de Véronique (1991) filmaren hainbat bertsio ezberdin egiteko asmoa zuen Kieslowskik hastapenetan. Hala, bertsio batetik bestera aldaketa txikiak aurreikusi zituen. Batzuetan, eszena berri bat tartekatzeko intentzioa zuen. Beste batzuetan, aldiz, bukaera aldatzeko xedea. Gehienetan, baina, aldaketa eszenaren luzeraren arabera zen soil-soilik. Material nahikoa errodatu zuen bertsio horiek guztiak atontzeko, egiazki. Amaieran, oster, diru eta denbora faltak bertan behera utzi zuen ideia.

Haatik, zinemagile poloniarrak hasierako asmo hura bere horretan bete ez zuen arren, *La double vie de Véronique* (1991) filmaren bi bertsio ezberdin merkaturatu ziren. Lehena, Europarako. Eta, bigarrena, berriz, AEBetarako. Bi bertsioen artean alde handirik ez dago. Aldaketa bakarra bukaeran aurki daiteke. Izan ere, Kieslowskik minutu bakarra gaineratu zion estatubatuar bertsioari. Dena dela, aipatu luzapen horrek ez du filmak dakarren istorioa iraultzen inolaz. Finean, bertsio batean zein bestean, korapiloa era

bertsuan askatzen baita. Bertsio estatubatuarra esplizituagoa da, ostera. Horixe da diferentzia bakarra. Europar bertsioan iradokitutako ideia nabarmen azpimarratzen dela estatubatuarrean. Ez besterik.

Jatorrizko bertsioan, europarrean alegia, aitaren etxera itzuliko da Véronique. Autoa etxearen kanpoaldean gelditu eta leihatila jaitsi ondoren, zuhaitz baten enborrean jarriko du eskua. Zabal-zabalik. Une horretan bertan, alabaren presentzia sumatuko du aitak. Ikusiko ez duen arren, alaba etxera itzuli dela sentituko du. Hala, enborrean jarritako esku horrekin, sinbolismo handiko irudi horrekin, bukatuko da filma. Estatubatuar bertsioan, aldiz, alaba gertu dagoela sumatu ondoren, etxetik irtengo da aita eta dei egingo dio: “Véronique! Hotz al zaude? Sar zaitez”. Véronique autotik atera eta korrika abiatuko da aitarengana. Hain justu, etxe aurreko belazean egingo dute topo. Eta, orduantxe, besarkada batean bilduko dira. Hortaz, ezin esan estatubatuar bertsioak filmaren bukaera alternatiboa dakarrenik. Inolaz ere. Aitzitik, lehen bertsioaren mezua literalagoa egiten du. Véronique eta bere aitaren arteko elkartzea irudikatzen baitu.

Bertsio batean zein bestean, aitaren etxeaz ari da Kieslowski. Aitaren etxeak sinbolizatzen duen ideiaz³¹, zehatz-mehatz. Baina, bigarren bertsioan lehen bertsioan islatutako mezu berbera helarazi nahi baldin badu zinemagile poloniarrek, zergatik egin bigarren bertsio bat? Jatorrizkoarekin ez al da nahikoa?

Aitaren etxearen sinboloaren esanahiaz ez ezik, bigarren bertsioa egitearen arrazoiak ere argi mintzo da Kieslowski (Stok, 1993:7):

“*La double vie de Véronique* (1991) pelikula New Yorkeko Zinemaldian estreinatu zenean AEBetako ikusleak erabat zurtuta zeudela ohartu nintzen. Zeharo harriturik. Bada eszena bat non Véronique familiaren etxera itzultzen den. Eta, hantxe, aita bizi da. Eszena oso modu enigmatikoan dago egina. Ez da hain nabaria Véronique itzultzen deneko etxea familiarena denik, baina ez dut uste Europan inork hori zalantzan jarriko lukeenik. Amerikan, ordea, jendea nahasita zebilela ohartu nintzen. Ez zeuden ziur neska familiaren etxera itzuli ote zen. Ez zuten argi etxeko gizona haren aita zen ala ez. Eta, horrezaz gain, ez zuten ulertzen zergatik bueltatu zen aitaren etxera Véronique. Europarrontzat, aitaren etxera itzultzea gure historian, kulturen eta ohituretan ere sustraiturik dagoen balioa da. Izan ere, aitaren etxea balio multzo bat biltzen duen leku bat bezala ulertu izan da aspaldidanik eta *Odissea*-n, literaturan, antzerkian eta artean ere aurki daiteke interpretazio hori. Poloniarrontzat –oso erromantikoak garenez–, bereziki, funtsezko gauza da aitaren etxea gure bizitzetan. Eta, horregatik, bukatu nuen filma halaxe. Berehala ohartu nintzen, ordea, inork ez zuela hori ulertzen Amerikan. Beraz, estatubatuarrei iradoki nien haientzat beste amaiera bat egin beharko nukeela, hura aitaren etxea zela argi gera zedin. Eta, azkenean, horixe egin nuen”.

31. Aitaren etxera itzultzea familiaren supazterrera itzultzea da Kieslowskirentzat; giza nortasunarekin lotutako balio jakin batzuen sinboloa baita aitaren etxea. Europako herrialde ezberdinetan oso erroturik dagoen sentimendua, zinez. Chris Marker-ek *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (1999) dokumental apartan dioenez, etxera itzultzearen ideia ere ezinbestekoa da Tarkovskiren zineman. Hala, zuzendari errusiarrarentzat, bere zineman etengabe ageri den etxe hori, sustraiaren deia ez ezik, protagonistaren beraren arimaren aterpe ere bada. Kontraesanik ez dago, ordea. Véroniquek, maite dutenen babesa sentitu eta bere arima urratuari atsedean eman nahi diolako itzultzen baita aitaren etxera. Horregatik, hain zuzen, filmaren bertsio estatubatuarrean Véroniquek aita besarkatzen dueneko eszenak lotura zuzena du *Solaris* (1972) filmeko azken eszenarekin. Kris Kelvinek –Donatas Banionis– aita etxe atarian besarkatzen dueneko eszena hunkigarria sentimendu beraren isla delako.

Hainbat europar herrirentzat familiaren tenpluaren izaera sakratuaren sinboloa da aitaren etxea. Funtsean, Homeroren garaiko greziarren Itaka hura litzateke. Aitaren etxeak bere baitan biltzen dituen balioen ikuskera kasik erlijioso hori, baina, ez dago hain erroturik AEBetan. Ogibideak hiriz-hiri eta etxez-etxe mugitzera bultzatzen baititu familiak sarri. Hortaz, zaila egiten da europarrok aitaren etxeaz dugun kontzeptua behar bezala barneratzea. Horregatik ezinbestekoa zaio Kieslowskiri familiaren babesa, aitaren maitasuna, modu grafikoago batean islatzea estatubatuar bertsioan; aitaren etxearen sinboloak bere baitan biltzen dituen balioak argi eta garbi irudikatzea.

Filmaren bukaerak, ordea, estatubatuar ikusleen artean ez ezik, europar ikerlarien artean ere nahasmena sortu zuen. Véronique amaieran Weronikaren aitaren etxera itzuli egiten dela interpretatu baitzuen batek baino gehiagok. Murri (1998:190) da irakurketa hori dakarren lehena: “Weronikaren etxera *itzuli* eta bere *sustrai* poloniarren zuhaitza ferekatzen duenean Véroniquek, haren presentzia nabaritu izan balu bezala erantzuten du aitak. Estatubatuar bertsioan, aldiz, indefinizioa literaltasun bilakatzen da: gizon hori besarkatzera sartzen da Véronique, Weronikaren lekua *esplizituki* bereganatuz”. Maris Poggian-ek (2002:363) ere irakurketa berari eusten dio bere tesian: “Hurrengo eszena Lodzera garamatza, Véroniquek basoa gurutzatu eta Weronikaren etxera iritsiko da. Hildako gaztearen aitak presentzia bitxi bat sentitzen du frantziar neskatila autotik jaitsi eta eskua zuhaitz baten enborrean jartzen duenean”. Rodríguez Chico (2004:170) haratago doa eta Véroniquek Weronikaren aitari egindako ustezko bisita horri esanahi berezi bat ere ematen dio: “Véroniquek zorientasunaren bideari hasiera ematen dio hildako neskaren aita ezagutzeko Lodzera bidaiatzen duenean”. Pelikula adi-adi ikusiz gero, halakorik ez dago, inondik ere. Véroniquek bere aitari –Claude Duneton–, eta ez Weronikarenari –Wladyslaw Kowalski–, egiten baitio bisita.

Dena dela, pelikularen amaieran Véronique ez dela aitaren etxera itzultzen den bakarria interpretatu daiteke. Implizituki bada ere, Weronika –bere biki poloniarra– ere itzultzen da-eta berarekin. Aurreko atal batean adierazi bezala, arima beraren bi isla baitira Weronika eta Véronique. Horren erakusgarri, Kickasolak (2004:256) deskribatutako eszena genuke:

“Aitaren etxera jotzen du berriz ere Véroniquek. Konpontzaile eta asmatzaile, haren ohantze espirituala legez jokutzen du. Pintura baten inguruan izandako ametsa aitortzen dio orduan Véroniquek aitari, elizadun herrixka bat agertzen denekoa. Pintura, argi eta garbi, Weronikaren aitarena da. Véroniquerentzat berarentzat, ordea, ez dago oso argi zelan ikusi duen aipatu pintura (“amestu behar izan dut”). Pintura hori bera, Weronikaren gomazko esfera gardenaren bitartez erreproduzitua, Véroniqueren kontzientzian errepikatu egiten da. Zergatik? Etxea da Weronikarentzat, eta Véronique bere etxera itzuli egiten da horren bila. Horra familiaren supazterraren deia, gure giza fundazio primarioa eratu zituzten gauza maitatuak”.

Horrenbestez, *La double vie de Véronique* (1991) filmaren europar bertsioaren azken xehetasun planoan Véroniqueren aitaren etxe ondoko zuhaitzaren enborrean zabal-zabalik jarritako eskuaren metaforak ezin hobeto erretratatzeko alabaren itzulera. Aitaren etxera itzultzen baita Véronique. Familiaren supazterrera. Bere sustraietara. Baina, berarekin batera, Weronika ere badator. Finean, Kickasolaren esandakoaren haritik, aitaren etxea

berbera baita batentzat zein bestearentzat. Aitak eta etxeak ezberdinak izanagatik, sentimendua bat eta bakarra delako. Hala, delegatzez bada ere, aitaren etxera ere itzuli egiten da amaieran Weronika.

Idea hau askoz ere egokiago islatua dago filmaren estatubatuar bertsioan, ezbairik gabe. Ondorioz, ez da harritzekoa AEBetako ikerlarien artean oharkabe pasa ez izana. Insdorfek, hain justu, filma ixten duen azken planoaren berezitasunean eta iradokitzen duen ideian –Véronique ez ezik, Weronika ere aitaren etxera itzuli egiten dela eta bertan aurkitzen dutela biek bakea– erreparatzen du: “Azken planoak leiho baten bitartez erakusten digu nola Véroniquek aita besarkatzen duen etxearen kanpoaldean – biak pantailaren ezker aldean eta eskuin aldean! Irudia, islatua baino areago, paraleloa da, eta haien aitak besarkatzen ari diren bi alaba ezberdin iradokitzen ditu”.



Goiko irudietan, filmaren bukaera europarra ikus daiteke. Behean, aldiz, bukaera estatubatuarra (Insdorfen liburuko argazkiak).

Filmaren estatubatuar bertsioan nabarmentzen den bikoiztasun hori, ordea, ez da irudi isolatu bat; estrategia formal kontziente baten gailurra baizik. Izan ere, Kieslowskik leiho, ispilu eta eta mota ezberdinetako beiretan ere protagonisten isla eskaintzen du etengabe filmean barrena. Aitarekin duen solasaldian, esaterako, leiho batean islatzen da Weronikaren aurpegia. Baita Krakovian ere; telefonoz adiskide bati hots egiten dionean. Eta, tranbiaren kristaletan, Antek mutil-lagunak motorrarekin jarraitzen duenean. Halaber, Véroniqueren isla ere sarri azaltzen da Frantzian: liburu dendako erakusleihoan, kafetegiko beiretan, komuneko ispiluan... Hala, protagonisten barne mundua irudikatze bako bako, Véroniqueren izaera bikoitza azpimarratzeko darabil isla-jolasa film honetan zinemagile poloniarrek.

Kickasolak (2004:262), ildo beretik, filmaren estatubatuar bertsioaren azken planoaz Insdorfek egiten duen irakurketa berresten du:

“Véroniquereren eskua zuhaitzean islatzen duen irudiak aita eta alabaren arteko lotura familiarra zein intuitiboa indartzen du. Aita batek bakar-bakarrik egingo lukeen bezalaxe, alabari galdetzen dio ea hotz den eta etxe barrura sartu nahi ote duen. Véronique harengana abiatzen da korrika eta bion besarkadaren irudi bikoitz esanguratsu batekin amaitzen da pelikula. Irudi horrexek gure heroien –Véronique eta Weronika, hain justu– simetrikotasuna erakustez gain, biak bake apurtxo bat ere aurkitzen hasiak direla iradokitzen du”.

Aitzitik, Zizekek irakurketa zabalago baten barnean ulertzen du aitaren itzultzea. Aitaren figurak Kieslowskiren zineman duen berebiziko garrantziaren baitan, alegia. “Adiskidetzeari *Rouge* filmean da posible bakarrik, eta esanguratsua da heroien –Valentine– eta aitaren figuraren arteko komunikazio ISIL modura ematen dela. Epailea, aitaren figura bakegilearen haragitzea da; *La double vie de Véronique*-ren bukaeran Véroniquek bere itzuleran besarkatzen duen aita bera; *Dekalog IV* filmean intzestu-pasioaren lehertzearen ondoren alabak bere itzuleraren zain duen aita bera”.

Adierazgarria da oso aitaren etxeak Kieslowskiren zineman duen garrantzi handia, zinez. Bere pelikuletako protagonistak sarri-askotan aitaren etxearen bila baitabilzkigu. Antza, nostalgiak eta bakearen beharrak bultzatzen ditu bidaia horretara. Kieslowskiren beraren bizipenez zipriztindurik dirudite. Haurra baino ez zela galdu zuen aita eta Marta alaba bakarrarengandik ere urrun bizi izan zen. Horrek, haren bizitza eta zinema markatu zituen. Kontzientziaren harrak ausiki zizkion, nolabait. *Dekalog* (1988) film-sailean eta *Trois Couleurs* (1993-1994) trilogian aitaren etxearen inguruko hausnarketa ageri-agerian dagoen arren, *La double vie de Véronique* (1991) filmean berebiziko garrantzia bereganatzen du. Protagonista aitaren etxera itzuli eta pelikula itxaropenez amaitzen baita, Kieslowskiren ordura arteko zinemari zerion ezkortasunarekin apurtuz.

Aitaren figurak Kieslowskiren zineman, eta aztergai den filmean bereziki, duen garrantzia ukaezina da. Nolanahi ere, Zizeken ekarpenaren munta zalantzan jarri gabe, aitaren etxeari buruzko gogoetarekin ixten du Kieslowskik errepikapena eta bigarren aukera ardatz dituen *La double vie de Véronique* (1991) pelikula. Eta, ñabardurak ñabardura, aipatu filmaren estatubatuar nahiz europar bertsioren baitan ere ideia berbera da nagusi bukaeran. Itzulerarena, alegia. Véronique – eta, ondorioz, Weronika bera– aitaren etxera itzultzen da amaieran. Erroetara, finean. Balio zaharren altzora. Eta, hantxe, familiaren babesaren ez ezik, bila ari den bakea ere zain du. Arestiren poemaren bezalaxe, protagonistak badakielako, zer gerta ere, aitaren etxeak iraunen duela zutik.







‘Trois Couleurs’, demokraziaren idealak
gizakiaren esparru intimoan







‘Trois Couleurs’, demokraziaren idealak gizakiaren esparru intimoan

Krzysztof Piesiewiczzi otu zitzaion ideia batetik sortu zen *Trois Couleurs* (1993-94) trilogia filmatzeko egitasmoa. Kieslowskik 80ko hamarraldian ezagutu zuen Piesiewicz eta *Bez Konca* (1984) filmetik aurrera haren laguntzaz idatzi zituen gidoi guztiak. Piesiewicz, finean, urte batzuk lehenago *Dekalog* (1988) film-sailean egindakoa hartu zuen eredu zinema proiektu berria irudikatzen. Oraingo honetan, baina, kristautasunaren arau moralak baino, Frantziako Iraultzaren idealak txertatu nahi izan zituen gizakiaren esparru intimoan.

Horrenbestez, askatasuna, berdintasuna eta anaitasuna izan zituzten gogoetagai Kieslowskik eta Piesiewicz gidoia atontzeko egin zituzten bilera anitzetan. Ideia horiek, ordea, testuinguru politikotik at aztertu zituzten. Gizakion eguneroko bizitzan, alegia. *Dekalog* (1988) film-sailean egin bezala, izaera unibertsaleko printzipioak gizakiaren eremu pribatura eramantzen zituzten. Eta, bertan, beste behin ere, nabarmen geratu ziren kontraesanak; sentimenduen magalean printzipio etikoen zilegitasuna erlatiboa ei delako.

Frantziako banderaren koloreak aukeratu zituen Kieslowskik bere zinema ibilbidea itxi zuen trilogiaren hiru filmak izendatzeko: *Bleu* (1993), *Blanc* (1993) eta *Rouge* (1994), hurrenez hurren. Gauzak horrela, Frantziako Iraultzaren ideal bana ordezkatu zuen kolore bakoitzak. Urdinak, askatasuna; zuriak, berdintasuna; eta, gorriak, aldiz, anaitasuna.

Marin Karmitz-ek³² –Resnais, Malle, Godard eta beste hainbat zinema zuzendari handiren ekoizlea– aipatu trilogiako hiru filmak ekoitzi zituen. Horri esker, pelikula horiek egiteko ohi baino aurrekontu handiagoa izan zuen Kieslowskik. Eta, horrezaz gain, MK2 ekoizteak bere filmak egokiro banatzeko aukera ere eskaini zion.

32. Zuzendari gisa eman zituen lehen urratsak zinemaren munduan Marin Karmitz-ek. Orotara, hiru film errodatu zituen: *Sept Jours Ailleurs* (1967), *Camarades* (1970) eta *Coup pour Coup* (1972). 1974an, aldiz, MK2 enpresa sortu zuen eta, orduz geroztik, egile-zinemaren ekoizlerik entzutetsuena da frantziarra. MK2 ez da ekoizpena mugatzen, ostera. Filmak banatu eta erakutsi ere egiten baititu. Besteak beste, Godard, Resnais, Van Sant, Haneke eta Kiarostami-ren filmak ekoitzi izan ditu Karmitzek. Kieslowskiren alde egin zuen apostu 90eko hamarraldiaren hasieran eta *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiaren film guztiak produzitu zituen.



Poloniar sasoiko hainbat aktore eta teknikari izan zituen alboan Kieslowskik trilogiako hiru pelikuletan. Hala, interpretazioaren arloan Juliette Binoche, Julie Delpy, Irène Jacob eta Jean-Louis Trintignant moduko izar entzutetsuekin lan egin zuen arren, Zbigniew Zamachowski aktoreari eskaini zion *Blanc* (1993) filmeko protagonistaren rola. *Dekalog X* (1988) pelikulako aktore nagusiari, hain zuzen. Jerzy Stuhr aktore eta zuzendariak ere –*Blizna* (1976), *Amator* (1979), *Spokoj* (1980) eta *Dekalog X* (1988) filmetan aritutakoa– parte hartze esanguratsua izan zuen bertan.

Lan talde poloniarren eragina, ostera, interpretazioan bertan baino areago, beste esparru batzuetan nabarmentzen da. Argazki zuzendaritzan eta soinu bandan, bereziki. Ohi legez, argazkiari berebiziko garrantzia eman baitzion Kieslowskik *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian. Atal bakoitzaren adierazpen kromatiko iradokorra tentu handiz apailatutako estetika zirraragarriaren parte baino ez da eta. *Bleu* (1993) filmean, esaterako, Slawomir Idziak izan zuen bidaide zinemagile poloniarra. *Blizna* (1976), *Krotki film o zabijaniu* (1988) eta *La double vie de Véronique* (1991) aparten argazki zuzendaria, hain justu. Edward Klosinski eta Piotr Sobocinski –*Dekalog* (1988) film-sailean lan egindakoak–, berriz, *Blanc* (1993) eta *Rouge* (1994) filmen argazki zuzendaritzaz arduratu ziren.

Zbigniew Preisner musikariaren ekarpena ere ezinbestekoa da *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian, zinez. *Bez Konca* (1984) filmean ere egin zuen topo estreinakoz harekin Kieslowskik. Harrez geroztik, bere pelikula guztien soinu bandak konposatu zituen. Koloreen trilogian funtsezkoa da Preisnerren musika, duda zipitzik gabe. *Bleu* (1993) filmean, bereberki. Izan ere, musika konposizioaz diharduen film horretan protagonistak ontzen duen partitura Preisnerrena berarena da. Era berean, *Blanc* (1993) filmerako poloniar folklorea oinarri duen musika gazi-gozoa sortu zuen. Eta, *Rouge* (1994) pelikularako, aldiz, narrazioaren izaera errepikakorrarekin bat datorren bolero ederra.

Zinemazaleen artean arrotza ez bazen ere, *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiaren arrakastak oso ezagun egin zuen Kieslowski munduan barna. *Bleu* (1993) filmak Urrezko Lehoia bereganatu zuen Veneziako Zinemaldian. Eta, hantxe, Juliette Binochek Volpi Kopa irabazi zuen bere interpretazio finarengatik. *Blanc* (1993) filmak, bere aldetik, zuzendari onenaren saria erdietsi zuen Berlinalean. *Rouge* (1994), berriz, Cannesko Zinemaldiko sail ofizialean lehiatu zen. Saririk eraman ez zuen arren, hiru izendapen jaso zituen Oscar sarietan.

Kritikaren artean, aldiz, oso jarrera kontrajarriak eragin zituen trilogiak. AEBetako kritikarien aldetik laudorioak baino ez zituen jaso. Hala, esate baterako, New York, Los Angeles, Chicago eta Bostongo zinema kritikariek ingelesez besteko film onenaren saria eman zioten *Rouge* (1994) pelikulari. Independent Spirit Awards entzutetsuan ere kategoria berean garaile irten zen. European, ostera, kritika erdibitu zuen erabat. Frantziaren kasua da, beharbada, horren erakusle argiena. *Cahiers du Cinema* aldizkariko kritikariek bizkar eman zioten bitartean, *Positif* aldizkariko kritikarien mirespena erdietsi baitzuen.

Iritziak iritzi, Kieslowskiren zinemaren gailurra da *Trois Couleurs* (1993-94) trilogia. *La double vie de Véronique* (1991) filmean begizatutako xendran barrena abiatzen da bertan zinemagile poloniarra. Hortaz, gizabanakoaren sentimenduak, barne mundua, islatzeko grinak bereganatzen du Kieslowski azken pelikuletan. Dena dela, giza sentimenduen unitertso oparo bezain konplexua irudikatze irrika nagusi izanik ere, egile poloniarren

zinemaren gai esanguratsuenek ageri-agerian diraute. Kezka etiko saminak protagonisten bihotzetan iltzatzeaz gain, halabeharraren brisak ere haien bizitzak baldintzatzen baititu.

Halaber, gizatasun handia darie Kieslowskiren fikziozko munduko biztanle oinazetsuei, egiazki. Sentimendu hitsez blaitutako gizatasuna. Zentzu horretan, antz ikaragarria dute Albert Camus idazle eta pentsalari frantziarraren eleberrietako literatur pertsonaiekin. Ez alferrik, Kieslowskik berak ere aintzat hartu zuen *L'Étranger* nobelaren egilearen eragina:

“Existenzialismoa hitz bat besterik ez da. Nire irudiko, Camus ere kristautasunetik hurbil zegoen euren lekua aurkitzeko nahiz oinazetzen dituen zorigaitza mendean hartzeko ezgai diren gizaki dohakabeak, ia beti iragankor eta iheskor den argia oso noizean behin ikusten asmatzen duten pertsonaia horiek, errukiz erretratzen zituenean. Munduaren aurrean tristezia handia sentitzen du Camusek, eta, bere alde horrek, hunkitzen nau” (Herebero, 1993: 42-45).

Hein handi batean, halakoxeak dira Kieslowskiren zinemako pertsonaiak. Izan ere, aipatu hitz horien bidez zinema zuzendariak *Dekalog* (1988) film-saileko istorioak girotzen direneko Varsoviako Stowki auzuneko bizilagunak irudikatzen dituela dirudi. Gizaki hits, barkarti eta patu ilunekoak dira-eta guztiak; zorionak iskin egiten dien errealitate gordin baten gatibu zorigaiztokoak. Gizaki horiexen eguneroko bizitzan, hain justu, txertatzen ditu Itun Zaharraren Hamar Aginduak zinemagile poloniarrek. Eta, testuinguru horretan, jainkotiar jatorriko lege moralek eta giza existentziaren nondik norakoek talka egiten dute.

Salvador Montalt-ek (2003:25) adierazi modura, *Dekalog* (1988) film-sailean, kredo kristauaren oinarriko printzipioak ezartzen ditu Kieslowskik Varsoviako auzune batean. Hala, sobietar iraultzaren utopiaren inposatzea pairatu berri duen gizarteak bere egin zezakeen utopia berri horren desmitifikatzea du xede. Balioen desmitifikazioa, ordea, ez da jainkotiar lege zurruntara mugatzen, inondik ere. *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian ere antzera jokatzeko baitu Kieslowskik. Kasu honetan, estrategia bertsua den arren, demokrazia garaikidearen oinarri diren Frantziako Iraultzaren idealak –askatasuna, berdintasuna eta anaitasuna– daude jomugan. Ideal horiek beren kutsu politikoaz biluzi eta gizakiaren eremura daramatza artista poloniarrek; haien antzutasuna nabarmenduz. Eguneroko bizitza, gizakiaren beraren eremu emozionala, ezin daitekeela arautu erakutsi nahi baitu horrelaxe Kieslowskik. Edonola ere, poloniar filmetan ez bezala, itxaropenez zipriztindurik daude Kieslowskiren azken sasoiko pelikulak. Eta, hortxe datza, hain justu, *Koloreen Trilogiak* dakarren aldaketa nagusia. *Dekalog* (1988) film-saileko gizakiei ukatzen zaien argiak esperantzaz argiztatzen baititu *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako protagonistak.





4. Bleu

*'No existe la libertad, sino la búsqueda de la libertad,
y esa búsqueda es la que nos hace libres'.*

Carlos Fuentes







4. Bleu

4.1. 'Bleu', askatasunaren ezinaz

Askatasunaz baino areago, askatasunaren ezinaz hitz egiten duen filma da *Bleu* (1993). Jean-Paul Sartrek gizakia aske jaiotzen dela zioen arren, askatasuna giza naturaren aurkako kontzeptua dela sinesten baitu Kieslowskik. Halaxe aitortzen du, bederen: “Askatasunari buruzko filma da *Bleu*, giza askatasunaren inperfekzioei buruzko filma” (Stok, 1993:212).

Demokrazia burgesaren bihotzean girotzen du bere alegia gordina Kieslowskik. 1789ko Iraultzan ‘*Liberté, égalité, fraternité*’ ikurritza aldarrikatu zuen herrialdean bertan, hain zuzen ere. Libertateak, ordea, ez du jite politikorik. Polonia komunistan ez bezala, adierazpen askatasuna bermaturik dago-eta Frantzian. Aitzitik, gizabanakoaren eremu intimoan txertatu egiten du askatasuna. Gizakia benetan aske ote denentz aztertu nahi baitu.

Julie gaztea –Juliette Binoche– da *Bleu* (1993) filmaren protagonista. Ezkondua dago eta alabatxo bat dauka. Sona handiko musikagilea da haren senarra eta konposizio lanean lagundu ohi du Julie tarteka. Biziki maite du Patrice –Hugues Quester–, zinki. Antza, zoriontsua da oso. Auto-istripu lazgarri batek errotik aldatuko du bere bizitza, ordea. Bizirik irtengo den arren, senarra eta alaba galduko baititu ezbehar latz horretan Julie. Eta, orduantxe, kolokan jarriko ditu bere balio guztiak.

Drama itzel horixe da, preseski, Kieslowskiren askatasunari buruzko saiakera mikatzaren abiapuntua. Zorigaitzak, paradoxikoki, libre egin baitu Julie. Senarra eta alaba istripuan zendu direnez gero, ez du jada familia-bizitzako eginbeharrik. Diru mordoxka du eta inongo erantzukizunik ez. Ez du zertan ezer gehiago egin behar bizitzan. Aske da Julie. Quim Casas-ek adierazi bezala, “Bizitza ala heriotza, isiltasuna ala komunikazioa eta bakardadea ala estimuaren artean aukeratzeko aske da Julie” (219, 1993:40). Baina, egoera horretan den pertsona, zein neurritaraino da benetan libre?



Galdera horren erantzunaren peskizan dabilkigu Kieslowski film osoan barrena. Lotura afektibo oro etenda, gizabanakoa bizitzeko gai ote den jakin nahi baitu. Bakardadearen samina zein beldurraren zirrara hotza jasaterik ote dituen. Maitasunari uko egitearekin ez du aski gizabanakoak, ostera. Oroitzapenak ere ahanzturaren erresumara erbesteratzea ezinbestekoa baita sentimenduen morrontzatik erabat aske izateko. Baina, maitasunik eta oroitzapenik gabe bizitzerik bada? Maitasunik gabeko askatasuna zilegi al da?

Duda horien baitan kulunkatzen da etengabe Julie gaztearen bihotza *Bleu* (1993) malenkoniatsuan. Barne bidaia mingarri baten ondoren soilik ohartuko da askatasunaren ezinaz. Maitasunaren beharraz. Bere odisea samina askatasunarenezina argudiatzeko aitzakia baino ez da, baina. Bilatzen dituen galderen erantzunak aldeztu aurretik jakin badakizki-eta Kieslowskik. Alegia, maitasunaren mende galtzen dela askatasun erabatekoa.

4.2. Halabeharraren izaera anbibalenteaz

Halabeharrari buruzko ikuspegi berezia du Kieslowskik, zinez. Sarri, bere zineman, izaera etikoa baitu halabeharrak. *Rouge* (1994) filmean, esate baterako, eskuzabal jokatzek maitasuna dakarkio Valentine xaloari amaieran. Izan ere, halabeharra merezi behar den zerbait dela zioen zinemagile poloniarrek; lan gogorraren bitartez irabazi beharrekoa. Nolanahi ere, zenbaitetan, halabeharraren aseptikotasun hotzak bortizki astintzen ditu Kieslowskiren unibertso pertsonaiak. *Przypadek* (1981) filmeko protagonista da horren erakusgarri. Bizitzan, edozein bide hartuta ere, etsigarria baitzaio patua beti Witek gazteari. Halabeharrak, zoriona baino gehiago, zorigaitza dakarkiolako. Zorigaitza eta... heriotza; protagonistak hartutako hegazkinaren ez tandarekin bukatzen da-eta filma. Antzeko zerbait ere gertatzen dela dirudi *Bleu* (1993) etsian. Alegia, halabeharraren aseptikotasun hotzaren biktima dela Julie. Bere familiaren galera pairaezina ezusteko ezbehar baten ondorio baita.

Kieslowskiren zinemak, ostera, interpretazio anitz bidera ditzake; halabeharraren izaera bera ere ezbaian jartzeko adina iritzi. Filmaren hasierak Kieslowskiren zinemaren baitan hain ohikoak diren patu itsuaren rolari buruzko gogoetak iradokitzen dituela dio Marek Haltof-ek (2004:128), kasu. Hala, bere buruari galdetzen dio zer gerta ote zitekeen istripuaren aurretik gelditzeko keinua egiten dien auto-stop egilea jaso izan balute Julie eta haren senarrak. Hala izan balitz, nola eta zein neurrian alda zitezkeen gauzak?

Ildo horretatik abiatuta, urrunago ere joan gintezke. Auto-istripuaren aurreko eszena litzateke, hain zuzen, interpretazio alternatiboaren giltzarri. Bertan, auto-stop egiten ari den gaztea bola-jokoan ageri da. Behin eta berriz saiatu arren, ezin du bolatxo makiltxoan sartu inolaz. Julieren familiaren automobila ondotik pasatzean, auto-stop keinua egingo du gazteak. Ibilgailuak, ordea, aurrera jarraituko du. Eta, lasterrera, bolatxo makiltxoan sartzeaz batera, ezbeharra jazoko da. Autoa gelditu eta auto-stop egilea jaso izan balute, ez zatekeen, beharbada, istripurik gertatuko. Axolagabetasunak, antza, heriotza dakarkie. Interpretazio honen haritik uler daiteke, neurri batean, gazteak duen errudun kontzientzia.

Bolatxoa makiltxoan sartzen den une berean gertatzen denez istripua, errudun sentitzen baitu bere burua. Gelditu ez den autoaren aurkako mendekua eragin duela baitirudi.

Halabeharraren izaera modu batekoa ala bestekoa izan, ukaezina da berebiziko garrantzia duela filmaren garapenean. Auto-istripua istorioaren abiapuntua bera baita. Gehien maite duenaren galerak bultzatuko baitu Julie askatasunaren muga saminak ezagutzera; maitasunaren egiazko neurria zein den erakutsiko dion barne bidaia makur horretara. Finean, bizitzaren baldintzatzaile tragikoa legez azaltzen da halabeharra.

Nolanahi ere, filmaren argumentuaren eragile nagusia izanik ere, ezin esan daiteke halabeharra *Bleu* (1993) filmaren bizkarrezurra denik, inondik inora. Ez du, behintzat, *Rouge* (1994) zirrargarrian erakusten duen adinako garrantzirik. Hasieran oldarkor ageri eta narrazioaren nondik norakoak errotik aldatzen dituen arren, berehala aienatu egiten da. Ez da, baina, guztiz desagertzen. Tarteka, kontakizunaren une oso jakinetan, azaleratzen baita. Eta, sotilki bada ere, Julie hitsaren patua baldintzatzen du.

Halabeharraren izaera aldaketak harreman estua du Julieren beraren jarrera aldaketarekin. Isolamendutik urrundu ahala, zorionerako bidean babes eskaintzen baitio Julie atsekabetuari halabeharrak. Iraganaren presentziak estreinakoz apurtzen du alargun gazteak bere inguruan sorturiko burbuila Mouffetard kaleko kafetegian. Julie bakardadearekin duen hitzordua eteten baitu Olivierrek (Benoit Regent) – senarraren lankidea eta Julierekin maitemindutako gizona –, ustekabez. Luze ibili da haren bila. Baina halabeharrarekin gurutzatu izan ez balitz, ez zukeen aurkituko ziurrenik. Halaxe aitortzen dio, behintzat, Olivierrek: “Hainbat hilabete galdu ditut zure bila, baina oso erraza izan da gero. Nire enpleguaren alabak zurekin egin zuen topo auzoan. Hiru egun daramatzat hona etortzen”.

Bakardadearekin apurtu eta bere hurkoak laguntzen dituen neurrian, halabeharra izanen du bidaide bizitzan Julie. Eta, arrunki, Olivierren eskutik iritsiko da. Julio Rodríguez Chicok (2004:188), hain justu, ezin hobeto azaltzen du halabeharrak Julie atsekabetuaren alde filmean egiten duen keinu esanguratsua:

“Halabeharraren poderioz, telebista piztua dago eta bere senarrari buruzko elkarrizketa bat ematen ari dira; saioak Julieren arreta piztuko du eta, Olivierrek kontzertua amaitzeko dituen asmoen berri izan ez ezik, ezagutzen ez duen emakume batekin senarrak ateratako argazki konprometitu batzuk ere ikusiko ditu. Filmaren benetako giltzarriaren aurrean gaude, bere lozorrotik esnatu eta, zendutako senarrari dion maitasunak bultzaturik, suspertzen baita Julie”.

Bizi duen emoziozko itxialdi makurretik aldentzeko urrats herabe bakan batzuk baino ez ditu eman Julie. Benetako bizitzara itzul dadin, alargun gaztearen erraiak astintzea deliberatuko du Olivierrek. Horretarako, haren senarrak bukatu gabe utzitako *Europako Batasunerako Kontzertua* amaituko duela iragartzeaz gain, Patrice bera maitalearekin agertzen deneko argazki batzuk ere erakutsiko ditu aipatu telebista saioan. Senarrak amorantea zuenik ez daki eta, jakin-minak, eguneroko bizitzara erakarriko du berriz Julie.

Hala eta guztiz ere, halabeharraren partehartzerik gabe ez zukeen inoiz egiaren berri izango Juliek. Eta, horrenbestez, ezin izango ziokeen bere patu ilunari aurre egin inolaz. Lucille (Charlotte Véry) hauskorren –Julieren bizilaguna eta auzoan duen lagun bakarra– deiaren eszena baita, hain zuzen ere, gakoa. Bizilagunaren deiak gauerdian esnatu du Julie. Ikuskizun erotikoak eskaintzen dituen lokal batera jo du segidan; bertan egiten baitu lan Lucillek. Ikusleen artean aita ikusi omen du neskak eta larritu da. Horrexegatik, desesperazioak jota, egin dio dei Julieri. Laguntza eske. Baina, hura iritsi denerako, arriskua igaro da. Aitak lokala utzi baitu alaba eszenatokian biluzik ikusi gabe. Hizketan ari direla, telebista saioan erreparatuko du Juliek. Halabeharrez.

Argi dago halabeharraren partehartzea ez dela doakoa izan. Lucille etsiaren deiari muzin egin eta lo egiten jarraitu izan balu, ez zukeen-eta halabeharraren babesak jasoko Juliek. Beraz, lagun hurkoarekin eskuzabal jokatu duelako erdiesten du alargun gazteak halabeharraren bultzada. Bere partehartzea justifikatzen duen arrazoi etiko bat dagoelako. Hori dela-eta, halabeharra ezinbestekoa bihurtzen da Julie gaztearen bizitzan; iluntasunetik argira gidatzen baitu haren patua.

Era berean, halabeharrak *Bleu* (1993) filmean duen garrantzia nabarmentze aldera, Julie eta Olivierren arteko elkarriketaxo bat tartekatzen du Kieslowskik bukaera aldera. Bizitzaren nondik norakoak zein neurritaraino egon daitezkeen halabeharraren mende erakutsi nahi du halaxe zinemagile poloniarrek.

-Julie: Patriceren paperak zeuzkan karpeta eraman nezan tematu zinen behin.

-Olivier: Ez zenuen nahi izan.

-Julie: Ez, ez nuen nahi izan. Egin izan banu... beste guztiekin zeuden argazki horiek?

-Olivier: Bai.

-Julie: Egin izan banu, orduan jakingo nukeen.

Eta paperak begiratu gabe erre izan banitu, ez nukeen sekula jakingo.

-Olivier: Seguruenik.

-Julie: Baliteke ondo egotea horrela.

Egia lehenago jakin izan balu, samina ez zitzaiokeen hain luze egingo Julie gajoari, beharbada. Paperok erre izan balitu, berriz, Olivierrek ez zukeen Julie saminaren arreta bereganatzerik izango. Eta, apika, bakardadearen ahutzetan galduko litzateke betirako emakumea. Ez luke erredentziorako aukerarik izango. Auskalo, ordea. Baldintzaren tranpak aurreikusterik ez dago eta. Dena dela, hipotesiak hipotesi, ukaezina da halabeharraren munta. Filmaren oinarri nagusia ez izanagatik, berebiziko garrantzia baitu.

Halabeharra, ordea, oso bestelakoa da hasieran eta bukaeran. Arestian azaldu bezala, *Bleu* (1993) filmaren abiapuntua bera da halabeharra. Ezbehar lazgarriak goitik behera aldatzen baitu Julieren bizitza supituki. Edonola ere, tragediaren ostean desagertzen dela dirudien arren, hastapenetan izandako garrantzia berreskuratzen du filmaren amaiera aldera. Eta, bere natura ere, berezia da. Etikoa. Kieslowskiren uztakoa. Gizabanakoarekin eskuzabal jokatu ahala erdietsiko du-eta Julie halabeharraren babesak. Une horretatik aurrera soil-soilik zilegi izango zaio erredentzioa... zorionaren fereka.

4.3. Barne munduaren begirada subjektiboa

Hurkoarekin eskuzabal jokatu eta halabeharraren babeska lortzeko, ostera, bide luzea egin beharko du Julie. Bihotza kraskatuko dion auto-istripu lazgarriak are eta gehiago hondoratuko baitu protagonista bere barne munduan. Bere baitan. Nolanahi ere, Julieren barne munduaren begirada subjektiboa pelikularen hasierako irudietan ere nabarmena da.

Plano beltz batekin ekiten dio istorioari Kieslowskik. Pixkanaka-pixkanaka, baina, argia sartzen da planoan eta automobil baten gorpila hautematen da. Kamera gorpilaren atzean kokatua dago eta hondoan errepidea ikus daiteke; urdin kolorez –Sławomir Idziak argazki zuzendariak iragazki urdinak darabiltza bertan– zipriztindutako errepidea. Hitzik ez dago. Automobilaren motorraren eta trafikoaren zarata besterik ez. Segidan, piruleta baten bilgarri urdina automobilaren leihatilatik at eusten duen haur baten eskutxoak erakusten du xehetasun plano batek. Haizeak, borroka gogor baina labur baten ostean, berarekin darama azkenean gozokiaren bilgarria.

Hurrengo irudietan, aldiz, Anna txikia bihurtzen da protagonista. Autoa tunel ilun batean sartzen da eta neskatoak atzeko leihotik so egiten du. Kontraplanoak haurraren begirada islatzen duen plano subjektiboa dakar. Tunelaren iluntasunean nabarmentzen diren argi urdin, zuri eta gorriez gain, atzetik doazen autoen itzalak ere ikus daitezke. Desitxuraturik. Jarraian, autoa gelditzen da. Anna errepide ondoko belardian barrena doa txiza egitera, eta autotik irteten da aita. Bat-batean, xehetasun plano orojakile batek autoa olioia galtzen ari dela erakusten digu. Plano berean, baina lausoturik, Annaren itzulera ikus daiteke. Orduan entzuten dira lehen hitzak. Julieren hitzak. Aipatu plano horrexek tragedia aurreikusten du. Izan ere, apurtxo bat geroago, autoak zuhaitz baten kontra joko du bete-betean.



Filmaren hasiera. Ezbeharrak aurreikusten duten urdin kolorez zipriztindutako xehetasun planoak.

Auto-istripuaren ostean, iluntze-iraungipenaren ondoren, jarraitutasuna dago maila formalean. Hurrengo eszena, zehatz-mehatz, ohe bilo baten xehetasun plano batekin hasten da. Hondoan, berriz, lauso ageri da. Planoak, egia esan, antz handia du ezbeharrak gertatu aurretik autoaren olioaren galera erakusten zuen irudiarekin. Oraingo honetan, ordea, Julie-ren begiaren xehetasun planoak argi uzten du plano subjektiboa dela. Haren begi-ninietan, hain justu, medikuaren irudia islatzen da. Istripuaren ondorengo orduak dira. Ospitalean esnatu da Julie eta ezbeharraren ondorio larrien berri ematen ari zaio medikua. Bat-batean, xehetasun plano berezi horretatik protagonistaren aurpegiaren lehen planora garamatza zuzendariak. Senarra zendu dela jakin eta gero, alabarengatik galdetzen dio Julie medikuari. Anna txikiak ere bizia galdu duela aitortzen dionean, kamerak enkostratu egiten du berriz ere ama nahigabetuaren sufrimendu aurpegia. Itxi egiten ditu orduan begiak Julie, minari eutsi ezinik.

Bleu (1993) filmaren hasierako irudi horien guztien natura subjektiboa ez da ariketa formal hutsala, inondik inora ere ez. Aitzitik, erlazio estua dago mamiaren eta formaren artean. Zentzu horretan, bere doktore tesian Kieslowskiren zinemaren narrazio moduari garrantzi berezia eskaini dion Kaisa Hiltunen-ek (2005:153) “Julie-ren begiaren lehen plano ia mikroskopikoa protagonistaren barne mundurako ate sinbolikoa” dela nabarmentzen du. Ikerlari finlandiarrak adierazitakoarekin bat gatoz. Are gehiago, hasierako irudi guztiak Julieren beraren barne munduaren isla direla ere esatera ausartuko ginategi. Aipatu modura, jarraitutasun nabaria baitago auto istripuaren aurreko eta ondorengo irudien artean. Iritzi berekoa da ere Julio Rodríguez Chico (2004:99):

“Sarreran nahiz hasierako eszenetan lehen plano ugari darabiltza Kieslowskik, kamera ere ezin susmatuzko lekuetan jarritz, haietako bakoitzaren konposizioa arreta handiz zainduz: gurpilari neskatiaren aurpegia eta piruletaren bilgarria jarraituko diote, eta modu enfatikoz erakutsiko ditu jarraian autoaren olio galera, auto-stop egiten duen gaztearen bola-jokoa, biloa eta ospitaleko ohean datzan Julieren aurpegiko zauriak; medikuaren irudia islatzen duen begi-niniaren xehetasun magistrala ahantzi gabe. Gertatutakoa kontatu eta protagonistaren barne munduan sartzeko zinemagileak darabiltzan modu esplizitu eta deskribatzaileak dira”.

Rodríguez Chicok eskainitako adibideak aintzat harturik, nekez jar liteke kolokan sarreraren eta istripu osteko segmentuaren arteko harreman formala, zinez. Atal batean zein bestean, lehen planoak, xehetasun planoak eta subjektibitatez zipriztindutako irudiak baitira nagusi. Hitzik ez dago kasik. Irudiek beraiek adierazten baitute protagonistaren samina. Ondorioz, sarrera bera ere Julieren barne mundutik erauzia izan dela dirudi; ospitalean esnatu aurretik alargun gazteak istripuaz egindako interpretazio oniriko etsia dela, alegia. Eszenari darion subjektibotasun bereziaz gainera, hainbat gauza bitxi ere aurki baitaitezke bertan. Hala, besteak beste, Anna txikiaren eta Patriceren irudiak –azken honenak atzetik atereak– erakusten zaizkigun arren, Julie ez da ageri. Salbuespen bakarra dago, akaso. Auto barnean dela, bere burua antzeman baitaiteke atzetik egindako plano iheskor batean. Besterik ez. Halaber, berea da sarrerako eszena luzean entzun daitekeen ahots bakarra.

Geoff Andrew-k (1998:25), bere aldetik, interpretazio lanean neurritsuagoa den arren, sarreraren eta ondorengo eszenen arteko lotura formala ukazina dela ere uste du: “Kieslowskik protagonistaren egoera mentala adierazteko erabiliko dituen muturreko lehen planoak, sakontasun handiko fokuak nahiz angelu handiko ikuspegiak aurreikusten ditu abiadura handiko trafikoaz Annak duen ikuspegi distorsionatuak”.

Kieslowskik elkarrizketa eta *over* ahotsa nahita erabiltzen ez dituela ere gaineratzen du Andrewk; gizabanakoaren barne emozioak arakutzen dituen zinema estatubatuar garaikide sofistikatuenarekin –Terrence Malick, John Sayles edota Martin Scorsese– bat eginez halaxe. Era berean, *Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1947) film esperimentalak ezagun egin zuen kamera subjektiboaren estiloa ere darabilela dio. Forma, azken finean, ezin hobeto egokitzen da zinemagile poloniarraren asmoetara. Kieslowskik ez baitu sentimenduak hitzez adierazteko beharrik. Julieren barne mundua keinu eta begiraden bitartez islatzen du eta.

Bleu (1993) filmaren irudi goiztiarrenak Julieren beraren barne munduaren isla dira, ez bairik gabe. Julie oinazetsuaren sentimendu urratuak bilakatzen baitira filmaren



ardatz hastapenetan. Hortaz, bere ikuspegi saminaren adierazle diren plano subjektiboak eta protagonistaren beraren lehen planoak txandakatzen dira etengabe pelikularen lehen partean. Eta, irudi ororen artean, aipatu begi-niniaren xehetasun planoak da zirrargarriena. Hala, ospitalean den artean bederen, Julieren ikuspegia nagusituko da maila formalean.



Julieren begi-ninia bere barne mundurako ate sinbolikoa da. Bere saminaren isla.

Dena den, ospitaleko eszenen artean bada nagusi den estilo subjektibo horren etena dakarren bat. Alabaren heriotzaren berri izan eta gero gertatzen da eta, bertan, bere buruaz beste egiten saiatzen da Julie. Kristal-apurketa batekin hasten da aipatu eszena. Ospitaleko leihoa hautsi eta erizainaren arreta bereganatzea lortuko du Julie. Erizaina apurtutako leihoa dagoen korridorean dela, botika-gelara sartu eta pilula batzuk ahoratuko ditu. Handik gutxira, baina, ahotik eskura jaurtiko ditu pilulok eta bere bizitzarekin bukatzeko gai ez dela aitortuko dio erizainari Julie. Formari dagokionez, ezberdintasun anitz suma daitezke. Plano orokorrak, ertainak eta lehen planoak naturaltasunez nahasi egiten dira-eta eszenak irauten duen tarte laburrean. Julie protagonistak izaten darrai, baina subjektibotasun arrastorik ez dago. Eta, bukaeran, begirada *raccord* bizi baten ostean, elkarrizketa bat mantentzen dute erizainak eta Julie. Plano berean daude biak. Ezkerrean, erizainaren aurpegia ikusten da. Eta, eskuinean, berriz, Julie etsiaren eskortzoa. Bere bakardadea leuntzen da une batez, planoak partekatzen baitu gupidaz so egin eta goxo-goxo hitz egiten dion erizainarekin.

Eszenaren berezitasuna ez datza soilik maila formalean. Ez horixe. Julie oinazetsuaren suizidio saio ustelak, neurri handi batean, *Bez konca* (1984) gordina baitakar gogora. Jaruzelskiren erregimenaren sasoi ilunean girotua, alargundu berri den emakume baten nondik norakoak aletzen ditu pelikulak. Bihotzekoak emanda hil da Antoni Zyro abokatuak. Urszula emazteak, ordea, ezin du senarraren hutsunea jasan; harekin maitemindurik jarraitzen baitu. Maitasun ezinezkoa da, ostera. Bizidunen munduan, behintzat. Beraz, senarrarekin itzultzeko asmoz, bere buruaz beste egitea erabakiko du Urszulak.

Juliek berak ere antzeko egoera bizi du *Bleu* (1993) filmean; senarra eta alaba galdu baititu auto-istripu ikaragarri batean. Senarraren galera pairaezina zaio. Zendu den arren, Patricerekin maiteminduta segitzen baitu oraindik. Orobat, Anna alabatxoaren heriotza ere ezin du bere egin. Maite zituen pertsonen desagertzeak zentzu guztia kendu dio bere bizitzari, zinki. Hortaz, sufrimendua eramangaitza zaionez gero, bere buruaz beste egitea deliberatuko du. Baina, Urszulak ez bezala, porrot egingo du bere ahalegin ilunean Julie. Ezinezkoa izango zaio-eta ahoan sartutako pilulak irenstea. Heriotzaren ordean, bizitzaren aldeko hautua egingo du frantziar alargunak. Bizitza hori maitasunik gabekoa izanik ere.



Bez konca (1984) eta *Bleu* (1993) pelikulen arteko lotura estuaz ere sakon hausnartzen du Zizekek (2006:68-69); Julie eta Urszularen arteko paralelismoak ageri-agerian utziz.

“Kieslowskiren zineman, *Bleu* filmaren aitzindaria da *Bez konca*: oso film ezberdinak diren arren, biek ala biek, senarraren heriotzaren ostean iraganarekin apurtu eta oroitzapenak ezabatzen etsi-etsian ahalegintzen den emakume baten istorioa kontatzen baitute. Eta, kasu bietan, alargunei iragana (senarrarena) atzetik dabilkie segika burutu gabeko misio baten itxurarekin (disidenteak bere kasuaz arduratzeko eskaera egiten dio Urszulari, eta Olivierrek, senarraren konposizioa bukatzeko Julieri). Horrezaz gain, *Bez konca*-k Urszula izan zela senarraren arrakasta profesionalaren benetako eragilea sinestera garamatza. Eta, era berean, *Bleu*-k ere iradokitzen du Julie izan zela senarraren musikaren benetako espiritu sortzailea edo egilea bera”.

Urszula eta Julie protagonisten patua bertsua da, Zizeken aburuz. Bukaera aldera soil-soilik bereizi egiten dira-eta haien bideak. Senarraren presentziak bizitza osoan barna jazarriko duela oharturik, bere buruaz beste egingo du Urszulak maite duen gizonarekin elkartzeko. Julie, aldiz, arrakastaz birgizarteratuko da. Horrenbestez, *Bez konca* (1984) eta *Bleu* (1993) filmak batera interpretatu behar direla uste du pentsalari esloveniarrak; Kieslowskiren zineman hain ohikoak diren bizitza alternatiboen beste etsenplu bat bezala. Zizekek, ordea, ez du azaltzen zerk ezberdintzen dituen Urszula eta Julie azken erabakia hartzeko tenorean. Alegia, zergatik Julie ez du, Urszulak bezalaxe, bere buruaz beste egiten?

Zentzu horretan, behintzat, argiagoa da Kickasola (2004:264). Bere ustez, *Bleu* (1993) filma *Bez konca* (1984) gordinaren errepikapena da bederatzi urte geroago. Batean zein bestean, senarra galdu berri duen emakume bat baita protagonista; bere buruaz beste egin nahi duen alargun gazte bat. Auto istripuak ere daude bi filmetan. Eta, are gehiago, existentziari buruzko auziak jorratzeaz gain, kezka metafisikoak ere estrategia formal apartekin islatzen dira. Ezberdintasuna, hein handi batean, testuinguru politikoaren eskutik letorke Kickasolaren arabera. Bi pelikulak banatzen dituen hamarraldi horretan bertan aldaketa politiko esanguratsuak jazo ziren-eta Polonian komunismoaren amaierarekin. Eta, sasoi hartan ere, ospe handia erdietsi zuen Kieslowskik mundu mailan. Horrexegatik, *Bez konca* (1984) mingotsean nagusi zen ikuspegi ezkorra itxaropen printz, askatasun esperantza, bilakatzen omen da *Bleu* (1993) filmean.

Kieslowskiren azken filmak –*La double vie de Véronique* (1991) eta *Trois Couleurs* trilogia (1993-94)– itxaropenez zipriztinduak daudenik ezin ukatu. Eta, modu batean ala bestean, testuinguru politikoak zerikusirik ere izan lezake horretan. Baina gehiegizkoa dirudi aipatu bilakaera gauzatzeko testuinguru politikoa erabakigarria izan zela adieraztea. Kieslowskik berak, komunismoaren askatasunik eza gaitzetsi zuen bezalaxe, sarritan salatu zituen-eta demokraziaren gabeziak³³.

33. Wajda, Zanussi eta Holland bezain argi lerratua ez zegoen arren, komunismoaren aurkako oposizioan izan zen beti Kieslowski. Dena dela, demokraziaren sasoian ere, bere izaera kritikoa mantendu zuen. Hala, Poloniaren demokraziaren gabeziak agerian utzi zituen sarri-askotan. Walesaren gobernuak ez zuela herrialdea behar bezala antolatzen asmatu salatzaz gain, zinemaren arloan zentsura ekonomikoa politikoa baino askoz gordinagoa zela zioen. Danusia Stoki (1993:151) eskainitako elkarrizketa luzean halaxe azaldu zuen demokraziak poloniar herritar xumeari ekarri zion paradoxa: “Lehen dirua genuen baina askatasunik ez. Orain, aldiz, askatasuna dugu baina dirurik ez. Ezin dugu gure askatasuna adierazi bitartekorik ez dugulako”.

Aldaketa, azken finean, Kieslowskiren beraren zinemaren eboluzioaren emaitza da. Hasiera batean, Camusen ezkortasun existentzialaren arabera moldatuak daudela dirudi bere pertsonaiak. Gizaki dohakabeak dira, zorigaitzaren mende daudenak. Zinemagile poloniarra gizabanakoaren barne munduan murgilduz joan zen neurrian, baina, esperantzaz jantzi zuen bere arrazoibidea. Une horretatik aurrera, ukatu zitzaien argia ikusteko aukera izango dute Kieslowskiren protagonistek. Eta, beren hurkoarekin eskuzabal izan ahala, erredentziorako eskubidea ere erdietsiko dute. Kristau sustraiak dituen arren, erlijioaren parametroetan baino, gizatasunaren eremuan kokatzen da aipatu itzaropena, baina. Bizitzaren osteko promesik ez baitago. Bizitzan bertan jasotzen dute-eta protagonistok euren bigarren aukera.

Urszulak ez du irtenbiderik. Ezta bigarren aukerarik ere. Kieslowskiren zinema Camusen ezkortasun existentzialaren itzalpean zetzan sasoiko pertsonaia baita. Hori dela eta, heriotzaren aldeko hautua egingo du. Juliek, ordea, bigarren aukerarik badu. Besteak beste, Urszularen esperientzia duelako. Eta, ondorioz, heriotza inongo alternatibarik ez dela jakin badakielako. Zizeken hitzak geureganatuz, bizitza alternatiboa biziko du Juliek.

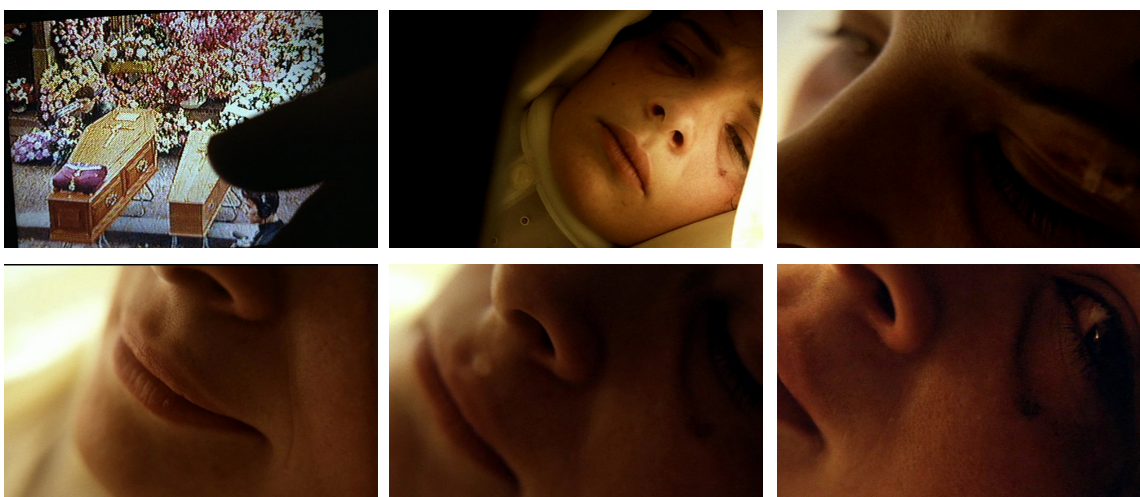
Bere buruaz beste egin izan balu, Urszularen patu ilun berbera pairatuko zukeen Juliek. Baina, maitasun ezinezkoaren orde, askatasuna hautatuko du Juliek. Itxuraz, aske izan daiteke. Askatasun politikoa bermaturik du. Baita ekonomikoa ere. Hala eta guztiz ere, sentimenduen morrontzatik libre bizitzerik bada? Aske izan al daiteke Julie benetan? Dilema horren erantzuna dakar *Bleu* (1993) filmak, hain justu. Alargun gazteak bizitzaren alde egindako hautuak askatasuna gizabanakoaren eremuan zer-nolakoa den aztertzeke balio izango zaio-eta Kieslowskiri. Askatasunaren ezina frogatzeko, alegia.

Nolanahi ere, askatasunaren muga saminei aurre egin aurretik, doluaren gordina sufrutuko du Juliek. Bere buruaz beste egiteari uko egin ondoren, senarraren eta alabaren galera bere egin beharko baitu. Suizidio saio ustelak eragindako eten formalaren akabera da. Doluak irauten duen artean nagusi baita Julieren ikuspegi subjektiboa. Horren erakusgarri da doluaren eszenaren hasiera bera. Ospitaleko ohean lo dago Julie. Bere aurpegiaren lehen planoak zaurien arrastoak agerian uzten ditu. Bat-batean, begiak ireki eta kontraplanoan Olivier ikusiko dugu. Kontrapikatu lausoa da, istripu osteko eszenako estreinako plano bezalakoxea; esnatu berri den Julieren begiradaren isla den plano subjektiboa.

Telebista ttipi eramangarri bat ekarri dio Olivierrek Julieri, senarraren eta alabaren hileta ikus dezan. Alargun gaztearen begirada ordezkatzeko duen kontrapikatu subjektiboa berriz ere errepikatuko da Olivierrek ospitaleko gela uzten duenean. Oraingo honetan, ordea, irudia ez da lausoa. Gardena baizik. Julie esna eta erne dagoenaren seinale. Jarraian, elipsi ia antzemanekin baten ostean, telebistak eskainitako hiletaren irudiak eta Julieren aurpegiaren lehen planoak behin eta berriz txandakatuko dira. Alargun gaztearen hatz erakusleak ere bitan laztanduko du alabatxoaren hilkutxaren irudia. Amaiera aldera, berriz, Julieren xehetasun planoak eskainiko dizkigu kamerak. Lehenik, haren begi eta sudurraren irudiak. Ondoren, ezpainenak. Saminaren dardara nabari daiteke Julieren ezpainenetan; sufrimenduaren zantzuak aurpegiko keinu guztietan. Panoramikak kontrako

bidea egingo du segidan; mantso, aurpegiari gora. Malko batek emakumearen ezpainak gurutzatuko ditu, tupustean. Eta, bukaeran, plano aberrante baten bitartez islatuko du protagonistaren arrenkura Kieslowskik.

Zur eta lur utziko du ikuslea azken planoak, egiazki. Minari eutsi ezinik, telebista itzaliko du Juliek. Eta, ondoren, kamerari so egingo dio adi-adi. Interpelazio baten aurrean gaude. Ikusleari zuzentzen zaio-eta protagonista zuzen-zuzen. Hala, une batez bada ere, narrazioaren maila abandonatu egiten du Juliek eta komunikazioaren mailara igarotzen da. Bere sentimenduak partekatu nahi ditu-eta ikuslearekin. Artekariarik gabe.



Ezohiko xehetasun planoen bitartez adierazten zaigu Julieren samina. Protagonistak ikusleari egindako interpelazioaz amaitzen den eszena hunkigarria da.

Filmaren hasieratik beretik, ikusten, sentitzen eta irudikatzen duen guztia adierazi digu Juliek. Eta, horretarako, plano subjektiboak, xehetasun planoak eta beste hainbat baliabide formal ere erabili izan ditu. Julieren barne munduaren isla izan da bere begirada subjektiboa, zehatz-mehatz esateko. Interpelazioa, testuinguru subjektibo horren barnean, beste urrats bat da. Ez edonolakoa, ostera. Fikzioaren mugak gaindituz, ikusleari zuzentzen baitzaio Julie; sentitzen duen mina bere gordinean biluziz. Ez da bere barne mundua islatzera mugatzen soil-soilik. Sentitzen duen mina ikusleak ere senti dezan nahi du.

Bere buruaz beste egiteko adina ausart izan ez denez gero, bizitzari egin beharko dio aurre Juliek ospitaletik irtetean. Alargun baino areago, umezurtz da. Senarraren eta alabaren babesa galdu ostean, bakarrik baitago munduan. Maitasunak libre egiten bazuen, iraganera lotzen du orain. Hortaz, bakardadea eta ahanztura aukeratuko ditu samina saihesteko.

4.4. Bakardadea eta ahanztura: askatasuna xede

Sufrimendua jasan ezinik, maitasunari bizkar eman eta askatasunaren bidea hartzea erabakiko du Juliek. Amari zahar-etxera egindako lehen bisitan argi eta garbi aitortuko dizkio bere asmoak: “Zoriontsu nintzen lehen. Maite nituen, eta haiek ere, maite ninduten. Orain, ordea, gauza bakarra egingo dudala ohartu naiz: ezer. Ez gehiago jabegorik, oroitzapenik, lagunik, maitasunik edo loturarik. Tranpak besterik ez dira”.

Ondorioz, askatasuna erdiesteko, iraganarekin apurtzea deliberatuko du. Hala, maitasunari muzin egin eta bakardadea hautatuko du Juliek. Bakardadea eta ahanztura. Olivierrekin maitasuna egin eta hostasunez abandonatuko du hurrengo goizean; bere buruari maitasunik gabe ere bizi daitekeela frogatu nahi izango balio bezala. Eta, ondoren, salgai jarritako etxea utzi eta Parisko erdiguneko auzo batera joko du bizitzera; hurrekin topo egingo ez duen pisu batera. Iragan saminaren itzala sumatuko ez duen lekura.

Urruntzea, ordea, ez da aski. Oroitzapenen itzala luzeegia baita. Iraganeko maitasun ezinezkora lotzen duten sentimendu saminekin bukatzeko, bada, senarra eta alaba gogora dakarzkieten gauza guztiak desagertaraziko ditu. Poltsako objektu oro tximiniako suan kiskali eta alabatxoaren piruleta kosk eginez irentsiko du. Era berean, senarrak bukatu gabe utzitako Europako Batasunerako kontzertuaren partitura ere suntsituko du.

Gizarte libre batean bizi da Julie. Nahikoa diru du. Erantzukizunik ez. Hori guztia gutxi balitz bezala, iraganarekin apurtzea ere erabaki du. Sentimendu oro lurperatzea, alegia. Aske izateko baldintza guztiak betetzen dituela dirudi. Hala uste du berak, behintzat. Izan ere, maitasuna eta askatasuna bateraezinak dira alargun gaztearentzat. Maitatzeak mendekotasuna dakar-eta berarekin. Mina. Nahigabea. Eta, noski, askatasuna ere galtzea.

Maitasuna eta memoria atzean utzi nahi ditu Juliek, zinez. Horregatik hartuko du aterpe ahanzturan. Sufrimendurik gabeko askatasunean bizitzeko, bihotza iraganean abandonatu beharra dagoelako. Hala onartzen du Kieslowskik:

“Emozioek eta memoriak sortzen dute presondegia *Bleu* filmean. Juliek, seguruenik, senarra maitatzeari utzi nahi dio. Halaxe askoz errazagoa litzatekeelako berarentzat bizitza. Horrela, ez lukeelako harekin pentsatuko. Ahantziko lukeelako. Horregatik ez doa hilerrira hura bisitatzera eta ez ditu argazki zaharrak ere sekula begiratzen. Norbait argazki zaharrak erakutsi nahirik hurbiltzen zaionean, ikusi nahi ez dituela erantzuten dio. Hori guztia ahaztu nahi du. Baina posible al da benetan guztia ahaztea?” (Stok, 1993:215).

Ahanzturari buruz ari garela, Julieren amaren pertsonaiak hitz egitea ezinbestekoa da. Geriatriko batean bizi da aspaldi, alzheimer gaitzak jota, eta ez da alaba ere ezagutzeko gai; Marie-France ahizparekin nahasiko du-eta harekin izandako solasaldi bakarrean. Amaren pertsonaia bezain esanguratsua, oster, bere rola jokatzen duen emakumezko aktorea da. Emmanuelle Riva, alegia. Alain Resnais frantziar zinemagilearen *Hiroshima, mon amour* (1959) maisulanaren protagonista izan baitzen. Hain zuzen ere, memoriaz eta ahanzturaz sakon hausnartzen duen pelikularen arima bera.

Emma Wilson (2000:34), hain justu, luze eta sakon mintzo da *Hiroshima, mon amour* (1959) eta *Bleu* (1993) pelikulen arteko paralelismoez.

“*Hiroshima, mon amour*, ororen gainetik, memoriaren galera eta ahanzturaren minari buruzko filma bada, nola eta zergatik den gogora ekarria *Bleu* filmean da auzia. Egia esan, literalki eta bisualki une askotan oroitua da filma. Olivierrekin etxean maitasuna egin eta gero, huts sentitzen du bere burua Julie. Goizean goiz hura abandonatu eta, harrizko murru baten ondotik oinez doala, hatz-koskorak nahita urratuko ditu harrien kontra. Bere esku odoleztatuek, eta min fisikoan bere oinaze mentala itozteko saioak ere, *Hiroshima, mon amour* filmeko emakumezko protagonista dakarkigute gogora. Bere alemaniar maitalearen galeraren ostean gurasoen etxean giltzaperaturik dela, sotoko murruen aurka urratuko ditu-eta eskuak etengabe”.

Halaber, Emmanuelle Rivaren partehartzeak frantziar zinemaren belaunaldi jakin batekin lotzen duela *Bleu* (1993) irizten dio Wilson. Are gehiago, Resnais eta Duras-ek *Hiroshima, mon amour* (1959) zirrargarrian memoriari buruz—edo memoria galerari buruz, zehatzago esanda—egindako hausnarketaren uharan kokatzen du pelikula. *Hiroshima, mon amour* (1959) gordinaren trauma, funtsean, ez delako memoriaren beharrari buruzkoa, ahanzturaren aukeraren ingurukoa baino.

Horrenbestez, Rivak *Hiroshima, mon amour* (1959) filmean zuen rol berbera jokatzeko du Julie *Bleu* (1993) filmean. Ahanztura aukeratzen du-eta ezinezko maitasunaren oroitzapenaren mina uxatzeko. Iragana ahaztea, alegia. Oso bestelakoa dirudi Rivaren rola film horretan, baina ezaugarri komunak daudela ezin ukatu. Itxuraz, aske da Julieren ama. Errealitateak, ordea, lehen inpresio hori ezeztatzen du. Amnesiak iraganeko gertaera mingarrienak ezabatu dizkion arren—Marie-France ahizparen heriotza, kasu—, oroitzapenen meneko baita bere bakardadea. Ezin liteke esan, beraz, librea denik erabat. Gainera, ihesbide bat baino areago, bere kartzela bilakatu da telebista. Gauzak horrela, amaren patua, alabarenaren proiektzio bat izatera irits daiteke. Ahanzturak—borondatezkoa izanik ere—, askatasunera baino, isolamendu hutsalera zuzendu lezake-eta Julie.

4.5. Iraganaren aurkako borroka: kolore urdina eta musika

Ahanzturaren xendra jarraitu izan balu, amaren patu iluna bizi zezakeen Julie. Amnesikoen sasi-askatasunean hondora zitekeen betirako, egiazki. Bere barne bidaia gordinan, ostera, ahanzturaren antzutasunaz ohartuko da *Bleu* (1993) filmeko protagonista. Iraganaren aurkako borroka latza irabaztea ezinezkoa zaiola, alegia. Eta, orduantxe, norabidea aldatuko du. Kieslowskik, hain justu, argiro azaltzen du Julie saminaren barne prozesua:

“Istripu saio ustelaren ostean, bizitza ezberdin bat egiten ahaleginduko da Julie. Aske izaten saiaturiko da, iraganarekin apurtzen (...). Filmean ez dago iraganik. Berak iragana ezabatzea erabaki baitu. Musikaren bitartez itzultzen da iragana bakarrik. Hala, Julie ezin du guztiz aske izan. Une jakin batean beldurra ager daitekeelako, edo bakardade sentimendu bat, edo engainatua izan denaren sentimendua. Hain zuzen ere, engainatua izan dela sentitzeak erabat aldatuko du Julie. Horren eraginez ohartuko baita nahi zuen bizitza ezin duela inolaz bizi. Horixe da askatasun pertsonalaren eremua. Zer neurritaraino gaude sentimenduetatik aske? Maitasuna espetze bat da? Edo hori da askatasuna? Telebista gurtzea espetze bat edo askatasuna da?” (Stok, 1993:213).

Iraganaren aurkako borroka ez da berehalakoan bukatuko. Aitzitik, ia film osoa iraungo du. Julie ez da-eta amaiera arte konturatuko iraganaren aurka borrokatzea alferrikakoa dela. Oroitzapenak sentimenduz ziprztindurik baitaude. Eta, noski, nekez bizi daiteke inor maitasunik gabe. Alargun gaztea, ostera, haize kontra borrokatuko da. Borroka horren baitan, apurka-apurka, bere pentsamoldea aldatuko duen arte.

Maila formalari erreparatuz gero, aldaketa esanguratsuak suma daitezke. Juliek ardatz izaten jarraitzen duen arren, film hasierak zuen kutsu subjektiboak nabarmen egiten baitu behera. Hala, lehen planoak desagertzen ez diren arren, nagusitasuna galtzen dute. Izan ere, besteak beste, plano orokor eta ertainekin txandakatzen dira etengabe. Horretaz gain, hastapenetako isiltasuna ere lausotuz doa elkarrizketak ugaritu ahala. Paradoxikoki, bakardadean aterpe hartu ordez, pixkanaka-pixkanaka, iraganeko eta oraineko pertsonaiekin harremanak estutu egingo ditu Juliek. Eta, irudiak, hein handi batean, irekitze horren isla izango dira.

Orobat, Juliek iraganaren kontra abian duen borroka horretan ere ezinbesteko garrantzia du filmaren alde kromatikoak. Kolore urdinak, hain zuzen ere, ezin hobeto islatzen du askatasunaren bila dabilkigun Julie oinazetsuaren gogo-aldarte. Frantziako banderaren lehen kolorea da urdina eta, printzipioz, askatasunaren sinbolo gisa ulertzen zuen Kieslowskik. Dena dela, Geoff Andrewk (1998:25) dioen bezala, “filmaren barna kolore urdina ez da ‘askatasunaren’ sinbolo gisa erabiliko, giro malenkoniatsu eta hotzak sortzeko baizik. Eta, era berean, objektu eta lekuek Julieren gogoan sortzen dituzten emozio-asoziazioen inguruan ere arreta erakartzeko”.

Idziak argazki zuzendariak berak ere aitortu izan du *Bleu* (1993) filmean kolore urdinaren nagusitasun kromatiko nabarmentzen den unetan protagonistaren burutik pasatzen den erakusteko asmoa dagoela. Zentzu horretan, adierazgarria da oso Julierekin harremana duten objektu eta giro orotan islatzen dela kolore urdina. Alabatxoaren gelako lanparatik hasita, igerilekuko uraren tonura arte. Eta, neurri handi batean, urdin koloreak, malenkonia ez ezik, iragana ere ordezkatzeko duela.

Ondorio berera iristen da Haltof (2004:129), preseski. Julieren barne munduaren isla diren objektu urdinen ugaritasuna azpimarratzeaz gain, kolore urdina, bereziki, alargun gaztearen iraganarekin lotua dagoela baitio.

“Objektu urdinek filmean duten presentziak berebiziko garrantzia du. Zerrenda luzea da, eta bertan, hasierako eszenan Annak eskuan eusten duen piruletaren bilgarria, Patriceren agiri pertsonalak biltzen dituen kolore urdineko karpeta, Juliek senarraren kontzertuaren partiturari tinta urdinez egiten dizkion zuzenketak, Annaren ‘gela urdina’, Juliek jaten duen piruleta urdina eta Annaren lanpara leudeke, besteak beste (...). Kolore urdinak, tristezia eta malenkonia konnotazioez landa, iragana ordezkatzeko du. Ospitala utzi eta gero, Juliek hustu egiten du Annaren gela urdina; hala, sinbolikoki moztu nahi du iraganarekin mantentzen duen lotura”.

Kolore urdineko lanpara da, hain justu, Juliek iraganaren aurka hasi berri duen borrokaren porrota iragartzen duen metafora. Iraganarekin zerikusia duen guztiarekin apurtu badu ere, ezin izan du-eta alabatxoaren gelako kristal urdineko lanpara abandonatu. Kartoizko

kaxa batean sartu eta Parisko erdigunean alokatu berri duen etxebizitzara ekarri baitu. Hori guztia gutxi balitz bezala, alabatxoaren oroitzapenak indar handiagoa hartuko du Lucille mutiria bere bizitzan gurutzatzen denean.

Ikuskizun erotiko batean egiten du lan Lucillek. Julieren etxebizitza-eraikineko bizilagunek sinadurak bilduko dituzte neska kaleratzeko, prostituta dela argudiatuz. Juliek, baina, ez du agiria sinatuko. Hori dela eta, ez dute etxetik botako. Alargun gaztearen keinua eskertzeko, loreak ekarriko dizkio Lucillek. Eta, haren etxean dela, urdin koloreko lanparari erreparatuko dio: “Haurra nintzenean, hau bezalako lanpara bat nuen. Lanparapean jarri eta eskua altxatzen nuen. Hura ukitzeko adina jauzi egitearekin egiten nuen amets”.

Lucillek hitz horiek esaten dituen bitartean, Julieren lehen planoak eskaintzen dizkigu Kieslowskik. Hunkituta dago oso. Baina ez soilik bere baitan alabaren oroitzapena esnatzen dutelako bizilagunaren hitzok; *Rouge* (1994) filmeko epaile gaztearena epaile zaharraren bizitza paralelo bat den bezalaxe, Lucillena ere zendutako alabaren bizitza paralelo bat izan daitekeela sentitzen duelako baizik. Annak bigarren aukera bat izanen balu bezala, alegia.



Lanpara urdina, Julieren alabaren oroitzapenaren metafora. Lucille, alaba zenduaren bigarren aukera?

Ama-alaba harreman hori ez da eszena horretara mugatzen, baina. Lanean ari den lokalaren ikusleen artean aita ikusi eta kezkatzen denean, Julieri hots egingo baitio Lucillek gauerdian. Egoera deseroso horretan, amaren babesa behar baitu. Juliek, noski, ez dio kale egingo. Aurreko eszenan, paradoxikoki, Lucille da Julieri laguntza eskaintzen diona. Bizilagun batek utzitako katuak hil ditu Julieren etxean zegoen arratoia³⁴ eta haren kume guztiak. Alargun gaztea ez da etxera joatera ausartzen, ordea. Amatasunaren isla ikusten duelako arratoi sendi horretan; kumeen sarraskiaren irudiak beldurtzen baitu. Gainera, kontzientzia alhatzen zaio. Hortaz, rolak elkartrukatuz, Lucillek lasaituko du Julie.

Kickasolak ere (2004:274) gogoeta berbera egiten du Lucille eta Julieren arteko erlazioaz. Alegia, Lucille eta Annaren artean analogia argia dagoela.

34. Bitxia da oso animaliek *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian jokatzeko duten rola; protagonistekin duten harreman berezia. Kumeak zaintzen dituen arratoi emeak amatasuna dakarkio gogora Julieri *Bleu* (1993) filmean. Usoa, berriz, Dominique emaztearen maitasun galduaren oroitzapena da Karolentzat *Blanc* (1993) pelikulan. Eta, *Rouge* (1994) filmean, azkenik, txakurrak dira nagusi. Epaile zaharrak eta Augustek txakur bana dute. Horrek, euren arteko harreman estua agerian uzten du. Baina, horrezaz gain, nabarmentzekoa da epaile erretiratuaren txakur emeak zazpi txakurkume dituela. Zazpi izango baitira ere ferryaren hondoratetik bizirik irtengo diren pertsonak filmaren amaieran. Tartean, trilogiako protagonista guztiak.

“Lucillek loreak dakartza, Julieren alabatxoaren hiletaren aipamen argia, eta memoriak keinu mingarriak eragiten ditu alargunaren aurpegian. Dena den, interesgarriena Lucillek bizi duen une erabakiorra da. Juliek bere ‘ontasuna erakutsi’ du kaleratze eskaera sinatzeari uko egiterakoan (egia esan, Juliek sinatzeari uko egin dio, ontasunarengatik baino, bere sen itxiarengatik). Ondoren, Julieren beraren haurra dirudi Lucillek. Lanpara da analogia horren oinarri nagusia, baina Juliek beste antzekotasun batzuk aurkituko ditu (esaterako, Lucillen aita ere gonazalea da). Juliek hura zaintzera behartuta ikusten du bere burua. Baina, era berean, Lucillek ere Julie zaintzen du”.

Halaber, ama-alaba harreman horren sinesgarritasuna frogatzen duten etsenplu berriak ere eskaintzen ditu Kickasolak. Julie eta Lucille igerileku estalian topo egiten duteneko eszena, kasu. Bertan, Lucille alde egitera doanean, neskato talde bat iristen da eta uretara egiten du jauzi. Lucille eta haurtzaroaren arteko lotura indartzen du irudiak. Eta, era berean, galdutako alabaren memoriak bere atsedean lekuak indarrez hartzen segituko duela ere dakarkio gogora Julie etsiari.

Iraganaren oroitzapen mingarrien aurkako borrokarik latzena, ordea, ez da objektu urdinen kontrakoa. Filmaren eremu diegetikotik at dago, eta Julieren barne munduan ematen da. Resnaisen *Hiroshima, mon amour* (1959) maisulan apartan ez bezala, iraganak ez du oraina urratzen *flash back* luzeen bitartez. Denbora eten eta protagonistaren arima oinazetsura garamatzaten iraungipen geldo eta luzeen itxura du. Eta, gainera, beti, musikaren eskutik etortzen da. Europako Batasunerako kontzertuaren musikarekin, hain zuzen ere.

Ospitaleko azken eszenaren ostean gertatzen da iraungitze berezi horietariko lehena. Etxe baten terrazan dago Julie; besaulki batean lo. Kamerak haren lehen plano eskaintzen du. Eta, bat-batean, Europako Batasunerako kontzertuaren musikak esnatzen du Julie eta plano urdindu egiten da –musika estradiegetikoa da eta plano urdintzeko kolore bereko iragazki bat erabilia izan dela dirudi–. Segidan, alboko *travelling* baten bitartez urrunduta egiten da kamera Julierengandik; baina kontrako mugimendua egiten duen beste *travelling* baten bidez protagonistaren lehen plano itzultzen da berehala. Une labur batez, planoaren urdintasuna eta musika desagertzen dira. Orduan, “egunon” dioen ahots bat entzuten da ikus-eremutik at. Musika berriz ere itzuli eta estreinako iluntze-iraungipen berezia jazotzen da. Ohi baino luzeagoa da eta irauten duen artean musika entzun daiteke. Bere lehen plano berreskuratzen denean itzultzen dio agurra Juliek informazio eske etorritako kazetariari.

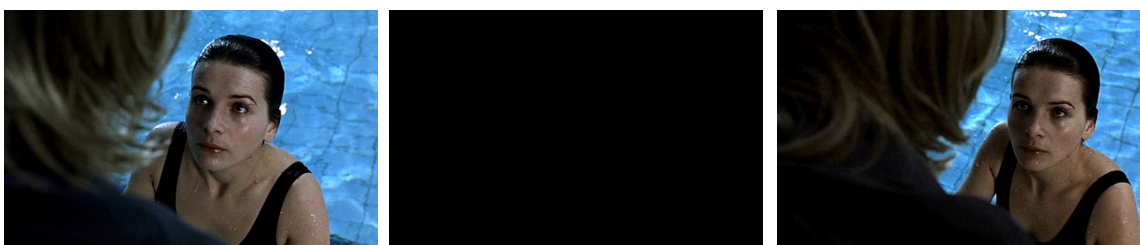
Eszena horrek argi erakusten du Julie oinazetsuari ezinezkoa zaiola iraganetik ihes egitea. Bere burua isolatu arren, iraganeko objektu guztiak baztertu arren, memoriak ez dio-eta atsedenek ematen sekula. Iraganari lotua baitago. Orobat, Patrice konpositorearen musika ere berak idatzia dela iradokitzen da aipatu eszenan. Partitura deusestea ez da aski inolaz. Iraganeko noten oihartzunak etengabe asaldatzen baitu bere barne mundua. Hala eta guztiz ere, iraganaren aurkako borrokari eutsiko dio temati.

Aipatu eszenan ez ezik, beste hiru kasutan ere nabarmentzen da iraganaren aurkako borroka bere modurik mikatzenean Julieren baitan. Haietariko batean, Antoine gaztearekin kafetegia batean dago. Gaztea auto-istripuaren lekuko izan zen eta ezbeharraren tokian aurkitutako gurutzadun kate bat –Patricek Julieri oparitutakoa– itzuli nahi diolako bildu

da harekin. Elkarrizketaren une batean zera dio Antoinek: “Zerbait galdetu nahi baldin badidazu... ni bertan egon nintzen...”. Eta, orduan, Juliek “Ez!” erantzuten dio oso tonu gogorrean. Izan ere, Juliek ez du bizitza erraustu dion ezbeharra oroitu nahi. Une horretan bertan, kontzertuaren musikak apurtzen du isiltasuna eta Julieren lehen planoan ilunduz doa. Iluntze-iraungipen luzea da eta musika ez da bukatzen den arte etengo.

Aurrekoaren oso antzekoak dira hurrengo bi iluntze-iraungipen bereziak. Azkenurrena, igerilekuan gertatzen da. Ohi legez, igerian dabil Julie bertan. Ur azalera irteterakoan, Lucillekin egingo du topo. Hitz bakan batzuk trukatu ostean, negarrez ari ote den galdetuko dio bizilagunak. Instant horretan, kontzertuaren musika entzun eta iluntze-iraungipena jazoko da. Ondoren, urarengatik dela erantzungo dio Juliek. Azken iluntze-iraungipena, aldiz, Olivierren etxean izango da. Juliek senarrak maitalerik ote zuen galdetu ostean, Olivierrek egia osoa aitortuko du. Eta, segidan, zer egin nahi duen galdetuko dio. Kamerak Julieren –albotik ikusita– lehen planoan dakarkigu. Musikak elkarrizketa eteten du ezustean eta irudia ilunduz doa. Iluntze-iraungipenaren sasoia da. Musika amatatu bezain laster, Julieren lehen planora –aurrez-aurrekoa, oraingoan– itzultzen gara, eta, irri batekin, senarraren maitalea ezagutu nahi duela esaten dio Juliek Olivierri.

Musikaz lagundutako iluntze-iraungipen geldo eta luze horiek –Kieslowskik berak (Stok, 1993:215) aitortzen duen modura– Julieren ikuspegi subjektiboaren isla dira. Zinemaren mintzairan, iluntze-iraungipenek elipsi funtzioa betetzen dute arrunki. Kasu honetan, ordea, haien zeregina arras ezberdina da. Ez dituzte-eta eszenak banatzen. Iluntze-iraungipen bakoitza igaro ostean, une berera itzultzen baita narrazioa. Julieren ingurukoentzat etenik ez dago. Julierentzat bakarrik –eta ikusleentzat, noski– pasatzen da denbora. Eta, tarte horretan, iragan saminean hondoratzen da Julie.



Igerilekuko iluntze-iraungipen berezia. Julierentzat eta ikusleentzat soilik eteten da denbora. Filmeko beste pertsonaientzat, ordea, etenik ez dago.

Bere bakardadean dagoenean ere maiz nozitzen du iraganaren oldarraldia Juliek. Eta, beti, Europako Batasunerako kontzertuaren musikaren eskutik etorri ohi da eraso. Ospitaletik irten eta etxera bueltatu bezain pronto jazoko da eszena adierazgarrietariko bat, zinki. Pianoaren aurrean dago Julie aipatu kontzertuaren partitura irakurtzen. Xehetasun plano batek partituraren notak erakusten ditu; urdin tonalitatezko paper zuri batean. Izan ere, kamerak alargun gaztearen begirada islatzen du. Irakurtzen dituen notak argi azaltzen dira pantailan eta, ingurukoak, berriz, lauso. Halaber, Juliek irakurri ahala, partituraren musika entzun daiteke eremu estradiegetikoan. Une jakin batean, xehetasun planoak partitura zuri dagoen parte erakutsiko du. Juliek, ezer idatzirik ez dagoen arren, irakurtzen jarraituko du

eta musikak ez du etenik izango. Horrek, argiro, Julie dela musikaren egilea iradokitzen du. Edonola ere, iraganaren mende gelditzen ari dela oharturik, pianoaren tapa erortzen utziko du Juliek eta musika bortizki bukatuko da. Lasterrera, etxearen kanpoaldeko igerilekuaren uraren islak urdinez marraztuko du Julieren aurpegiaren lehen plano. Alargun gazteak begiak itxiko ditu eta, hala, iraganak erraietan eragiten dion sufrimendua adieraziko du.

Zenbaitetan, iraganak eraso egiten duenean, musikarekin batera orban moduko argi urdinak ere azaltzen dira protagonistaren aurpegian; alabatxoaren kristal urdinezko lanparari so dagoenean, kasu. Etxebizitza berriko atea itxi eta eskaileretan gaua pasatzen dueneko eszena da, ostera, horietan guztietan esanguratsuen. Eskaileretan eserita dago Julie, gauaren iluntasunean. Bat-batean, begiak itxi eta musika entzuten hasiko da. Eta, une berean, argi urdinak islatuko dira haren aurpegian. Iraganaren deiari aurre egin asmoz, begiak irekiko ditu eta, tarte batez, musika bukatu eta argiak desagertuko dira. Baina, segidan, begiak itxiko ditu berriz ere eta iraganaren mende eroriko da. Julie, eszenak aditzera ematen duenaren arabera, iraganaren aurkako borroka galtzen hasia dela dirudi.

Iraganaren samina oldartzen deneko eszena interesgarrienetarikoa, beharbada, igerilekuan gertatzen da. Gaua da eta, ohi bezala, igerileku estalian igerian dabil Julie. Argiek tonu urdina ematen diote inguruari. Uretatik irteten ari dela, Europako Batasunerako kontzertuko musikak astinduko du beste behin ere alargun gaztearen bihotza. Orduan, atzera egin eta ur azpian sartuko du gorputza berriz ere Juliek. Fetu-jarrera hartu eta eskuekin belarriak estaliko ditu; musikari entzungor eginez. Iraganaren eraso latzari erronka eginez.

Adierazgarria da oso eszena. Igerilekuaren metafora biluzten baitu. Julie sarri ikusten dugu igerilekuan. Lau aldiz, zehatz-mehatz. Bitxia dirudien arren, beti bakarrik dabil igerian eta urak eta inguruak kolore urdina dute kirol-instalazioaren argiak direla eta. Kieslowskiren *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiaren sinbolismoaz luze idatzi duen Sigridur Petursdottir-ek (2000:21) halaxe interpretatzen du igerilekuaren metafora:

“*Bleu* filmean lau aldiz doa Julie igerilekura. Bere iraganeko bizitzaren oroitzapenak amatatzeko egiten duela igeri dirudi; kezka sortzen dizkioten sentimenduak garbitzea duela xede. Senarraren musika gogora dakarkion txirula-jotzailea entzun ondoren igeri egiten du estreinakoz Juliek. Orduan, normal egiten du igeri. Antoinerengandik gurutzedun katea jaso eta senarraren azken hitzen berri izan ostean doa igerilekura bigarren aldiz. Bukaeran, igeri egiteari utzi eta hondora begiratzen du. Hirugarren aldian, oldarrean egiten du igeri. Arratoi familiaren atalaren ostean doa; animalia guztiak hil izanagatik kontzientzia txarra du. Bere senarraren maitalearekin topo egin eta gero hurbiltzen da azken aldiz igerilekura. Mina desager dadin nahi du. Igerilekua errealitatetik ihes egiteko darabil Julie, noski. Uretan sartuta, bere zentzumen guztiak indargabetzen ahalegintzen da. Bere oroitzapenak eta iragana garbitzeko saio etsia da. Igerilekuan ere ihesa ezinezkoa zaio eta”.

Arrazoi du Petursdottirrek. Errealitatetik ihes egiteko asmoz doa Julie igerilekura; iraganera lotzen duten sentimenduak araztera. Lasaitasunaren oasia baita igerilekua berarentzat. Bila dabilen bizitza berri horretan aurkitu nahi lukeen bakearen metafora, alegia. Ñabardura bat egin behar zaio Petursdottirren interpretazioari, ordea. Igerilekuan baino, igerilekutik at baita ezinezkoa ihesa. Iragan mingarrira hondoratzen duen musikak igerilekuan erasotzen duen bi aldietan uretatik irten berria baita Julie. Bere babesleku bakarretik at dago.

Atalaren hari nagusia berreskuratuz, ukazina da iraganaren aurkako borrokak filmaren zatirik handiena bereganatzen duela. Eta, esan bezala, parte luze horretan hasierakoa baino klasikoagoa da errealizazioa maila formalean. Ahanztura eta isolamendua aukeratu arren, giza harreman ugari ditu-eta Juliek Lucille, Olivier, Antoine eta filmeko beste hainbat pertsonaiekin. Hortaz, irudietan ere objektibotasun handiagoa antzematen da. Nolanahi ere, hasierako eszenen kutsu subjektiboak bizirik dirau. Kieslowskik, baina, bide oso berezia darabil protagonistaren subjektibotasuna adierazteko. Filmaren narrazioa etetea, alegia.

Aipatu iluntze-iraungipenekin, musika estradiegetikoarekin, argiztapenarekin nahiz aldizkako plano subjektiboekin ere narrazioa etetea bilatzen du zinemagile poloniarrek. Baliabide horiek guztiak ez dira doakoak, noski. Iraganak Julieren baitan eragiten duen oinazea islatzen baitute. Narrazioaren haustura, ordea, Julie eta ikusleontzat da agerikoa soil-soilik. Sumaezina da beste pertsonaia guztientzat. Kieslowskik protagonistaren sentimenduak –subjektibitatea bera, finean– ikuslearekin partekatze duen modua da.

Azken batean, erraz aurreikus zitekeen bezalaxe, galdu egin du Juliek iraganaren aurkako borroka. Ahalegindu den arren, ezinezkoa izan zaio-eta konpromisorik gabeko bizitza berri bat eraikitzea; maitasunik gabeko askatasuna dastatzea. Kristal urdinezko lanparak, bukatu gabeko kontzertuaren musikak eta hesi ezinak diren oroitzapenek ere iraganera lotzen baitute, ezinbestean. Horren guztiaren aurka, antzua da ahanztura. Memoriaren zirrikitu orotatik sartzen da-eta iragana. Zorion galduaren malenkonia urdina.

4.6. Iraganaren onspena eta birgizarteratzea

Suizidio saio ustelaren ondoren, ahanzturaren bidea hartu zuen Juliek. Senarraren eta alabatxoaren galera jasan ezin zuenez gero, oroitzapenak ahanzturan itotzea deliberatu zuen; iraganik nahiz sentimenduen loturarik gabeko bizitza berri eta bakarti baten aldeko hautua eginez. Hala, mina exorzizatu eta aske izatea zuen helburu. Iraganaren aurkako borroka galduta, askatasunaren ezinaz ohartuko da, ordea. Maitasunik gabeko bizitza askearen hutsaltasunaz, alegia. Maitasunaren beharraz, azken buruan. Senarraren eta alabaren heriotza aintzat hartuta, bizitza beste aukerarik ez dagoela ondorioztatuko du. Horrenbestez, iragana onetsi eta bizitzan birgizarteratzea erabakiko du Juliek azkenean; horretarako beharrezkoak diren urrats guztiak emanez.

Juliek bakardade gordinetik birgizarteratzera ematen duen pausoa filmaren beraren gako ez ezik, *Trois Couleurs* (1993-94) trilogia osoarena ere bada. Bakardadea utzi eta bihotza lagun hurkoari ireki ezean, salbaziorik ez dago-eta gizabanakoarentzat.

“Trilogiaren parte bakoitzak protagonista muturreko bakartze batetik besteen onarpenera daraman bidaia du oinarri; erretirotik giza unibertsoan birgizarteratzera daraman bidaia, alegia: *Bleu* filmeko Juliek ‘munduaren gautik’ ‘agape’-ra egiten du bidaia; *Blanc* filmeko Karolek, berriz, marjinazio sozialetik (ekonomikoki eta sexualki porrot egitetik, hain justu) aberastasunaren nahiz emaztearen berreskuratzea; eta, *Rouge* filmeko epaileak, azkenik, behaketa hotz eta ziniko batetik besteekiko kontaktua bilatzera” (Zizek, 2006:65).

Bizi duen bakardade samina utzi eta birgizarteratzeko bultzada berezia beharko du Juliek. Bidaia horretan, hain justu, joan ohi den kafetegiko kantoian flauta jotzen duen kale-musikaria izanen du gidari. Zentzu horretan, adierazgarria da oso Juliek kale-musikaria karrikan etzanda aurkitzen dueneko eszena. Kezka ezin ezkutatu, haren ondora hurbildu eta ondo ote dagoen galdetuko dio. Kale-musikariaren erantzunak ezustean harrapatuko du: “zerbaitekin geratu beharra dago beti”. Itxuraz, erantzuna testuingurutik at dagoela dirudi. Alargun gazteak hartutako bide okerra zuzendu dezan aholku gisa ere interpreta daiteke esaldia, baina. Elkar ezagutzen ez duten arren, Julieren oinazearen berri baitu. Eta, askatasun eredu den neurrian, maitasun barik bizitzea posible ez dela badaki.

Hurrengo batean, Olivierrekin kafetegian dela Julie, kontzertuaren notak joko ditu kale kantoian. Argitaragabeko lan ez amaitua denez gero, zur eta lur geratuko dira biak ala biak. Julieren harridurarako, gainera, musika berak asmatua dela esango dio kale-musikariak. Sakonean, baina, Patricek bukatu gabe utzitako konposizioa amaitzeko deia da. Bizitzara itzultzeko jarraitu beharreko bidean eman behar duen lehen urratsa.

Edonola ere, ezin esan kale-musikaria *La double vie de Véronique* (1991) filmeko txotxongilo maneiatzailearen mailako pertsonaia denik. Are gutxiago, *Rouge* (1994) pelikulako epaile zaharraren muntakoa. Demiurgoa baino areago, kutsu metafisiko handiko gidaria litzateke. *Dekalog* (1988) film-sortako atal ezberdinetan azaltzen den pertsonaia misteriotsuak bezalaxe, bere mugak baititu. Beste pertsonaien laguntza ezinbestekoa du-eta Juliek birgizarteratzea onar dezan. Hala, esaterako, amak –buru-argitasun une bakanean– “ezin zaio guztiari uko egin”, aitortuko dio. Kale-musikariaren mezu berbera, alegia.

Janina Falkowska-k (Coates, 1999:143-144) arrazoi du, ordea, Julie axolagabetasunetik aldentzen duen eszena erabakiorra Lucillek lan egiten duen lokal erotikoa gertatzen dela dioenean. Olivierri egindako elkarrizketa bat ikusten du telebistan Juliek hantxe. Olivierrek, bukatu gabeko kontzertua amaitzeko asmoa duela adierazteaz gain, Patriceren maitalearen argazkiak ere erakutsiko ditu aipatu elkarrizketan. Senarrak amorantea zuenik ere ez daki Juliek eta berriak zauskada ikaragarria eragiten du bere baitan.

Telebistako elkarrizketan ikusten dituen argazkiek bere emoziozko letargiatik esnatzen dute Julie; azken urteotan senarrak maitalea zuela jakiteak eragiten dion minak bizitzan jardutera bultzatzen du. Olivier, Julieren aspaldiko mireslea, hala zuzentzen zaio orduan Julieri: “Hori guztia kontatzea bitarteko bat zen negar egin, lasterka egin zenezan. Bitarteko bakarra zen, azkenean, ‘nahi dut’ ala ‘ez dut nahi’ esan zenezan”.

Julie isolamendutik atera eta bizitzara itzul dadin Olivierrek egiten duen keinua da, finean. Keinu eraginkorra oso. Bere emoziozko ziega utzi eta mundura irteten baita Julie. Hortaz, Parisko Justizia Jauregira joko du lasterrera. Bertan, abokatu-laguntzaile gisa lanean baitabil senarraren maitalea. Epaitegitik gertu dagoen kafetegi baten komunean itaunduko du Sandrine –Florence Pernel–. Lepotik zintzilik daraman guruzedun katearen xehetasun plano subjektiboak argi utziko dio, ostera, senarrak bera bezainbeste maite zuela. Eta, Sandrinek, gainera, espero duen haurra Patricerena ere dela aitortuko dio.

Hurrengo bi eszenak, garrantzi handia dutenik ez dirudien arren, oso esanguratsuak dira. Juliek –kale-musikariaren aholkuei men egin eta gogoeta sakona egin ostean– birgizarteratzeko erabakia hartuko duela aurreikusten baitute. Igerilekuarekin du zerikusia eszena horietako lehenak, hain zuzen ere. Julie azken aldiz bueltatzen da igerilekura; bere babeslekura. Ur azpian murgildu eta, luze egiten diren segundo batzuk igaro eta gero, arnas-estuka urgaineratuko da.

Emma Wilsonen (2000:54) aipatu eszenaren irakurketa interesgarria dakarkigu, zinez. Haren aburuz, Julie –bere memoria bezala– “ito, berpiztu eta birjaio” egiten da igerilekuan. Ukaezina da errealitatetik ihes egiteko darabilela igerilekua Julie. Ahanzturaren uretan hondoratzen baita galeraren aurkako borroka saihesteko. Irteten den bakoitzean, ordea, iraganaren oroitzapenarekin astintzen du musikak. Horrexegatik, igerilekura doan azken-aurreko aldiak, ur azpira itzuli, fetu-jarrera hartu eta belarriak estaliko ditu. Ahanzturaren likido amniotikoan bilatuko du babesa, nonbait. Azken bainuan ere ahanzturan hartuko du aterpe hasieran. Ur azpian. Baina, azkenean, ur azalera irtengo da. Ahanzturan ito ondoren, berpiztu egingo da; iraganari aurre egin eta birgizarteratzeko asmoz birjaio da Julie.



Ahanzturan ito ondoren, birjaio eta berpiztu egiten da Julie igerilekuan.

Juliek amari egiten dion azken bisitaren eszenak lotura estua du igerilekuarenarekin, egiazki. Funtsean, telebista da-eta amaren igerilekua. Alzheimer gaitza badu ere, ama bera ere ez baitago oroitzapenetatik aske. Bere amnesia selektiboa da, zalantzarik gabe. Marie-France ahizparen galera eta Julie izandako ezbeharrak berariaz ahanztu baititu adineko emakumeak. Beraz, alabaren antzera, min sor liezaiokeen oro ahazten ahalegintzen da. Eta, horretarako, hain justu, telebista erabiltzen du. Murrik (1998:193) dioen modura, “mundutik behin betiko isolatzeko asmoz droga kontziente gisa darabil telebista amak”.

Telebista, preseski, gizabanakoaren alienazioaren metafora bilakatzen da. Azken bisita horretan ere telebistaren aurrean baitago ama; funanbulista baten ibilerari so. Irudi hutsalak, sensazionalistak, dira. Aurreko bisitakoak –*puenting* egiten ari ziren zahar eta gazteak– bezalatsu. Murrik nabarmentzen duen gisan, axolagabe ageri da mundu guztiarekin ama. Baita alabak bizi duen dramarekin ere. Julie ez da amaren gelara sartuko oraingo honetan, ordea. Kanpoan geratuko da. Amari begira. Goibel. Bere irudia leihoan islatzen da;

komunikaziorik eza irudikatuz beste behin ere. Tarte labur baten ondoren, buelta eman eta pixkanaka-pixkanaka zahar-etxetik urrunduz joango da gauaren iluntasunean galduko den arte.

Isolamenduak, ahanzturak eta konpromisorik gabeko bizitzak axolagabetasunera daramatzatela ulertu berri du Juliek. Eta, tenore horretan, askatasunak ez duela baliorik. Amaren alienazioa da, ez bairik gabe, etsenplurik adierazgarriena. Iraganetik ihesi segituz gero, urte batzuk barru amaren larruan ikusten baitu bere burua Juliek. Hartutako bidearen okerraz jabetu da azkenean. Iragana aintzat hartu eta birgizarteratzea besterik ez dagoela, alegia. Hala, etorritako leku beretik itzuliko da Julie. Amaren patu ilunaz penaturik. Bere baitan itxitako amarekin hitzik trukatzeko alferrikakoa delako tristaturik. Maitasunik gabeko bizitza eta ahanztura iraganari aurre egiteko aukera desegokiak direla sinetsita.

Zinemagile poloniarraren ustez, axolagabetasuna da, hain zuzen ere, bizitzaren aurrean har daitekeen jarrerarik txarrena. Norberaren baitan ixtea ez baita askatasunaren isla, ezta hurrik ere. Horrexegatik Julie ez da aske maitasunari uko egin eta ahanzturan aterpe hartzen duenean; isolamenduaren babesa bilatzen duenean. Are gutxiago, haren ama.

Rodríguez Chicok (2004:111) Julie bizi duen axolagabetasun inkontziente horren adibide ezin hobea dakar koloreen trilogia osoa gurutzatzen duen eszena sinbolikoaz diharduenean. Edukiontzira botila bat bota nahian dabilen adineko emakumearen eszenaz³⁵ ari gara, noski. Adineko emakumeak botila jaurti ezin duen arren, Julie ez dio laguntzarik eskaintzen. Ez da borondate kontua, ordea. Eguzkiak –axolagabetasunak bezala– itsutu egiten du alargun gaztea eta ez da jazotzen ari dena ikusteko gai. Begiak itxita dauzka eta bere baitan ere itxita dago. Errealitatetik kanpo. Bere munduan. Bere emoziozko presondegian atxilo. Horren erakusgarri, iraganaren oinazeaz astintzen duen iluntze-iraungipenik ez dago. Zurira-urtze bi baizik. Halaber, ez da bizitzaren beraren iragankortasunaz ere ohartzen; *puenting* egiten ari diren pertsonen irudiak telebistaz geldo ikusten dituen amaren antzera.

Bere baitan itxitako bizitzaren iragankortasuna adierazte aldera, metafora bakan batzuk irudikatuko ditu Kieslowskik. Eguzkiarena da, apika, esanguratsuena. Dena dela, iradokitzailea da ere kafea ukitu eta gutxira ahitu egiten den azukre-koskorren xehetasun plano, zinez. Irudi horretan, hain zuzen ere, azukre-koskorak Julie bere buruaz baizik ez dela kezkatzen erakusten duela dio Kieslowskik (Insdorf, 1999:145). Alegia, bere baitan itxia dagoela oraindik; bizitzaren iragankortasunaz jabetu gabe.

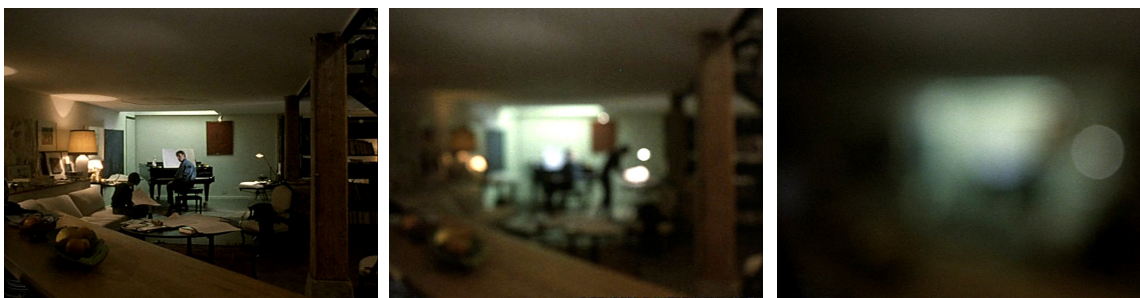
Azaldu bezala, baina, axolagabetasuna nagusi zen sasoia bukatu da jada Julierentzat; aipatu igerilekuaren nahiz zahar-etxearen eszena laburrek argi iradokitzen duten moduan.

35. Bada *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako film guztietan errepikatzen den pisu moral handiko eszena bat, zinki. Bertan, botila bat beira-edukiontzi batera botatzen ahalegintzen da adineko pertsona bat. Ezinezkoa zaio, ordea. Horren aurrean, jarrera arras ezberdina du trilogiako protagonista bakoitzak. *Bleu* (1993) filmean, Julie ez dio adineko emakumeari erreparatzen. *Blanc* (1993) pelikulan, aldiz, konplizitatezko irri bat eskaintzen dio Karolek zeregin berean dabilen agureari. Ez du, baina, hura laguntzeko ezertxo ere egiten. *Rouge* (1994) filmeko Valentine xaloa da adineko pertsonari laguntza ematen dion bakarra; adineko emakumearengana hurbildu eta botila beira-edukiontzi barnera bultzatzen baitu. Trilogian barna errepikatzen den eszena enigmatiko horren esanahia, hain zuzen ere, “Rouge” atalaren “Anaitasuna giza esperantza legez” puntuan argituko da xehetasun osoz.

Isolamendua, ahanztura eta maitasunik gabeko bizitza alboratu eta birgizarteratzeko tenorea iritsi dela jabetu baita azkenean alargun gaztea. Hortaz, senarraren eta alabaren galera bere egin eta benetako bizitzara itzultzeko eman beharreko urrats guztiak emango ditu.

Hala, lehenik eta behin, Olivierren etxera joko du Juliek bukatu gabeko kontzertuaren konposizioan lan egiteko intentzior. Sekuentziaren hasierak kutsu sinboliko handia du. Irekitzen den ate batekin hasten da. Hain zuzen, etxeko atea zabaldu eta Julieri sartzeko esaten dio Olivierrek. Alargun gaztearen birgizarteratzea iragartzen du, nolabait esateko. Serio sartzan den arren, berehala aldatuko baitu jarrera. Eta, irria ezpainetan duela, Olivierrekin batera kontzertu amaitu gabean hasiko da lanean.

Xehetasun plano batek Julieren hatz erakusleak urdin-tonuko partiturako noten barrena egiten duen ibilbidea erakutsi ahala entzun daiteke konposatutako musika. Juliekin pianoaren tapa erortzen uzten dueneko eszena dakar gogora irudiak. Jarrera arras ezberdina da, ordea. Iraganari aurre egin eta kontzertua bukatzeko asmoz ageri da eta Julie. Segidan, filmaren inflexio-puntua adierazten duen plano tartekatzen du Kieslowskik. Plano orokor horretan Julie eta Olivier azaltzen dira. Pianoan dago Olivier. Egongelako sofa gainean eserita, berriz, Julie. Alargun gazteak proposatzen dituen aldaketak piano-musika bihurtzen ditu Olivierrek. Lanean ari direla, plano orokorra lausotuz joango da apurka-apurka; irudia gaizki fokatua geratuko den arte. Denbora tarte batez gaizki fokatua mantenduko da plano orokorra. Eta, orduan, aldaketak proposatzen dituen Julieren ahotsa eta kontzertu bukatu gabearen musika izango dira nagusi. Plano berezi horren bitartez Julieren baitan jazotako aldaketa formalki azpimarratu nahi du Kieslowskik. Une horretan bertan, iraganeko mamuei aurre egin eta bizitzara itzultzeko asmoa gauzatzen hasten baita Julie. Izan ere, Europako Batasunerako kontzertua bukatzea Julieren bilakaeraren lehen urratsa da.



Pelikularen inflexio-puntua maila formalean ere nabarmentzen da. Irudia lausotu egiten da, Juliekin jasan duen barne aldaketa irudikatu asmoz.

Era berean, adierazgarria da oso Juliekin birgizarteratzeko erabakia gauzatzen duen unetik beretik aurrera iluntze-iraungipenik ez dagoela. Ezta amaitu bariko musikaren oldarraldirik ere. Julieren barne oinazearen isla zen subjektibotasun formalaren arrasto guztiak bat-batean desagertzen dira, egiazki. Aldaketa formalak, noski, alargun gaztearen giza bilakaerari erantzuten dio. Birgizarteratzeko urratsak ematen dituen heinean, iraganaren oroitzapena bere jite samingarria galduz baitoa. Galera bere egiten hasia da eta Julie.

Horrenbestez, filmeko inflexio-puntua den irudi lausotuaren ostean, normaltasun formala itzuliko da Julieren plano ertain batekin. Planoaren ezkerrean ageri da emakumea; musikarekin hunkiturik. Baina, supituki, isiltasuna gailentzen da. Bukaera falta zaio kontzertuari. Amaierara itzultzekoa zen kontrapuntua oroitzen du orduan Juliek eta, ilusioz gainezka, poltsatik partitura zati bat aterako du. Memento bat da. Kontzertua biribiltzeko, Van den Budenmayer gogoan hartu nahi zuela Patricek aitortuko dio Juliek Olivierri.

Segidan, Julieren galdera bati erantzunez, abokatuak oraindik ez duela familiaren etxea saldu jakinaraziko dio Olivierrek filmeko protagonistari. Elkarrizketa labur horrek hurrengo sekuentzia aurreikusten du. Juliek Sandrineri –senarraren maitaleari– familiaren etxea erakusten dionekoa, alegia. Ez du hori bakarrik egingo, ordea. Sabelean daraman haurrak Patriceren etxea eta abizena eman behar dituela ere adieraziko baitio.

Kickasolak (2004:271), hori guztia kontuan izanik, Julieren erredentzioa zilegi egiten duten bi urrats nagusiak alargun gazteak Olivierrekin elkarlanean kontzertua bukatzeko jartzen duen grina eta Patriceren haurrarekin duen eskuzabaltasuna direla dio. Neurri batean, halaxe da. Nolanahi ere, filmaren azken sekuentzian gauzatuko den erredentzioa eman dadin, beste urrats bat falta zaio: Olivierren maitasuna aintzat hartzea.

Pelikula bukatzeaz dela, Olivierren maitasunak ez du Julieren bihotzean oihartzunik oraindik. Elkarrekin izandako sexu harremanaren bidez, antza, bere bihotza Patricerena izango zela beti adierazi nahi izan zion Juliek; sexuaren eta maitasunaren arteko aldea argi utzi, alegia. Olivierrentzat, ordea, sexu harreman bat baino askoz gehiago izan zen hura. Horrexegatik erosi zuen larrua jo zuteneko koltxoia. Finean, maitasunaren metonimia baita koltxoia berarentzat. Egunen batean, Juliek, sexua ez ezik, maitasuna ere eskainiko dion itzaropena.

Azken-aurreko eszenaren bukaera arte ez da itzaropen hori beteko, ostera. Telefonoz hots egingo dio orduan Olivierri Juliek kontzertua amaitu duela kontatzeko. Patriceren egiletza ukatu eta kontzertua Julierena eta berea izan behar lukeela erantzungo dio Olivierrek. Eta, Juliek, bat egingo du berarekin. Gogoeta tarte labur baten ondoren egingo dio dei berriz ere. Oraingo honetan, ea elkarrekin maitasuna egin zuten koltxoian lo egiten ote duen galdetuko dio. Ea oraindik ere maite ote duen. Baietz erantzungo dio Olivierrek. Eta, Juliek, une horretan bertan bere etxerako bidea hartuko duela esango dio.

Telefono bidezko azken elkarrizketa horretan etenaldi luzeak daude esaldi bakoitzaren ostean eta Julieren aurpegia ikusteko aukerarik ez dago. Deia bukatu bezain laster, baina, begiak bustita dituela erakusten du haren aurpegiaren lehen planoak. Senarrarengatik sentitzen duena erabat desagertu ez den arren, Juliek iragana atzean utzi eta maitasunari ateak zabaltzea erabaki duela dirudi; birgizarteratzeko ahaleginean hirugarren eta azken urratsa ematea, alegia. Eta, hala, Olivierren itzaropena ere beteko da. Askatasun osoz eskainiko diolako bere maitasuna Juliek amaieran. Azken sekuentziak, hain justu, Julieren erredentzioa islatuko du maitasuna goresten duen plano-sekuentzia luze eta gogoangarri baten bitartez. Iraganaren onespina eta birgizarteratzea errealitate bihurtuko dira.

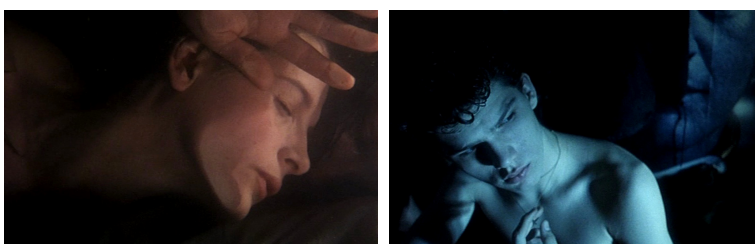
4.7. Maitasunaren garaitza eta erredentzia

Ederra, konplexua eta metaforikoa da *Bleu* (1993) filmaren epilogo, zinez. Pelikula ixten duen sei minutuko plano-sekuentzia faltsu³⁶ horretan, hain justu, Europaren Batasunerako kontzertuaren musikak berebiziko garrantzia du. Hitzik ez baitago. Juliekin konposatutako musikaren zirrara baino ez. Dena dela, plano-sekuentzia hasi baino apurtxo bat lehenago entzun daitezke musikaren notak. Juliekin tinta urdinez zikindutako hatz erakuslea partituraren gainean jartzen duen unetik aurrera, alegia. Xehetasun plano horretatik, alargun gaztearen plano ertain pikatu batera igarotzen da Kieslowski. Ondoren, *travelling* mantso baten bidez gorantz doa kamera, Julieri alabatxoa gogora dakarkion lanpara urdinaren atzean kokatu arte. Hortik ikusiko dugu emaztea –partitura besapean duela– etxetik irteten. Planoa ez da apetatsua, inondik ere. Juliekin iragana atzean uzten duela iradokitzen baitu.

Jarraian, lanpara urdinaren atzean kokaturiko kamerak panoramika bat egingo du eskubirantz. Eta, apurka-apurka, irudia ilunduz joango da. Iluntze-iraungipenaren ostean hasiko da filmari amaiera emango dion plano-sekuentzia luzea. Lehenik eta behin, Julie eta Olivier ageri dira. Ohantzean daude; maitasuna egiten. Berezia da irudia oso. Akuario baten barnean dagoela Julie dirudi eta. Ondoren, banan-banan, alargun gaztearekin giza harreman estua izan duten pertsonaia guztiak azalduko dira. Ez segidan, ordea; iluntze-iraungipen luzeen bitartez banatutako sekuentzietan baizik.

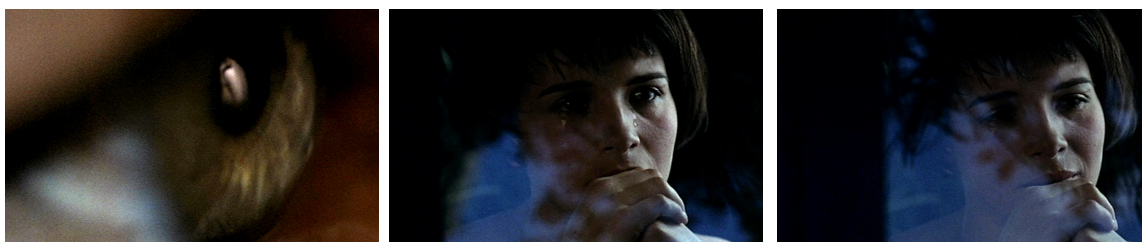
Julie eta Olivierren maitasun irudien ondoren, Antoine ikus daiteke. Iratzargailua itzali eta esnatu egingo da logelan. Pentsakor, Juliekin oparitutako gurutzadun katea eutsiko du ezker eskuko hatzen artean. Amari egokituko zaio txanda berehalaxe. Hasiera batean, haren aurpegiaren islak nabarmenduko dira. Aurpegia bera, gero. Amaren aurpegiaren irudi guztietan, baina, kezka irakur daiteke. Amak begiak itxiko ditu supituki. Eta, hondoan, lasterka doakion erizain baten irudia antzemango da. Lucillek ere bere lekua izango du. Sexu eszena lesbiko baten alboan agertuko da bere aurpegia. Ezker aldean ilunpean du eta serioa da aldartea. Azkenik, haurdun dagoen emakume baten sabelaren xehetasun plano batera iritsiko gara. Sandrine da eta ekografiako fetuari, semeari, irri egingo dio.

36. Benetako jarraitutasunik ez dagoelako diogu filmaren azken plano sekuentzia faltsua dela. Kieslowskik mozten baitu aipatu plano sekuentzia pertsonaia batetik bestera igarotzen den guztietan. Mozketa horiek egiteko, eszena ezberdinak bereizteko darabiltzan iluntze-iraungipenaren babesa profitatzen du zinemagile poloniarrek.



Azken plano-sekuentzia luzea. Julieren bihotz-zabaltasunak hunkitutako pertsona guztiak ageri dira bertan.

Plano-sekuentzia luze horrek, ordea, egitura zirkularra du. Izan ere, Olivier eta Julieren sekuentziara itzuli egiten da. Filmaren hasiera bera gogora dakarren begi baten xehetasun plano batekin hasten da aipatu sekuentzia, hain zuzen. Olivierren begi-ninian Julieren irudia islatzen da. Biluzik dago. Bere baitan bildua. Iluntze-iraungipen geldo baten ostean, protagonistaren aurpegiaren lehen plano dakar Kieslowskik. Negarrez ari da. Malkoak masailetatik behera apurka-apurka erortzen zaizkio eta. Halaber, leihoaren aurrean dago Julie. Bere aurpegian, zuhaitz baten adarrak islatzen dira. Baita zero urdina ere. Triste dagoela dirudi. Gogoeta saminen mende. Baina, bat-batean, irri bat marrazten da haren ezpainetan. Itxaropenaren arrastoa, apika. Julieren aurpegiaren lehen plano horren ondoren, iluntze-iraungipena dator. Eta, amaieran, pantaila urdinaren gainean kreditu-tituluak azaltzen dira Europako Batasunerako kontzertuaren musika entzungai den bitartean.



Amaieran, Olivierren begi-ninian islatzen da Julie. Negarrez ari da. Azken planoaren irri herabeen itxaropena irakur daiteke.

Irudien interpretazio lanari heldu aurretik, ordea, komeni da Europako Batasunerako kontzertuaren kantatari behar bezala erreparatzea; adierazgarria da-eta oso bere edukia. Izan ere, San Paulok korintoarrei idatzitako lehen gutunaren hamahirugarren ataleko ereserkiaren egokitzapen laburra jasotzen du abestiaren testuak:

“Aingeruen hizkuntza hitz eginda ere, maitasunik ez badut, durundi egiten duen kanpaia bezalakoa naiz. Iragarpenaren dohaina izan eta misterio zein zientzia oro ezagututa ere, mendi handienak mugitzeko nahikoa fede izango banu ere, maitasunik gabe ez naiz ezer. Maitasuna



pazientea da, lagunkoia. Guztia jasaten du. Guztia itxaroten du. Maitasunak ez du sekula huts egiten. Profeziek kale egingo dute, hizkuntz gaitasuna amaituko da, ezagutza zimelduko da. Eta, orduan, fedea, itxaropena eta maitasuna geratuko dira soilik; baina horietatik guztietatik handiena maitasuna da”.

San Pauloren “Maitasunari ereserkia” testuaren hitzek, ezbairik gabe, harreman zuzena dute irudiek islatu nahi duten mezuarekin. Geoff Andrew (1998:36-37) ere bat dator ikuspegi honekin. Testuak, maitasunaren nagusitasuna azpimarratzeaz gain, filmaren azken plano-sekuentzia luzea nahiz filma bera ere ulertzeko argia dakarrelako.

“Inkontzienteki eta nahi izan gabe, bere eskuzabaltasun eta oinarrizko ‘ontasunarekin’ muntaian azaltzen diren pertsonaia guztiak ukitu ditu Juliek: haien bizitzak markatuak izan dira, hobetuak ere harekin izandako topaketak medio, gizatasun komun batean elkartuak haren maitasunarengatik (...). Maitasunak ez du sekula hutsik egiten; mingarria izan daiteke (*Blanc* filmean bezala), krudela ere, baina arrisku hori ez dugu kontuan hartzen. Giza interakzioa, azken finean, saihetsezina baita”.

Murrik (1998:192-193) ere San Pauloren testu grekoak “biziraungo duen giza bertute bakarra *agape*-a” dela dioenean, maitasunari buruz ari dela dio. Kristau tradizioan ‘karitate’ gisa itzultzen den hitz horrek, sakonean, ‘maitasuna’ esan nahi baitu. Ez da maitasun erromantikoa, ordea. “Axolagabetasunaren aurkako zerbait” baizik. Kieslowskik, azken finean, ezkortasunaren hertsikeria gainditzen du *Bleu* (1993) filmean nahiz trilogia osatzen duten beste bi pelikuletan ere. Eta, hori erdietsi ahal izateko, “gizakiak bere jardunaren ardura bere egin eta axolagabetasunaren gurpil zoroa apurtzeko duen beharra” erakusten du.

Ildo beretik dabilkigu Zizek (2006:59) pentsalari esloveniarrak ere Julieren maitasuna kristau parametroak erabiliz interpretatzen duenean.

“Tentagarria da Itun Berriaren hiru bertutei –Fedea, Itxaropena, Karitatea (Maitasuna)– egindako erreferentzia inplizitu gisara irakurtzea *Trois Couleurs* trilogia. Ideia nagusia zera litzateke: Askatasuna-Berdintasuna-Anaitasuna triadak benetan funtziona dezake bakarrik BESTE triadan, Fedea-Itxaropena-Maitasuna hirukoan, babes hartzen baldin badu. Askatasuna benetakoa da soil-soilik Karitatean, besteen maitasun onarpenean, babesa hartzen badu (*Bleu* filmean, askatasun hotz eta abstraktu batetik maitasunaren askatasun konkretura eta besteengandik hurbil egotera daraman bide guztia egiten du Juliek)”.

Gauzak horrela, Juliek bizi duen maitasunak inspirazio kristaua duenik ezin ukatu. Nolanahi ere, gehiegizkoa da “*Bleu* filmaren bukaera zineman ikusitako une espiritual esanguratsuenetakoa” dela aldarrikatzea. Lloyd Baugh (2006:13) ez da salbuespena, baina. Beste hainbat ikerlarik ere argudiatu du-eta Kieslowskiren zinemaren interpretazio erlijiosoak. Zinemagile poloniarrak, osterak, ez du zinema katolikorik egiten. Maitasunaren ikuskera erlijiosoak baino, maitasunaren ikuskera gizatiarra baitu. Horren erakusgarri, Rodríguez Chicok (2004:114) auziari buruz dioena: “Kieslowskik zioen San Paulok korintoarrei eskainitako hitz horiek aukeratu zituela maitasunaren gaia naturaz gaindiko azalpenik gabe jorratzen zutelako, tratamendu gizatiar hutsez”.

Juliek, filmaren bukaera aldera, ulertu du maitasuna dela bizitzara itzultzeko bide bakarra. San Pauloren ereserkiak dioten modura, “maitasunik gabe, ez baita ezer”. Horretarako,

maitasun birgizarteratze gordina bizi behar izan du. Iraganaren samina onartuz; inguruko gizabanakoekin eskuzabal jokatzuz; maitasunarekiko sinesmena berreskuratuz.

Margaret Wach-en (2001:326) irudiko, alargun gaztea birjaio egiten da filmaren azken plano-sekuentzian; urak birjaiotza sinbolizatzen du eta. Izan ere, Julie eta Olivierren arteko maitasun irudiak akuario moduko espazio batean gertatzen dira. Film osoan barna igerilekuko ur artean hartu izan du babes Julie. Iragan saminetik urruntzeko. Oroitzapenak ahanzturan itotzeko. Azken sekuentzia berezi horretan –igerilekuko azken eszenaren segida dena–, baina, babeslekuaren metafora izatetik birjaiotzaren sinbolo izatera igaroko da ura.

Halaber, bukaerako sekuentziak *Bleu* (1993) birjaiotzari buruzko filma dela berresten duela dio Emma Wilson (1998:361-362). Auto istripuaren ostean bere baitan “hil” ondoren, beste norbaiten begian “berpiztu” egiten da eta Julie azkenean. Horrek, ordea, ez du Julie hasierako egoerara itzultzen denik esan nahi. Amaieran ez baita istripu aurreko pertsona bera. Aldatu egin da erabat. Hala, iraganaren isla baino, iragan hori lurperatzeko lanean lagunduko lukeen agentea litzateke Olivier. Hasieran, telebista txikiaren bidez senarraren eta alabatxoaren ehorzketa ikusteko aukera ematen dio Julieri. Eta, ondoren, Patriceren fidelotasunik eza eta Sandrineren existentziaren berri emanez, harentzat iraganak izan zekazeen idilikotasun oro suntsitzen du. Beraz, Olivierrek orainean ainguratu egiten du Julie; bere erredentzia bultzatuz.

Begi-niniaren xehetasun planoak berebiziko garrantzia du, benetan. Wilson (1998) aipatu bezala, bertan birjaio egiten baita Julie. Ez du, ordea, begira dagoenaren nortasunik argitzen. Egia esan, filmak ere ez du begia norena den erakusten. Horixe bera dio Kickasolak (2004:279), baina espekulatzen du: “Ez dakigu norena den begia; Olivierrena da, apika; Jangoikoarena, beharbada. Ziur asko, Julierena berarena da. Eta, estreinako, bere buruari, bere irudiari berari, objektibotasunez begira ageri da”. Plano-sekuentziaren egitura zirkularra kontuan harturik, azken irudietan hasierako egoerara itzultzen garela dirudi. Hortaz, begia Olivierrena dela esan genezake. Julieren gorputz biluzia bere begi-ninietan islatzen dela, alegia. Ikerlari gehienak bat datoz horrekin, batik-bat.

Hala eta guztiz ere, begia batena ala bestearena izan, argi dago protagonistaren begirada arras aldatu dela. Horretan, behintzat, arrazoi du Kickasolak. Zizekek (2006:75), oster, egokiago azaltzen du Julieren baitan ematen den aldaketa esanguratsua: “*Bleu* filmeko begiaren *zoom*-ak Julieren heriotza sinbolikoa irudikatzen du: ez bere benetako heriotza (biologikoa), bere ingurune sinbolikoarekin dituen loturen etena baizik. Bukaerako planoak, aldiz, bizitzaren berrespena islatzen du”.

Julieren azken irudiak, bizitzaren berrespenaz gain, protagonistaren beraren erredentzia dakar, zinez eta minez. Nolabaiteko katarsia da Julie oinazetsuarentzat. Azken batean, negar egiteko gauza baita Julie azkenean. Eta, oraingoan ere, bete-betean asmatzen du Zizekek Julieren negar malko horien esanahia argitzeko tenorean:

“Eszenaren bukaeran Julie negar egiten duenean, bere dolu prozesua betea dago, unibertsoarekin bakeak egin ditu; Julieren malkoei ez darie tristezia eta mina, ‘agape’-ko

malkoak dira baizik, bizitzari –bere aniztasun misteriotsu eta asinkroniko osoan– emandako ‘Bai!’ bat. Epifaniaren esperientzia zinemara eramateko saiorik egon izan bada noizbait, hauxe da saio hori. Izan ere, plano panoramiko luze horrek modu zuzenean adierazten du ‘pekatarien arteko elkartasuna’-ren oinarritzko ideia kieslowskiarra” (Zizek, 2006: 75-76).

Iraganarekin zituen loturak hautsi ditu Juliek. Kostata hautsi ere. Ahanzturan aterpe hartzeari utzita; iraganari berari aurre eginez. Isolamendua abandonatu eta eskuzabal jokatu du inguruko guztiekin. Antoine, Lucille, Sandrine eta amarekin. Baita Olivierekin berarekin ere. Ukatu izan dion maitasuna eskaini baitio azkenik. Bizitzari ere baiezkoa eman dio. Bizitzari nahiz maitasunari ere. Maitasunik gabe, inor ez baita ezer. Kieslowskik zioen bezalaxe, maitasuna askatasun desira baino sentimendu gizatiarragoa dela ulertu baitu. Horrexegatik negar egin dezake bukaeran. Bere jokabideak erredentzioa ez ezik, maitasuna dakarkiolako.

Zenbait ikerlarik dio Juliek ez duela Olivier maite. Senarrarekin maiteminduta segitzen duela oraindik eta, zentzu horretan, suzedaneo bat dela Olivierren maitasuna. Sandrine ezagutu ostean, senarrarengatik sentitzen zuen maitasun idealizatu hura desagertu da, ostera. Are gehiago, urruntze horren zantzuak lehenago ere suma daitezke. Juliek Antoine-ri bere gurutzadun katea –Patriceren maitasunaren ikurra– oparitzen dionean, kasu. Funtsean, senarraren maitasunaren sakrifizioa ezinbestekoa gertatzen da Julierentzat bizitzara itzuli eta maitasun berri bati ateak zabal diezaizkion. Julieren negar malkoak, finean, ez dira-eta nahigabearen malkoak. Erredentzioa erdietsi ostean, maitatzeko libre den emakume baten malkoak baizik. Eta, bukaerako irriak, maitasun horren benetako izaera biluzi egiten du.

Amaierako plano-sekuentziak Kieslowskiren pekatarien arteko elkartasunaren ideia islatzen duela dioenean, errua eta sufrimendua partekatzeagatik elkartuta mantentzen den komunitate bati buruz ari da Zizek. Lagun hurkoa, bere inperfekzio guztiekin, maitasunez onartzen duena. Elkartasun horrek, noski, kutsu kristaua izan dezake. Gizakia, bere ahultasun guztiekin, aintzat hartzen duen maitasuna baita. Baina, arestian adierazi modura, izaera erlijiosoa baino, jite gizatiarra duen maitasuna da.

Alabaina, maitasunaren eta askatasunaren artean kontraesanik ez dagoela uste du Haltofek (2004:130). Bere iritziz, Olivierren maitasuna onartu eta inguruko gizabanakoei estimua eta eskuzabaltasuna adierazten dien unean lortzen duelako Juliek benetako askatasuna. Horren aurrean, gizabanakoak duen maitasun beharrak bere askatasuna mugatu egiten duela aldarrikatzen du Kieslowskik. Aske izan baino, maitatua izatea duela xede. Maitatua izan eta maitatzea, hain justu. “Sentimendu ederrak eduki eta maite duzun norbait izanez gero, zeure askatasunaren aurka doazen hainbat gauza egingo dituzu. Horrela ulertzen dut askatasuna trilogiako hiru ataletan. Maila pertsonalean” (Stok, 1993:215).

Beraz, sentimenduen eremuan, gizabanakoaren esparru intimoan, ezinezkoa da askatasuna. Maitasunik gabe bizitzea ez baita posible. San Pauloren hitzak geureganatuz, maitasunik gabe ez baikara ezer. Eta, ondorioz, ukaezina da maitasunak baldintzatzen duela gizabanakoaren askatasuna. Kieslowskik, ordea, ez du baldintzapeko askatasun horri buruzko irakurketa ezkorrik egiten. Maitasuna, pekatarien arteko elkartasun gisa ulerturik, zinemagile poloniarren unibertso ilunaren argi bilakatzen baita *Trois Couleurs* (1993-94)

trilogian. Hala, Camusen itzaletik urrunduko litzateke Kieslowski amaieran; maitasunak berak itxaropenez zipriztintzen baitu bere zinema, azken batean.

Zendu aurretik, Piesiewiczekin elkarlanean idatzitako hiru gidoi utzi zituen Kieslowskik: *Zerua*, *Infernua* eta *Purgatorioa*³⁷, hurrenez hurren. Horixe da, hain justu, Juliek *Bleu* (1993) filmean egiten duen ibilbidea bera. Heriotza eta suizidio saio ustelaren infernua pairatu ondoren, iraganaren aurkako borrokari heldu beharko dio purgatorio gordin bezain amaigabea; eskuzabal jokatzuz, jarrera aldatu eta maitasunari atea zabalduko dion arte. Orduan bakarrik erdietsiko du erredentzioa Juliek. Zoriontsu izateko bigarren aukera. Maitasunaren zerua, alegia. Ibilbide berbera jarraitzen dute ere *Blanc* (1993) eta *Rouge* (1994) filmetako protagonistek. Isolamenduaren iluntasun hotzetik maitasunaren argira doazkigu; halabeharra lagun, etika eta itxaropena iparrorratz dituztela.

37. Egitasmo berri batean ari zen Kieslowski heriotzak bere atea jo zuenean. Hain justu, *Raj* (*Zerua*), *Pieklo* (*Infernua*) eta *Czysciac* (*Purgatorioa*) izenburuko filmez osatutako trilogia batean zebilen lanean Piesiewiczekin. Zinemagile poloniarrek ez zuen aipatu filmak zuzentzeko asmorik; *Rouge* (1994) pelikula egin eta gero, zinema zuzendaritza uzteko erabakia hartu baitzuen. Gidoiak idazteko konpromisoa zuen bakar-bakarrik. Edozelan ere, trilogia berri horren lehen parteak izkiriatzeko astia baino ez zuen izan. Kieslowski hil ondoren, Piesiewiczek berak amaitu zuen proiektua. Gidoi horietako bi, preseski, zinemara eraman ziren XXI. mendeko lehen hamarraldian. Tom Tykwer alemaniarrek errodatu zuen Kieslowskik Piesiewiczekin batera idatzitako *Raj* (*Zerua*) gidoia. Filmak *Heaven* (2002) izan zuen izenburu eta Berlingo Zinemaldiko sail ofizialean aurkeztu zen. Nahikoa harrera hotza jaso zuen, baina. Hiru urte geroago, Danis Tanovic bosniarrak *L'enfer* (2005) –*Pieklo* (*Infernua*)– filmatu zuen. Zinema kritikari poloniarrek gupidarik gabe egurtu zuten filma; bere “hutsaltasun intelektualala” eta “imitazio izaera” gordin salatuz. Antza, belaualdi berria ez zen Kieslowskiren espiritua berpizteko gai izan.





'L'égalité peut être un droit, mais aucune puissance humaine ne saurait la convertir en fait'.
Honoré de Balzac

5. Blanc







5. Blanc

5.1. ‘Blanc’ ala berdintasunik eza

Bleu (1993) filmean askatasunaren ezina hizpide bazuen, berdintasunik ezaz egiten du gogoeta Kieslowskik *Blanc* (1993) ilunean. Frantziar Iraultzaren ikurritzaren bigarren aldarrikapena ere antzua gertatzen da-eta gizabanakoaren eremu intimoan. Halaxe zuzentzen zaio epaileari filmaren protagonista Parisko Justizia Jauregian: “Non dago berdintasuna?”. Frantziako Iraultzaren hiriburuan ez, behintzat. Baina ezta Poloniaren bihotzean ere. Agidanez, berdintasunarentzat lekurik ez da gizakion baitan.

Ez du berdintasunean sinesten zinemagile poloniarrek, egiazki. Ez berdintasun politikoan, ezta giza eremukoan ere. Aitzitik, berdintasuna gizabanakoaren xede ez dela pentsatzen du. Gizabanakoak, berdintasuna baino, inguruko guztiak azpiratzea bilatzen duela uste baitu:

“Berdintasunari buruzko filma da *Blanc*, baina kontraesan bat balitz bezala ulertua. Guztiok berdinez izatea nahi bagenu bezala ulertzen dugu ‘berdintasuna’. Baina pentsatzen dut hori ez dela inolaz ere egia. Ez dut uste inork, benetan, berdintasuna bilatzen duenik. Jendeak berdinez izan nahi du. Polonieraz esaera bat bada: ‘badira berdinez diren batzuk eta berdinez diren beste batzuk’. Horixe esaten zen komunismoaren sasoian eta oraindik ere esaten delakoan nago” (Stok, 1993:217).

Parisen bizi den ile-apaintzaile poloniar xelebre bat da *Blanc* (1993) filmaren protagonista. Karol –Zbigniew Zamachowski– du izena eta Dominique –Julie Delpy– neska frantses ederrarekin dago ezkondua. Emazteak ezkontza-eginbideak bete ez izanagatik epaiketara eramango du Karol. Eta, dibortzioa erdietsi ostean, kalean abandonatuko du. Lanik gabe. Dirurik gabe. Duintasun barik.

Arrotza da Karol Frantzian, zinez. Ez du hizkuntza behar bezala menperatzen, lekuz kanpo dago erabat eta ez da egoki gizarteratu ere. Antza, horrek guztiak eragin dio inpotentzia. Berdintasunik ezak, alegia. Hortaz, berdintasuna Frantzian zilegi ez denez gero, Poloniara itzuliko da. Hantxe, baina, ez du berdintasunik bilatuko. Txanponaren ifrentzua baizik. Ez du-eta etsiko emazte ohia babesgabe utzi arte. Pasaportetik gabe. Dirurik gabe. Askatasun barik.



Horrenbestez, oreka baino, desoreka da nagusi gizakien arteko harremanetan. Mendekua besterik ez baitu helburu Karolek. Eta, ondorioz, berdintasuna kimera huts bilakatuko da. Serafino Murrik (1998:208-9), hain zuzen ere, argiro azaltzen du berdintasunaren porrota gizabanakoaren esparru pertsonalean.

“Berdintasuna ‘parekotasun’ zital batean erabakitzen da, pertsonaien krudeltasunaren nortasunean; haien buruen zein harrotasun pertsonalen adierazpen etsian ‘arima bikiak’ baitira biak ala biak. Dominiqueri senarraren heriotza leporatuko diote etsai-giro batean. Eta, hala, Karolek Frantzian bizi izandako egoera bera pairatuko du. Kasu batean zein bestean, ahulenek aldarrikatutako ‘justizia’ soziala ezberdintasunaren bermatzaile bihurtuko da; egitura sozial orok aintzat hartzen duen hizkuntza bakarra –boterearena– hitz egiten duten pribilegiatu ekonomiko horien, ‘berdinagoak’ diren horien, eskubideen hartzaile axolagabe”.

Orobat, berdintasunik ezari kutsu politikoa ere eransten dio Murrik (1998:202). Hain justu, Karol eta Dominique bikoteak duen harremanaren irakurketa politikoa dakar ikerlari italiarrak. Murriren interpretazioaren arabera, Polonia ordezkaturiko luke Karolek. Eta, Frantzia, aldiz, Dominiquek. Hala, azken finean, Mendebaldearen eta Ekialdearen arteko ezkontza ezinezkoaren metafora litzateke Karol eta Dominiqueren arteko erlazioa. Beraz, Murriren aburuz, “Mendebaldearen pare egon ahal izateko, haren oparotasuna ‘imitatzea’ beste aukerarik ez luke izango Ekialdeak”. Zizekek (2006:81) ere bat egiten du Murriren ikuspegiarekin. *Blanc* (1993) filmak Mendebaldearen eta Ekialdearen arteko gatazka oinarri hartzen duela baitio; berdintasunik eza parametro ekonomikoen bitartez definituz.

Blanc (1993) filmak kutsu politikoa duenik ezin uka; Berlingo Harresia erori berritan Poloniak hartutako bide kapitalista basaren kritika gordina egiten du-eta Kieslowskik ironia iluna erabilita. Nolanahi ere, berdintasunik ezaren auzia, maila politikora baino, maila pertsonalera mugatzen du zinemagile poloniarrek. Piesiewiczek Claude-Marie Trémois-i eskaintako elkarrizketan (Askoren Artean, 1993:72) argi uzten baitu berdintasunik eza ez dela sistema politiko jakin baten kontua. Haren irudiko, berdintasuna ezinezkoa da berez.

“Askatasunaren eta berdintasunaren arteko kontraesan ikaragarriari buruzko pelikula da *Blanc*. Hondamena dakarren kontraesana, alegia. Gure asmoa, kontu handiz baina zehatz, berdintasunaren ideia bera iruzurra dela iradokitzea da. Urriko Iraultzak guztiak berdinak ginela erabaki zuen. Ideia faltsua da –kaltegarria, beraz–. Ezberdinak garela uste dut eta hori da, hain zuzen ere, ona dena”.

Salvador Montaltek (2003:49), aipatu adierazpenak oinarri harturik, pertsonalismoaren³⁸ korrontearen barnean kokatzen du Piesiewicz. Kristau inspirazioko korronte filosofikoa da pertsonalismoa eta egun gizarte totalitario nahiz demokratikoetan ere nagusi diren indibidualismoa eta despertsonalizazioa gainditzea du helburu. Halaber, pertsonalismoaren eragina *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian nabaria dela oso ziurtatzen du Montaltek.

38. Pertsonaren beraren balio absolutua aldarrikatzen duen pentsamendu korrontea da pertsonalismoa. XX. mende hasieran sortu zen Frantzian eta Emmanuel Mounier filosofoa izan zuen ordezkari nagusia. Kristautasunean ditu bere erroak pertsonalismoak eta zenbait adituren ustez, bederen, existentzialismo katolikoaren adierazpena litzateke. Gizaki pertsonalistak eraiki nahi duen gizarte eremuan funtsezkoa da pertsonarenganako errespetua. Hala, gizakiari ezinbestekoa zaio inguruko beste gizakiekin komunikatzea. Komunikazio hori baita Jainkoan sinestera daraman bidea. Mounierren doktrina bere egiten zuela adierazi zuen Piesiewiczek. Politikaren esparruan, kristautasun libertarioan kokaturiko lirareteke Mounierren ideiak.

Edonola ere, pertsonalismoaren ekarpena baztertu gabe, gizakiaren esparru intimoan berdintasuna txertatzea ezinezkoa dela litzateke filmaren ideia nagusia. Gizakion eguneroko bizitzan askatasuna bezain antzu bilakatzen baita berdintasuna. Komunismoan berdintasuna faltua baldin bazen, demokrazian ere halakoxea da. Ez da gizarte eredu kontua, ostera. Giza izaera kontua baizik. Berdintasuna ez baita sekula gizabanakoaren helburu.

Rousseauk *Kontratu Sozialean* zioen legeria orok bi oinarri nagusi izan behar dituela: askatasuna eta berdintasuna. Frantziako Iraultzaren lehen bi idealek, ordea, ezin dute inolaz ere gizabanakoaren barne mundua gobernatu. Sentimenduak arautu ezinak direlako; gizabanakoaren senak berak berdintasunik onartzen ez duelako. Maitasunaren mugak nahiz ezberdintasunaren eragozpenak ere aintzat hartuz soilik aurkituko dute Kieslowskiren protagonistek zorionaren bidea. Zizekek (2006:59) esan bezala, “sekula bere osotasunean gauzatzen ez den elkarrekikotasun batean babes hartzen du berdintasunak, beti itxaropen utopiko dena”. Horrexegatik, balizko elkarrekikotasun horren itxaropenarekin amaitzen da *Blanc* (1993) filma. Ezberdintasunak leunduko lituzkeen maitasunaren itxaropenarekin.

5.2. Edertasuna eta voyeurismoa

Edertasuna da *Blanc* (1993) filmaren gairik esanguratsuenetarikoa. Ederra da Dominique. Are eta ederragoa dirudi, ordea, Karolen ondoan. Desegoki jantzitako morroi arrunta baita etorkin poloniarra. Nolanahi ere, edertasunarekin lotua dago bere lanbidea. Ile-apaintzaile fina da eta. Lanean ari zela, hain justu, ezagutu zuen Dominique. Horixe kontatzen dio, bederen, Mikolaj adiskideari; Budapest hiriko edertasun lehiaketa batean frantziar modeloa estreinakoz ikusi eta hartaz maitemindu zela. Orduantxe ernetu zen amodioa bion artean.

Dominique ez da salbuespena, inondik inora ere ez. *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako emakumezko protagonista guztiak ederrak baitira. Zizek pentsalari esloveniarrarentzat (2006:60), hain zuzen, alde handia dago Kieslowskiren poloniar sasoiko eta bere azken aroko emakumezko protagonisten artean. Azken hauek erakargarriagoak dira eta. Eder azaltzeak, baina, ez du zerikusirik eder izatearekin. Grazyna Szapolowska –*Bez Konca* (1984) pelikulako protagonista–, kasu, aktore ederra baita. Kieslowskik, ordea, ez du Juliette Binoche, Julie Delpy eta Irène Jacob bezain eder erretratatu.

Nolanahi ere, *Bleu* (1993) eta *Rouge* (1994) pelikuletako emakumezko protagonistengandik ere bereizten da Dominique. Ez Julie –Juliette Binoche– eta Valentine –Irène Jacob– baino ederragoa delako, ederragoa dirudielako baizik. Gakoa, noski, ikuspuntuan datza. Dominiqueren istorioa –trilogiako beste bi neska gazteena ez bezala– ez dago eta ikuspegi femenino batetik kontatua. Hartaz maitemindutako ile-apaintzale baten begiradatik islatua baizik. Zizekek dioen moduan, zentzu horretan, “bere eskuraezintasunean miretsia den dama krudel bati buruzko maitasun istorio sotila” da *Blanc* (1993).

Karolentzat emakume eskuraezina –ederretan ederrena– bihurtzen da Dominique. Parisen, bereziki. Maitasun platonikoa balitz bezala irudikatzen baitu emazte ohia. Haren edertasuna laudatzen dueneko eszena adierazgarri bat bada filmean. Mikolaj adiskidearekin metroan

duen elkarrizketa hunkibera, alegia. Dominiqueren edertasuna goraiatu ostean, bere hitzak benetakoak direla adierazi asmoz, metrotik irten eta emazte ohiaren pisuko leihoa atzamarrez erakutsiko dio Mikolaj adiskideari Karolek. Leihoaren parean, ordea, zinema areto baten horma-irudi bat dago. Kartela, hain justu, Jean-Luc Godard zinema zuzendariaren *Le Mépris* (1963) filmarena da eta, bertan, Brigitte Bardot ageri da; oso sentsual. Mikolajek hartaz ari dela uste du eta berarentzat zaharregia ez ote den galdetzen dio ironiaz.

Kieslowskikaipatu eszena hori nahita sartzen duela irizten dio Emma Wilsonen (2000:59-61); *Blanc* (1993) eta *Le Mépris* (1963) pelikulen artean paralelismo argiak daudela iradokiz: “Mikolajek Brigitte Bardot eta Karolen maitasuna nahasi izana ez da xehetasun hutsala. Kartel horretan, Julie Delpy gogorabaitakar Bardotek; Dominique emazte ohiaren rolajokatzenduen aktorea, hain zuzen ere”. Zinemagile poloniarrek, oster, Paul Coatesi (1999:161) eskainitako elkarrizketa batean ukatu egiten du hori guztia: “Ederra edo *sexy*-a den egungo aktore baten –Kim Basinger modukoa– kartela erabili nahi nuen. Berdin zitzaidan norena. Garestiegia zen, baina. Hortaz, Marin Karmitz ekoizleak *Le Mépris* (1963) filmaren eskubideak zituenenez gero, pelikula haren kartela erabili genuen. Arrazoia ekonomikoa izan zen”.

Alabaina, Steven Woodward-ek (2009:130) Wilsonen irakurketa bera egiten du eta *Le Mépris* (1963) eta *Blanc* (1993) filmen artean harreman estuak daudela ziurtatzen du.

“Godard eta Kieslowskiren filmetan porrot egiten duten maitasun harremanen arteko lotura argiak zalantzan jartzen du zinemagile poloniarrek *Le Mépris* (1963) filmaren aipamenari buruz ematen duen azalpen pragmatikoa. Izan ere, senar-emazte bikote baten banaketarekin hasten dira bi filmak. Sasoi batean pasio sakonak biltzen bazituen ere, emazteak senarrarekiko ezinikusi handia garatuko du; nahiz eta honek emaztearekin liluraturik jarraitzen duen, banatzen dituen distantziak oinazetua”.

Egia esateko, *Blanc* (1993) eta *Le Mépris* (1963) pelikulen arteko antzekotasuna agerikoa da. Batean zein bestean, berebiziko garrantzia eskuratzen du edertasunak. Emakume ederra baita bi filmen ardatz. Hori guztia gutxi balitz bezala, abiapuntua ere bertsua da. Ezkondutako bikotearen haustura, alegia. *Blanc* (1993) filmaren kasuan, Dominique Karol mespretxatzen du bere inpotentziagatik. *Le Mépris* (1963) pelikulan ere erdeinuak ia film osoa bereganatzen du. Paulek –Michel Piccoli– lanean ari den filmeko ekoizle estatubatuar gonazalearekin bakarrik utziko du emaztea ordu erdi inguru. Senarrak saldu duela sentituko du orduan Camillek –Brigitte Bardot– eta maitasuna mespretxu bihurtuko da aurrerantzean. Korapiloaren askaeran legoke ezberdintasuna, apika. Itxaropena *Blanc* (1993) filmean nagusi den bitartean, Camillen heriotzak erredentzioa eragozten du eta Godarden pelikulan.

Dena dela, interesgarriena, ez bairik gabe, emakume ederrak *Blanc* (1993) filmean betetzen duen rola aztertzea litzateke. Zizekek dioen bezalaxe, emakume eskuraezina bezain miretsia da Dominique erakargarria Karolen ikuspegiaren arabera. Fetix bihurtutako desira objektua da; *Et Dieu... créa la femme* (1956) filmean Brigitte Bardotek berak irudikatzen zuen emakume arketipoa bera. Emakume eskuraezin horretatik urrun mantentzen da Karol ia film guztian barrena. Maitale bainoago, Dominiqueren edertasunaren miresle huts, *voyeur*, bilakatzen baita. Halaxe uler daiteke soil-soilik voyeurismoak trilogiaren

bigarren atalean erdiesten duen garrantzi handia. Emma Wilsonen (2000:67) aburuz, hain zuzen ere, “voyeurismoa *Blanc* filmaren giltzarria da”:

Dominique eta Karolen banantzearekin hasten da filma epai-gelan. Dibortzioak legezko egiten du bion arteko distantzia eta, era berean, *voyeur* posizioa dakarkio Karoli. Metz-ek –Freudi jarraiki– dioen modura, beti mantentzen ditu bereizirik objektua eta begia voyeurismoak. Zentzu horretan, zera idazten du Metz-ek: “objektuaren eta begiaren artean amildegi bat, espazio huts bat, manten dadin kontu handiz aritzen da *voyeur*-a. Espazio horren bitartez bera eta objektua betirako banatzen dituen haustura irudikatzen du *voyeur*-ak; bere atsekabea, alegia”. *Blanc* filmak Karolen atsekabea bere subjektu egiten du maila espazial nahiz psikologikoan. Bere *voyeur* fantasiaren eta bere voyeurismo literalaren beharrezko objektu bilakatzen da Dominique. Hori guztia iradokitua ageri da filmaren ikus estiloan edo filmean aurki daitezkeen Julie Delpyren hainbat hartualdi estilizatuetan, zeintzuk desiraren objektu dirdaitsu bilakatzen duten.

Voyeurismoa, ordea, ez da berria Kieslowskiren zineman. Neurri handi batean, *Dekalog VI* (1988) filmak eta bere bertsio luzeak –*Krotki film o milosci* (1988)– islatzen duten voyeurismoaren oinordekoa baita *Blanc* (1993) filmekoa; Tomek –Olaf Lubaszenko– postari gaztearen *voyeur* izaerak ezaugarri komun anitz ditu-eta Karolenarekin. Magda bizilagun ederrarekin –Grazyna Szapolowska– dago maiteminduta Tomek eta gauero zelatatzen du teleskopio baten bidez. Maitasun harremanaren hausturak baino, adinean duten aldeak eta elkar ez ezagutzeak sortzen dute amildegia *voyeur* gaztearen eta emakume ederraren artean. Arestian adierazi bezala, baina, Karol eta Tomeken begirada bertsua da. Idealizatutako desira objektu gisa ikusten baitute emakume ederra biek ala biek.

Kieslowskik (Stok, 1993:169) ezin hobeto azaltzen du Karolek eta Tomekek partekatzen duten ikuspegi horren itzalean dagoen logika: “Maite duen pertsonaiaren ikuspegia geureganatu egiten dugu, ez maitatua denarena. Azken hau, objektu bat da soilik. Hala, maitasun horrexegatik sufritzen ari den pertsonaren bitartez ikusten dugu beti harreman hori. Horrenbestez, maitasun hori, beti lotua dago sufrimenduarekin, ezintasunarekin”.

Ildo beretik, Insdorfek (*Krotki film o milosci* DVDaren estrak) ere zinemagile poloniarren pelikuletako *voyeur* pertsonaiaren begirada oso berezia dela nabarmentzen du. Ez samina delako bakarrik, samurtasunez ere zipriztindurik dagoelako usu.

“*Voyeur* bat da Tomek. Teleskopio bat lapurtu eta Magda ederra behatu egiten du; patioaz bestaldean bizi den emakumea. Hitchcock-en zinemaren ukitu handia duen egoera dela esan liteke; zinemagile britainiarrak ere voyeurismoa landu zuen-eta *Psycho* (1960) eta *Rear Window* (1954) pelikuletan. Ezberdintasun handia dago voyeurismoa ulertzeko tenorean, ordea. Hitchcockek erruduntasuna nabarmentzen baitzuen. Pertsonaiarena ez ezik, ikuslearena berarena ere. Protagonistak zein ikusleak ez dagozkien kontuei erreparatzen diete eta. Kieslowskiren kasuan, begirada, sexual hutsa izan ordez, txeratsua ere izan daiteke. Babeslea, lizuna baino”.

Dekalog VI (1988) eta *Blanc* (1993) filmetan lizunkeriarik ez dago protagonisten begiradetan, egiazki. Tomek gazteak teleskopioa abandonatu egiten du Magdak bere maitaleekin larrutan egiten duenean. Karolek, berriz, ezin dio minari eutsi emazte ohia beste gizon batekin besarkatzen ikusten duenean. Ez dira *voyeur* soilak ere. Batak zein bestek telefono deien bitartez eteten baitituzte euren emakume ederren abentura erotikoa.

Román Gubernek (2002:189), bere aldetik, erakustaldiak *voyeur*-a desegiten duela dio. Hau da, behatua dena behatua izaten ari dela ohartzen denean *voyeur*-aren ezkutuko begirada ezereztu egiten dela. Azken finean, elkarrekikotasunak plazeraren desaktibazioa dakarrelako. Ez bakarrik *voyeur*-arentzat. Baita behatua denarentzat ere. Kieslowski, ordea, urrunago doa. *Dekalog VI* (1988) filmaren bukaera aldera alderantzikatu egiten baita egoera. Tomeken suizidio saio ustelaren ondoren, Magda ederra baita postari gaztearen gelako leihoa zelatatzen hasten dena. Une horretatik aurrera, ikuspuntua aldatzen da. Ikusleak ez du jada *voyeur*-aren ikuspegiarik. Behatua izan denarena baizik. Mundua emakumearen ikuspegitik bereganatzen hasten da ikuslea orduantxe. Tomeken begirada bere egiten du-eta Magdak. Postari gaztearen desiraren objektu izateari uzten dio eta haren larruan jartzen da. Ideia hau askoz ere hobeto adierazia dago *Krotki film o milosci* (1988) pelikulan. *Dekalog VI* (1988) filmaren bertsio luzean, Magdak bere pisuko leihoari so egiten baitio Tomeken gelako teleskopioaren bitartez. Negarrez ikusten du bere burua. Baina, azkenean, esku batek laztantzen du. Tomeken babesak kontsolatu egiten du filmaren akaberan; begirada eta ametsa uztartuz.

Blanc (1993) filmean Dominiquek ez du Karolen begirada bereganatzen eta voyeurismoa nagusi da ia film osoan zehar. Hala eta guztiz ere, desegin egiten da ere amaieran. Zentzu horretan, voyeurismoarekin estu lotutako bi eszena adierazgarri aurki daitezke pelikulan. Lehena, voyeurismoaren gailurraren isla da. Besteak, berriz, bere gainbehera dakar.

Karolek Mikolaji Dominiqueren pisua erakusten dioneko eszenan *voyeur* hutsa bilakatu da ile-apaintzaile poloniarra. Emazteak kalean abandonatu du eta haren pisuko leihora so egiten du Karolek. Argizatutako pertsianan emazte ohiaren itzala ikus dezake. Haren silueta. Irudiek argi uzten dute bion artean ireki berri den amildegia. Baita botere oreka zein den. Izan ere, Dominique goian dago. Eta, Karol, aldiz, behean. Kaletik behatzen du-eta bere desiraren objektua. Beste gizon baten besoetan amaitzen duen emakume ederra.



Blanc eta *Le Mépris* pelikulen arteko antzekotasunak. Protagonistak –*voyeur* bilakaturik–, leiho salatariei esker, emazteen fideltasunik ezaren lekuko dira.

Pelikularen azken eszena, antzekoa dirudien arren, arras ezberdina da. Kartzelaren patiotik Dominique giltzaperatua dagoen ziegako leihora so egiten du Karolek. Aurreko eszena batean erabilitako prismatiko berberak hartuta, bere desiraren objektua behatzen du. Dominique, ordea, behatua izaten ari dela ohartuta dago. Hortaz, Gubernek dioen modura, bere erakustaldiak *voyeur*-aren ezkutuko begirada ezereztu du. Magdak *Dekalog VI* (1988) filmean *voyeur*-aren begirada bereganatzen zuen bitartean, *voyeur*-aren bihotzaren jabe egiten da Dominique *Blanc* (1993) filmean. Behatua denak mimika darabil-eta behatzaileari bere maitasuna adierazteko. Hala, maitasuna gailendu ahala, behatu eta behatzaileen arteko desoreka desagertuz doa. Maitasunak berdintzen ditu, voyeurismoarekin berarekin bukatuz.

5.3. Umiliazioa

Maitasuna ez da amaierara arte nagusituko, ordea. Izan ere, ia film osoan barna, umiliazioa izango da istorioaren ardatza; *Blanc* (1993) filmaren hasieratik beretik, hain zuzen ere. Hala, berezia da oso pelikularen abiatzea. Aireportuko zinta-garraiatzailean barrena doan maleta baten xehetasun planoarekin hasten baita filma. Segidan, Parisko Justizia Jauregira bidean agertzen da protagonista. Maletaren irudiek beste bi aldiz eten egingo dute Karol ile-apaintzaile poloniarren ibilera; suspensea iradokiz. Ez da aurreikusitako hasiera, inondik ere. Gidoiari (Kieslowski; Piesiewicz, 1998:103) erreparatuz gero, hasiera batean ezberdina zen-eta filmaren abiapuntua; Parisko erdiguneko saltoki-handi batzuen kanpoaldean hasten baitzen istorioa. Lasterrera, karrika betetzen zuten hiritar ezezagunen aurpegi artetik bakarra aukeratzen zuen kamerak. Karolena, hain zuzen ere. Eta, ondoren, bere urratsak islatzen zituen; ile-apaintzailea zela aditzera emanez. Azkenean, ordea, aurreikusitako hasiera aldatzea erabaki zuen Kieslowskik; filmaren narrazioari ukitu berezia eskainiz: “Filmaren hasierak ezberdina behar zuen izan, baina ez zen behar bezala atera eta ezabatu genuen. Orduan, hasieran ez zihoan eszena batekin ekin nion filmari: aireportuko zinta-garraiatzaileko maleten sekuentzia” (*Blanc* DVDaren estrak).

Hortaz, halabeharraren eraginez, berebiziko garrantzia bereganatuko du *flash-forward* teknikak filmaren narrazio moldean. Pelikulak aurrera egin ahala, beste bi *flash-forward* esanguratsurekin ere egingo baitugu topo. Eta, gainera, etorkizunean jazoko diren hainbat gertaera ere aurreratuko dira. Kieslowski bera, maleten sekuentzia oinarri harturik, argi mintzo da *flash-forward* teknikarekin nahiz edukien aurrerapenarekin ikuslearen baitan erdietsi nahi duen efektuaz.

“Ikusleak ez daki zer esanahi duen maletak, nola iritsi den bertara eta zertarako balioko duen. Nahasita dago. Artega. Zein da maletaren benetako esanahia? Dena dela, 24 minutu igaro eta gero, bere jakin-mina ase ahal izango du. Eta, orduan, adi egon beharko du. Maleta hori lehenago ere ikusi izan duela oroitzen hasiko da ikuslea. Hala, hogeitun minutu geroago, maletak duen funtzioa ulertuko du. Gainera, prozedura horrek aipatu narrazio moldera ohituko du ikuslea. Jakin baitaki ondoren gertatuko diren gauzak iragarri egiten ditugula. Ez dakigu zer zentzu duten, baina geroago ezagutuko dugu haien esanahia. Ez da atzera begiratzea, aurreratzea baizik. Beranduxeago bere kabuz azalduko den elementu bat sartzen baitugu filmean” (*Blanc* DVDaren estrak).

Beraz, hastapenetan nahasmena eta misterioa sortzen duen maletaren sekuentziaren esanahia argitu egingo da geroago. Karol maletaren barnean ezkutatuko da-eta Poloniako muga gordean igarotzeko. Maleta, nonbait, iheserako bitarteko zaio. Karolen itzuleraren metafora da. Janina Falkowskak (Coates, 1999:148), bere aldetik, kutsu sinboliko handia ematen dio: “Biziraupenaren sinbolo bilakatzen da maleta eta urte luzez atzerrian maleta bakarrarekin bizitzera behartutako etorkin poloniarroi egiten digu erreferentzia. Halaber, umiliazio eta berdintasunik ezaren mundutik ihesa ere adierazten du maletak”.

Maletaren *flash-forward* adierazgarri horrek aldika eteten duen hasierako eszenaren garrantzia erabatekoa da, egiazki. Azken finean, filmaren beraren laburpen modukoa baita. Are gehiago, umiliazioaren gaia plazaratzen du estreinakoz. Aurretik, ordea, protagonista

bitxiaren erretratu gupidagabea dakar. Hala, maletaren xehetasun planotik Karol Karolen zangoen xehetasun planora igarotzen da Kieslowski. Ez da aukera apetatsua, inolaz ere: protagonistaren ibilera nekeza adierazi nahi baitu horrelaxe zinemagile poloniarrek. Presa izan arren, traketsa baita oso. Baldar mugitzen da eta. Bat-batean, gelditu egingo da gizona. Galdurik balego bezala. Noraezean ibiliko balitz bezala. Orduan, panoramika baten bitartez bere itxura ikusiko dugu. Burutik oinetaraino. Janzkera arrunta du eta irrigarri samarra da. Lekuz kanpo dago guztiz eta aipatu planoen bidez nabarmen utzi nahi du hori Kieslowskik.

Geldialdi labur horren ostean, bere ibilera trabatuari helduko dio berriz ere Karolek. Justizia Jauregiaren atarian, duda-mudan ibili eta gero, jendarme bati zuzenduko zaio epaitegitik zitazio bat duela galdezka. Poliziak sartzeko esango dio eta Justizia Jauregirantz abiatuko da. Eskaileretan gora doala, uso talde bat uxatuko du. Izututako uso bakarti bati begira geratuko da orduan. Eta, supituki, usoak kaka egingo dio gainean; berokia zikinduz. Umiliazioaren hasiera besterik ez da. Halaxe azaltzen du eszena Kieslowskik:

“Eszena horrek, hein handi batean, pelikula laburbiltzen du. Usoak izutu egiten ditu protagonistak. Uso horietako bat ihesi doa hegan eta bera, samur irribarre eginez, so geratzen zaio. Kaka egiten dion arte. Une horretan, zoritxarraren biktima ikusten du bere burua. Hain plazer handiz begiratzen zuen, umiliatua sentitzen dela. *Blanc* filmaren gaia umiliazioa da: gizakiak ez dira berdinak eta ez dute ere berdinak izan nahi. Berdintasuna ere da gaia. Protagonista ezberdina da: hasieratik liluratu egiten da gora egin, ederto izurtu eta min egiten dion norbaitekin. Umiliatua da. Ez bakarrik gorotzarengatik, naturaren aurrean duen xalotasunak ere engainatu duelako baizik” (*Blanc* DVDaren estrak).

Emazteak umiliatuko duen eszena aurreikusten duen pasartea da usoarena, duda izpirik gabe. Epaitegian jasango duen umiliazio gordinaren iragarpena, alegia. Dominiquek dibortzioa eskatuko baitu bertan; senarrak ezkontza-eginbideak bete ez dituela argudiatuta. Bere inpotentzia igarokorra dela azaltzen ahaleginduko da Karol orduan; ezkondu aurretik emaztea sexualki asetzen zuela ziurtatuz. Maite duela esanez. Epaileak ez du gupidarik izango. Ezta Dominiquek ere.



Karol eta esker txarreko usoa. Umiliazioaren gaia laburbiltzen duen eszena.

Umiliazioa ez da sexuala soilik. Soziala eta ekonomikoa ere bada. Karol atzerritarra da eta ez du frantsesa behar bezala menderatzen. Hori dela eta, epaitegian nozitutako umiliazioa bikoitza da. Bere inpotentzia jendaurrean agerian uzteaz gain, epaitua izaten ari den

herrialdearen hizkuntzan bere burua defendatzeko ere gai ez baita. Hori guztia aski ez balitz bezala, ekonomikoki ere umiliatu egingo du Dominiquek; etxerik, lanik eta dirurik gabe kalean abandonatuko baitu Karol emazte ohiak.

Karolek pairatzen dituen umiliazio ekonomikoa eta sexuala hertsiki lotuta daudela dio Geoff Andrewk (1998:40-41). Eta, horren erakusgarri, umiliazio ekonomikoa eta sexuala uztartzen direneko eszena esanguratsu bat aipatzen du:

“Umiliazioak ez du etenik eta, sistematikoki, nortasuna, konfiantza eta ondasunak kenduko dizkiote Karoli. Autoz aldegin aurretik, epaitegiaren kanpoaldean maleta lurrera jaurtiko dio Dominiquek. Ondoren, bere kreditu txartela galduko du Karolek kutxazain automatiko batean; banketxean, Dominiquek bere kontua izoztu duela jakin eta berehalaxe, guraizez moztuko dio kreditu txartela banketxeko kutxazainak begien aurrean. Une horretan bertan Karolek egiten duen min keinuak, argi eta garbi, kastrazio konnotazioak ditu”.

Egia esan, Andrew ez dabil oso oker. Diruaren eta gizotasunaren artean harreman zuzena baitago *Blanc* (1993) filmean, zinez. Poloniara itzuli eta aberats bihurtzen denean, Karolen behin-behineko sexu inpotentzia desagertuko baita erabat. Aurretik, ordea, beste bi aldiz umiliatua izango da. Lehenik eta behin, ile-apaindegian. Kale hotzetatik ihesi, bertan igaroko du-eta gaua Karolek. Hurrengo goizean, berarekin egingo du topo Dominiquek. Emazte ohia limurtu eta harekin larrua jotzeko ahalegin berri bat egingo du orduan Karolek. Alfer-alferrik, ordea. Dominiqueraren mespretxua eta irainak jasateaz gain, korrika eta presaka egin beharko du ihes. Ile-apaindegiko gortinei su eman ondoren, errua Karoli egotzi eta poliziaren aurrean salatuko baitu Dominiquek. Mikolaj adiskidearen aurrean ere umiliatuko du emazte ohiak. Beste gizon batekin oheratzen ari den unean metrora jaitsi eta telefonoz hots egingo dio Karolek, eta emazte ohiak, bere orgasmo oihiak entzunaraziko dizkio hariaren bestaldetik. Minari ezin eutsiz, telefonoa eskegi egingo du. Eta, makinak, bi libera irentsiko dizkio. Sumindurik, bi liberako txanpona itzultzeko exijituko dio metroko kutxazainari. Gogo txarrez bueltatuko dio dirua metroko langileak. Bi liberako txanpona eskuan eta samina bihotzean dituela, Poloniara itzultzeko erabakia hartuko du orduan.

Umiliazioa da, egiazki, *Blanc* (1993) filmaren abiapuntua. Dominiquek Parisen Karol umiliatu egiten baitu maila guztietan. Sexualki, sozialki nahiz ekonomikoki ere. Berdintasunik ezak, hain justu, ahalbidetu egiten du protagonistak pairatzen duen umiliazioa. Poloniara itzultzean, ordea, ez du berdintasuna bilatuko; umiliazioari umiliazioarekin erantzutea baizik. Umiliazioak maitasunik ez dakarrela ulertu gabe.

5.4. Kapitalismo basaren kritika

Komunismoa erori berri den Polonian nagusi den kapitalismo basa da Karolen garaipenaren testuinguru makurra. Espekulazioak usteldutako Polonia horixe jokaleku aparta da, zinez, ile-apaintzaile xeblearentzat; dirua erraz bildu eta galdutako maitasuna berreskuratzeko aukera eskainiko baitio. Karolek “berdinago” izateko borrokan emango dituen urratsak biluzi aurretik, ordea, komeni da Kieslowskik *Blanc* (1993) filmean sasoiko Poloniari buruz egiten duen erretratu gordinari erreparatzea. Izan ere, Karolen arrakastaren satira ilunaren itzalean kapitalismo basaren kritika gupidagabea ezkututzen da.

Janina Falkowskak (Coates, 1999:152), hain zuzen ere, xehetasun handiz irudikatzen du Kieslowskiren komedia gazi-gezak poloniar kapitalismo berriari egiten dion salaketa latza.

“Varsovian dago girotua *Blanc* filma, arrakasta kapitalista berriaren hiria, zeinean supituki dirudun, luxuzko etxe berri eta automobil aparten kopurua nabarmen hazi den. Era berean, baina, krimenaren, pobreziaren eta kontraste deigarrien hiria ere bada. Horren guztiaren erakusgarri, Varsoviako aireportu arranditsua Poloniako kaos sozial eta politikoaren giroa sinbolizatzen duen hiri kanpoaldeko zabortegiaren oso bestelakoa da. 1989. urtean kapitalismoan bete-betea sartu zen Polonia, zinki, zinismoaren, saldukeriaren, porrotaren eta etsipenaren herrialdea da. Desintegrazio moral giro politiko eta sozial horretan bakar-bakarrik sor eta gara zitekeen Dominique Poloniara erakartzeko egitasmo burutsua”.

Zabortegiaren eszena adierazgarriarekin, preseski, ekiten dio Kieslowskik Polonia kapitalista berriaren erretratu ilunari. Karol ezkutatu deneko maleta ostu du aireportuan lapur talde batek. Furgoneta hartuta, paraje urrun batera abiatu dira harrapakina banatzera. Maleta irekitzean, ezustean, Karolekin egingo dute topo. Ile-apaintzailea jipoitu eta sakan batetik behera botako dute. Elur artean, odoleztaturik, protagonistaren begiradak zabortegi baten plano orokorra erakutsiko digu. Eta, zabortegiaren irudia pantailaren jabe dela, zera esango du Karolek: “Azkenean, etxean”. Kieslowskiren ironia mikatzak salaketa gogorra dakar bere baitan, egiazki. Falkowskak adierazi bezala, Poloniaren kaos politiko eta sozialaren sinbolo argia baita zabortegia.

Are gehiago, zabortegiaren eszena horrek lotura estua duela Andrzej Wajda zinemagilearen *Ashes and Diamonds* (1958) filmarekin dio Falkowskak. Wajdaren maisulanaren azken eszena ere zabortegi batean girotua baitago. Testuingurua, baina, arras ezberdina da. II. Mundu Gerra amaieran lekutua, Maciek –Zbigniew Cybulski– eskuin muturreko ekintzaile nazionalistaren bizipenak ditu oinarri. Bukaerako eszena ezagunean, larriki zauriturik, zabortegi batean zenduko da. Askatutako Polonia Sozialistan 1945ean hildako Maciek *Blanc* filmeko protagonistaren larruan berpizten dela 1994ko Polonia ustel eta kapitalistan interpretatzen du Falkowskak. Alegia, Wajdaren film bukaeraren ikonografia abertzaleari Mrozek³⁹ eta Gombrowicz-en⁴⁰ idatzien kutsu groteskoa ematen diola Kieslowskik.

Dena dela, aipatu filmak oso ezberdinak izanagatik, antzekotasunik ere aurki daiteke. Biak ala biak krisi egoera gogorretan girotuak baitaude. Polonian kaosa eta ziurgabetasuna nagusi ziren sasoi gordinetan, alegia. *Ashes and Diamonds* (1958) filma, II. Mundu Gerraren hondarrean dago girotua; Polonia komunismoaren bidea hartzeko zorian

39. Idazle eta antzerkigile aski ezaguna da Sławomir Mrozek. Kazetari gisa lanean hasi zen arren, antzerki-lanek eman zioten ospea 50eko hamarraldiaren bukaeran. Absurduaren antzerkiaren barnean sailkatu ohi da bere obra. Parodia eta satiraren bitartez, errealitatea desitxuratuz, giza portaera eta boterearen ustela salatzen du Mrozekek. *Tango* (1964) antzezlan da, duda izpirik gabe, bere lanik entzutetsuena. Bere umore garratzak ez zituen, noski, komunistak gatibatu. Erbestea ekarri zion.

40. XX. mendeko idazle abangoardista esanguratsuenetakoa da Witold Gombrowicz. *Ferdydurke* eleberria da, apika, bere lanik ezagunena; Skolimowskik –*30 Door Key* (1991)– zinemarako egokitu zuena. Argentinan zela, II. Mundu Gerra hasi zen eta bertan egin zituen bizitzako urte asko. Hantxe idatzi zituen ere bere eleberriz eta antzerki-lan gehienak. Absurdua eta nortasun kolektiboaren aurkako kritika ziren bere literaturaren ikur eta satira erabili zuen poloniar historia eta ohiturak salatzeko. Horren ondorioz, zentsura jasan zuen komunismoaren sasoi Polonian. Azken urteak Frantzian egin zituen Gombrowiczek. Vence herrian hil zen, 1969an.

zenean. Eta, *Blanc* (1993) pelikula, berriz, komunismoaren eta kapitalismoaren arteko trantsizioan.



Zabortegiaren metafora *Blanc* eta *Ashes and Diamonds* filmetan.

Zabortegiaren metaforaz harago, Poloniak pairatzen duen kapitalismo basa salatzen duten hainbat pasarte mikatz tartekatzen ditu Kieslowskik. Ironiaz ziprztinduta dago lehena, eta Karol etxera itzultzen denean jazotzen da. Ile-apaindegiaren atarian “Karol” –anaien abizena– dioen neoi argi gorri bat dagoela ohartuko da. Bere harridurari erantzunez, “Hau ere Europa da orain”, esango dio anaiak. Etxebizitza multzo arrunt baten parean dagoen auri-itxurako eraikina da ile-apaindegia, ordea. Eta, neoi argiak, nekez urratzen du auzoaren iluna. Finean, Mendebaldearen itxurakeriaren ikurra besterik ez da neoi argia.

Ironia are eta garratzagoa bilakatuz doa pixkanaka-pixkanaka. Izan ere, zinemagile poloniarrek bere herrialdeaz jabetu den ezkutuko ekonomiaren barrunbeak biluzi egiten dizkigu: merke erositako lur sailak Mendebaldeko enpresa handiei salduta etekin handiak erdiesten dituzten espekulazaleak, merkatu beltzarekin aberasten diren eskrupulurik gabeko marrazoak, era guztietako lapurrak... Eliza bera ere botere faktiko esanguratsua da. Karolek espekulazioaren bidez lortutako guztia Elizari oinordetzan utziko diola jakin bezain pronto, gaizkileek ile-apaintzailearekin negoziatzera behartuta ikusiko dituzte-eta euren buruak. Kapitalismo basaren erresuman ere Eliza ukiezina baita.

Horrenbestez, Mendebaldetik boterearen logika soil-soilik oinordetu duen gizarte ustel baten erretratua dakarrela Kieslowskik uste du Serafino Murrik (1998:208). Diruaren boterearen logika itsuaren biktima dela Polonia, hain zuzen ere.

“Filmaren parterik nagusienean diruak lorpen botere mugagabea duela dirudi, benetan. Salerosten den jeneroaren artean, besteak beste, heriotza, maitasuna, bestean isiltasuna eta erreputazioa baitaude. Gizarte osoa, bere balio konbentzionalekin, ‘simulazioa’ eta ‘itxurakeria’ oinarri duen merkatu itzel bihurtzen da”.

Poloniaren degradazio morala da Kieslowskiren salaketa gordinaren oinarria, egiazki. Trantsiziorik gabeko kapitalismo basak ustelkeria eta itxurakerian hondoratu baitu herrialdea. Polonia berrian diruaren boterea da nagusi: edozer gauza eros daiteke eta. Pasaporteak, gorpuak eta borondateak. Baita protagonistak berreskuratu nahi duen emakumearen maitasuna ere. Den-dena dago salgai. Kickasolaren (2004:290) hitzak geureganatuz, gogor salatzen den kapitalismo basa horren karikatura baino ez da Karol.

5.5. ‘Berdinago’ izateko borroka eta mendekua

Berdintasunari eskainitako atalean adierazi moduan, Kieslowskik ez du berdintasunean sinesten. Zinemagile poloniarren iritziz, berdintasuna ez baita gizakiaren xede. Gizakiak ez du-eta besteen pare egon nahi, gorago baizik. Beste guztiak azpiratu nahi ditu. Horregatik, ironikoki, gizakiak “berdinago” izatea duela helburu dio Kieslowskik. Horixe izango da, hain zuzen ere, Karolen erronka Polonian. “Berdinago” izateko borroka, alegia.

Karolek bi gauza soil-soilik eramango ditu berarekin Poloniara: emakume eder baten bustoa eta bi liberako txanpona. Bi objektu horiek balio sinboliko handia dute, benetan. Bata zein bestea, Dominiquerekin baitaude lotuak. Edonola ere, izaera arras ezberdina dute. Emakumearen bustoa Dominiquereren maitasunaren oroitzapen samurra zaion bitartean, bi liberako txanponak emaztearen fideltasunik eza dakarkio-eta gogora Karoli.

Izan ere, *Bleu* (1993) filmeko Julie ez bezala, Karolek ez du ahantzi nahi. Oroitu baizik. Eta, hori, maila formalean ere argi antzematen da *Blanc* (1993) filmean. Iluntze-iraungipenek Julie erasotzen zuten oroitzapenen irudiak ukatzen zizkiguten trilogiako lehen atalean. Ahazteko borondatea zen nagusi. Horrexegatik ikusleak ez zuen Julie alargun gazteak irudikatutako oroitzapenetara sarbiderik. Karolen kasuan, halakorik ez dago. Ezkontzaren une zoriontsua islatzen duten bi *flash-back* ikus ditzakegu eta. Horrezaz gain, Karolen beraren gogoeten berri eskaintzen duten hainbat *flash-forward* ere aurki genitzake.

Emakume ederraren bustoa, hain justu, Dominiquereren maitasunaren metafora argia da. Haren ondoan bizi izandako zorionaren oroitzapena, alegia. Eta, hein handi batean, ezkontzaren *flash-back* idilikoaren funtzio berbera jokatzen du. Dominiquereren maitasunaren memoriak, ordea, ez du kutsu nostalgikorik. Maite duen emakumea gogoan izateko ez ezik, iraganeko maitasuna berreskuratzeko ere ezinbestekoa izango baitzaio bustoa Karoli.

Poloniara iritsi eta gutxira, zabortegean jipoitzen duen lapur taldeko kideetako batek bustoa apurtu egingo du. Apurtutako bustoa, nolabait, Karolen eta Dominiquereren arteko maitasun harremanaren beraren isla da. Emazte ohiak harremana apurtu egin baitu. Nolanahi ere, anaiaren etxean aterpe hartu eta berehala, emakume ederraren busto apurtuaren zatitxoak

bildu eta banaka-banaka itsatsiko ditu Karolek. Eta, hala, emakume ederraren bustoa berriz ere osatuko du. Horrek, argi eta garbi adierazten du Dominiqueren maitasun galdua berreskuratzeko asmoz etorria dela Karol aberrira.

Maitasuna berreskuratzeko ahaleginean, aberats bihurtzeaz gainera, frantses hizkuntza ere behar bezala menderatzen emango du denbora *Blanc* (1993) filmeko protagonistak. Ibilbide gogor horretan, emakume ederraren bustoak leunduko du bere bakardadea. Frantsesa ikasten ari den gau batean, hain justu, bustoari musu erromantiko bat emango dio. Eszena horretan, zehatz mehatz, emakume ederraren bustoaren eta Dominiqueren arteko identifikazioa erabatekoa da.

Emakume ederraren bustoaren presentzia nonahikoa izango da filmaren poloniar zatian, zinez. Bada oso esanguratsua den beste eszena bat, ostera. Bertan, emakume ederraren bustoak pantailaren ezker aldea hartzen du. Eskulturaren ezkerreko soslaia fokatuta ageri da. Hondo, berriz, lausotua. Hondo horretan, ohean da Karol. Emazte ohiarekin zerikusia duen amesgaizto batek esnatu berri du. Mesanotxeko lanpara piztearekin batera, bustoaren irudia lausotu eta hondo fokatuko da. Apurka-apurka, *travelling* mantso eta ia sumagaitz batekin kamerak ikus eremutik at utziko du bustoa eta Karol atsekabetuarengana hurbilduko da. Dominiqueri hots egingo dio telefonoz Karolek ohetik bertatik. Deiak irauten duen tarte laburrean protagonistaren lehen planoak dakusagu kamerak. Dominiquek, baina, berehala eskegiko dio telefonoa. Eta, orduan, haserre, koadrotik kanpo zuzenduko du begirada Karolek. Jarraian, emakume ederraren bustoa erakutsiko digu kontraplanoak. Une horretan, Dominique eta bustoaren arteko identifikazioa inoiz baino nabarmenagoa egingo da. Halaber, eszena osoan barna Karol baino gorago ageri da bustoa; hasierako kontrapikatuan, bereziki. Oraindik ere Dominique Karolen gainetik dagoenaren seinale.



Emazte ohiak telefonoa eskegi dion arren, bustoari begiratzen dio haserre Karolek. Dominiqueren maitasun galduaren metafora baita.

Emakume ederraren bustoaren eta Dominiqueren arteko identifikazioa film bukaeran desegingo da bakar-bakarrik. Karolek emazte ohia Poloniara erakarri eta harekin maitasuna egiten duenean, hain zuzen ere. Une horretatik aurrera, bustoaren arrastorik ez dago. Logikoa da, ordea. Emakume ederraren bustoa Dominiquerekin bizi izandako unerik zoriontsuenen memoria baita Karolentzat. Dominique bere ondora itzuli eta haren alderik samurrena eskaintzen dionetik aitzina, bustoak bere balioa galduko du. Ez da beharrezkoa dagoeneko. Dominiqueren maitasuna berreskuratu baitu Karolek.

Bi liberako txanpona da Karoli Dominiqueren oroipena dakarkion beste objektu simbolikoa. Baina, maitasunaren oroitzapena bainoago, traizioaren oroitzapena da. Umiliatu zuen telefono deiaren itzultzea baita txanpona. Hala, Dominiqueren fideltasunik ezaren oroitzapenak sortzen dion oinazeak mendekura bultzatuko du ile apaintzaile poloniarra. Rodríguez Chicok (2004:193-4) argiro azaltzen du hori guztia bi liberako txanponaren esanahiaz gogoeta egiten duenean:

“Emaztearen fideltasunik ezak sorturiko umiliazioarengatik Karolek sentitzen duen mendeku desira ordezkatzeko duen balio metaforikodun objektu-ikonoa da bi liberako txanpona. Kabinako arduradunari exijitzen dion telefono deiaren itzultzea da, eta ez dio txanpon horri uko egingo bere buru-estimua berreskuratu arte: Dominique Poloniara erakartzea erdiesten duenean, bere nortasuna ordezkatzeko duen gorpua datzan hilkutxara jaurtiko du”.

Poloniara itzuli eta gutxira, bi liberako txanpona ibaira botatzen ahaleginduko da Karol. Baina, bere harridurarako, esku-azpian itsatsita geratuko zaio. Montaltek (2003:40) dioenez, Karol abandonatu nahi ez duen txanpon hori “bere metamorfosi pertsonalaren benetako zantzu” bihurtuko da. Hots, “arrakasta ekonomikoaren bidea irekiko dion giltza”. Eta, era berean, protagonistak berak emazte ohiaren aurka hartuko duen mendeku latza ere ahalbidetuko du. Bere mendeku desiraren metafora bilakatuko da.

Ibai ertzean jazotzen den eszenaren ostean, esku-azpian itsatsitako txanponari begiratu eta irri egingo du Karolek. Eta, jarraian, enigmatikoa zaigun *flash-forward* esanguratsu bat dakarkigu Kieslowskik. Bi iluntze-iraungipenen arteko eszena labur bat da. Ate bat ireki eta gela batera sartzen da Dominique. Ondoren, atea itxi egiten da; iluntasuna nagusituz. Aurrerago, prozesua errepikatu egingo da. Mahai baten gainean bira eta bira dabilen bi liberako txanpona esku azpian harrapatuko du Karolek. Eskua altxa eta txanponaren ifrentzua ikusiko dugu. Erresumina irakurriko dugu segidan ile apaintzailearen begiradan. Eta, orduantxe, aurrekoarekin antz handia duen beste *flash-forward* bat tartekatuko du zinemagile poloniarrek. Oraingo honetan, pantaila gurutzatu ahala arropa kenduz doa Dominique logelarako bidean. Iluntze-iraungipen batek eteten du, baina, eszena.

Filmaren bukaera aldera bakarrik ohartuko gara aipatu bi *flash-forward* horiek eszena beraren parte direla. Bere heriotzaren berri faltsua erabilita, Poloniara erakarri du Karolek Dominique. Senar ohiaren ustezko ehorzketatik hotelera itzuliko da modelo ederra une jakin batean. Gelako atea ireki eta biluzten ari dela, argia piztu eta ohean zain aurkituko du Karol. Ondorengo orduetako pasioaren itzalean, ordea, mendekua ezkututzen da. Hortaz, Dominique hoteleko gelara sartzen deneko eszena aurreikusten duten *flash-forward* horiek, hain zuzen ere, Karolek irudikatzen duen mendekuaren isla dira.

Rodríguez Chicok dioena berrartuz, mendekua gauzatu baino apurtxo bat lehenago askatuko du bi liberako txanpona Karolek. Dominique Poloniara erakarriko duen tranpa prest duenean, alegia. Negozio gizon aberatsa bihurtu da ile apaintzaile poloniarra. Baina hori ez zen bere helburua. Dominique berreskuratzeko bidea baizik. Behin hori ziurtatuta, bere nortasuna ordezkatzeko duen gorpua dagoen hilkutxara botako du txanpona. Irudiak kutsu simboliko handia du, benetan. Keinu horrekin iraganeko Karol inpotente hura ere abandonatzen duela dirudi eta; iragan samina atzean uzten duela betirako.



Bi liberako txanponak Karolen mendeku desira sinbolizatzen du. Mendekua prest duenean, bota egingo du txanpona.

Beraz, mendeku goseak hauspotzen du Karol ile apaintzaileak kapitalismo basaren mende den Polonia ustel horretan barrena arrakasta ekonomikoa lortzeko abian jartzen duen egitasmo maltzurra. Anaiaren ile apaindegiak ez du aski diru ematen. Horregatik, legez kanpoko gaizkileen artera hurbilduko da. Hasiera batean, bizkarzain lanak egingo ditu; aberats bihurtzeko benetako aukera iritsiko zaion arte. Lo dela itxura eginez, nagusiak beste gaizkile batekin edukitako elkarrizketa bat entzungo du Karolek. Inguruko nekazariei iruzur eginez, lur sail batzuk merke erosi eta bertan euren biltegiak eraiki nahi dituzten Hartwig eta Ikea enpresei garesti salduta etekin handiak lortzeko intentzioa dute. Asmo handiko espekulazio horretan aurrea hartuko die Karolek, baina. Eta, nagusiari eta haren kideari txantajea eginez, diru mordoa bilduko du. Ondoren, Mikolaj bazkide hartuta, negozio gizon aberats bilakatuko da Karol.

“Berdinago” izateko borroka horrek irauten duen artean, Karolen irudia ere aldatuko da. Zentzu horretan, oso adierazgarria den eszena bat dago filmean. Asmo handiko espekulazioaren lehen lur saila erosi berritan gertatzen da, hain justu. Erosketa eta gero, nekazariaren etxean lo egingo du Karolek. Biharamunean, amabirjina eta Jesus haurtxoa ageri diren koadro baten kristalaren isla erabiliz, ilea orraztuko du. Ez ohi bezala, ordea. Finantza marrazoek orrazten duten eran baizik. Ilea atzera orraztuz. Aurreratze gisa uler daiteke eszena bi arrazoigatik. Batetik, Eliza babes bezala darabilelako nagusiak eta haren bazkideak mehatxu egiten diotenean (herentzia Elizari utzita, negozioa egiteko aukerarik ez lukete izango-eta espekulatzailak). Eta, bestetik, negozio gizon aberats bihurtzen denetik aurrera aipatu orrazkera erabiliko duelako protagonistak. Bitxikeria hutsa dirudien arren, berariaz egindako zerbait da eta bere garrantzia du. Karolen garaipen ekonomikoaren isla baita bere orrazkera berria. Dominique Poloniara erakartzean, ostera, ohiko orrazkera berreskuratuko du Karolek. Aberastasuna bainoago, emaztearen maitasuna duelako xede.

Emaztearen maitasuna berreskuratzeko, berdintasuna lortu ordez, “berdinago” izatea du helburu Karolek. Emaztea baino gehiago izatea, hitz bitan. “Berdinago” izateko borroka gordin hori ahalik eta egokien adierazteko, pelikularen alde formala irudimen handiz atontzen du Kieslowskik. Filmeko protagonista arrakasta ekonomikora daraman bide ilunaren pasarterik esanguratsuenak soil-soilik erakusten baititu. Eta, eginkizun horretan, maisuki darabil elipsia zinemagile poloniarrak.



Rodríguez Chicok (2004:120), hain zuzen ere, elipsiak *Blanc* (1993) filmaren edukiaren eta formaren arteko harremanean duen rol esanguratsuaz dihardu: “Karolek Polonian bizi dituen pasadizoak erritmo hagitx bizkorrean dira kontatuak; pertsonaiaren igoera soziala bezain bizkorra baita narrazioa. Forma eta hondoaren arteko paralelismo hori dirua erraz eta azkar irabazteko modu oro salatzen du Kieslowskik. Horretarako, elipsi ugari darabiltza zinemagile poloniarrek”.

Frantziako parte eta Poloniakoa alderatuz gero, narrazioaren erritmoa arras ezberdina da, zinez. Parisen gauzak mantso-mantso igarotzen dira eta argi dago Dominiqueren meneko dela Karol. Polonian, aldiz, narrazioaren erritmoa bizkorragoa da. “Berdinago” izateko borroka, azkarra izanda ere, prozesu malkarra da. Arrakasta ekonomikoaren bidea luzea baita. Hala, elipsi anitzen bitartez prozesuaren pasarterik adierazgarrienak aukeratu eta eskaintzen ditu Kieslowskik. Lur hartu duen zabortegetik, ile apaindegira darama Karol. Hortik, gaizkileen artera. Eta, handik, negozio gizon aberats izatera. Ile apaintzaile txiro izatetik negozio gizon handi izatera igaro egiten da Karol tarte labur batean. Bilakaera hori behar bezala adierazteko zer hobe aipatu elipsiaren erabilera aparta baino.

Bi liberako txanpona abandonatzen duen unean bertan, “berdinago” izateko borroka irabazia du. Aberats bihurtu da Karol eta emazte ohia erakartzeko adina diru badu orain. Hori guztia, ordea, *flash-forward*-en bitartez irudikatu duen mendeku zitalari ekiteko abiapuntua baino ez da. Tranpa prest dago jada. Mendekuaren sasoia da.

Zizekek (2006:81-82) dio berdintasunak *Blanc* (1993) filmean “kontu garbitze” edo mendekuaren zentzu ironikoa duela. Hau da, modurik umiliagarrienean abandonatu zuen emaztearekin kontuak kitatu egiten dituela Karolek. Eta, neurri handi batean, halaxe da. Mendeku gosea maitasuna bezain indartsua baita Karolen baitan ia film osoan zehar. Gainera, aberats egin ostean, Dominiqueren aurka hartuko duen mendekua *flash-forward*-en bitartez irudikatzen zaigu. Diruak emazte ohia Poloniarra erakarriko duela badaki. Dominique harrapatzeko karnata prest dauka, baina tranpa diseinatzea falta zaio.

Emazte ohia erakartzeko Karolek erabiliko duen amarrua iragartzen duen eszena adierazgarri bat bada filmean. Ez da *flash-forward* bat. Aurreratze bat baizik. Baina, azken finean, antzeko eginkizuna betetzen du. Sortu berri duen enpresaren bazkide egiteko eskatzera doakio Karol Mikolaji. Gabonak dira eta adiskideak autoa aparkatu berri du etxe atarian. Erositako opari kaxak biltzen ari dela, Karol hurbilduko zaio eta bere enpresako bazkide egiteko eskaintza egingo dio. Mikolajek pentsatzeko denbora behar duela erantzun ondoren, elkar agurtuko dute.

Eszena ez da bertan amaituko, ostera. Autora sartzeaz dela, bizitegi-auzoko etxe batetik ateratako hilkutxa bat hil-auto batean zelan sartzen duten ikusiko du filmeko protagonistak. Bere autoko atea itxi eta tarte batez harantz begira jarriko da. Karolen aurpegiaren lehen plano eskainiko digu orduan Kieslowskik. Gertakariak bere baitan bilduko du Karol. Eta, une jakin batean, irribarre txiki bat ere antzemango zaio. Ikusleak ez daki, noski, une horretan bertan Karoli mendekua egiteko modua otu zaionik. Edonola ere, irudi horiek istorioaren garapenean berebiziko garrantzia

izango dutela imajina dezake. Lasterrera, Karol emazte ohiaren aurkako mendekuaren prestatze-lanean buru-belarri dabilenean, aipatu irudien irakurketa egokia egin ahal izango du ikusleak.

Emazte ohiak Karolen azken telefono deiari muzin egin ostean, mendeku egitasmoa abian jarriko du ile apaintzaile poloniarrek. Bere heriotza antzeztuko du Dominique Poloniara etor dadin. Elipsia erabiliz, mendeku horren prestatzearen atal ezberdinak dakartzkigu Kieslowskik. Lehenik eta behin, notarioaren aurrean ikusiko dugu Karol. Testamentua aldatu eta ondasun guztiak Dominiqueri utziko dizkio. Segidan, Mikolajekin elkartuko da eta emazte ohiari bere heriotzaren berri emateko eskatuko dio. Auto gidaria, berriz, heriotza-agiriaren bila bidaliko du heriotza ofiziala izan dadin. Eta, hori guztia gutxi balitz bezala, merkatu beltzean erosiko du hilkutxan bera ordezkatzeko duen gorpua. Azkenik, Mikolajekin hitzordua egingo du Karolek enpresaren bulegoan. Adiskideak, pasaporte faltsu bat eta Hong Kong-era eramango duen hegazkinaren txartela ere emango dizkio.

Ehorzketaren ostean, hotelera itzuliko da Dominique. Bertan, aipatu *flash-forward*-etan irudikatutako eszena jazoko da. Karol bizirik ikusteak harri eta zur utziko du Dominique. Baina, jarraian, elkarrekin oheratuko dira eta larrua joko dute. Biharamunean, ostera, emazte ohia abandonatuko du Karolek. Handik gutxira, polizia azalduko da Dominiqueren hoteleko gelan; Karol hil dutela eta bera dela susmagarri nagusia esanez. Une horretan, Dominiquek bere larruan pairatuko du Karolek Frantzian bizi izandako babesgabetasuna. Pasaporteak kendu eta egin ez duen krimen bat leporatuko baitiote. Horrezaz gain, hizkuntza ulertzen ez duenez gero, arazoak izango ditu ere bere errugabetasuna aldarrikatzeko. Babesgabe sentituko du bere burua erabat. Hasiera batean, modelo frantsesak ukatu egingo du guztia; Karol bizirik dagoela argudiatuz. Baina, supituki, senar ohiaren mendekuaren biktima izan dela ohartuko da eta etsi egingo du.



Karolen mendekuarekin lotutako lehen *flash-forward*-a, bigarrena, eta batak zein besteak aurreikusten duten eszenaren amaiera.

“Berdinago” izateko borroka Karolen mendeku gosea asetuko duen arren, bere benetako xedetik urrunduko du; mendekuaren bitartez ezin izango du-eta emazte ohia berreskuratu. Maitasun harremanaren oreka bortizki aldatu du mendekuak; Karolen mende jarriko baitu Dominique Polonian. Paradoxikoki, Karolen mendeku lazgarria gauzatuko bada ere, maitasuna itzuliko da Dominiqueren bihotzera. Kieslowskik (Stok, 1993:217) dioen bezala, Karolek eta Dominiquek elkar maitatuko dute berriz ere:

“Bere esku dagoen guztia egingo du Karolek arbuaitu duen emakumeari –eta bere buruari ere– uste duena baino hobea dela frogatzeko. Eta bere asmoak beteko ditu. Hortaz, ‘berdinago’ bilakatuko da. Baina, ‘berdinago’ bilakatzen ari dela, emazte ohiari jarritako tranpa berean eroriko da; hura maite duela ohartuko delako. Mendeku hartzen ari den bitartean, maitasuna itzuliko da ezustean. Bion baitara. Karol nahiz Dominiqueren baitara, alegia”.

Mendekua bete arren, Karolek “berdinago” izatea lortu badu ere, maitasuna ezinezkoa da oraindik ere. Frantzian, Dominiqueren meneko zen Karol. Gutxiagotasun-komplexu horrek ile apaintzailearen baitan sortutako inpotentziak urrundu zituen biak orduan. Aberastasunak Karoli eskainitako konfiantzak gauzak aldatu ditu, ordea. Dominiqueren maitasuna berreskuratu du, azkenean. Hala eta guztiz ere, Murrik (1998:204) adierazi modura, katarsia blokeaturik dago *Blanc* (1993) filmean. Karolek emazte ohiaren aurka hartutako mendeku makurrak ezinezkoa egiten baitu amodio istorioa. Filmaren bukaeran elkar maite badute ere, maitasun hori gauzatzea ez da posible. Karolen mendekuaren eraginez, hasieran bezala baitaude. Banaturik. Dominique atxilo dagoen kartzelaren harresiek ezinezkoa egiten dute-eta euren maitasuna. “Berdinago” izateak ere ez du maitasuna bermatzen. Beraz, testuinguru berri horretan, itxaropena izango da irtenbide bakarra. Balizko maitasunaren itxaropena.

5.6. Kolore zuriaren polisemia: etsipenetik itxaropenera

Blanc (1993) filmean kolorearen pisu sinbolikoa ez da trilogiako beste bi ataletan bezain nabarmena. Dena den, sotiltasun kromatiko hori Edward Klosinski argazki zuzendariaren filosofiarekin bat dator, ez bairik gabe. Haren aburuz, “argazkia ezin baitzaio gailendu sekula pelikulari berari”. Montaltek (2003:61), hain justu, Klosinskik *Blanc* (1993) filmean egindako aukera formala lerro bakan baina argi batzuetan azaltzen du:

“Zuri-beltzeko zinemaren antzekotasuna bilatuz irudikatu zuen Klosinskik *Blanc* filma. Hori dela eta, kolore jakin batzuk ezabatu, tonalitate neutroak mantendu eta ez zuen ia iragazkirik erabili (...). Orobat, filmean hiru aldiz soilik hartzen du kamera bizkarrean Klosinskik. Jarraitze *travelling*-ak darabiltza usu eta bere filmatzeko era estatiko samarra da; plano orokorretatik lehen planoetara zuzenean pasatzen baita, ia plano ertainik egin gabe –Kieslowskirentzat eta niretzat, ez da kamera ideiak igortzen dituen –, dio Klosinskik”.

Zinema mutuaren zantzuak aurki daitezke Klosinskik *Blanc* (1993) filmaren argazkia taxutzeko duen estiloan, egiazki. Zuri-beltzeko zinema mutuaren isla, baina, ez da bakarrik maila estetikoan ematen. Protagonistak Charles Chaplin-ek bere maisulanetan ezagun egin zuen pertsonaia ahaztezina baitakar gogora sarri. Ez alferrik, Annette Insdorfe (1999:153) azpimarratu bezala, Karol Karol Charlie Charlie gisa itzul daiteke.

Nolanahi ere, pelikularen alde formalari zorrotz erreparatuz gero, ukaezina da zuriaren eta beltzaren arteko kontrastearekin jolas egiten duela Klosinskik. Rodríguez Chicok (2004:199), *Blanc* (1993) filma aztertu duten beste askok bezalaxe, bi parte ezberdin bereizten ditu. Bata, argiena, Pariskoa litzateke. Eta, bestea, ilunena, aldiz, Varsoviakoa.

“Zuria kolore aproposa da maitasunari buruz hitz egiteko. Protagonistak itsutu eta idealizatutako errealitate sublime batean barneratzen ditu: argi bizi batek figuren inguruneak lausotzeko eta une jakin horietako zorientasuna eta erromantizismoa islatzeko ere balio du. Aitzitik, benetako iluntze-iraungipen izatera heltzen den eszena ilun ugari dago. Azken hauek, bizi-larritasun uneak adierazten dituzte. Klosinskiren argazki bikainak kapitalismoaren menpe abandonatutako Polonia islatzen ere jakingo du, bere kezka eta ziurgabetasunezko giro ilunekin; edo Mendebaldearen sentsualtasuna, begirada bero nahiz tonu gorriakako jantzien jabe den Julie Delpy emakumezko aktorean haragitua”.

Zuriaren eta beltzaren arteko kontrasteari dagokion garrantzia emanda ere, kolore zuriaren polisemia da, dudarik gabe, filmeko ezaugarriarik esanguratsuenetarikoa. Kolore zuriak esanahi ezberdina baitu filmean barrena. Kaisa Hiltunen (2005:132-33) ikerlariak, esate baterako, kolore zuriak pelikulan bi esanahi arras ezberdin dituela dio. Alde batetik, esanahi positiboa du. Eta, bestetik, negatiboa.

Kolore zuriaren esanahi positiboak filma urratzen duten bi *flashback* ederrekin du zerikusia. Hiltunenen iritziz, Karolen emozio-bizitza islatzen dute biek ala biek. Protagonistak nozitzen duen amesgaizto ilunarekin tupust egiten duen iragan idealizatuaren oroitzapena dira. Batean zein bestean, Karol eta Dominiqueren ezkontza eguneko irudi onirikoak eskaintzen baitzaizkigu. Elurra bezain zuria da Dominiquek daraman eztei-jantzia. Ezkondu berri den eliza ilunetik barrena dabil, atari argitsua xede. Eta, Karolen begirada ordezkatzeko duen *travelling* baten bitartez, atzetik jarraitzen du ikusleak emaztegaiaren ibilbidea.

Elizatik at irtetea, argi zuri itsugarri bat nagusituko da eszenaz. Dominiquek burua atzera jiratuko du eta irri batez so egingo dio kamera subjektiboari. Karoli, alegia. Une horretan bertan eten egingo da lehen *flashback*-a. Bigarrenak, berriz, etendako eszenari segida emango dio eta ezkon-berrien musuarekin amaituko da. Emaztegaiaren eztei-jantziak, haren aurpegi zurbilak nahiz egun argitsuak baikortasunezko zuri koloreaz blaitzen dute ingurua.

Hiltunenek *flashback* horiek kolore zuriaren ohiko esanahiaren bidez azal daitezkeela uste du. Normalean, kolore zuria ezkontzekin lotu ei da eta. “Araztasunaren, xalotasunaren eta hasiera berriaren kolorea baita zuria”. Aitzitik, kolore zuriak zentzu negatibo bat ere badu *Blanc* (1993) filmean. Ikerlari finlandiarraren arabera, kolore zuriaren kutsu negatibo hori, nagusiki, filmaren poloniar atalean nabari da. Parte horretan, hain zuzen ere, “negozio eta harreman pertsonalak markatzen dituen maltzurkeriaren kolorea bezala ageri da”. Merkatu ekonomiaren sasoi goiztiarrean, hiri hotz eta hutsal gisa erretratatzeko baitu Varsovia kolore zuriak. Hala, Hiltunenen arabera, kolore zuriaren izaera negatiboarekin apurtuko lukeen salbuespen bakarra legoke atal horretan. Neguko goiz eguzkitsu batean Vistula ibai izoztuaren gainean Karolek eta Mikolajek alaitasunez patinatzen duteneko eszena, alegia.

Kieslowskiren *Blanc* (1993) filma esparru kromatikotik aztertu duten aditu gehienak, ñabardurak ñabardura, bat datoz kolore zuriari buruz Hiltunenek eskaintutako interpretazio horrekin. Finlandiarraren irakurketak, ostera, ez du kontuan hartzen kolore zuriaren esanahia protagonistaren ikuspuntuaren arabera ere uler daitekeela. Izan ere, filmean, Karolentzat kolore zuriaren izaera oso bestelakoa da.

Hala, Karolen ikuspuntua oinarri harturik, kolore zuriak esanahi negatiboa du oso frantziar atalean. Lehenik eta behin, zuria umiliazioaren kolorea da Karolentzat. Zuri koloreko gorotzaz zikintzen du-eta uso batek ile apaintzailearen trajea Justizia Auzitegiaren atarian bertan. Umiliazio hori, hain justu, emaztearen partetik pairatuko duen umiliazioaren metafora da. Epaitegian, epailearen eta bildutako guztien aurrean, Dominiquek –senarraren inpotentzia agerian utzi eta gero– maite ez duela adieraziko baitu. Ezkontza-eginbideak bete ez izanagatik banaketa legeztatu eta gutxira, zuri koloreko komun-ontzi batean oka egiten ikusiko dugu Karol. Halaber, zuri kolorearen presentzia ere adierazgarria izango da epaitegiaren parte ixten duen azken sekuentzian. Agurraren irudia krudela baita oso. Dominiquek Justizia Auzitegiaren aparkalekuan utzitako autoaren kapota ireki eta Karolen maleta zorura botako du. Segidan, agur keinu hotz bat egingo dio eta autoan aldegingo du. Autoaren atzetik irtengo da lasterka Karol. Alferrik, baina. Autoa, noski, zuri kolorekoa da.

Kolore zuriaren kutsu negatiboak ez du etenik Parisko beste eszenetan, zinez eta minez. Kalean abandonatua izan eta gero, kutzazain automatiko baten pantailak zuriz idatzitako hitzen bitartez adieraziko dio Karoli bere kreditu-txartela baliogabetua izan dela. Kolore zurikoa ere izango da emazte ohiak poliziarri hots egiteko erabiliko duen telefonoa. Ile apaindegiaren sua pizteaz salatuko du-eta Karol. Dirurik nahiz pasaporterik gabe, poliziatik ihesi dabilela, Frantziako hiriburuko metroan hartuko du aterpe ile apaintzaile poloniarrek. Hiriaren azpian, inframunduan, infernuak ere zuri kolorea du. Parisko metroan eskean ibiltzeko aukeratuko duen galeriaren txokoa lauza zuriz bete-betea baitago. Orobat, Karolek metroko zorura botako dituen papel-biribilkiak kolore zurikoak izango dira. Ile apaintzaile gisa irabazitako sari eta tituluak dira guztiak. Frantzian, antza, inongo baliorik ez dutenak. Bere egoera latzetik ateratzeko Karoli lagungarri ez zaizkionak.

Horrenbestez, Karolen ikuspegitik bederen, kolore zuriak konnotazio negatiboak dauzka frantziar atalean. Janina Falkowska ere (Coates, 1999:149) – *Blanc* (1993) filmaren alde kromatikoa kontuan hartu duten aditu gehienak ez bezala– ondorio berera heltzen da:

“Kolore zuriak berebiziko garrantzia du *Blanc* filmean. Kolore horrek, Karolen bizitzaren gordina ez ezik, senar ohiaren sufrimenduarekiko Dominiquek agerian uzten duen axolagabetasun krudela ere sinbolizatzen du. Parisko eszena guztietan senarrak egiten dituen aurrerapen ororen aurrean Dominiquek duen jarrera bihozgabea groteskoa izatera iristen baita”.

Ildo horretatik jarraituz, zuri koloreak kutsu positiboa bereganatzen du poloniar atalean Karolen ikuspegia aintzat hartuz gero. Arrazoi du Hiltunenek ikuslearen ikuspuntutik poloniar ataleko zurtasunak hoztasuna eta iluntasuna iradokitzen dituela dioenean. Karolen begiradan, ordea, iluntasun hori argi bilakatzen da. Zabortegi batean zauriturik izan arren, bere lurraldean baitago. Eta, testuinguru horretan, ez da arrotz ezta ezberdin ere sentitzen. Elurreztaturik dago etxerako bidea eta zuria da ile-apaindegiko ataria. Anaiaren lan-uniformea bezalaxe. Anaiak berak dakarkion haragi-saldako edalontziaren modura. Etxeko babesaren kolorea da zuria Karolentzat Polonian egiten dituen lehen asteetan, baiki.

Baina hori guztia gutxi balitz bezala, Karolen arrakasta ekonomikoaren bidea ere zuriz dago margotua. Hala, zuri kolorekoa da protagonistak lur sailekin espekulatzeko darabilen

mapa. Zuria da ere Mikolajek agintzen dion lana betetzeagatik jasotzen duen diruz betetako gutun-azala. Baita Karolek eraikiko duen enpresa ilun horren egoitza bera ere.

Hiltunenentzat poloniar atalean zuri koloreak omen duen kutsu negatiboa apurtzen duen eszena ezin da salbuespen gisa interpretatu Karolen ikuspegitik. Aitzitik, zuri koloreak Karolentzat Polonian bereganatzen duen jite positiboaren oinarria da. Azken atalean ikusiko dugun bezala, itxaropenarekin lotua dago-eta aipatu eszena. Bere buruaz beste egiteko aukera baztertu berri du Mikolajek. Karolek, aldiz, arrakasta ekonomikoa ahalbidetuko dion dirua jaso du adiskidearengandik. Euren patu iluna aldatu dute biek. Alkohola lagun, Vistula ibai izoztuaren gainean patinatzen hasiko dira. Irristailurik gabe. Haurrak balira bezalaxe. Eta, une jakin batean, guztia dela posible oihukatuko du Mikolajek. Amaierako plano orokorrean, koadroaren erdian ageri dira bi laguneren silueta ilunak. Elur gainean etzanda daude biak eta inguruan dena da zuria. Elurra zein zerua.

Zuri kolorearen izaera positiboa are eta adierazgarriagoa izango da eszena horren ostean, baina. Dominique ostatu hartu duen hotelean, hain zuzen ere. Karol bizirik ikusteak sortu dion harriduraren ostean, harengana hurbilduko da apurka-apurka eta ohean amaituko dute. Larrua jotzen hasiko dira segidan. Hasi eta gutxira, Karolek etsi egingo duela dirudienean, intentsitatea areagotuko da. Orduan, iluntze-iraungipena iritsiko da. Edonola ere, pantaila belztu arren, maitaleen arnasketa indartsu entzungo da. Dominiquerena, bereziki. Eta, bat-batean, pantaila beltza plano zuri bihurtuko da. Une horretantxe, hain justu, Dominiquek oihu egingo du. Gozamenaren oihua da. Orgasmoaren aldarria. Eta, ondoren, oihua amatatu ahala, zuri kolorea ilunduz joango da. Iluntze-iraungipena jazo arte. Larrua jo eta gero, bi maitaleak ohean erakutsiko dizkigu kamerak. Ohatzean, beste gizon batekin larrua jotzen entzun zuenean baino ozenago egin duela oihu aitortuko dio Karoli Dominiquek. Falkowskaren (Coates, 1999:152) ustez, bi iluntze-iraungipenen artean tartekatutako plano zuri horrexek Karol eta Dominiqueren “maitasunaren klimaxa islatzen du”. Azkenean, protagonistak behin-behineko inpotentzia atzean utzi eta emazte ohiarekin larrua jotzea erdietsi du. Eta, orgasmoak, maitasunak berak, kolore zuria du.

Karolen ikuspegitik kolore zuriak duen kutsu positibo horren gailurra eztei eguneko bigarren *flash-back*-ean jazoko da; frantziar atalean agertzen dena osatu egiten baitu. Hiltunenek aipatzen duen zurtasuna nagusi da *flash-back* horretan: Dominiqueren eztei-jantzia, eliz atariko argi itsugarria, ezkontza-beloa, arroz-aleak, iragazki zuria... Bukaeran, gainera, ezkonberriek elkarri musu ematen diote. Eta, hori guztia gutxi balitz bezala, oroitzapen hori Karolek eta Dominiquek berak partekatu egiten dute. Baina bada azken *flash-back* horretan zuri kolorearen kutsu positiboa azpimarratzen duen beste xehetasun esanguratsu bat, bene-benetan: zurira urtzea.

Hots, bigarren *flash-back* hori zurira urtze batekin amaitu egiten da. Eta, akabera horrek, hain zuzen ere, bereizten du frantziar atalean mozketak bidez epaiketa aretora itzultzen zen lehen *flash-back*-etik. Zurira urtze hori ez da apetatsua, inondik ere. Berebiziko garrantzia du. Orgasmoaren plano zuria gogora baitakarkigu. Plano zuri bi horiek, egia esan, harreman estua dute. Lehen plano zuriak sexu klimaxa irudikatzen du, ezbairik gabe. Karolen inpotentzia –ezkontzaren hausturaren kausa– desagertu da bertan; Dominique sexualki ase

baitezake. Bigarren plano zuria, berriz, aurrekoaren ondorio zuzena da. Banatzen zituen arazo nagusia konponduta, maitasunaren atea zabalik dago. Eta, bigarren plano zuri horrek, elkar maite dutela adierazten du. Karolen ikuspegitik ez ezik, Dominiqueren ikuspegitik ere maitasunaren metafora baita zuria. Iraganeko maitasunaren berpiztea sinbolizatzen du.



Eztei eguneko *flash-back*-aren bukaera. Lehen bertsioan, goiko kasuan, Dominiquek, irri eginez, Karoli so egiten dio eta eszena amaitzen da. Bigarren bertsioan, beheko kasuan, elkarri musu ematen diote eta zurira urtze batekin bukatzen da dena.

Horrenbestez, kolore zuriaren polisemia bi eremu ezberdinetan islatuko litzateke. Ikuslearen begirada oinarri harturik, Hiltunenek eta beste hainbat ikerlarik ere defendatutako tesia gailenduko litzateke. Argiaren hiriburua litzateke Paris. Ilunaren hiriburua, aldiz, Varsovia. Alabaina, kolore zuriaren polisemia Karolen begirada subjektibotik interpretatuz gero, arras ezberdina litzateke irakurketa. Guztiz aurkakoa, alegia. Kolore zuriaren kutsu negatiboa Parisen ardaztuko bailitzateke. Eta, positiboa, berriz, Polonian. Azken interpretazio hau da, gure aburuz bederen, pisurik handiena duena. Protagonistaren begirada subjektiboaren bitartez ulertzen baita egokien kolore zuriaren polisemia.

5.7. Itxaropena, maitasunaren zubi

Galdutako maitasuna berreskuratuko duen esperantzak gidatzen du Karol umiliatua Polonia ilunean barrena. Odisea gordin horretan, itxaropena aldarrikatzen duen eszena adierazgarri bat dago. Karol eta Mikolaj Vistula ibai izoztuaren gainean patinatzen dutenekoa, alegia. Eszena alai eta argitsu hori aurretik metroan jazotako eszena ilun baten ondorio zuzena da, baina. Bertan, bere buruaz beste egin nahi du Mikolajek. Horrek, ordea, bere familia atsekabetuko luke eta ez du halakorik nahi. Beraz, Karol kontratatuko du hil dezan. Suizidioak hilketa itxura izateko, hain zuzen ere. Ile apaintzaileak, ordea, jaurtigairik gabeko munizioa erabiliko du adiskideari tiro egiterakoan. Ondoren, hurrengo bala benetakoa dela esan eta oraindik bere buruaz beste egiteko asmoa ote duen galdetuko

dio Mikolaji. Eta, adiskideak, damaturik, suizidioari uko egingo dio. Jarraian, elkarrekin mozkortu eta Vistula ibai izoztuan patinatuko dute.

Eszena eder horrexek pelikularen tonu zinikoarekin apurtu egiten duela dio Kickasolak (2004:289). Izan ere, eguzki izpiek argizatutako bi adiskideen aurpegi alaiek filmaren unerik transzendentalea dakarte.

“Preisnerren tangoak eta izotz gainean alai irrist egiten dabilizan bi gizonen irudiak bizitasun handia ematen diote neguko urmael izoztu bezain argitsuari. *Dekalog I* filmeko Pawel txikia gogora dakar eszenak; izotzari zion maitasunak gaztetxoari ekarritako bukaera tristea. Eszena hori, ordea, Pawelen erredentzio moduko zerbait litzateke. Bi gizonak lurrera erortzen dira alaitasunak akiturik, eta Mikolajek, berriz ere haur bat balitz bezala sentitzen dela nabarmentzeaz gain, ‘guztia da posible’ oihukatzen du. Une existentzial hori, itxaropenari irekitako leihoa da”.

Annette Insdorfe (1999:165) argudiatzen duen bezalaxe, “biak *hil* egiten dira birjaiotzeko; bigarren aukera bat izateko”. Bizitzak ez du Mikolaj asebetetzen, ez du hainbeste sufritu nahi. Horregatik erabakiko du suizidioaren bidea hartzea. Jaurtigairik gabeko munizioak heriotzaren hatsa dakarkionean, baina, iritziz aldatuko du. Bizitzaren aldeko hautua egingo du. Bigarren aukera bat izango du orduantxe. Karolek ere *hil* beharko du bigarren aukera hori izateko. Karolek eta Mikolajek ibai izoztuaren gainean mozkorturik patinatzen duteneko eszenan, hain justu, bizitzaren apologia egiten da. Itxaropenaren aldarrikapena.

Mikolajek, ostera, beste zeregin esanguratsu bat ere badu *Blanc* (1993) filmean, zinez; epaile zaharrak *Rouge* (1994) filmean duen rol bertsua jokatzen baitu; Karolek bere patua aldatu eta bigarren aukera bat izan dezan pertsonaia funtsezkoa da eta. Halabeharrak eragingo du bi etorkin poloniarren elkartzea Parisko metroan. Poloniar melodia nostalgiko bat interpretatzen ari den eskalearen ondora hurbilduko da Mikolaj. Hitz bakan batzuk trukatu ostean, pattarra partekatuko du Karolekin eta penak kontatuko dizkiote elkarri. Adiskide egin eta gutxira, Mikolajek Poloniara modu klandestinoan sartzen lagunduko du Karol. Geroago, ataka etiko zail batean jarriko du ile apaintzailea. Eta, bertatik onik irten ondoren, galdutako maitasuna berreskuratzeko emango dituen urrats guztietan alboan izango du Mikolaj protagonistak; itxaropenaren aldeko borrokan bidelagun aparta.

Orobat, Karolen patuarekin eta itxaropenarekin berarekin ere loturik daude filmeko *flash-forward*-ak. Pelikula hasierako sekuentzia hiru aldiz eteten duen maletaren *flash-forward*-ak, hain zuzen ere, Karolen itzulera klandestino iradokitzen du. Eta, Dominique hotel poloniarreko gelan sartzen deneko unea irudikatzen duten beste biek, berriz, Karol eta Dominiqueren elkartzea aurreikusten dute. Oraingoan, baina, itxaropenak zipriztintzen du protagonistaren beraren patua. Alde batetik, Karoli ezinbestekoa zaiolako Frantziatik Poloniara ihes egitea bigarren aukera bat izateko. Eta, bestetik, aipatu azken bi *flash-forward*-ek, Karolek Dominiqueren aurka hartuko duen mendekuarekin zerikusirik duten arren, senar-emazte ohien sexu harreman arrakastatsua iragartzen dutelako. Edonola ere, bigarren *flashback*-a da, duda izpirik gabe, Karol eta Dominiqueren arteko maitasun harremanaren itxaropena hobekien islatzen duena.

Rodríguez Chicok (2004:196), hain justu, bigarren *flashback* itxaropentsu horrek Karol eta Dominiqueren arteko maitasunaren berpiztea dakarrela dio:

“Kartzelako maitasun begiraden eszenaren aurretik, senar-emazteen ezberdintasun arazoa konpondu eta posible egin du maitasuna Kieslowskik. Gogora dezagun nola erabili izan zuen ezkontza eguneko *flash-back* bat Karolen itxaropena elikatzeko irudi bezala: irudi horretan, bere emaztea tenplutik zuriz jantzita irteten zen eta kamerari so egiten zion oroitzapena amaitzen zenean. Orain, Karol heldu egin denez gero, zuzendariak ikuspegia aldatzen digu eta Dominique da ezkontza eguna oroitzen duena; bere baitan suspertu diren une horiek berriz ere bizi nahi izango balitu bezala: irudiak aurreko *flash-back*-ean baino segundo batzuk gehiago irauten du, Karol azaltzen da eta elkarri musu ematen diote. Horrekin, maitasunaren zirkulua bete dela adierazi nahi du Kieslowskik”.

Bigarren *flash-back* hori gertatzen deneko testuinguruak berebiziko garrantzia du, zinez eta minez. Dominiqueren hoteleko gelan sartuko dira poliziak eta senar ohiaren heriotzaren susmagarri nagusia dela adieraziko diote. Hasiera batean, guztia ukatu eta Karol bizirik dagoela esango die Dominiquek. Baina, berehala, senar ohiak atondutako tranpan erori dela ohartuko da. Eta, une horretan bertan, eztei eguna oroituko du. Arrazoi du Rodríguez Chicok bigarren *flash-back* hori aurrekoaren segida dela dioenean. Eszena ez da-eta Dominiquek Karoli eskaintzen dion irriarekin amaitzen; elkarri ematen dioten musuarekin baizik. Dena dela, ezin esan *flash-back* horrek Dominiqueren ikuspuntua ordezkatzeko duenik bakar-bakarrik. Karolen beraren irudi batzuk tartekatzen ditu-eta Kieslowskik aipatu *flash-back* horretan; biek ala biek ikuspuntu hori berbera partekatzen dutela iradokiz.

Halaber, bigarren *flash-back*-aren aurretik, senar ohiarekin berriz ere maitemindu dela Dominique argi uzten duen beste seinale argi bat dago. Dominiqueren etsipena irudikatzen den unean bertan, uso baten hegal hotsa entzun daiteke eta. Soinu efektu hori berezia da oso, benetan. *Blanc* (1993) filmean usoak –usoen hegal hotsa, bereziki– sarritan azaltzen diren arren, Karolekin baitaude lotuak beti. Bakardadea eta sasoi zoriontsuen nostalgia ere adierazten dute. Hala, Karolentzat, usoa Dominiqueren galeraren metafora bilakatzen da.

Parisko Justizia Jauregiaren eskaileretan umiliatzen du uso bakartiak Karol. Metroan ere azaltzen da uso bat eta, emazte ohia gogoan, ilusioz so egiten dio filmeko protagonistak. Karol bere heriotza sinesgarri egiteko erosi duen gorpuari begira ari dela ere, uso bat entzun eta ikusiko dugu. Hegal hotsa, nagusiki, emazte ohiaren oroitzapena den emakume ederraren bustoarekin dago lotua. Erakuslehoan ikusten duenean, anaiaren etxean musukatzen duenean nahiz haren begiradapean amesgaizto batek esnatzen duenean ere entzun daiteke-eta hegal hotsa. Inguruan, baina, usorik ez dago. Hegal hotsak estradiegetikoa dirudi. Horregatik berezia egiten da oso hegal hotsa Dominiqueren kasuan estreinako entzutea. Arrazoia argia da. Lehen aldiz, Karolen larruan da Dominique. Maitemindurik eta bakarrik. Hegal hotsak, berriz, eztei eguna dakarkio gogora. Eliz atarian elkarrekin hegan egiten zuten usoen hotsa. Karol eta bera zoriontsu zireneko sasoi, alegia.

Karolek eta Dominiquek partekatzen duten *flash-back* erromantikoak eta usoen hegal hotsak ere argi uzten dute elkarrekin maitemindurik daudela biak. Rodríguez Chicok dioenaren kontra, ordea, maitasunaren zikloa ez da bete. Izan ere, Karol eta Dominiqueren maitasunak ezinezkoa izaten darrai oraindik. Banaturik segitzen baitute. Presondegiko

murruek urruntzen dituzte-eta senar-emazte ohiak. Hala eta guztiz ere, Dominiqueren maitasuna berreskuratu du Karolek. Eta, horrexek, epe laburrera maitasunaren zikloa beteko den itxaropena bizirik mantentzen du.

Itxaropen horren isla erromantikoa da *Blanc* (1993) filmaren bukaera hunkigarria, zinez. Prismatikoak hartuta, kartzelako patioetik Dominique atxilo dagoen ziegako leihora so egingo du Karolek. Emazte ohiak, Karol begira ari zaiola oharturik, harekin komunikatzen hasiko da mimika erabilita. Ez duela ihes egiteko asmorik adieraziko dio lehen-lehenik. Eta, irribarre eginez, zigorra bete eta gero, berriz ere berarekin ezkonduko dela aitortuko dio. Ondoren, kamerak Karolen lehen plano eskainiko du. Ile apaintzaileak prismatikoak jaitsiko ditu supituki. Orduan, *travelling* mugimendu azkar baten ostean, haren aurpegiaren lehen plano handi bat erakutsiko digu Kieslowskik. Negar batean dago Karol, eta malkoak masailetan behera erortzen zaizkio. Halaz guztiz ere, malko artean bere irria suma daiteke. Itxaropenaren irria da. Elkarrekin maiteminduta daude.



Karol eta Dominiqueren arteko maitasuna berpiztu egingo da filmaren azken eszena hunkiberan.

Salvador Montaltek (2003:32), beste zinema aditu askok bezalaxe, tristeia dela dio *Blanc* (1993) filmaren amaiera. Karol eta Dominique elkarrekin maiteminduta egon arren, haien maitasuna ezinezkoa delako. Itxaropen zantzurik ez dago haren irakurketan, egiazki.

“Karol eta Dominiqueren zorientasunik eza –maitasunari uko egiteagatik– leihoengatik azpimarratua da. Parisen, itzal antzerki gisara, emazte ohiak beste gizon batekin duen harremanaren berri ematen duenak bere erantzuna izango du Polonian. Bertan, leihotik ere, bere mende izateko kartzeleratu duen senar ohiari begiratzen baitio Dominiquek. Protagonisten banaketaren irudikatze hori aski ez balitz, argiztapena darabil Kieslowskik banaketa beraren sentsazioa indartzeko”.

Maitasunaren zikloa betetzen ez bada ere, nekez esan daiteke protagonistek banaturik bukatzen dutela. Fisikoki urrun dauden arren, sentimendu aldetik hurbil baitaude. Are gehiago, elkartuko diren itxaropenaz zipriztindurik dago pelikularen amaiera. Kieslowskik berak ere istorioa ondo bukatzen dela adierazi zuen (Coates,1999:172) elkarrizketa

batean: “Istorioa ondo bukatzen da. *Happy end* moduko bat da. Elkarri gorrotoa izan diote. Dominiquek Karol gorroto zuen. Eta, Karolek, berriz, umiliatu zuelako gorroto zuen Dominique. Baina, amaieran, gorrotoari gailentzen zaio maitasuna”.

Karol eta Dominiqueren arteko bikote harremanean maitasunak gorrotoa mendeen hartzen duela da esanguratsuena Kieslowskirentzat. Elkar maite dutela, alegia. Horrek, ordea, ez du maitasun harremana ezinezkoa denik esan nahi, inolaz ere. Azken eszenari buruz egindako irakurketa oinarri harturik, Karol eta Dominique elkarrekin itzuli eta maitasunaz gozatzeko bigarren aukera bat izango dutela iradokitzen baitzaigu. Itxaropentsu izateko zantzurik bada-eta filmean. Kartzelako eszenaren aurretik, kasu, anaiak Karoli abokatuak tunelaren amaieran argi bat ikusten duela esaten baitio.

Beraz, filmaren bukaeran erredentziorik ez dagoen arren, maitasunaren zirkulua itxiko den itxaropenik bada. Zentzu horretan, Zizekek (2006:66) arrazoi izan dezake *Blanc* (1993) Stanley Cavell-ek⁴¹ “birrezkontza komedia” gisa definitu zuen Hollywoodeko generoari buruz Kieslowskik egindako bertsioa dela dioenean. Batean zein bestean, bigarren ezkontza baita soil-soilik benetako ekintza sinbolikoa. Edonola ere, *Rouge* (1994) filma da bukaera itxaropentsuaren interpretazioa egokia dela argi uzten duena. Izan ere, aipatu filmaren epilogoan, ferryaren hondoratzetik bizirik irtengo dira Karol eta Dominique. Kartzelan zela, Dominiquek Karoli egin zion promesa bete dela dirudi; maiteminduen itxaropena errealitate bihurtu dela. Alegia, berriz ere ezkondu eta elkar maitatzeko bigarren aukera bat izango dutela pelikularen protagonistek. Eta, oraingo honetan, zalantzarik gabe, maitasunaren zirkulua itxi egin dela esan genezake. Itxaropena maitasun bilakatu dela.

41. Stanley Cavell filosofo eta zinema aditu estatubatuarrak “birrezkontza komedia” bezala izendatzen ditu Hollywoodeko 30 eta 40ko hamarraldietan oso ezagun egin ziren komedia erromantiko jakin batzuk. Bertan, bikote gazte batek sortzen zaizkion oztopoak gainditzen ditu eta zoriona erdiesten du behin-betiko ezkontza baten bidez. Hortaz, halako komedietan istorioa bera bultzatzen duena ez da bikote protagonista elkartzen dela; berriz ere elkartzen dela baizik. Hori dela eta, bikotearen errealitatea banaketa ala dibortzioaren arriskupean dago ia amaierara arte. George Cukoren *The Philadelphia Story* (1940) eta Howard Hawks-en *His Girl Friday* (1940) maisulan apartak dira “birrezkontza komedia”-ren etsenplurik adierazgarrienetarikoak.







“Ustekabeko topaketak atsegin ditut. Bizitza ustekabeko topaketez dago josita. Egunero, konturatu ez arren, gurutzatzen naiz jada ezagutu behar nuen jendearekin. Une honetan, kafe-tegi honetan, arrotzen artean gaude exerita. Laister, jaiki, kafetegia utzi eta euren bidea jarraituko dute guztiek. Ez ditugu inoiz topatuko, beharbada. Eta, haiekin topo egiten badugu, ez dira ohartuko ez dela elkar ikusten dugun lehen aldia”.

Krzysztof Kieslowski

6. Rouge







6. Rouge

6.1. Anaitasuna giza esperantza legez

Anaitasunak *Rouge* (1994) finaren zeluloide zatirik esanguratsuenak melatzen dituen arren, eduki aldetik dirudiena baino askoz ere aberatsagoa eta konplexuagoa da filma; sakonean, egilearen unibertso iradokitzailearen hausnarketa nagusien bilgune baita. Izan ere, Kieslowskiren gogoeta eta kezka etiko zein humanisten sintesi gisa uler daiteke pelikula. Horrek guztiak, ordea, ezin du anaitasunaren auziaren garrantzia amatatu inola. Azken finean, anaitasuna *Rouge* (1994) filmaren existentziaren oinarri nagusia da eta.

Hortaz, bere dimentsio politikoaz biluzi eta eguneroko bizitzaren testuinguruan txertatzen du anaitasunaren printzipioa zinemagile poloniarrak *Rouge* (1994) filmean. Hastapenetan, baina, bestelako gai batzuek bereganatzen dute lehentasuna diskurtso filmikoan. Hala, zeharkako gaia balitz bezala ageri da anaitasuna. Aldizkakoa da bere presentzia eta, gainera, filmaren nortasuna egituratzeko nahikoa indar erdietsiko duen itxurarik ez du. Orobat, *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiaren aurreko bi atal saminetan askatasunaren eta berdintasunaren ezintasunaren afera nagusi izan den bezala, oraingoan ere anaitasunaren antzutasuna izanen dela ardatz dirudi. Alegia, Europako demokrazia burgesaren funtsa diren hiru printzipio nagusiak gizabanakoaren eremuan galtzen direla ematen du; giza jarrera kolektiboaren oinarri utopiko bihurtuz.

Gizarte garaikidearen erretratu mingotsa dakar Kieslowskik *Rouge* (1994) filmean, zinez. Komunikaziorik eza da nagusi eta gizabanakoak bakartuta daude. Testuinguru gordin horretan, anaitasuna kimera hutsa dela esatera ausart gintezke. Hala dirudi, bederen. Nolanahi ere, oso goiz egingo dugu topo anaitasunaren lehen adierazpen esanguratsuekin. Valentine modelo gazteak –Irène Jacob– txakur bat autoz harrapatuko du; Joseph Kern epailearen –Jean-Louis Trintignant– Rita txakur emea, zehatz-mehatz. Jabearen jarrera axolagabearen aurrean, bere esku dagoen guztia egingo du Valentinek animaliaaren bizitza salbatzeko. Keinu gizatiar horretan, hain zuzen ere, anaitasunaren lehen zantzuak antzeman daitezke.



Baina, benetakoa al da anaitasun hori? Valentine gaztearen anaitasuna eta anaitasunaren kontzeptu klasikoa bera ere zalantzan jarriko ditu epaile zaharrak harekin izango duen elkarrizketa garrantz batean:

- Joseph Kern: “Zergatik jaso zenuen Rita kaletik?”
- Valentine: “Autoarekin harrapatu nuelako. Zauritua zegoen eta odola zerion”.
- Joseph Kern: “Abandonatu izan bazenu, kontzientzia alhatuko zitzaizun. Ziurrenik, burua txikitutako txakur bat azalduko litzazuke ametsetan”.
- Valentine: “Bai”.
- Joseph Kern: “Orduan, norengatik egin duzu hori?”

Valentinek zerbait egin du besteen alde. Baina ez anaitasunarengatik, bere larruan gozo bizi nahi duelako baizik. Anaitasunik ez dago haren jarreran. Horixe da, behintzat, epailearen hitzek islatzen dutena. Hala, Kieslowskik bere *alter ego* ezkorren bidez ezintasunaz mintzatzen zaigu beste behin. Anaitasunaren ezintasunaz, hain justu.

Anaitasunaren arrastorik ere suma daiteke Valentine eta haren anaia drogazalearen arteko harremanean. Elkarren arteko telefono bidezko elkarrizketan argi ikus daiteke haien artean enpatia handia dagoela. Valentinek droga trafikatzaileren aurrean duen jarrera oldarkorra⁴² ere adierazgarria da. Anaitasunaren adierazpen hau, ordea, ez da oso agerikoa. Ahulegia da, beharbada, anaitasunaren diskurtsoa bere kabuz egituratzeko. Anaitasun mota horren sinesgarritasuna ezbaian jar lezakeen hipotesirik ere aurki daiteke, baina. Ama eta anaia abandonatu dituen ustea du Valentinek ia film osoan barrena. Horrek —txakurraren harrapatzeak bezala—, kontzientzia alhatzen dio. Beraz, anaitasunak baino areago, errudun kontzientziak baldintzatuko luke bere jokabidea.

Anaitasunaren kontzeptuaren anbiguotasunarekin jolasean dabil Kieslowski filmaren tarterik handiengan, egiazki. Valentineren ikuspuntuarekin identifikatzen da ikuslea hasieran eta modelo gaztea anaitasunaren eramale dela sinisten du... epailearen argudioek zalantza pizten duten arte: Zein da Valentineren jarreraren benetako zioa? Epailearen ezkortasunak kutsatu egiten du ikuslea. Eta, bukaeran, dudak anaitasunaren ezintasuna aintzat hartzera garamatzala dirudi.

Anbiguotasuna saiheste aldera, anaitasunaren izaerari buruzko eztabaida mamitsua *prozesu* gisa ulertzea ezinbestekoa da. Horretarako, Joseph Kern epailearen eta Valentine modeloaren arteko dikotomiatik abiatu beharra dago. Pertsonaia misantropikoa da epailea. Pertsonaia purua, berriz, Valentine. Film osoan zehar dialektika gartsu batean murgilduta daude biak ala biak. Bi ikuspegi filosofiko ezagunen arteko borrokaren —Rousseau *versus* Hobbes— parametroen arabera interpretatu behar baita *Rouge* (1994).

42. Telefonoz hitz egiten ari den bizilagun bat ikusiko du epaile erretiratuak etxeko leihotik. Eta, gizon hori, Genevako heroina trafiko guztiaren arduradun nagusia dela susmatzen duela kontatuko dio Valentineri. Modelo bihozberak, bere xalotasuna urratuz, droga trafikatzaileri telefonoz deitu eta hil beharko luketela esango dio. Anaia drogazalearen egoerak sortzen dion saminak bultzaturik jotzen duelako uler daiteke bere jarrera oldarkorra. Anaitasunaren sentimenduak, ordea, interpretazio zabal eta sakonago bat du filmean.

Epaileak ez du gizakian sinesten jada. Maitasunaren traizioa nozitu du. Epaile gisa gizakiaren ankerkeriaren lekuko izan da. Eta, hori guztia aski ez balitz bezala, bera ere mendekuaren gatibu erori da. Gizakia gizakiarentzat otso, beraz. Gizatasunean federik ez duenez gero, anaitasuna entelekia bat baino ez da epailearentzat. Iruzurra besterik ez. Itxaropenik ez dago eta heriotzaren zain geratzea da irtenbide bakarra. Anaitasunaren pertsonifikazioa da, ostera, Valentine xaloa. Gizakiaren ontasunean sinisten du: “Oker zaude. Erabat oker. Jendea ez da hain gaiztoa. Ez da egia”. Gizakia berez ona da eta gaizki jokatzeko baldin badu, *ahultasunak* baldintzatuta jokatzeko duelako ei da.

Denborak aurrera egin ahala, epailearen ikuspegia nagusituz doa. Valentineren anaitasunaren oinarriak berekoikeriak ustelduta daudela aditzera emateaz gain, anaitasunaren izaera berbera ere ezbaian jartzen baita. Hots, Valentineri errudun sentimenduak barneak ausiki egiten dizkiola eta horrexegatik jokatzeko duela jokatzeko duen moduan iradokitzen zaigu. Anaitasunaren ezintasunaren egiaztapenaren aurrean gaudela, alegia. Antza denez, dikotomia apurtu egin da, eta, apurka-apurka, Valentine ere bere printzipioak aldatuz doakigu. Inpresio hori ameskeri hutsa besterik ez da, ordea. Irakurketa partzial baten ondorio baino ez. Filmaren une jakin batean anaitasunaren ezintasunari buruzko arrazoibidea nagusi dela dirudien arren, errealitate hori ez baita erabatekoa. Aipatu borroka dialektikoaren estadio jakin bat baizik.

Epailearen tesiak lehentasuna erdiesten duela dirudien arren, anaitasuna gailentzen da amaieran. Valentineren anaitasuna berezkoa dela frogatzen baitzaigu. Hots, bere anaitasun sentimendua ez dela jarrera egoista baten ondorio. Barne-barnetik irtendako zerbait baizik. Hala, elkar ezagutu ahala, haren anaitasunaz zipriztinduz doa epailea. Fedea berreskuratzen du, nolabait esateko. Haien artean anaitasuna erretzen baita. Eta anaitasun hori da, hain justu, filmaren auzi nagusienetarikoa.

Edonola ere, anaitasunaren kontzeptua nahasgarria izan daiteke maiz. Monika Maurer-en (2000:86) iritziz, “errukia ere anaitasunaren nozio berri bat” da eta. Ikuspegi hori aintzat hartuz gero, anaitasuna ez litzateke dialektika luze baten ondorio edo prozesu baten azken emaitza izango. Filmaren hasiera-hasieratik legokeelako presente diskurtso filmikoan. Valentinek epaileari errukia ematen diola aitortzen dion unetik, hain zuzen.

Valentine eta epailea lotzen dituen anaitasunaren izaera zalantzan jartzen duenik ere ez da falta. Zenbait zinema adituren⁴³ ustez, Valentine eta epailearen artekoa ez omen da anaitasunezko harremana. Maitasunezkoa baizik. Anaitasuna baino areago, maitasun platonikoa omen dagoelako euren artean. Neurri handi batean, hala da. Gure aburuz, baina, maitasun platoniko horretatik anaitasunerako bidea hartzen dute protagonistek filmaren bukaeran. Funtsean, anaitasuna ez al da maitasuna ulertzeko beste modu bat?

Paradoxikoki, Koloreen Trilogia gurutzatzen duen eszena enigmatikoenetarikoa antzeman daiteke argien anaitasunaren aldarrikapena. Beira-edukiontzia batera botila bat botatzen saiatzen den edadetuaren eszena errepikarian, alegia. *Rouge* (1994) pelikularen

43. Annette Insdorf (1999:168), Julio Rodríguez Chico (2004:202) eta beste hainbat.

amaiera aldera, epailea agurtu ondoren, beira-edukiontzi batera botila bat bota ezinik dabilen amona zahar batekin erreparatuko du-eta modelo gazteak. Orduantxe, emakume adindunaren albora gerturatu eta laguntza emango dio Valentinek.

Pisu moral ikaragarria duen eszena horrexek aurrekaririk badu, ordea. *La double vie de Véronique* (1991) filmeko Weronika poloniarra baita amona zahar konkorduna ikusten lehena. Emakume edadetuak poltsa astunak daramatza eskuetan eta izugarri kosta egiten zaio ibiltzea. Izebaren etxeko leihoak ireki eta dei egingo dio Weronikak, laguntza eskaintzeko asmoz. Amonak kaletik so egingo dio neskari eta, geldione labor baten ostean, aurrera jarraituko du. Halaber, Véroniquek ere Parisen ikusiko du ibilera neketsuko amona zaharra. Kasu horretan, ordea, zamarik ez darama. Bastoi bat baino ez. Véroniquek ez du amona laguntzeko keinurik egingo. Haren ibilera mantsoari begira geratuko da; hausnarkor.

Trilogiako protagonista bakoitzak jarrera ezberdina du botila beira-edukiontzian botatzeko ahaleginetan dabilen edadetuarekin, egiazki. Julie, bere saminean murgilduta dagoenez gero, ez da amona zaharra han dagoenik ere ohartzen. *Bleu* (1993) filmeko protagonistak ez bezala, beira-edukiontzira botila jaurti nahian dabilen agurea ondo baino hobeto ikusten du Karolek. Ez du laguntzeko imintziorik ere egiten, ordea. Ironiaz zipriztindutako irri bat eskaintzen dio agureari *Blanc* (1993) filmeko protagonistak; bera baino dezente okerrago bizi den jendea ere badela konturatzen delako, apika. Valentine, oster, amona zaharrarengana hurbilduko da eta botila beira-edukiontzira botatzen lagunduko dio. Trilogiako protagonisten pasibotasunarekin apurtzen du modelo gazteak. Eta, era berean, bere anaitasunaren natura benetakoa dela frogatzen du. Ezin da ahantzi inola *Rouge* (1994) filmeko Valentineren anaitasuna ere *La double vie de Véronique* filmeko Weronikaren



Anaitasunaren sinboloa da Valentine. Bera baita botila beira-edukiontzira bota nahirik dabilen adindunari laguntza eskaintzen dion Trilogiako protagonista bakarra.

gizatasunean dagoela erroturik. Weronikaren borondate oneko keinua ekintza on bilakatzen baitu Valentinek. Anaitasunaren alde egiten duten protagonista biak aktore berberak haragitzen ditu: Irène Jacob gazteak.

Dave Kehr (1994) zinema adituak dioen legez: “Valentineren borondate oneko ekintza hori klimaxa da, mundua salbatzen duen keinua”. Tim Lucas (1995) urrunago doa oraindik:

“Kieslowskiren heroirik bihotz purudunena da Valentine. Trilogia zain ari zen pertsonaia. Bera da aurreko ataletan kristalezko botilak edukiontzira bota ezinik dabilzan edadetuei laguntza eskaintzen dien bakarra. Bere jarrera moralak, bere eskuzabaltasunak, bere ardura zentzu sakonak, bere berekoikeriarik ezak... bilakatzen dute Valentine gizarte eredu”.

Rouge (1994) filma ez ezik, Kieslowskiren beraren zinema osoa ere ulertzeko gakoa da eszena hori, zinez eta minez. Murrik (1998:210-11) berak ere pasarteak berebiziko garrantzia duela nabarmentzen du:

“Esanguratsua da Valentine modelo gaztea dela beira-edukiontziaaren aurrean dagoen amona zaharrak botila botatzeko dituen zailtasunekin ‘ohartu’, eta hura laguntzen duen Trilogiako pertsonaia bakarra. Valentineren ‘elkartasun’ keinu huts horri datzekio autismo existentzialaren nahiz minaren defentsa gisa ulertua izan den indibidualismoaren gaingitza. Eta, horretan datza, hain zuzen ere, ‘tranpa soziala’-ren sareak apurtu eta giza harremanak zer diren, nola sortzen diren eta zelan dauden gizabanakoen borondatearen esku ikertzen duen pelikula baten irakurketaren klabea”.

Beraz, askatasuna eta berdintasuna gizakiaren eguneroko bizitzan ezinezkoak diren arren, anaitasuna zilegi da. Are gehiago, giza esperantzaren oinarri nagusia da anaitasuna. Azken ideia horrekin bat dator Sara Revell (1998): “Askatasuna eta berdintasuna erdiestea gizakientzat ezinezkoa dela adierazi nahi digu Kieslowskik *Bleu* eta *Blanc* pelikuletan. Anaitasunak, oster, begirune gehiago du zuzendari poloniarrarentzat. *Rouge* filmean egun anaitasuna giza garapenerako ezinbestekoa dela adierazten baitu”. Tadeusz Miczka (1997) ere ondorio berera iristen da eta haren hitzek *Rouge* (1994) filmaren inguruan egiten dugun irakurketa ezin hobeto laburbiltzen dute: “Ez dago askatasunik, ezta berdintasunik ere. Anaitasuna, ordea, bizirik dago. Piesiewiczzek aitortzen duen bezala, axolagabetasunaren aurkako filma baita *Rouge*”.

6.2. Bakardadea eta komunikaziorik eza

Bakardadearen mende bizi da gizakia Kieslowskiren unibertso filmikoan. Babesik gabe. Umezurtz. Bakarrik dago Julie *Bleu* (1993) filmean. Senarraren eta alabaren heriotzek, hain justu, bultzatu dute bakardaderik lazarrienera. Bakarrik dago ere Karol *Blanc* (1993) pelikulan. Emazteak abandonatua; lege arrotzak baztertua. Eta, halaber, bakarrik daude Valentine eta Joseph Kern epailea *Rouge* (1994) filmean. Maite dituen pertsonengandik urrun dago oso Valentine modelo xaloa. Bihotza lapurtu zion emakumearen leialtasunik

ezak eta gizartearengan duen sinesmen faltak, berriz, bakartu dute epaile erretiratua. Bakardade jasanezin horrekin apurtu beharko dute biek ala biek anaitasunaren bitartez zorionaren bidea aurkitu ahal izateko.

Kieslowskik maila formalean adierazten du *Rouge* (1994) filmeko protagonistek bizi duten bakardade makurra. Leiho eta ispiluetan islatzen baitira etengabe Valentine nahiz epaile zaharraren irudiak. Ez da ezer berria, inondik ere. Egia esan, Kieslowskik sarri erabili izan du *isla-jolas* hori bere zineman. Edonola ere, inoiz ez *Rouge* (1994) filmean bezainbeste. Modelo gaztea eta epaile erretiratua isolaturik daude, egiazki. Euren baitan bilduak. Horrexegatik islatzen dira haien irudiak film osoan barna tai gabe. Haien bakardadea gordin-gordina delako. Zentzu horretan, euren barne mundu samina irudikatzen dute isla horiek guztiek. Pertsonaien barne gatazka etikoak, alegia.

Auguste abokatua –Jean-Pierre Lorit–, epaile zaharraren bertsio gaztea den heinean, logika formal beraren mende izango da. Hastapenetan, haren bizitzan oreka da nagusi. Karin neska-laguna –Frédérique Feder– maite du eta zoriontsu dela dirudi. Hortaz, nekez aurkituko dugu haren irudiaren islarik inon. Nolanahi ere, filmaren bukaera aldera, neska-laguna maitalearekin –Paul Vermeulen– jatetxe batean ikusten dueneko eszenan aipatu ustezko oreka apurtuko da. Karin berarekin leiala izan ez dela ohartzerakoan, bakardadeak gogor astinduko du-eta Auguste. Orduantxe, neska-laguna eta maitalea afaltzen ari diren jatetxearen erakusleihoan islatuko da bere aurpegi etsitua tarte luzez. Isla hori, hain zuzen ere, bakardadearen begitarte mikatza da.

Islena ez da Kieslowskik *Rouge* (1994) filmeko pertsonaien bakardadea irudikatzeko darabilen estrategia bakarra, inola ere ez. Hala, esate baterako, protagonisten lehen plano ugari ere eskaintzen ditu. Modu horretan, Valentine eta Kern epaile zaharra euren ingurutik islatzen ditu zinemagile poloniarrak. Bakartu, alegia. Dena dela, bakartze formal horrekin ez du aski Kieslowskik, nonbait. *Rouge* (1994) filmeko protagonistek pairatzen duten bakardade gordinaren sentazioa areagotzeko asmoz haien aurpegiak berriz ere enkoadratu egiten baititu etengabe. Horretarako, hain justu, leiho, ate eta koadroen markoak ere erabiltzen ditu.



Valentine, epaile erretiratua eta Auguste bakardadearen mende daude. Islak bakardade gordin horren erakusgarri dira. Leihoen markoak ere darabiltza Kieslowskik isolamendua adierazteko.

Montaltek (2003:32) ere berebiziko garrantzia ematen dio zinemagile poloniarrak protagonisten bakardadea islatzeko darabilen estrategia formal horri. Behin eta berriz enkoadratutako aurpegi horietan guztietan pertsonaien arima bakartiak irudikatzen baitira.

“Enkoadraketa errepikatuz, pertsonaiaren presentzia azpimarratzeaz gain, espazio-denbora testuinguru batean nabarmendu egiten du haren emozio-egoera Kieslowskik. *Rouge* filmean, ate, leiho, leihate –euren markoekin– panel, pitzadura eta gortina anitz darabiltza-eta protagonistak mugitzen direneko espazio ikusgarria murriztu eta haiengan ikuslearen arreta are eta gehiago ardazteko”.

Rouge (1994) filmeko protagonista guztiek nozitzen duten bakardade mikatza leuntzeko rol esanguratsua joka zezakeen teknologiak, zinez. Baina, Kieslowskiren ikuspegia aintzat harturik, gizakien arteko komunikazioa sustatu ordez, gizabanakoaren alienazioa dakar; sasoi bateko adiera askatzailea galduz. Izan ere, poloniarrek erretratzen duen munduan haren pertsonaiak ez dira giza harremanik arruntena ere mantentzeko gai. Teknologiaz inguraturik bizi diren arren, euren arteko komunikazioa antzua da. Bakartuta bizi baitira. Zentzu horretan, epaile erretiratuaren etsenplua adierazgarria da oso. Joseph Kern zaharrak bakardadea du aterpe. Ez da etxetik irteten eta bizilagunen telefono-elkarrizketak zelatatzen igarotzen du eguna. Teknologia bere isolamenduaren euskarri bihurtzen da. Hala, komunikabideen bidez iragazitako esperientziak benetako esperientzia fisikoaren lekua bereganatzen du. Horrek guztiak dakartzan arrisku larriekin, noski. Giza harremanei uko eginez gero, errealitate birtualak errealitate benetakoa fagozitate baitezake; gizabanakoaren alienazioa eta bakardadea areagotuz.

Pertsonaia guztiak une oro komunikazio sistema ezberdinekin harremanetan badaude ere, erabateko komunikaziorik eza nozitzen dute giza harremanen esparruan. Testuinguru horretan, ez dira gai maitasunaren fereka sentitzeko. Anaitasunaren lurrina arnasteko. Kieslowskik berak aitortzen duen bezalaxe: “Bi protagonista daude film honetan. Baina hirugarren protagonista negatibo bat ere bada. Eta, hori, telefonoa da” (Castro, 1993: 35).

Telefonoa protagonista den sekuentzia batekin hasiko da *Rouge* (1994) filma, preseski. Esku batek zenbaki bat markatu eta deiak egingo duen bide luzea erakutsiko zaigu xehetasun osoz. *Travelling* azkar baten bitartez kablean barrena doa seinalea entxuferra, eta hortik, berriz, hodian bidez itsasoa eta zelaia zeharkatuko ditu bere xedera iritsi arte. Deiak, ordea, ez du erantzunik jasoko. Botoi bat aldizka argitu eta itzaliko da eta hotsak hartzailearen telefonoa komunikatzen ari dela adieraziko du. Geroago, deiaren egilea Michel izan dela jakingo dugu. Eta, hartzailea, aldiz, Valentine. Hasierako sekuentzia hori inkomunikazioaren metafora da. Valentine eta mutil-lagunaren arteko komunikaziorik eza ez ezik, pelikulako beste protagonistena ere aurreikusten baitu.

Telefonoaren presentzia etengabea da pelikula osoan barna, zinez. Presentzia hori filmaren paisaian ere sotiltasunez nabarmentzen da. Chez Joseph kafetegiaren eta hiriko antzokiaren aurreko telefono-kabinak, esaterako, horren adierazgarri dira. Ildo beretik, protagonisten elkarrizketa gehienak hari telefonikoaren bitartez gertatzen dira. Paradoxikoki, baina, pertsonaien arteko komunikazioa sustatu ordez, inkomunikazioaren hazia ereiten du telefonoak nonahi. Zenbaitetan, ez dago inor telefonoaren hariaren bestaldean. Auguste eta bere neska-lagunaren artean jazotzen dena da, ezbairik gabe, horren erakusgarri. Hastapenetan euren arteko telefono-elkarrizketak mamitsuak diren arren, isiltasuna nagusitzen da amaiera aldera. Augusteren deiek ez baitute solaskiderik

aurkitzen telefonoaren bestaldean. Paralelismoa argia da. Augusteren maitasunak ere ez du-eta erantzunik jasotzen Karinen bihotzean. Arestian aipatu bezala, antzeko zerbait jazotzen da ere Valentine eta mutil-lagunaren artean.

Baina teknikoki komunikazioa posible denean ere, inkomunikazioa nagusitu egiten da giza harremanen eremuan. Valentine bihozberak eta haren mutil-lagun Michelek ezin dute elkar ulertu. Eztabaida da euren arteko komunikazio mota bakarra. Hizkuntza ezberdinak hitz egiten baitituzte. Bata, jelsiaren ahotsa da. Bestea, berriz, maitasunarena. Batek neska-laguna maite duela *uste* du. Besteak, aldiz, mutil-laguna *maite* du. Euren arteko komunikazioa gatazkatsua da. Telefonoaren hariak ez ditu hurbiltzen. Urrundu baizik. Hots, ikuspuntu tekniko batetik elkarrekin komunikatu ahal izateko erraztasun eta aukera gehiago eduki arren, gero eta gauza gutxiago esaten diote elkarri giza ikuspegi batetik. Giza garapena ez baita teknologiarenaren pareko.

Komunikaziorik ezak bakardadera bultzatzen ditu *Rouge* planetako bizilagunak ezinbestean. Epaille erretiratua eta Valentine modelo gaztea, batez ere. Neska-lagunaren traizioak eta halabeharrak giza harremanen epeltasunetik erbesteratu dute Joseph Kern epailea. Komunikatzeari uko egin eta mundutik bakartu egin da. Hala, teknologia *feed-back* gisako komunikazio bat erdiesteko erabili beharrean, bere voyeurismoa elikatzeke darabil soil-soilik. Hartzaile hutsa besterik ez da. Informaziorik igortzeko borondaterik ez duelako, jakina. Eta, noski, jarrera horrek bere bakardadea areagotu egiten du.

Valentine xaloak nozitzen duen bakardadearen tipologia arras ezberdina da. Modelo gaztea ez da mundutik bakartu bere borondatez. Duen bizierak bakartu du baizik. Lan arrazoiak direla medio, elkarrengandik urrun bizi dira Valentine eta Michel. Bakardade mota hori egun oso arrunta da gizarte modernoan, egiazki. Mutil-lagunarekin dituen telefono-elkarrizketek Valentinek pairatzen duen bakardadea leundu zezaketen arren, teknologiaren dohai komunikatzailea aho biko ezpata bihurtuko da bukaeran. Modelo gaztearen bakardadea arindu orde, gordinago egingo baitu.

Bitarteko teknologikorik gabeko giza harremanak soilik senda dezake bi protagonistok sufritzen duten bakardade gordina. Hortaz, euren arteko giza komunikazio zuzena sendotu ahala, bakardadearen samina desagertuz joango da pixkanaka-pixkanaka. Irakurketa bertsua dakar Dave Kehr-ek (1994) *To Save the World* artikuluan mamitsuan: “Valentine maitalearen itzuleraren zain dago. Epaille erretiratua, berriz, heriotzaren zain. Euren partekatutako bakardadea da. Baina, bat-batean, zerbait garrantzitsua gertatuko da euren artean. Anaitasuna, beharbada”.

Kieslowskirentzat ere ezinbesteko garrantzia du komunikazioak. Hala, komunikazioaren beharraz luze eta sakon mintzatzen zaigu zinemagile poloniarra Murri (1998:11-13) irakasle eta zinema ikerlari italiarrari eskainitako elkarrizketan: “Beharraz baino gehiago, esperantzaz hitz egingo nuke. Komunikazioa posible izan daitekeen itxaropenaz. Ezkorra naizenez gero, ez dut itxaropen gehiegirik. Baina, lantzean behin, esperantza hori ene bizitzan loratu egiten da”. Eta, are gehiago:

“Ikerketa edo galdeketa itxurako filmak errodatu ditut ni neu naizelako erantzunak nahi dituen, eztabaidan aritu nahi duena, hitz egin nahi duena. Funtsezkoa da niretzat jendearekin hitz egitea; normalean ahal dudan guztia egiten dut ezagutzen ez ditudan pertsonekin iritziak elkartrukatzeko. Modurik zuzenena da pertsonak euren sasotik zelan urruntzen diren ulertzeko, isiltasuna benetan hausteko gai diren lurrin berriak zeintzuk diren ulertzeko”.

Finean, komunikazioari buruzko kezka eta hausnarketa guztiak *Rouge* (1994) filmean islatzen ditu Kieslowskik. Teknologia, gizakien arteko komunikazioa bultzatu ordez, komunikaziorik eza dakarrela dio. Eta, horrek, gizakion isolamendua eta bakardadea areagotu dituela salatzen du. Testuinguru ilun horretan, ordea, bada itxaropenarentzat lekurik. Giza harremanetan oinarrituriko komunikazioa zilegi ez ezik, posible ere badelako. Horrenbestez, filmaren amaieran, epaile erretiratuaren eta Valentine modelo gaztearen patuak Kieslowskiren itxaropen horren ispilu bilakatuko dira.

6.3. Epaile zaharra: jainko ala xakelari?

Halabeharrak garrantzi handia du Kieslowskiren zineman; *Rouge* (1994) filmean, bereziki. Ez alferrik, istripu bat da istorioaren beraren abiapuntua. Autoaren irratia ondo entzuten ez delako oharkabetu eta epaile zaharraren txakur emea autoz harrapatuko baitu Valentinek. Ezbehar horrek, hain zuzen ere, bi arima bakartiak bilduko ditu. Dena dela, istripua halabeharraren ondorio denik ezbaian jartzen duenik ere bada. Valentineren autoko irratia interferentziak epaileak berak sortu dituela –ezin ahantzi bizilagunen telefono-elkarrizketak zelatatzeko aparatu bat duela– ere interpreta baitaiteke. Alegia, Kern zaharrak istripua eragin duela Valentine xaloa bere ondora erakartzeko. Hortaz, halabeharraren auziari –luze landuko da aurreragoko atal batean– heldu aurretik, komeni da epaile zaharraren izaerari buruz gogoeta egitea. Jainkotiar botereak ditu ala patua iragartzeko ahalmena du? Jainko ala igarle da?

Jainkoaren existentziaren auzia mahaigaineratu egiten du etengabe Kieslowskik bere zineman. *Dekalog I* (1988) apartan, esate baterako, zientziaren eta erlijioaren arteko dialektikaren muin bihurtzen da. Arrazoiaren eta sinesmenaren arteko borrokaren kausa. Gogoeta espiritual hori, ordea, iluna da usu. *La double vie de Véronique* (1991) filmaren kasuan, mistikoa izatera ere iristen da. Eta, noski, *Rouge* (1994) filmean ere ezinbesteko garrantzia bereganatzen du Jainkoaren existentziari buruzko hausnarketak.

Kieslowskiren zinemak, baina, ez du erlijio kristauaren ikuspegi ortodoxorik eskaintzen. Zentzu horretan, Krzysztof Zanussi poloniarren zinema katolikotik urrun dago oso. Izan ere, Kieslowskiren xedea ez da inoiz Jainkoaren existentzia aldarrikatzea; aipatu existentzia horri buruzko eztabaida bultzatzea baizik. Ikuslearen erraetan Jainkoaren existentziari buruzko duda iltzatzea, alegia.

Hala, *Rouge* (1994) –Kieslowskiren beste film batzuk bezala– jainkotasunaren presentzia iradokitzen duten zantzuz dago zipriztindurik. Zantzu horiek sinbolo misterioitsuak

bailiren agertzen dira sarri. Urrutira joan gabe, epaile zaharrak argiarekin duen kidetasuna aipa genezake. Filmaren lehen herena betetzear dela, epaile erretiratuak bere etxean Valentinerekin mantentzen ari den elkarrizketa eten egiten du bat-batean:

- Joseph Kern: “*Geldi hor une batez*”.
- Valentine: “*Zergatik?*”
- Joseph Kern: “*Oso argi ederra dago*”.

Une horretan, argia leihotik sartzen da, gela argiztatuz. Valentine argituz. Modelo gaztea argitu aurretik iragartzen du epaileak argiaren etorrera. Esanahi berezia du eszena horretan argiak, zinez. Jainkoaren sinboloa dela baitirudi. Irudi horrek, gainera, *La double vie de Véronique* (1991) filmaren beste eszena bitxi bat⁴⁴ dakar gogora. Argiaren jatorri jainkotiarra modu esplizituago batean islatzen duen eszena bat, hain justu.



Leihotik sartzen diren eguzki izpiek Valentine argitzen duteneko eszenan, epailea zein modeloa bera pikatuan erakusten dituen plano orokor batean amaitzen den jainkotiar kutsuko atzera-travelling azkar bat dago.

Epaile erretiratuak *Rouge* (1994) filmean argiarekin duen kidetasuna ez da aipatu eszena horretara mugatzen soil-soilik. Oso eszena adierazgarri baten lekuko baikara apurtxo bat geroago. Iluntasunean murgilduta daude Valentine eta epaile erretiratuak. Kern epaile zaharra lanpara pizten saiatzen da, baina bonbilla erreta dago. Beraz, erretako bonbilla kendu eta beste bat jartzen du haren lekuan. Epaileak lanpara pizten duenean, Valentinerekin begiek min hartzen dute argiaren intentsitatearekin. Amaieran, lanparak Valentinerekin aurpegia argiztatzen du. Epaileak, nolabait, argitu egiten du Valentine. Horrek suposatzen duen guztiarekin. Duen esanahi bereziarekin.

Beste zenbaitetan, oster, sinbolo bezala agertu ordez, diskurtsoaren enuntziatuaren berezko zeinu gisa azaltzen dira jainkotasunaren zantzuak. Hala dio, behintzat, Ángel Quintanak (1994:33):

“Kieslowskiren zineman, kamera ez da jazotakoa objektiboki islatzera mugatzen. Haratago doa. Diskurtsoa ikuslerantz –zu bat– artikulatzen duen ahots baten –ni bat– existentziaren arrastoak ematen baititu. Kameraren mugimenduak sarritan instantzia goren bati zuzentzen dira. Instantzia goren hori kontakizunaren egile nonahikoa, edo pertsonaia gisa jokatu eta fikzioan zein bizitzan protagonista ezberdinen patua antolatzen duen demiurgo bat izan daiteke”.

44. Sofa gainean dago lo Véronique. Supituki, argi batek esnatuko du. Sofatik jeiki eta leihora hurbilduko da. Orduan, ispilu baten laguntzaz eguzkiaren argia bere etxera zuzentzen ari den haur bat ikusiko du ondoko etxeko leiho batean. Véroniquek jolasaren erdian harrapatu duela ikusita, leihoa itxi eta desagertuko da mutila. Baina, berehala, argia berriz ere bere gela ilunean jolasean dabilela ohartuko da Véronique. Leihora hurbiltzean, ordea, ondoko etxeko leihoan haurrik ez dagoela ikusiko du. Argiak bere aurpegi harritua argiztatuko du segidan eta kamera subjektibo batek inguratuko du. Argiaren jatorri jainkotiarra ukazina dirudi hemen.

Ezohiko kamera mugimendu gehienak, egiazki, epaile erretiratuaren etxean gertatzen dira. Argiaren etorrera aurreikus dezakeen Kern zaharraren erresuman, besteak beste, bi *travelling* misteriotsu nabarmen ditzakegu. Valentine xaloa epaile erretiratuaren etxean estreinakoz sartzen denean ematen da lehena. Atea bakarrik zabaltzen da eta *travelling* batek epailearen etxeko korridoreetan barna garamatza. Modelo gaztearen begirada bera ordezkatzeko duen kamera subjektiboa dirudi. Baina, supituki, irudia finkatu bezain laster, Valentine planoan sartzen da. Modelo gaztearen bigarren bisitan, aldiz, jazotzen da bestea. Sartu bezain pronto, Valentineren atzetik dabilkigu kamera subjektibo bat. Ondoren, modeloak epailearen entzuketa aparailua aurkitu eta gero, epaile zaharra azalduko da atzetik. Bere begirada. Gauzak horrela, *travelling* subjektibo horiek guztiak epailearen begirada jainkotiarrari dagozkiola ondorioztatu daiteke. Bera baita Quintanak aipatzen duen instantzia gorena. Protagonista ororen patua antolatzen duen demiurgoa. Halabeharraz baliatuz, pertsonaien patuak gobernatzen dituen misantropo zaharra.

Ildo beretik, Shakespeare antzerkigile handiaren *The Tempest*⁴⁵ maisulaneko Prosperok eta epaile zaharrak –eta bide batez, Kieslowskik berak ere– komunean dituzten ezaugarriak nabarmen ditu Annette Insdorfe *Double Lives, Second Chances* liburuan. Ez da horretan erreparatzen duen bakarra, ordea. Emma Wilsonen *Memory and Survival* eta Geoff Andrewren *The ‘Three Colours’ Trilogy* liburuetan ere Shakespeare handiaren *The Tempest* obraren eta *Rouge* (1994) filmaren arteko paralelismoak aurki baitaitezke.

Interpretazio horien arabera, Prospero moderno eta malenkoniatsu bat litzateke epaile erretiratu. Shakespearearen pertsonaiaren bakardadean berean preso dagoena, hain zuzen ere. Kieslowskik ametsaren eta errealtatearen arteko mugak hautsi egiten dituela dirudi bere azken filmean. Prosperok bezalaxe, naturaz gaindiko botere profetikoak ditu ere Joseph Kern epaile zaharrak; hilkortasunak nahigabetzen duen epaile mendekuzale horrexek. Valentine xaloa izango da bere Miranda *Rouge* (1994) filmean. Bere misantropiarekin apurtuko duen neska gazte ederra. Valentine, ordea, alaba bat baino gehiago da epaile erretiratuarentzat. Wilsonen (2000:95) aburuz: “alaba bat baino gehiago eta maitale bat baino gutxiago: maite zezakeen emakumea”.

Dave Kehr (1994) zinema kritikariak epaile erretiratuaren jainkotasuna biluzi egiten du *To Save the World* artikuluan: “Inor ez litzateke harritu beharko aipamen biblikoekin egiten badugu topo hamar aginduak filmatu dituen gizon baten obran. *Rouge* filmaren erroak Itun Zaharrean aurki daitezke. Epailea baita jenio txarreko Jainko estrainio eta jeloskor hori. Bere kreazioak zelatatu eta gogor epaitzen dituen Jainko mendekuzalea. Guztia jakin arren, ezer ere egiten ez duena”.

45. William Shakespearek idatzitako azken antzezlanaren omen da *The Tempest* (*Ekaitza*). Prospero da, hain justu, antzezlanaren protagonista. Antonio anaia zitalak Milango duke titulua kendu zionetik, hamabi urte eman ditu uharte bakarti batean Miranda alaba ederrarekin eta beste hainbat lagunekin ere. Protagonistak, ordea, naturaz gaindiko botereak erabiliko ditu anaia makurraren ontzia hondoratu eta mendeku hartzeko. Ukaezina da *Rouge* (1994) filmeko epaile erretiratuak antzekotasun handia duela Prosperorekin. Naturaz gaindiko botereak dituzte-eta biek ala biek. *Ekaitza* eragin eta ontziak urperatzeko gaitasuna, kasu. Baina, horrezaz gain, haien “alaben” zoriona ere posible egiteko gauza dira. Prosperok, Miranda eta Ferdinand-en arteko maitasuna aintzat hartuz. Eta, Kern zaharrak, aldiz, Valentine eta Auguste elkartzuz.

Ildo beretik, Kieslowskiren obra ikertu duten zinema ikerlari askok ere epaile erretiratuaren jainkotasun hori azpimarratu izan dute. Hala, Alain Masson-ek (1994:21) *Positif* aldizkarian epaile erretiratua “haragitu, samurtu eta heriotzaren grina nahiz maitasunaren egia ere aurkitzen dituen Itun Zaharreko Jainkoa” dela dakar *La naïveté du manipulateur* artikuluan. Tim Lucas (1995) ez da hain urrun iristen, baina epaile erretiratuak naturaz gaindiko botereak dituela aitortzeko ausardia du, bederen: “Kern epaileak bere jainko-gisako abantaila darabil behin izan zen gizonaren eta inoiz topatu ez zuen neskaren arteko elkartzea posible egiteko”.

Epaile erretiratuaren natura gizatiarra ala jainkotiaria ote zen argitzeko eskatu zitzaionean, ordea, zera adierazi omen zuen Kieslowskik:

“Une jakin batzuetan epaile erretiratuak, istorioaren hari guztiak gobernatzeaz gain, gertakari guztiak eragin dituela dirudi. Bi aukera daude, baina: epaile erretiratua beste pertsonaiak egingo dutena iragartzeko gaitasuna duen xakelari bat da, edo gertakariak nahi bezala moldatzeko aukera eskaintzen dion botere misterioitsu baten jabe da. Nik, behintzat, lehen aukeran bigarren aukeran baino gehiago sinesten dut” (Castro, 1993:39).

Joseph Kern ez da zinema aditu batzuek erretratatzeko duten Jainko orojakile, nonahiko eta ahalguztidun hori izango, beharbada. Baina beste pertsonaien mugimenduak iragarri ditzakeen xakelari huts bat baino gehiago dela argi dago. Gertakariak iragarri ez ezik, eragin ere egiten baititu sarri. Hastapenetan, jarrera pasiboa du Kern epaile zaharrak. Itun Zaharreko Jainkoak legez, “guztia jakin arren, ez du ezer egiten”. Gizateriatik urrun, bere oskolean ezkututzen den *voyeur* misantropo eta ziniko bat baino ez da. Valentinek bere bihotza ukitzen duen arte, noski. Une horretatik aurrera, bere eskola apurtu eta gizabanakoen bizitzen hariak mugitzen hasiko da. Bigarren aukera bat emango dio bere buruari, Auguste –bere anaia birtuala– eta Valentineren arteko elkar topatzea sustatuz. Horretarako, Auguste eta haren neska-lagunaren arteko harremanaren apurtzea bultzatuko du bere burua salatuz. Izan ere, bere aurkako epaiketan Augusteren neska-lagunari maitalea ezagutzeko parada eskainiko dio epaile erretiratuak. Eta, ondoren, Erresuma Batura bidaiatzeko ferrya har dezan konbentzitu du Valentine. Beraz, etorkizuna iragartzeaz gain, pertsonaien bizitzak ere baldintzatzen ditu bere ekintza zein aholkuen bitartez. Horrenbestez, Kieslowskik dioena dioela ere, epaile zaharrak ukitu jainkotiarririk duenik ezin da zalantzan jarri.

Ukitu jainkotiarririk izateak, oster, ez du ahalguztidun egiten. Dave Kehr-ek berak ere epaile erretiratuaren jainkotasunaren inguruko gogoetak ñabartu egiten baititu *To Save the World* artikuluan bertan. Zinema kritikariak epaile erretiratua Itun Zaharreko Jainkoa dela dioen arren, haren boterearen mugak agerian uzten ditu; Kieslowskiren eta epailearen artean dagoen paralelismo estua nabarmenduz: “Baliteke bera Jainkoa ez izatea inondik ere, bere burua Jainkotzat hartzen duen gizon bat baizik. Zinemagileek ere hala jokatzeko dute sortzen dituzten mundu txikietan murgiltzen dituztenean euren pertsonaiak. Kieslowski bezain setatsu bihurtzen du Trintignantek epaile erretiratua. Hala, ez litzateke zail izango Kieslowski erretzaile bakartia epailearen antzeko etxe batean, egoera berean, irudikatzea” (Kehr, 1994).

Slavoj Zizek zinema aditu eta pentsalari entzutetsua ere ondorio berera iristen da *The Fright of Real Tears* liburu sakonaren pasarte batean:

“Eta ez al da Epailea *Rouge* filmean txotxongiloak maneiatzen dituen mega-titiritero moduko bat? Epailearen ‘bekatua’ (bizilagunen telefono bidezko elkarrizketak isilean entzutea) besteen intimitatea era anonimo batean urratzearen ekintza barkaezinean datza, aipatu *trespass* horretan. Beraz, ez al da *go all the way* leloa jarraiki dokumentalak eginez Epaileak intimitatearen mugak bortxatuko balitu bezala? Eta, Epailea, ikuspuntu honetatik, Kieslowskiren autoerretiratu argia bada, ez al du Kieslowskiren tentazioa ordezkatzeko” (Zizek, 2001:72-73).

Geoff Andrew (1998:61) ere bat dator intelektual esloveniarrarekin auzi honetan. Haren ustez, epaileak jarrera pasibo bat izatetik, voyeurismo hutsetik, pertsonaiak *zuzentzera* igarotzen baita. Euren bizitzak *manipulatu* egiten ditu eurentzako irteera baikor bat xede izanik. Hala, Andrewk ere Kern zaharra *Kieslowskiren autoerretiratu gisa* ikusten du.

Bere zinemari buruz mintzatzeko sasoian hain hermetiko eta kontraesankor azaldu ohi zen arren, auzi honetan, behintzat, ezbairik gabe aitortu zuen Kieslowskik epaile erretiratu bere *alter ego*-a zela: “Neurri handi batean, Epaileak nire ikusmoldea islatzen du. Horrexegatik sarritan esan izan dut *Rouge* niregandik oso hurbil dagoela” (Amiel, 1997:146).

Joseph Kern zaharra Kieslowskiren *alter ego* argia izanik ere, horrek ez du zertan ezeztatzen bere naturaz gaindiko botereen kutsu jainkotiarra. Pertsonaien patua antolatzen duen demiurgo zaharra izaten baitarrai epaile erretiratuak. Iragarle ezezik, eragile baita. Baina xakelari huts balitz ere, iragartzeko gaitasun horren jatorria ere jainkotiarra dela onartu beharko genuke. Horixe frogatzen duen pasadizozko gertaera bat –itxuraz soilik, baina– aurki daiteke filmaren hasieran. Eszena jakin batean txakurrak ihes egiten dio Valentineri eta eliza batean sartzen da. Segidan, modelo gaztea ere elizan sartzen da meza elizkizunaren erdian, eta txakurra ikusi ote duen galdetzen dio apaizari. Azken horrek, hitzik erran gabe, elizako ate nagusirantz zuzentzen du hatza. Jiratu ostean, ate aldera so egiten du Valentinek. Han ez dago inor, ordea. Baina txakurra azaltzen da gutxira eta apaizak seinalaturiko atetik irteten da. Apaizak, epaile erretiratuak bezala, *iragartzeko gaitasuna* du. Hortaz, hori guztia kontuan harturik, epailearen iragartzeko gaitasuna ere natura jainkotiarra duela ondorioztatu genezake.

Azken finean, jainkotasuna iradokitzen duten zantzuz josita dago *Rouge* (1994) filma. Gehienak protagonisten patuak gobernatzen dituen demiurgo horri dagozkio. Epaile erretiratuari, zehatz-mehatz. Baina, horretaz gain, jainkotasuna adieraz lezaketzen sinbolo ilunak eta kamera mugimendu ezohikoak ere topa ditzakegu filmean barrena. Argilunez betea dago jainkotasun horren isla. Ulertzekoa da, baina. Izan ere, arestian azaldu bezala, Kieslowskik ez du sekula Jainkoaren existentziaren auzia dogmatikoki plazaratzen –“Guztiok behar dugu erreferentzi puntu bat. Egiten dugun guztiaren azken helburua izan daitekeen zerbait. Jainkoa da erreferentzi puntu hori. Existitzen baldin bada” (Wierzbicki, 1998)–. Jainkoaren existentziari buruzko dudak kulunkatzen da etengabe Kieslowski, eta aipatu duda horren angustia kutsatu nahi dio ikusleari.

6.4. Iluntasunetik argira

Kern epaile zaharra, demiurgo igarlea, bakardadera bultzatu duten bi arrazoi nagusi daude. Bata, legearen aurrean duen jarrera da. Legearen eta justiziaren artean amildegi bat dagoela uste du eta damu da epaile gisa hartutako erabakiekin. Besteak, berriz, maitasunarekin du zerikusia. Maitasunik ezarekin, zehatz-mehatz esateko. Gazte zela, neska-lagunak urratu zion bihotza, eta harrez geroztik, ez da maitatzeko gai izan. Arrazoi horiek direla eta, gizakiarengan zuen sinesmena galdu du erabat. Ez du anaitasunean sinesten. Are gutxiago, maitasunean. Baina, bat-batean, haren bizitzan sartuko da Valentine eta bere ikuspegi iluna aldatzen hasiko da apurka-apurka.

Epaile erretiratuak, zinemagile poloniarren *alter ego* argia den neurrian, lege eta justiziari buruz duen iritziak Kieslowskiren beraren gogoetetan du bere jatorria. Eta, legeaz ari garelarik, Kieslowskiren hausnarketak ere ezin dira bere osotasunean ulertu Piesiewicz abokatu eta gidoigilearen ekarpen esanguratsua kontuan hartu gabe. Zinemagile poloniarrek film enblematikoenetan legeari eta justiziari buruz egiten dituen gogoeta gehienek Piesiewiczekin elkarlanean idatzitako gidoiak baitituzte abiapuntu.

Jaruzelskiren erregimenaren sasoirik gordinenean gurutzatu ziren Kieslowskiren eta haren lankide minenaren patuak. Testuinguru hartan, gerra-legeak urratzeagatik poloniarrek nozitzen zituzten epaiketa bidegabeak salatu nahi izan zituen Kieslowskik inoiz bukatuko ez zuen dokumental baten bidez. Hartarako, ordea, ezinbestekoa zitzaion lege-gizon baten aholkularitza. Hala ezagutu zuen Kieslowskik Piesiewicz; oposizioko sindikatu eta talde politiko klandestinoen defentsan zaildutako abokatu gaztea.

Aipatu dokumentala bertan behera geratu zen arren, oso adiskide onak egin ziren Kieslowski eta Piesiewicz. Handik lasterrera, 1984an, *Bez Konca* film polemikoaren gidoia idatzi zuten elkarrekin. Pelikula garaiko prozesu politikoetan dago oinarritua, eta justiziaz eta etikaz sakon egiten du gogoeta. Ordutik aurrera, Kieslowskik zuzenduriko film guztien gidoietan ezinbesteko kolaboratzailea bilakatu zen Piesiewicz. Eta, ondorioz, justiziaren auziak berebiziko garrantzia erdietsi zuen Kieslowskiren zineman; *Krotki film o zabijanju* (1988) minbera paradigma bihurtu zelarik.

Wilsonen (2000:96) aburuz, Piesiewiczen kolaborazio estu hori finkatzen denetik, Kieslowskik “lege-sistema literal eta metaforiko bat erabiliko du bere zinemaren azpiegitura gisa”. Hala, testuinguru horretan, Parisko Justizia Epaitegiak konnotazio berezia erdietsiko du *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian. Benetako justiziak, ordea, zerikusi gutxi du legeak administratzen duen *justizia* horrekin. Zentzu berean mintzatzen zaigu ere Murri (1998:194): “Arrazoi burgesaren hiru printzipioetatik sorturiko gizartean bizitza Trilogiako auzitegiko irudi arruntarekin laburbildu daiteke. Hemen, justizia auzi burokratiko, serial, besterendu bihurtzen da: gizabanakoaren patuaren aurrean axolagabe ageri den mundu horren irudi perfektua”.

Hortaz, legearen eta justiziaren artean ez dago kausa-efektu harremanik Kieslowskiren zineman. Justizia ez baita legearen aplikazioaren ondorio usu. Are gehiago, legearen

eta justiziaren arteko harreman antzu hori dikotomia bezala irakur daiteke gehienetan. Justiziaren adiera burokratiko hotz horren gailurra *Krotki film o zabijaniu* (1988) mikatzean aurki dezakegu. Zizekek (1996:238) argi azaltzen du film horretan Kieslowskik zelan nabarmentzen duen legearen eta justiziaren arteko kontraesana:

“*Legearen metafora*-ren porrota adierazten duelako egiten da hain kezkarria lege makineria hori lanean erakustea. Hots, zigorra krimenarengatik delako metaforikoki ordezkaturia: zigorra ez da krimenak eragindako mina arintzeko ordain justu gisa ulertzen. Lege itxura hartzen duen jatorrizko krimenaren errepikapen zantar bezala baizik”.

Jainkoaren aginduak gizartean egokitzeak giza justizia bat ezartzea dakar. Giza justizia horren izaera, baina, zalantzan jartzen du Kieslowskik hizpide dugun filmean ez ezik, *Dekalog* (1988) ilunaren gainontzeko film guztietan ere. Hori guztia gutxi balitz bezala, giza justiziaren inguruko duda horiek azaleratu egiten dira berriz ere *Rouge* (1994) filmean. Izan ere, *Krotki film o zabijaniu* (1988) gordinak islatzen duen lege sistema injustu horrek abokatu gaztearen baitan sortzen duen mingostasunaren zantzuak argi eta garbi suma daitezke *Rouge* (1994) filmeko epaile erretiratuaren jarrera eszeptikoan. Justiziak eskaini ez dizkion bideak bilatzen baititu egia aurkitzeko ahaleaginean.

Giza justiziaren ezintasunaz ohartarazten gaitu Kieslowskik bere *alter ego* etsiaren hitz saminen bidez; epaile erretiratuaren bakarrizketa moduko elkarrizketa hitsen bitartez. Justiziak egiaren errora eraman ez duenez gero, voyeurismoa –telefono bidezko espioitza, alegia– darabil epaile erretiratuak egiaren eremura hurbiltzeko: “Egia esan... ez dakit onen ala gaiztoen aldean ote nengoen. Hemen, behintzat, gutxi gorabehera badakit non dagoen egia. Epaimahai batetik baino ikuspegi hobea baitut”.

Epaile erretiratuarentzat –eta Kieslowskirentzat, finean–, ordea, legeak egia eta gezurra non dauden erabakitzeke duen asmo hori giza harrotasunaren erakusgarri bat baino ez da. Horrexegatik epailearen bekatu nagusia besteak epaitu izana da. Eta, bereziki, zer den egia eta zer gezurra epaitu izana. Zentzu horretan, epaile erretiratuak Valentinerekin etxean duen azken elkarrizketa adierazgarria da oso. Bertan, aspaldi errudun zen gizon bat absolbitu zuela aitortuko dio Kern zaharrak modelo gazteari. Haren urratsak gertutik jarraitu zituen errudun zela susmatu zuenean, ordea. Halaxe, gizona ezkondu egin zela, hiru seme-alaba eta biloba bat izan zituela eta bakean bizi zela jakin zuen epaileak. Erredentzioa lortu zuela, nolabait. Birgizarteratu zela. Valentinek ondo jokatu zuela esaten dion arren, kexu da epailea: “Onar dezagun. Askatu nuen. Baina zenbat gehiago –errudun ala errugabe– absolbitu nitzakeen? Zer den egia eta zer ez erabaki ahal izate hutsak orain apaltasunik eza iruditzen zait. Harrokeria”.

Giza justiziaren naturari buruzko hausnarketakritiko hori *Rouge* (1994) filmeko ardatzetariko bat bilakatzen da, zinki. Legea ez da justiziaren sinonimo ia inoiz. Baina, horretaz gain, zer den egia eta zer den gezurra epaitzea ere ez da zilegi. Gizakia gizaki den aldetik, ez baitu epaitzeko legitimitaterik. Giza justiziaren erlatibotasuna da bere zilegitasun ezaren arrazoietariko bat, hain justu. Testuingurua justizia administratzen duen legeak aintzat hartu ohi ez duen aldagai garrantzitsua baita. Valentine eta epaile erretiratuaren aipatu elkarrizketaren azken pasarteak litzateke horren erakusgarri. Bizilagunek epaile zaharraren

etxeko leihoak apurtu egin dituzte harrika euren telefono bidezko elkarrizketak zelatatu dituela jakin ostean. Jarrera hori, baina, ez da gaitzesgarria epailearentzat:

-Valentine: “*Ez al duzu beldurrik?*”

-Epailea: “*Nire buruari galdetzen diot zer ez ote nukeen egingo nik euren larruan egon izan banintz. Eurek egin duten gauza berbera*”.

-Valentine: “*Harriak botako zenituzke?*”

-Epailea: “*Euren lekuan egon izan banintz? Noski baietz! Eta hori ere epaitu ditudan guztiengatik diot. Euren bizitzekin, euren baldintzetan... nik lapurtuko nuke, hilko nuke, gezurretan ariko nintzateke... noski baietz! Eta hori guztia euren larruan ez nengoelako, neurean baizik!*”

Testuinguruak, noski, gizabanakoaren portaera baldintza lezake. Baldintzak ezberdinak diren heinean, legeak ez baitira berdinak guztiontzat. Hortaz, justiziaren naturak bere zentzu guztia galtzen du. Justua izateari uzten dio, nolabait esateko. Epaile erretiratuaren hitzak haratago doaz, baina. Ezin dira zedarritu testuinguruaren azalpen soilera. Finean, erruduntasun eta errugabetasun ideien artean bereizketak egitea absurdua dela adierazi nahi baitu Kieslowskiren *alter ego* esperantzabakoak.

Sentimenduek ere epailearen zuzentasunean eragin dezakete, giza justiziaren partzialtasuna agerian utziz. Antzokian, Valentinerekin duen elkarrizketa luzean, neska-lagunaren maitalea epaitu eta errudun jo zuela aitortuko dio Kern zaharrak modelo xaloari. Eta, ondoren, erretiroa eskatu zuela. Izan ere, epaia emateko tenorean mendekuak bultzatuta jokatu zuela ulertu zuen epaileak. Bere epaiak ez zuela justiziarekin inongo zerikusirik, alegia. Eta, arrazoi horregatik, epaile izateari utzi egin zion. Epaia legala zen arren, justua ez zelako.

Giza justiziaren ezintasunaz egiten du gogoeta sakon Kieslowskik *Rouge* (1994) filmean; legeak babesturiko justiziaren eta justizia idealaren arteko kontraesan samina biluziz. Testuinguruak, sentimenduek eta bestelako faktore anitzek justiziaren inpartzialtasuna nabarmentzeaz gain, justiziaren beraren izaera ere auzian jartzen dutela islatzen du. Hortaz, gizakiaren arrazoibidea kutsatuegia omen dago egia eta gezurraren artean erabaki ahal izateko. Justizia egiteko, finean. Eta, egoera horretan, justiziak bere esentzia galtzen du... mekanismo legal burokratiko, besterendu eta hotz bihurtuz.

Justiziari buruzko aitortpen horiek guztiak Valentineri egingo dizkio epaile zaharrak izango dituzten elkarrizketetan. Bertan, argiak berebiziko garrantzia du. Bere kutsu jainkotiarraz harago, protagonistek bizi duten bakardade iluna ere argizatzen duelako. Hala, esanguratsua da oso protagonisten hirugarren elkartzea. Elkarrizketaren une jakin batean, epaile erretiratuaren egongela argitzen duen lanpararen bonbilla erreko da eta iluntasunean geratuko dira biak ala biak. Epaileak bonbilla aldatu eta argiak Valentine itsutuko du. Eszenak ezinbesteko garrantzia du, zinez. Argi horrexek –duen izaera jainkotiarraz landa– Valentine epaileari bere arimaren ateak zabaltzen dizkiola adierazten baitu. Anaia drogazalearen eta amaren ondotik urruntzeak sortzen zion errudun kontzientzia gaintu eta bere bidea jarraitzeko adina indar bildu baitu epaile zaharraren aholkuei esker. Nolanahi ere, argiak Kern arima iluna ere argiztatu du. Ez bakarrik modelo gazteari justiziari buruzko gogoeta saminak lanpararen argipean biluzi dizkiolako. Valentineren anaitasunak preso zuen eszeptizismo ilunetik askatu duelako baizik.



Argiak, bere kutsu jainkotiarraz gain, protagonisten bakardadea ere urratuko du. Epaileak Valentine argitzen duenean, bere barne mundu ospeletik askatzen du.

Edozelan ere, epaile zaharrak ez du bere arima erabat biluziko Valentinerekin izango duen azken elkarrizketara arte. Justiziari buruzko aitortpenen itzalean maitasun istorio gordina ezkututzen baitu. Valentinek desfilatu berri duen antzoki hutsean solastuko dira biak. Eta, orduantxe, bere sekreturik ilunenak argituko dizkio epaileak modeloari. Maite zuen emakumea leiala izan ez zitzaiola eta maitalearengatik abandonatu zuela; istripu batean zendu zenetik ez duela maitasunik ezagutu; haren maitalea kartzelara bidalita mendeku hartu zuela; berarekin iraganean topo egin ez zuelako dagoela bakarrik... Argia, beste behin ere, oso presente dago epaile zaharraren aitortzan. Antzokia hutsik dagoen arren, eraikinaren barneko argipetan ematen dira-eta epaile erretiratuaren hitzak.

Kolore gorriaren esanahiaren bilakaerak berak ere aintzat hartuko du protagonistek iluntasunetik argira egiten duten bidaia. Kolore gorriak tindatzen du *Rouge* (1994) pelikula, zinki. Hasieratik beretik amaierara arte. Dena dela, Montaltek (2003:114) dioen moduan, *Trois Couleurs* trilogiaren azken atalean sotilagoa da kolorearen presentzia. *Bleu* (1993) filmeko urdinak ez bezala, gorriak ez ditu-eta plano guztiak enfatikoki koloreztatzen. Sinbolismo kromatikoari dagokionez, oraingoan ere *Blanc* (1993) filmean legez- kolorearen polisemiaz hitz egin behar dugu. Kolore gorriak bi esanahi ezberdin baititu. Kickasolak (2004:300), kolore gorriaren konnotazio positibo eta negatiboak bereizten ditu. Positiboak maitasunaz ariko lirateke. Sentimenduez. Eta, negatiboek –odola, kasu–, aldiz, drama kutsua lukete.

Ildo horri jarraiki, konnotazio negatiboak hasieran metatzen direla esatera ausartuko ginateke. Valentinaren telefonoa komunikatzen ari dela adierazten duen argi gorriak modelo gaztearen eta bere mutil-lagunaren arteko harremana arriskuan dagoela iradokitzen baitu. Neskaren autoaren keinukarien eta semaforoaren argi gorriek ere esanahi berbera dute; protagonistaren patua aldatuko duen istripuaren arriskuaz ohartarazten baikaituzte. Filmak aurrera egiten duen heinean, kolore gorriaren esanahia gozatuz doa. Epelduz. Pixkanaka-pixkanaka, maitasunaren kolorea bilakatzen baita. Anaitasunarena. Iluntasuna, argi. Antzokiko aipatu eszena da bilakaera horren gailurra. Eraikinaren barnealde gorrian biluzten dituzte euren arimak-eta protagonistek. Bukaeran, ontziaren hondoratzearen dramaren erdian, kolore gorriak drama kutsua berreskuratzen duela dirudien arren, modelo gaztearen azken irudi izoztuak epaile zahar zein gaztea liluratu zituen iragarki-kartela dakarkigu gogora. Maitasun benetakoaren aldarrikapena.

Anaitasunaren zein maitasunaren irudikapena da Valentine; epaile zaharrak bizitzan bilatu baina aurkitu ez duenaren sinbolo, alegia. Modelo gaztearen adiskidetasunak iluntasuna atzean utzi eta itxaropenaren bidean jarriko du epailea. Eta, era berean, haren hitzei

esker bakardadea eta kontzientziako alhadurak baztertu eta patua bereganatzeko kemena erdietsiko du Valentinek. Biek ala biek, azkenean, elkarrekin egingo dute iluntasunetik argirako bidea. Kern zaharrak gizakiarenganako fedea berreskuratuko du. Eta, modelo xaloak, aldiz, maitasuna; epaileak ametsen bidez iragarritako zoriontasuna.

6.5. Halabeharraren jite etikoa

Halabeharrak zipriztintzen du Kieslowskiren zinema osoa. Sarri, zipriztindu baino areago, bere zinemaren sorburua da. Benetako kausa. *Przypadek* (1981) ilunean bezalaxe. *Rouge* (1994) filmean ere berebiziko garrantzia du. Bertan, halabeharraren irizpenek filmeko pertsonaia ororen bizitzak baldintzatzen baitituzte; banatzeak, gurutzatzeak eta elkartzeak sorreraziz. Hots, halabeharra giza bizitzak zuzentzen edo gidatzen dituen eragile misteriotsu bat balitz bezala agertzen da nonahi eta noiznahi. Kern epaile zaharraren eta Valentine modelo ederraren patuak biltzen dituen auto-istripua da horren erakusgarri argia. Dena dela, aipatu berri den gisara, elkar ezagutu ostean beste mekanismo batzuek bideratzen dituzte iluntasunetik argira. Izan ere, bereziki, Valentine eta Augusteren arteko harremanean du eragin handiena halabeharrak.

Goiz azaltzen da halabeharra *Rouge* (1994) filmean. Epaile zaharraren eta Valentineren patuak gurutzatu eta istorioari berari hasiera ematen dion auto-istripua bera gertatu baino lehenxeago, kalea gurutzatzen ikusiko dugu Auguste. Supituki, liburuak eusten dizkion gomaxoa apurtu egingo da eta zebra-bidera eroriko zaizkio ale guztiak. Libururik mardulena orrialde jakin batean irekiko da. Aipatu orrialdea irakurriko du Augustek. Ondoren, azterketan galdera hori egingo diote. Joseph Kern epaile erretiratuak ere gaztaroan bizipen berbera izan zuela jakingo dugu filmaren amaieran. Kasu batean zein bestean, halabeharrak euren bizitzetan eragina izan du.

Orobat, protagonistak eurak ere halabeharrak patuaren taxutzean duen rol esanguratsuen jabe dira *Rouge* (1994) pelikulan. Euren patua halabeharraren asmoen mende uztera iristen baitira zenbaitetan; Augustek eta haren neska-lagunak kalera irten ala ez erabakitze txanpon bat erabiltzen duteneko eszenan bezalaxe. Amaieran, txanponaren ifrentzua irtengo da eta bikoteak bolatokira joatea erabakiko du. Eszena horrek *Krotki film o milosci* (1988) filmeko beste eszena ezagun bat dakarkigu gogora. Bertan, Magda eta Tomek elkarrekin irteten dira estreinakoz. Pasieran dabilzala, zera proposatzen dio Magdak –geltokira iritsi berria den autobusari begira– berarekin maiteminduta dagoen gazteari: “Autobusa harrapatzen baldin badugu, nire etxera etortzen utziko dizut. Harrapatzen ez baldin badugu, ordea, ez zara etorriko”. Beraz, zoriaren jokoaren esku uzten dute film horretan ere protagonistek euren patua.

Valentinek berak ere zoriaren jokoari rol esanguratsua eskaintzen dio filmean. Hala, *Chez Joseph* tabernako txanpon-makina bihurtzen da zoriaren jokoaren sinbolo modelo gaztearentzat. Bere gogo-aldartea eta zoriaren balantza txanpon-makinaren jokoaren emaitzaren araberakoa da. Zoriak Valentineren patua baldintzatu ez ezik, patu hori aurreikusteko ere gaitasuna du. Jokoan galtzaile irteten denean, pozik etxeratzen da. Seinale

ona baita. Jokoan porrot egiteak zoriona bermatzen baitio. Irabazle irteten denean, ordea, triste jartzen da. Garaipenak zorigaitza dakarrelako. Zoriaren lege hori bete egiten delako beti. Filmean garaile irteten den aldi bakarrean, anaia drogazalearen argazkia argitaratzen da egunkarian. Txanpon-makinak, Valentineren patuari eragiteaz gain, Augusteren patuari ere eragiten dio. Augustek autoa hartu eta neska-lagunaren etxera abiatzen denean, hiru gereziak lerroan agertzen dituen txanpon-makinaren xehetasun plano bat erakusten digu Kieslowskik. Hortaz, une horretan bertan aurreikus dezakegu neska-laguna maitalearekin ohean harrapatuko duela Augustek.

Halabeharraren parte hartzea ere ezinbestekoa izan zen Valentine eta Michel jeloskorraren arteko harremana gauza zedin. Ezagutu zireneko eguna hala oroitzen du Valentinek mutil-lagunarekin telefonoz duen solasaldi batean:

Valentine: “Gogoratzen al duzu nola egin genuen elkarrekin topo?”

Michel: “Oroitzen dut”.

Valentine: “Atsedendian irten izan ez banintz, ez genuen elkar ezagutuko”.

Michel: “Bai, egia da”.

Agerikoa denez, ezinbesteko garrantzia du halabeharrak *Rouge* (1994) filmean. Pertsonaia nagusien bizitzak –eta filmaren beraren garapena– baldintzatzen dituen faktore esanguratsua baita. Halabeharraren eragina, ostera, adierazpen maila ezberdinak ditu. Zenbaitetan, pertsonaien bizitzak baldintzatzen dituen arren, jite aseptikoa du. Ez du kausalitate jakinik. Filmaren bihotzari –istorioaren korapilo nagusia– erreparatuz gero, halabeharraren izaera oso bestelakoa da, ordea. Baina... nolakoa da, bada, halabeharraren natura Kieslowskiren zineman?

Ángel Quintanak auzi horri buruzko gogoeta interesgarria eskaintzen du *Dirigido por* aldizkariako artikulu mamitsu batean:

“Eszenaratzea ez dagoela inoiz halabeharraren irizpenen mende da Kieslowskiren zinemaren paradoxa. Horrek bereizi egiten du Kieslowski halabeharraren beste zinemagileetatik. Eric Rohmer maisutik, kasu. *Le rayon vert* (1986) filmean kanpoaldera irekitzen zuen kamera Rohmerrek errebelazio bihur zitekeen ustekabeko gertaera baten bila. Kieslowskik, berriz, fikziozko unibertso hertsia bat sortzen du film bakoitzean. Unibertso horrek bere barne legeak ditu, zeinetan goren mailako instantzia batek kontrolatua den guztia. Eta, bertan, fikziotik at dagoen errealitate bateko ezein zorizko elementurik ezin dezake desorekatu eraikuntza hori. Kieslowskiren kasuan, halabeharra gaiaren elementu bat baita, inoiz ez estilo eraikuntza bat” (Quintana, 1994: 33).

Rouge (1994) filmeko fikziozko unibertso hertsian, istorioaren muin eta eragile bilakatzen da halabeharra. Pertsonaia nagusien patuak ez ezik, filmaren beraren arima ere zizelkatzen baitu. Kieslowskik zioenez: “Jendea askotan ez ote den, halabeharrez, garai okerrean jaiotzen gogoetagai du *Rouge* filmak” (Stok, 1993:218). Halabeharrak epaile erretiratuaren bizitza mikaztu du, egiazki. Epaile zaharrak ez du zoriona dastatu, gaztaroan emakume egokiarekin topo egin ez zuelako. Ez da zoriontsu izan halabeharrak topo egite hori posible egin ez zuelako. Kern zaharrak, bederen, horixe dela bere zorionik ezaren zergatia aitortzen dio Valentine modelo gazteari. Alegia, beranduegi egin duela

topo harekin. *Ez elkartze*⁴⁶ baten istorio hitsa da epaile erretiratuaren bizitza. Hortaz, bere *alter ego* gaztearen bidez erredentzioa bilatuko du epaile erretiratuak. Bigarren aukera. Halabeharraren absolutzioa.

Halabeharrak, ordea, epaile erretiratuaren patu samin berberaz zigortuko du Auguste ia film osoan barrena. Topaketak sorrerazten ez dituzten gurutzatze antzuz jositako jolas krudel baten biktima izango baita legelari gaztea. Halabeharrak Auguste eta Valentineren arteko topaketa eragotzi egingo baitu behin eta berriz. Hala, *ez elkartze* hori *Rouge* (1994) filmaren egitura berean txertatu egiten da:

- 1) 3:30-3:53: Auguste bere txakurtxoarekin etxera itzultzen dela ikusten dugu Valentineren etxeko leihotik. Valentine telefonoz ari da Michel mutil-lagunarekin eta ez du Auguste ikusiko. Kaleko zarata entzun ez dadin leihoa ixtera hurbiltzen denerako, beranduegi da.



- 2) 4:08-4:43: Augustek autoa hartu eta kamerak auto gorriaren beraren mugimendua jarraituko du. Modelo gaztearen eraikinaren atarira iristerakoan, ordea, geldituko da kamera. Autoa planotik at irten bezain laster, etxetik irtengo da Valentine tabernara bidean.



46. Gaztaroan Valentine ezagutu ez izana da epaile erretiratuaren tragedia. Augusteren patua ere berbera izanen dela iradokitzen zaigu ia film osoan barna. Valentine eta epaile gaztea bizilagunak diren arren, halabeharrak behin eta berriz eragotzen baitu haien elkartzea. Hamaika aldiz daude biak topo egiteko zorian. Baina, azkenean, gutxigatik zapuzten da guztia. Horixe adierazteko, hain zuzen ere, *ez elkartze* –letra etzanez idatzia– hitza erabiliko dugu testuan.



3) 7:38-7:55: Valentine auto barruan da, semaforoaren argi gorria aldatzeko zain. Zirkulazio-argia berde jartzean, autoa martxan jarri eta abiatuko da. Planoaren izkin aldean desagertzen ari dela, kalea gurutzatuko du Augustek.



4) 15:50-16:31: Alarma baten hotsa entzuten da. Leihora hurbiltzen da Valentine. Bere autoaren alarma da. Auguste ikasten ari da etxean. Alarma entzun eta bere autoarena izan daitekeela pentsatzen du. Leihora hurbiltzen da, eta bere autoarena ez dela ikusten du. Planoaren hondoan Valentine ikusten dugu lasterka, autoaren alarma itzaltzeko asmoz. Augustek, ordea, ez du modelo gaztean erreparatu. Neska-lagunari so dago eta.



5) 18:24-18:30: Tabernatik, Valentinek txanpon-makinaren palankari eragin aurretik, Auguste etxera zelan itzultzen den ikusten dugu erakusleihoko beiraren bitartez. Berriz ere ez dira gurutzatu.





ROUGE

6) 28:55-29:12: Valentinek gurutzatzen du pantaila. Hondoan, Augusteren autoa dago aparkaturik. Neska-laguna agurtzen du musu batekin.



7) 40:59-42:26: Augusteren etxeko atariaren aurrean aparkatzen du autoa Valentinek, eta etxerako bidea hartzen du. Handik gutxira, tabernatik irteten da Auguste etxera bidean.



8) 43:56-44:18: Bolatokian dago Valentine. Une jakin batean, albo-*travelling* batek metro batzuk eskuinera dagoen mahaitxo batera garamatza. Apurtutako garagardo edalontzi bat eta Augustek erre ohi duen zigarro markako pakete huts bat daude bertan. Auguste bolatokian izan da eta, beste behin ere, ez du modelo gaztearekin topo egin.





9) 51:19-52:23: Musika denda bat. Valentine Van den Budenmajer konpositorearen disko bat entzuten ari da. Bere atzealdean, Auguste eta haren neska-laguna daude disko berbera entzuten. Valentine diskoa erostera doanean, bikotea dendatik irteten ari da Valentinek erosi nahi zuen diskoarekin.



10) 1:08:40-1:09:53: Auguste autoan dago, etsiturik. Argiak piztuta dauzka. Valentinek autoari so egiten dio etxeko leihotik baina ez du barnean Auguste ikusten. Sukaldera doa, kafesnearen bila. Tarte horretan, Auguste autotik irtengo da eta errepidea gurutzatuko du. Leihora itzultzen denerako, argiak piztuta dituen autoa hutsik dago.



11) 1:26:21-1:27:07: Ontzian, berriz ere, Augustek eta Valentinek ez dute elkarrekin topo egiten nahiz eta bata bestearengandik oso hurbil izan.



Narrazioa atontzeko orduan, txandakako muntaia darabil Kieslowskik film ia osoan barna. Alde batetik, Valentineren bizipenak –epaile zaharrarekin duen harreman berezia ardatz delarik– islatzen ditu. Eta, bestetik, Auguste eta haren neska-lagunaren arteko maitasun harremana. Nolanahi ere, arestian adierazi bezala, Valentine eta Augusteren arteko ez elkartze horiek narrazio estrategiaren muin bilakatzen dira.

Narrazioan ez ezik, maila formalean ere nabari da halabeharraren nagusitasuna. Hala, Valentine eta Augusteren mugimenduen aldiberekotasuna islatzeko asmoz, *travelling* ugari erabiliko ditu Kieslowskik. Ondorioz, planoak ere luzeagoak izango dira. Kasu jakin batzuetan, ia-ia plano sekuentzia izatera heltzen dira. Zentzu horretan, zazpigarren kasua adierazgarria da oso. Bertan, Augusteren etxeko atariaren aurrean uzten du autoa Valentinek. Jarraian, kamerak *travelling* bertikal bat egiten du gorantz eta modeloak errepidea zelan gurutzatzen duen dakarkigu. Berehala egiten du ezkerrera, ordea. Eta, azkenean, Augusteren pisuko leihoaren parean gelditzen da; jo eta jo ari den telefonoa nabarmendu nahirik. Une horretan, mozqueta bat dago eta Auguste *Chez Joseph* tabernatik irteten da. Lasterrera, antzeko *travelling* bertikal bat egiten du kamerak. Oraingo honetan, baina, ez du hain azkar egiten ezkerrera. Apurtxo bat gehixeago egiten du gora; *Chez Joseph* tabernako goiko pisuko leiho argiztatuan Valentineren irudia ikus dezagun. Amaieran, Augusteren pisura itzuli egiten da berriz ere kamera. Berandu iritsi da Auguste. Telefonoa eskuetan hartu, eta txakurra lagun, neska-lagunari dei egiten dio. Telefonoa komunikatzen ari da, ostera. Kieslowskik aipatu eszenan –beste hainbatetan bezalaxe– *technocrane*⁴⁷ garabia erabiltzen du. Halaxe, Valentine eta Auguste erakusten dizkigu plano bakar batean. Gertu bezain urrun.

Halabeharrak eragotzitako elkartzeak erakusteko ere pikatuak darabiltza zinemagile poloniarrak. Batzuetan –lehen eta hamargarren kasuan, adibidez– Valentineren leihotik egindako pikatuak dira. Beste batzuetan –laugarren kasuan, esaterako–, berriz, Augusteren leihotik egindakoak dira. Hortaz, *travelling* eta plano luzeak erabiltzeaz gain, maila formalean pikatuekin nahiz eremu sakontasunarekin ere jokatzen du Kieslowskik bukaera arte gurutzatzen ez den bikotea aldi berean erakusteko.

Beraz, *Rouge* (1994) filmaren narrazioa eta forma bera ere edukiaren osagarri dira. Finean, galdutako maitasunaren berrargiztatzea da Valentine epaile erretiratuarentzat. Maitasun ideala, nolabait esateko. Baina, era berean, erdietsi ezin daitekeen maitasun ezinezkoa ere bada. Izan ere, denboraz baliatu da halabeharra Kern zaharra eta Valentine xaloa banatzeko. Beranduegi eman dio bide euren arteko topaketari. Neurri berean, epaile erretiratuaren bertsio gaztea den heinean, Auguste ere maitasun ezinezkoaren sareetan harrapatuta geratu da. Hala, epaile erretiratuaren bizipenak errepikatzen dituen eran, *ez elkartzearen* oinazeak ere bere patua astinduko duela dirudi.

Amaieran, Augustek eta Valentinek elkarrekin topo egingo dute. Halabeharrak elkartuko ditu azkenean. Erresuma Batura doan ferrya hartu du Valentinek, mutil-laguna ikusteko

47. Zinema industrian erabili ohi da usu *technocrane* garabia. Bere muturrean kamera jartzen da eta kamera-operadore batek urrutiko kontrola darabil hura zuzentzeko. Aipagai den plano-sekuentzia ez ezik, filmeko beste hainbat ere mozketarik gabe errodatzeko aproposa izan zen oso *technocrane* garabia Kieslowskirentzat.

asmoz. Ontzi berbera hartu du ere Auguste epaile gazteak; traizioa egin dion emakumearen bila joateko. Ekaitz lazgarri batek urperatuko du ontzia, eta istriputik zazpi lagun soil-soilik irtengo dira bizirik. Euren artean, Auguste eta Valentine. Halabeharrak bion bizitzak gurutzatu ditu estreinakoz eta betirako. Zergatik, baina?

Halabeharrak geure bizitzak eraldatu ditzakeen arren, ez du araurik jarraitzen. Berez agertzen da. Onerako zein txarrerako. Bere parte hartze erabakiorraren itzalean ez dago inolako kausarik. Ez du etikarik, alegia. Kieslowskiren unibertso hertsian, ordea, halabeharraren borondatea oinarri etiko jakin batzuen arabera moldatzen da. Zio bat du bere portaerak. Pertsonaien arteko elkartze, gurutzatze eta banaketak erabakitzeke tenorean eredu moral bat kontuan hartuta jokatzeko baitu beti halabeharrak.

Adierazitakoaren erakusgarri, halabeharraren aseptikotasuna zalantzan jarri zuen Kieslowskik Murrik egindako elkarrizketa batean: “Halabeharra merezi behar den zerbait da, lan gogorraren bitartez irabazi beharrekoa. Halabeharra bizitzan antzematen jakin behar da, etekina atera ahal izan diezaiozun; bere potentzialtasun egoeratik askatzeko beharrezkoak diren premisak sortzen jakin behar da. Gure bizitzaren erabaki guztiak gobernatzen dituen arau orokor bat da” (Murri, 1998: 11).

Parametro bertsuetan mugitzen da Irene Ickowicz Kieslowskiren halabeharraren izaera interpretatzeko unean. Are gehiago, urrunago doa oraindik:

“Kieslowskirentzat, halabeharra, kasualitatea, bizitzak eskaintzen dituen zirkunstantziak dira. Eta haietarako prest egon behar dugu. Prest ez baldin bagaude, aukera horiek ez baitira iristen. Bere pertsonaiek ez baldin badute euren bizitza hasi bezala amaitzen, ikasi dutelako da. Ikuspegi horretatik, urrun duen mutil-lagunaren jelsiaz kezkatutako dagoen modeloaren bidean gurutzatzen den txakurra tranpa bat bilakatzen da. Protagonista oso bihozbera denez gero, arriskuan den bizitza horri laguntza eskaintzen dio. Ondorioz, bere anaitasuna loratzen da. Modeloa prest dago tranpa horretatik libratzeko eta aurrera jarrai dezake... Ontzian zihoazenen artean zazpi pertsona soilik irteten dira bizirik, tartean modelo gaztea eta epaile gaztea. Zergatik salbatu da neska? Badakigu (bere jarrera gizatiarrarengatik). Zergatik salbatu da epaile gaztea? Azkenean ezin izan zuelako bere txakurtxo abandonatu” (Ickowicz, 1996).

Halabeharraren jite morala ukalezina da *Rouge* (1994) filmaren istorio nagusia ikerketaren ardatz hartuz gero. Halabeharrak protagonistei bigarren aukera bat eskaintzen die soil-soilik merezi dutenean. Aukera hori erdiesteko etikoki zuzena den zerbait egin dutenean, hain zuzen ere. Anaitasunezko ekintza bat, kasu. Zentzu horretan, Auguste eta Valentinaren arteko topaketaren kasua horren paradigma da.

6.6. Errepikapena eta bigarren aukera

Bere filmak sinfonia baten mugimenduak balira bezala ulertzen zituela esan ohi zuen Kieslowskik. Arras nabarmena da hori *Rouge* (1994) filmaren kasuan, zinki. Izan ere, Zbigniew Preisner musikariak soinu bandarako atondutako boleroaren itxura –amaiera

gorena xede duten elementu errepikakorren aberaste etengabea—beregatzen du filmaren egiturak. Horrenbestez, errepikapena bihurtzen da *Rouge* (1994) pelikularen estrategia narratiboaren bizkarrezurra.

Aditu gehienek ikerketetan behar bezala azpimarratua izan ez den arren, berebiziko garrantzia du errepikapenak zinemagile poloniarraren obran. Bere zeluloidezko proposamen argilunen gakoak argitzea atsegin ez bazuen ere, errepikapenak bere zineman jokatzeko duen rol esanguratsua aspaldi aitortu baitzuen Kieslowskik berak: “Zinema aditu askok ene filmak halabeharrendaren gain eraikita daudela dioten arren, ez dut uste hala denik. Errepikapena, ordea, ezinbestekoa da” (Castro, 1994:38).

Valentine modelo gaztearen lehen plano izoztu batekin bukatzen da *Rouge* (1994) filma. Irudiak neskaren ezker soslaiak erakusten digu; Valentinek ileak bustita dauzka eta bere aurpegiak tristezia eta samina islatzen ditu. Hondoan, berriz, gorria da. Ez da Kieslowskik irudi hori erakusten digun lehen aldia, ordea. *Rouge* (1994) filmaren bigarren sekuentziako estreinako irudia baita. Txikie iragarki baterako argazki-saioan Valentineri ateratako argazkia, hain justu; ondoren, Joseph Kern epaile erretiratu eta Auguste epaile gaztea liluratuko dituen iragarki-kartel erraldoiaren irudi bera, alegia. Kieslowskik errepikatu egiten du irudia behin eta berriz filmean barrena. Ez da errepikapen soila, baina. Bukaera iragartzen duen irudia ere bada. Zinemagile poloniarrek hain gustuko zituen *flash-forward* horietako bat, zehatz-mehatz esateko. Hortaz, *Blanc* (1993) filmeko lehen sekuentzian ageri den maleta bakartiaren irudiak Karol aberrira itzuliko dela aurreikusten badigu, Valentineren iragarkiko soslai tristek ontziaren hondoratzearen drama samina iragartzen du. Iragarkiaren leloa ere esanguratsua da: “edozein egoeran, bizitzeko plazerra”. Kieslowskik ezkortasunetik itxaropenera nozitzen duen bilakaeraren ezaugarri ez ezik, Valentineren patua bera ere iragartzen baitu.

Era berean, Auguste gaztearen bizitza Joseph Kern epaile erretiratuaren bizitzaren errepikapena bilakatzen da *Rouge* (1994) filmean. Hastapenetan, bizitza *klonatu* horren zantzuak besterik ez ditugu sumatzen: txakur baten jabe dira biak, galtza-uhalek bertsuak erabiltzen dituzte, eta Van Den Budenmayer—Zbigniew Preisner—kompositore herbeheretarraren musika dute atsegin. Laster, ordea, bion arteko paralelismoak ez direla bakarrik zaletasun edo gustuetara mugatzen ohartuko gara. Augustek orainaldian dituen bizipenak epaile erretiratuaren iraganeko bizipen berberak direla, alegia.

Filmaren amaiera aldera, modeloen erakustaldiaren ostean, Valentinek eta epaile zaharrak lagunarteko elkarrizketa samina dute antzoki hutsean. Bertan, bere bizitzaren pasarterik ezkutuenak biluzi egiten dizkio epaile erretiratuak Valentine modelo gazteari. Elkarrizketa horretan, hain zuzen ere, epaile erretiratuaren bizitza eta Auguste gaztearena bi ur tanta bezalakoxeak direla argi ikus daiteke.

Ikasle zen sasoiaren antzezlan baten atsedendian, liburuak eusten zizkion goma apurtu zitzaiola kontatzen dio epaile erretiratuak Valentine xaloari. Ondorioz, libururik mardulena galeriatik besaulki-patiora erori zitzaion. Jaitsi zenean, liburuak orrialde jakin batean zegoen irekita. Joseph Kern gazteak orrialde hartako esaldi batzuk irakurri

omen zituen. Azterketan egin zioten galderaren erantzuna izan zen. Istorioa ezaguna egiten zaigu oso. Auguste gazteak bizipen berbera baitu filmaren hasieran. Zebra-bide bat zeharkatzen ari dela, liburuak eusten dizkion goma apurtu eta ale guztiak errepide gainera erortzen zaizkio. Libururik mardulena orrialde jakin batean ireki egiten zaio. Liburua jasotzerakoan, gazteak esaldi batzuk irakurri egiten ditu. Gerorago, epaile izateko gainditu beharreko azterketan egiten dioten galdera orrialde hartan zegoela jakingo dugu. Hala, denbora eta espazioa ezberdinak diren arren, bizipena berbera da.

Hori guztia gutxi balitz bezala, epaile erretiratuaren eta epaile gaztearen maitasun zauriak ere berdinak direla nabarmentzen zaigu aipatu elkarrizketan. Bihotza apurtu zion emakumea hala erretratzen du epaile zaharrak: “Unibertsitatean ari zen ikasle. Ni baino bi ikasturte aurrerago zegoen. Ilehoria zen. Fina. Lepo luzekoa. Jantzi argiak zeramatzan soinean. Haren etxean ere argiak ziren altzariak. Sarreran, ispilu bat zegoen marko zuri batean. Ispilu hartan gau batean bere hanka zuriak zabalik ikusi nituen, gizon batekin erdian”. Augusteren neska-lagunaren deskribapena dirudi. Ilehoria da. Fina. Mutila baino bi urte zaharragoa. Eta traizionatu egiten du. Horretaz gain, fideltasunik ezaren irudia berbera da bi kasuetan. Augustek ere maite zuen emakumearen hanka zurien artean gizon bat ikusi baitu. Ez ispiluan. Neska-lagunaren logelako leihoko beiraren bitartez baizik.

Epaile zaharraren eta Augusteren maitasun urratu hori ezin hobeto irudikatzen duen metafora bat darabil Kieslowskik pelikulan. Alegia, edalontzi apurtuaren metafora. Aurreko atalean adierazi legez, bolatokian egingo dugu topo estreinako edalontzi apurtu batekin. Karin ez da agertu Augusterekin zuen hitzordura eta, azken honek, haserreari ezin utsiz, garagardo edalontzia hautsi du. Irudiak, zalantzarik gabe, Auguste eta neska-lagunaren arteko harremana apurtuko dela aurreikusten du. Halaber, antzokian epaile zaharrak eta Valentinek duten elkarrizketan ere metafora bera errepikatuko da. Oraingo honetan, baina, modelo gazteak kafea duen plastikozko edalontzi bat hatzen artean apurtuko du senak epaile zaharraren bihotza kraskatu zuen maitasun istorioaren gordina ezagutarazten dion unean bertan. Ukaezinak dira, zinez, paralelismoak. Hori guztia aski ez balitz bezala, haize kolpe baten eraginez epaile zaharraren billar mahaiaren gainera eroriko da udare-likore gorrixkaz betetako edalontzi bat filmaren bukaeran. Valentine eta Auguste daramatzen ferryaren hondoratzea ez ezik, pelikularen hasieran Michelen telefonoaren alboan zegoen alkohol gorrixkadun edalontzia ere gogora dakar horrek. Edalontzi hori –Valentine eta Michelen maitasuna– erori eta hustu da erabat. Horrez gain, irudi horrek ere film osoan barna modelo ederraren eta epaile gaztearen baitan utsitako maitasuna isuri dela sinbolizatu dezake.

Aipaturikoak bezain agerikoak ez diren beste errepikapen batzuk ere antzeman daitezke *Rouge* (1994) filmean barrena. Idazlumarena, esate baterako, esanguratsua da oso. Epaile erretiratuak bere burua salatze gutuna idazteko unean idazluma erabiltzen du lehen une batean. Idazlumak, ordea, ez du tintarik. Antzua da, hortaz, bere saioa. Beraz, amaieran, arkatzez idazten du gutuna. Handik gutxira, neska-lagunak idazluma bat oparituko dio Auguste gazteari azterketa gainditu duela ospatzeko. Apurtxo bat geroago, idazluma berdinarekin astinduko du Augustek neska-laguna eta haren maitalea biltzen direneko

jatetxearen erakusleihoa. Batean zein bestean, idazluma maitasun harreman antzuaren metafora bilakatzen da. Antzeko zerbait gertatzen da ere automobileko bateriarekin. Neska-laguna beste gizon batekin ohean harrapatu eta gero, Valentineren etxe aurrean aparkatu egiten du autoa Augustek. Oharkabe, argiak piztuta uzten ditu autotik irteten denean. Ondorengo planoan argiak piztuta dituen auto huts horri so egiten dio Valentinek, “bateria!” hitza xuxurlatuz. Augusteren maitasuna balitz bezala xahutuz baitoa bateria. Oraingoan, bateria da maitasun antzuaren metafora. Inpotenziaren sinonimoa. Amaieran, antzokiko elkarrizketa gazi-gezan, bateriaren metaforarekin egiten dugu talka berriz ere. Kasu honetan, baina, zentzu positiboa du metaforak. Elkarrizketaren mementu batean Valentine xaloari zuzentzen zaio epaile zaharra eta hauxe esaten dio: “Autoaren bateria ere kargatu dut. Agortua zegoen”. Antzutasunik ez dago jada. Epaile erretiratuaren maitasunaren xedea —Augusterena bezalaxe— ez delako neska-lagun desleiala, Valentine baizik. Maitasun benetakoa.

Auguste gaztearen bizitzan epaile erretiratuaren itzala suma daiteke sarri. Hizpide izan diren errepikapenez gain, bada beste paralelismo estu bat *Rouge* (1994) filmean. Joseph Kern epaileak eta Augustek euren autoak Valentineren iragarki-kartel erraldoiaren aurrean geratzen dituzte filmaren une ezberdinetan. Epaile zaharra kartelari so gelditzen da, Valentine ezagutzen duelako. Auguste, berriz, harekin liluratuta geratu delako.



Errepikapena. Epaile erretiratua eta Auguste Valentineren iragarkiaren kartelaren aurrean.

Errepikapen horiek guztiek, ordea, logika bat dute filmaren egitura narratiboan. Sakonean, epaile erretiratua eta Auguste pertsona berdina baitira. Ez dira bi pertsona ezberdin. Pertsona berberaren bi bertsio ezberdin baizik. Errealitatearen birtualtasun berezi hau behar bezala ulertu ahal izateko, ezinbestekoa da Kieslowskik berak bere sasoian filmari buruz iradoki zuen interpretazioa berreskuratzea:

“*Rouge* filmaren gaia baldintzazkoan dago... zer gerta zitekeen Epailea berrogei urte geroago jaio izan balitz?... Hogeitazko urte zituen sasoiara itzultzerik balu, atsegina zatekeen? Zenbat zentzuzko gauza egin genitzakeen askoz hobe! Baina hori guztia ezinezkoa da. Horregatik egin nuen film hau. Beharbada, bizitza, bestela –bizi duguna baino hobe– bizi daitekeelako” (Insdorf, 1999: 175).

Hitz horiek sorrarazten duten lehen gogoeta zera da: bizitzan gauzak behin gertatzen direla soilik, eta aukera bat ihes egiten uzten baldin badugu, ezinezkoa egingo zaigula jada gauza berbera bizitzea. Ez da posible esperientzia pertsonalen alorrean atzera egitea. Jazo dena jazo delako, eta ezin delako aldatu inola. Iraganaren parte da. Filmean, ostera, askatasun handiagoz joka dezakegu, eta bizi izan garen bezala bizi orde, beste era ezberdin batean ere bizi gintezkeela aldarrikatu. Bizitza hobetzea posible dela, finean. Horregatik, errepikapena Kieslowskiren zineman ezinbesteko garrantzia duen beste gai baten sintoma da filmean: bigarren aukera. Annette Insdorf irakasle eta zinema adituak ezin hobeto laburbildu du hau guztia Kieslowskiren zinema ikertzen duen liburu interesgarri baten izenburuan bertan: *Double Lives, Second Chances*.

Bigarren aukeraren gaia Koloreen Trilogiaren giltzarria da. *Blue* (1993) filmean, Juliekin bizitza alternatibo bat birsortzera behartuta ikusiko du bere burua senarra eta alaba film hasierako auto-istripu lazarrian galdu ondoren. *Blanc* (1993) ironikoan, aldiz, Karolek Polonian nortasun eta bizitza berri bat bilatuko du emaztearen mespretxua nozitu eta gero. Dena dela, *La double vie de Véronique* (1991) da, ezbairik gabe, bigarren aukeraren gaiaren auzian *Rouge* (1994) filmarekin lotura gehien duena. Weronika poloniarrek eta Véronique frantziarrak elkar ezagutzen ez duten arren, bizitza paraleloak daramatzate. Abestea da Weronika poloniarren ametsa. Baina ahulegia du bihotza (*Dekalog IX* filmeko abeslariak bezalaxe). Ametsa beteko duen arren, bizitza galduko du. Bere heriotzak Véronique frantziarraren bizitza aldatuko du erabat. Véronique ederrak ere Weronika poloniarren osasun arazo berbera du. Baina, honek, senak bultzatuta, kantua utziko du bizi ahal izateko. Desioari muzin egin eta bizitzaren aldeko hautua egingo du, alegia. Weronikak ez bezala, bigarren aukera bat izango du.

Rouge (1994) filmean ere bigarren aukerak kausa-efektu prozesu berbera jarraitzen du. Mekanismoa, ostera, konplexuagoa da. Kieslowskik *flash-back garaikide*⁴⁸ irudimentsu bat darabilelako egitura narratiboa eraikitzeko tenorean. Epaile erretiratuari duela 40 urte gertatu zitzaion guztia egun Augusteri gertatzen ari zaiola adierazteko *flash-back* arrunt bat erabil zezakeen. Baina, hori egin orde, orainaldian garatzen den *flash-back* berezi bat sortzen du Kieslowskik, epailearen pertsonaia bitan banatuz. Ikuspuntu horretatik, epaile erretiratu eta Auguste gaztea pertsona berdina dira. Epaile erretiratuak bere bizitza zapuztu zuen pertsona egokia aurkitu ez zuelako. Edo, apika, beranduegi egin duelako topo harekin. Valentineri antzokian aitortzen dion bezalaxe: “Harrez geroztik, ez naiz sekula emakume batekin izan. Sinesmena galdu nuen. Edo, beharbada, ez nuen ... beharbada zu aurkitu ez zintudalako izan zen”. Augustek, ordea, pertsona egokia –Valentine– aurkituko

48. Orainaldia abandonatu gabe epaile erretiratuaren iragana kontatzen du Kieslowskik. Finean, Kern zaharraren bertsio gaztea baita Auguste. Zinema ikerlari gehienek *flash-back sekuentzial* baten aurrean gaudela dioten arren, *flash-back garaikide* gisa izendatu dugu geuk. Zizekek proposatutako terminoa egokiagoa iruditu baitzaigu.

du bukaeran. Sasoirik egokienean, gainera. Kern epailearen bertsio gaztea dela Auguste sinetsiz gero, azken honek bigarren aukera bat izan eta profitatu duela pentsa dezakegu. Nolabait esateko, iraganean egindako akatsen esperientzia baliagarria izan zaio Kern epaile erretiratuari orainean akats horiek Augusteren pertsonaiaren bitartez saihesti eta bitzta zoriontsu bat izateko.

Dave Kehr zinema aditua ondorio berera iristen da *To Save the World* artikuluko sakonean: “Auguste Epaile gaztea da, azken finean. Bere bitzta berriz ere bizitzeko aukera berri batekin. Valentine beranduegi gurutzatu da Epaile zahar akituarekin. Baina Auguste salbatzeko garaiz iritsi da, ordea” (Kehr, 1994).

6.7. Epilogo eta bigarren aukeraren aldarrikatzea

Zinemagile ezkorra zen arren, itxaropenak laztandu zuen Kieslowskiren filmografia azken sasoiari. 90eko hamarraldian, inplikazio politiko eta sozialez biluzi egin zen guztiz zuzendari poloniarren zinema, eta gizabanakoaren barne munduan, sentimenduetan, iltzatu zuen begirada. *Bez Konca* (1984) saminean eman zuen lema kolpea Kieslowskik, hain justu. Une hartatik aurrera, trantsizioa hezur-mamituz joan zen apurka-apurka. Hala, *Dekalog* (1988) film-sailean, norabide berria sendotu zen.

La double vie de Véronique (1991) pelikula da, ordea, Kieslowskiren zinema berriaren lehen harria; *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian garatuko duen arrazoibide zinematografikoaren lehen saioa. Gizabanakoaren barne mundu konplexuaren isla da filma, funtsean. Mistizismoz blaitutako unibertso sentimental aberats baten ispilu, alegia. Errealitate sozial eta politikoa ez da desagertu, baina lehen planotik at geratu da. Eszenatokiaren parte bat baino ez da orain. *La double vie de Véronique* (1991) filmean bigarren planoan ageri den manifestazioa da horren erakusgarri. Sentimenduak dira ardatz. Kieslowskiren zinemaren protagonistak bakarrik segitzen duen arren, *munduan bakarrik ez dagoela* sentitzen du orain. Itxaropenaren zantzuak inoiz baino argiagoak dira Kieslowskiren zinemaren atmosfera etsian.

Halaber, bigarren aukeraren gaia ageri-agerian geratzen da estreinakoz *La double vie de Véronique* filmean. Antzeko zerbait gertatzen da ere *Rouge* (1994) filmean. Auguste epaile gaztea Joseph Kern epaile zaharraren bertsio bat baino ez da. Zorigaitzaren mende bizi da epaile zaharra; maite zuen emakumeak engainatu zuelako. Valentine modelo gaztearekin egingo du topo, baina. Benetako maitasunarekin. Zoriontsu egin dezakeen emakumearekin. Tamalez, baina, halabeharrak beranduegi gurutzatu ditu haien patuak. Berandu da dagoeneko epaile zahararentzat. Ez, ordea, Augusterentzat. Maite duen emakumeak engainatu duen arren, garaiz aurkituko baitu Valentine. Hortaz, zoriontsu izateko bigarren aukera bat izango du ere epaile zaharrak Augusteren bitartez. Formulazioa arras ezberdina izanik ere, bigarren aukeraren gaia ere oso presente dago *Blue* (1993) eta *Blanc* (1993) pelikuletan. Aipatu film horietan iradoki egiten dena modu oso esplizituan gauzatzen da *Rouge* (1994) filmaren bukaeran.

Mantxako kanalean urperatutako ferryaren hondamenditik bizirik aterako dira Auguste eta Valentine eta, lehen aldiz, haien patuak gurutzatuko dira. Zoriontsu izateko bigarren aukera izango dute. Baita Joseph Kern epaile zaharrak ere. Haren bertsio gaztearen bitartez bada ere. Dena dela, itxaropenez tindatutako bukaera hau ez da *Rouge* (1994) filmaren amaiera soil-soilik. *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiaren beraren bukaera ere bada. Ferryaren ezbehar lazgarritik bizirik irtendako zazpi pertsonetatik sei trilogiako protagonistak dira eta. Auguste eta Valentine ez ezik, Julie eta Olivier –*Bleu* (1993) filmeko protagonistak– eta Karol eta Dominique –*Blanc* (1993) filmeko protagonistak– ere salbatuko baitira. Hortaz, *Rouge* (1994) filmaren amaiera *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiaren epilogo gisa ere uler daiteke. Trilogiako protagonistek zoriontsu izateko bigarren aukera izango dutela esplizituki adierazten baita bukaera berezi horren bitartez; trilogiako atal bakoitzaren amaierak sor zitzakeen interpretazio guztiak zokoratuz; bigarren aukeraren auzia trilogiaren gai giltzarria dela nabarmenduz. Honenbestez, bukaera bera, bigarren aukeraren aldarri bihurtzen da.



Ferryaren hondoratzetik bizirik irtengo dira *Trois Couleurs* trilogiako protagonista guztiak. Ezbehar horrek elkartuko ditu estreinakoz Auguste eta Valentine.

Zergatik salbatu dira *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako protagonistak, bada? Edo, bestela esanda, zergatik merezi izan dute zoriontsu izateko bigarren aukera? Kieslowskik berak erantzun zion galdera horri: “Nik ez nituen salbatu; eurak salbatu ziren ontziaren urperatzetik, eta horregatik hiru film egiteko aukera izan nuen; baina, era berean, alde zurretik banekien eurak salbatuko zirela, eta ez besteak” (Rodríguez Chico, 2004:200).

Kieslowskiren erantzuna, ohi bezala, ez da argia. Anbigua baizik. Hortaz, irakurketa ugari eragin ditzake. Rodríguez Chicoren ustez, *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako protagonistek urrats jakin batzuk eman dituzte bigarren aukera merezi ahal izateko:

“*Rouge* filmean epilogo edo ‘bigarren bukaera’ bat eskaintzen digu Kieslowskik, eta bertan, *Trois Couleurs* trilogiako protagonisten bizitzek hartutako norabideez mintzatzen zaigu: zailtasun eta oinaze guztiekin, eta amaiera itxia ez bada ere –are gutxiago, *happy end*-a–, maitasunak hondoratze existentzialetik salbatu dituela ikus dezakegu. Besteengana bizitza bideratu dutenek soilik lortu dute bizirautea” (Rodríguez Chico, 2004:200).

Ñabardurak ñabardura, nahikoa egokia da Rodríguez Chicok egiten duen irakurketa. Zorionera daraman bigarren aukera ez baita ustekabeaz azaltzen. Egia da halabeharrak bideratu egiten dituela protagonisten patuak. Baina halabeharraren parte-hartzea ez da *naturala*; eredu etiko jakin baten arabera baizik. Kieslowskiren ustez, halabeharra merezi behar den zer baita, eta lan gogorraren bitartez da eskuragarri bakarrik. Hala, halabeharraren etikotasunaren kontzeptuaren aurrean geundeke. Gauzak horrela, zorionaren bidea aurkitzeko, bilakaera etiko sakona bizi beharko dute *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako protagonistek.

Rodríguez Chicoren iritziz maitasuna da, hain justu, bilakaera horren funtsa. Maitasun hori, ordea, zabal interpretatu behar da. Maitasuna bera baino, anaitasuna baita aldaketaren ardatza; zorionera daraman autopista hartu ahal izateko ordaindu beharreko bide-sari etikoa. Beraz, Valentinek beira-edukiontzira botila jaurti nahian dabilen amona konkordunari laguntzen dioneko eszena bihurtzen da bilakaera etikoaren konfirmazioa. Elkartasun keinu horren bitartez bakardadearen saminarekin eta indibidualismo antzuearekin apurtu egiten du *Rouge* (1994) filmeko protagonistak; eta, era berean, bere burua eta epailearena –gazte zein zaharrena– ez ezik, trilogiako beste protagonista guztiena ere hondoratze existentzialetik salbatu egiten ditu.

Bigarren aukera zilegi da. Inguratzen duen errealitate samin eta hertsiaeren gatibutzarekin buka dezake gizabanakoak. Borondate kontua da. Jarrera aldatu eta besteen alde urratsak ematean datza gakoa. Jauzi etiko horrexek, hain zuzen ere, zabal-zabalik uzten ditu bigarren aukeraren ateak. Bilakaera etiko horretan murgildu ahala, halabeharra lagun, zorionsu izateko bigarren aukera erdiesten du protagonista kieslowskiarrak. Hala, bigarren aukeraren gaia zuzendari poloniarren zinemaren giltzarri bihurtzen da.

6.8. Itxaropenaren malkoak

Malkoek esanahi berezia dute Kieslowskiren zineman. Izan ere, pertsonaien barne sentimenduak adierazteaz gain, pisu etiko nabarmena dute. Dokumentalak utzi eta fikziozko zineman buru-belarri murgildu zenean, malkoen zama etikoak bultzatuta hartu zuen erabakia Kieslowskik. Hala aitortu zuen zinemagile poloniarrek, bederen, Danusia Stoket egin zion elkarrizketa interesgarrian:

“Gaur egun, glizerina eros dezaket, aktorearen begietan tanta batzuk jarri eta negar egingo du. Askotan erretratatu izan ditut benetako malkoak. Oso bestelakoa da, zinez. Baina, orain, glizerina daukat. Benetako malkoek beldurra ematen didate. Egia esan, ez dakit zuzen jokatzeko ote dudan malko horiek irudikatzen unean. Sarritan, halakoetan, inongo mugarik gabeko esparru batean bere burua aurkitu duen norbaiten larruan sentitu izan naiz. Horregatik, hain zuzen, ihes egin nuen dokumentalgintzatik” (Stok, 1993:86).

Malkoek egiten du gogoeta, hain justu, Slavoj Žižek pentsalari lacanistak Kieslowskiren zinema ardatz duen *The Fright of Real Tears* liburuan.

“Kieslowskiren obraren lehen filmetan benetako malkoen beldurra nabarmentzen da, eta bukaerakoetan, fikziozko malkoak dira nagusi. Malko horiek ez dira babes-harresia apurtu eta norbanakoaren sentimenduen bat-batekotasuna erakusten dutenak. Jite teatralako malkoak dira baizik, berreskuratutako distantziaren malkoak, ‘malko lataratuak’ (...). Berreskuratutako distantzia enuntziario eta baieztapenaren arteko hutsuneari dagokio: malkoak baieztapen bat dira enuntziarioaren kontrako posizioa adierazten dutenak, zorionarena” (Zizek, 2001:178).

Hein handi batean, paraleloak dira *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako protagonisten ibilbideak. Bakardade gordinetik ihesi, patuaren aurka errebelatu egiten dira-eta guztiak. Horretarako, baina, ezinbestekoa izan zaie aldartea aldatzea; alegia, gatibatzen zituen burbuila existentzialarekin apurtu eta besteen alde egitea. Hortaz, benetako bilakaera etikoa bizi behar izan dute halabeharraren babesa erdietsi, eta, hala, zoriontsu izateko bigarren aukera bereganatzeko. Bidearen bukaerara iristean, negar malkoen bitartez islatuko dute zoriona. *Rouge* (1994) filmean, epaile zaharrak etxeko leiho apurtutik so egiten du infinitura. Valentineren lehen plano izoztuen artean tartekatzen du haren irudia Kieslowskik. Zoriona igarri daiteke epaile zaharraren ezpainetan, eta malko batek urratzen dio ezker masaila. Kern jaunaren eta Valentineren eskuak banatzen zituen taxiaren kristala apurtu da betirako. Epaile zaharraren leihoa bezalaxe. Auguste eta Valentineren bizitzak gurutzatu dira bukaeran, eta antza, haien arteko maitasunak etorkizunik –Kern epaile zaharrak amestu eta Valentineri kontatutako etorkizun gozoa– badu. Baita *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako protagonista oorenak ere.

Irudi bertsua aurki dezakegu ere *Bleu* (1993) eta *Blanc* (1993) filmetan. Trilogiaren lehen partearen azken sekuentzian, hain zuzen ere, alboko-*travelling* zirrargarriaren amaieran, Juliek –leihotik begira dagoela– negar egiten du. Azkenean, iragan samina –senarra eta alabaren heriotza– aintzat hartu, eta bizitza berri bati heldu dio; Olivierren maitasunari bihotzaren atea zabal-zabalik utziz. Galera bere egin duenez gero, negar egin dezake Juliek orain. Halaxe ulertzen du irudia ere Rodríguez Chicok (2005:113):

“Julieren azken plano esanguratsua da; haren begi negartsuek maitatzeko eta erabat libre izateko ezintasuna islatzen dute, oztantazuek eta tristeziak. Bizitzan aurkeztu zaizkion aukeren artean, txarren artean onena aukeratzea beste irtenbiderik ez du izan: Olivierren maitasuna suzedaneo bat da, eta oraindik, senarrarekin maiteminduta dagoela dirudi. Senarrari uko eginez soilik, hura sakrifikatuz, itzuli ahal izango da berriz ere bizitzara, ordea. Eta, hala, maitasun berriari leku egingo dio ariman”.

Leiho batek ere banatzen ditu *Blanc* (1993) filmeko protagonistak. Kartzelako barrotedun leiho batetik maite duela adierazten dio Dominiquek Karoli, eta azken honek, negar egiten du. Malko betean. Zehatz eta argi azaltzen digu Annette InsdorfeK Karolen malkoen esanahia:

“Kamera –Karolek espetxeko patiotik duen ikuspuntua ordezkatzuz– kartzelako leihoko barrotean atzealdean den Dominiqueraren aurpegiaren lehen planora doa pixkanaka-pixkanaka. Kamerak, *zoom*-a erabiliz, ‘kendu’ egiten ditu barroteak; Dominique askatzen duela itxura emanaz. Haren eskuek eszena txiki bat irudikatzen dute –ez, berak ez du kartzelatik ihes egiteko asmorik; bertan jarraituko du biak ezkon daitezkeen berriz– eta malkoz betetzen da Karolen aurpegia. Kieslowskik *happy end* gisa ulertzen zuen bukaera hau; bata zein bestea elkar maite dutela ohartzen direlako” (Insdorf, 1999:160).

Hortaz, galdutako maitasuna berreskuratu duelako egiten du negar Karolek. Zorionsu izateko beste aukera bat duelako.

Trilogiako protagonistek kaiolaten zituen isolamenduarekin apurtu dute eta beste gizabanakoekin harremanetan jarri dira. Haien alde bideratu dituzte bizitzak, eta horregatik, zorionaren laztana senti dezakete azkenean. Bizi izan duten bilakaera etikoak gizatiarrago bihurtu ditu, eta orain, negar egiteko gai dira. Zentzu horretan, Annette Insdorffek (1999:176-177) egindako interpretaziotik hurbil geundeke:

“Hiru pelikuletako azken irudiek protagonistek bakardadearen eta etsipenaren aurrean lortutako garaipen gordina erakusten dute. Leiho bat nabarmentzen da haietako bakoitzean: *Bleu* filmeko kristalaren atzetik Julie eta *Blanc* filmeko barrotedun leihotik Dominique bezalaxe, epailea ere etxeko leiho apurtutik begira ari da. Aurpegitik isurtzen zaion malkoak bukaeran negar egiteko gai den pertsona dela erakusten du. Kieslowskik guztiak ferryaren hondamenditik salbatu aurretik, haien buruak salbatu zituzten protagonistek beraiek”.



Protagonisten negar malkoekin amaitzen dira *Trois Couleurs* trilogiako filmak. Itxaropenaren malkoak dira.

Horrenbestez, hasierako zama existentziala kendu dute gainera Koloreen Trilogiako protagonistek. Patu saminari iskin egin, eta haien bizitzak berregiteko gai izan dira guzti-guztiak. Bakardadearekin hautsi eta ezinbestekoak ziren urrats etikoak eman dituzte halabeharrenez babesa lortzeko. Anaitasunak –maitasunak, zentzu zabalean– bultzatuta, jokabidea aldatu eta besteen alde bideratu dituzte bizitzak. Zorionsu izateko bigarren aukera da jarrera aldatuta horrexegatik jasotako sari preziatua. Hala, sakonean, *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako protagonisten malkoak erredentzioaren malkoak dira. Zoriona iragartzen duten malkoak. Itxaropenaren malkoak.







7. Ondorioak







7. Ondorioak

Krzysztof Kieslowskiren zinema ibilbide oparo eta berezia ondorio bakan batzuetan laburbiltzea da azken atal honen erronka. Gogoeta orok du-eta bere bokalea. Bere amaiera, nolabait esateko. Halaz ere, doktore-tesi honek ez du zuzendari poloniarraren zinemaren emari naroa agortzen inolaz. Ez da hori bere asmoa ere. Kieslowskiren zinemaren giltzarriak islatzeaz gain, irakurketa berri bat eskaintzea du helburu. Zentzu horretan, haren pelikulen testu-analisiaren bidez atondutako ondorio bilduma dakarkizuegu; Kieslowskiren benetako dekalogo. Hortaz, Kieslowskiren zinemaren oinarriak biltzen dituzten hamar ondorioak biluziko dira jarraian; gai nagusiak ez ezik, baliabide estetiko zein narratiboak ere azalduz.

1. Bilakaera, Kieslowskiren zinemaren funtsa

Bilakaera etengabe baten ondorio da Kieslowskiren zinema. Hala, *La double vie de Véronique* (1991) eta *Trois Couleurs* (1993-94) trilogia bilakaera horren gailurra dira; horrexegatik bereizten dira hain argi bertan zuzendari poloniarraren zinemaren ezaugarri nagusiak. Hein handi batean, azken aro horretan finkatzen baitira Kieslowskiren zinemaren oinarriak. Nolanahi ere, poloniar sasoiko zinemaren ekarpenak aintzat hartu gabe ezinezkoa da Kieslowskiren zinemaren zimenduak behar bezala ulertzea.

Hastapenetan, dokumentalak izan ziren Kieslowskiren zinemaren ardatz. Polonia komunistan ordezkaturik ez zegoen gizartea erretratatu nahi izan zuen halaxe. Egile ukitu oro saihestuz, errealitatea bere horretan, bere gordinean, islatzen du zinemagile poloniarren lehen filmetan. Bere protagonisten aurpegiaren lehen planoak dira nagusi eta *over* ahotsik ez dago; herritarren hitzari ematen baitio lehentasuna. Dokumental horietan, hain justu, burokraziaren aurkako salaketa eta langile klasearen bizipen ilunak dira nagusi. Kieslowskiren dokumentalak, sistemaren barrunbe ustelak irudikatzen dituzten arren, ez dira horretara mugatzen soil-soilik, baina. Gizakiaren sentimendu, iritzi zein ametsak ere haien interesgune baitira.



Poloniar gizarteko protagonista anonimoen bizitza biluzi ahala, arazo etikoek indar hartuko dute Kieslowskiren baitan, ordea. Izan ere, ez du bere dokumentaletako protagonistek boterearekin inongo problemarik izan dezaten nahi, ezta haien intimitatea urratu ere. Hortaz, haiei min egiteko arriskua saihetsi nahirik, fikzioaren eremura igaroko da Kieslowski. Fikziozko lehen filmetan, ostera, aldaketa nabarmenik ez dago. Dokumentaletan bezalaxe, propaganda ofizialak ezkututako errealitate gordina islatu eta sistemaren potret makurra baitakar. Forma zein narrazioari dagokienez, dokumental kutsu handia dute ere aipatu filmek. *Personnel* (1975) pelikulan, kasu, behaketa kutsuko narrazio moldea da nagusi. Horrezaz gain, eskuko kamera usu erabiltzen da eta giroko eszena eta lehen plano ugari ere aurki daitezke.

Dena dela, apurka-apurka, *Przypadek* (1981) filmetik aurrera bereziki, gizabanakoaren barne munduak are eta leku gehiago bereganatuko du Kieslowskiren zineman. Barne munduak eta politikak izango duten bizikidetzatza laburra izango da, ostera. *Bez Konca* (1984) pelikularen ondoren apurtuko baita erabat. Sistemak ez ezik, oposizioak berak ere gogor kritikatu du-eta aipatu filmaren joera ideologikoa. Une horretatik aitzina, politikatik urrundu eta gizakiaren barne munduan murgilduko da Kieslowski.

Horrenbestez, *Dekalog* (1988) film-saileko filmetan, sentimenduak, etika, halabeharra, patua eta gizakiaren barne munduko beste hainbat auzi izango dira nagusi. Eta, halaber, estetika bera ere edukiaren esanetara jarriko da. Azken aroko zinemak, aldiz, ondare hori bere egingo du, ordura arte nagusitutako existentzialismo iluna itxaropenarekin argiztatuz. Kieslowskiren zinemaren bilakaeraren azken maila izango da. Arestian aipatutako gailurra.

Testuinguru horretan, finkatuta daude jada Kieslowskiren zinemaren oinarriak behin betiko. Baina, azaldu moduan, oinarri horiek ez dira hasierakoak –itxuraldatuz baitoaz etengabe–. Ezta bukaerakoak –bilakaera luze baten ondorio direlako– ere. Hala, Kieslowskiren azken aroko zinema aurreko zinema guztiaren bilakaera etengabearen sintesi gisa ulertu behar da.

2. Politika: muin izatetik testuinguru izatera

Poloniako errealitate politikoari estu-estu lotua izan zen urte luzez Kieslowskiren zinema. Gauzak horrela, aurreko atalean adierazi legez, bere zinema ibilbidearen hasierako dokumentalen bidez ordezkaturik ez zegoen mundua irudikatu zuen. Hala, errealitatea bere horretan islatuz, sistemaren errai ilunak agerian utzi zituen; proletalgoaren bizitza latza, burokrazia komunistaren ustelkeria eta Poloniak bizi zuen askatasunik eza irudimenez salatuz.

Errodatutako fikziozko lehen filmetan, dokumentaletan bezalatsu, salaketa politiko eta sozialak ez zuen etenik izan. *Blizna* (1976) pelikulan, kasu, sistemaren disezio hotza egin zuen zinemagile poloniarrek; burokrazia komunista ustelean gatibatutako teknokrata

idealista baten bakardadea eta etsipena erretratatu. Aipatu filma, hain zuzen ere, Wajdaren *Czlowiek z marmuru* (1977) eta Zanussiren *Barwy ochronne* (1977) enblematikoeekin batera *Kezka moralaren zinema* mugimenduaren –aginte komunistarekin oso kritikoa– aitzindari izan zen.

Saso horretan, ordea, zentsurarekin tupust egin zuen Kieslowskik eta *Spokoj* (1976) filma debekatua izan zen gizarte sozialista batean greba bat irudikatzen zuelako. Urte batzuk geroago, gerra-legea ezarri berritan, patu berbera pairatuko du *Przypadek* (1981) filmak; oposizioaren apologia egiten zuen pelikula anti-sozialistatzat jo zuten eta.

Bez Konca (1984) filmak izandako harrera txarrak, baina, politikatik urrunduko du zinemagile poloniarra. Alderdi Komunistaren erdeinua ez ezik, oposizioaren beraren mespretxua ere jaso baitzuen Kieslowskik gerra-legearen garaiko poloniar errealitateari buruz eskainitako irudiak. Bere barne zatiketak agerian utzi eta garaipenaren aurrean sinesgogor azaltzen zelako salatu zuen pelikula oposizioak. Sistemak, aldiz, sozialismoaren aurkako sabotaje hutsa zela argudiatuz arbuiatu zuen. Horren ondorioz, errotik aldatuko du bere zinemaren izaera Kieslowskik aurrerantzean. Gizakiaren barne mundura zuzenduko du-eta kameraren objektiboa; politikari bizkarra emanez.

Dekalog (1988) film-sailean, hain zuzen ere, etikaren inguruko gogoetak bereganatuko du lehentasuna. Eta, hori aski ez balitz bezala, pertsonaien baitan iritziek baino garrantzi handiagoa erdietsiko dute sentimenduek. Edonola ere, *Dekalog* (1988) film-saileko atal guztietan nagusi den existentzialismo ilunaren itzalean Poloniak bizi zuen egoera politiko makurraren isla suma daiteke implizituki. *Dekalog V* (1988) gordinean, bereziki. Idziak argazki-zuzendariaren iragazkiek itsustutako Varsovia uherrak erortzearen erregimenaren bihotz ustelaren metafora baitirudi. Politikaren arrastoak ez dira oraindik erabat desagertu.

Kieslowskiren zinemaren azken aroan, oster, ardatz izatetik testuinguruaren parte izatera igaroko da auzi politikoa. *La double vie de Véronique* (1991) da horren erakusgarri argia. Bertan, auzi politikoaren zantzuak, urriak izateaz gain, ez dira esanguratsuak inondik ere; filmaren poloniar atalean ageri dira nagusiki, protagonistaren bizipenen lekuko mutu gisa. Hala, Weronikaren bidean gurutzatzen den kamioian daramaten Leninen estatua komunismoaren bukaeraren sinbolo bada ere, haren eguneroko errealitatetik at dago erabat. Politikarekiko axolagabetasun hori are eta nabarmenagoa da Weronikak Véroniquerekin topo egiten duen eszena adierazgarrian. Gobernuaren aurkako manifestazio baten erdian sartuko da Weronika oharkabe. Krakoviako plaza nagusian girotutako pasarte horretan, protesta oihuak entzun daitezke. Irudietan, berriz, pankartak nonahi. Lasterrera, polizien eta manifestarien arteko liskarrak lehertuko dira. Manifestazioa, baina, ez da gertakari garrantzitsuena. Bere testuinguru soila baizik. Weronikak bere doblearekin duen elkartzea baita sekuentziaren arretagune nagusia. Protagonistarentzat nahiz Kieslowskirentzat berarentzat ere.

Trois Couleurs (1993-94) trilogian, aldiz, politikaren auzia ia desagertu egingo da. Zentzu horretan, *Blanc* (1993) filmean aurki daiteke, apika, salbuespen bakarra. Komunismoaren

osteko Polonian nagusi den kapitalismo basaren kritika latza dakar-eta Kieslowskik bertan. Ironia ilunez tindatutako salaketa horretaz landa, ezer gutxi dago, baina. Are gutxiago, *Bleu* (1993) eta *Rouge* (1994) pelikuletan. Beraz, errealitate politikoa erretratatzetik errealitate emozionala erretratatzera igaroko da Kieslowski azken sasoiko zineman; gizakiaren barne munduan behin betiko iltzatuz begirada.

3. Barne mundua: sentimenduen erresuman barrena

Politikak eta Elizak etsiturik, gizakiaren alde espiritualetan hartuko du aterpe Kieslowskik; kameraren objektiboa, inguratzen duen errealitatea islatzera baino, bere filmetako pertsonaien arimetara zuzenduko baitu. Hala, sentimenduak, intuizioak eta ametsak izango ditu xede bere ibilbide oparoaren azken garaian. Ondorioz, gizabanakoaren barne mundua, sentimenduen unibertsoa, bere zinemaren giltzarri bilakatuko da.

Gizabanakoaren sentimenduetan barrena egindako bidaia horren arrastoak *Dekalog* (1988) film-sailean agerikoak diren arren, *La double vie de Véronique* (1991) filmean gauzatuko da benetako lema kolpea. Orduantxe, intimoagoa, espiritualagoa, bihurtuko baita zuzendari poloniarraren zinema. Barne mundu aberats eta misteriotsu horren erakusgarri dira protagonistaren bihozkadak, ametsak eta doblearekin partekatzen duen objektuekiko harreman metafisikoa ere. Maila formalean ere nabarmen islatuko da barne mundu hori protagonistaren irudia islatzen duten ispilu eta leihoetan nahiz haren begirada subjektiboan.

Edonola ere, *Bleu* (1993) da Kieslowskiren azken sasoiko zinemaren protagonisten barne munduaren begirada subjektibo hori egokien irudikatzen duen filma. Izan ere, harreman estua dago bertan mamiaren eta formaren artean. Zentzu horretan, medikua Julieren begi-ninian islatzen deneko xehetasun plano litzateke, inongo zalantzarik gabe, irudirik adierazgarriena. Xehetasun plano hori, hain justu, protagonistaren barne mundura garamatzen ate simbolikoa baita. Orobat, protagonistaren ikuspegi saminaren adierazle diren lehen plano handi eta plano subjektibo anitz ere aurki ditzakegu filmean. Hori guztia aski ez balitz bezala, berebiziko garrantzia du koloreak Julieren unibertso subjektiboan. Ez da apaingarri hutsa, inondik ere. Protagonistarekin zerikusia duten objektu eta giro orotan ageri baita urdin kolorea, ahantzi nahian dabilen iragan saminaren metafora legez.

Trilogiaren lehen atalak ere badu berezitasunik narrazioaren esparruan. Iraganak ez du-eta inoiz oraina urratzen *flash back* luzeak erabiliz. Aitzitik, iluntze-iraungipenak darabiltza Kieslowskik gogoak protagonista iraganera daraman bakoitzean. Musikaz lagundutako iluntze-iraungipen horiek, hain zuzen ere, Julieren beraren ikuspegi subjektiboaren isla dira. Eszenak banatu ordez, eteten baitituzte tarte labur batez; iluntze-iraungipen bakoitzaren ondoren, une berera itzultzen da-eta narrazioa. Hortaz, protagonistarentzat eta ikusleontzat bakarrik igarotzen da denbora. Beste pertsonaientzat, berriz, denbora etenik ez dago. Hala, tarte horietan jazotzen dena ikusteko aukerarik ez dugun arren,

iluntze-iraungipenarekin batera entzuten den musikak iradokitzen digu halakoetan bere iragan saminean hondoratzen dela Julie.

Blanc (1993) filmean, ostera, gogoangarria da iragana eta *flash-back*-en bidez datorkigu. Hortaz, berezitasuna, *flash forward*-en erabilera legoke. Gertakariak aurreikusteko ez ezik, protagonistaren gogoeten berri emateko ere erabiltzen baititu Kieslowskik. Horrezaz gain, *La double vie de Véronique* (1991) filmean bezala, protagonistaren subjektibotasunaz zipriztinduta daude objektuak. Hala, emakume ederraren bustoa eta bi liberako txanpona berreskuratu beharreko maitasunaren metafora dira. Gisa horretako objekturik ez da falta *Rouge* (1994) pelikulan. Ezta plano subjektiborik ere. Dena dela, barne mundu subjektiboaren adierazpena, bereziki, protagonistaren isla etengabearen bitartez ematen da. Valentineren beraren irudia ispilu, leiho eta era guztietako beiretan ere islatzen baita une oro.

Beraz, ukatutako errealitatea deskribatzeari utzi eta giza espirituaren misterio eta sekretu ilunetan murgilduko da Kieslowski; berezko lengoia estetiko eta narratibo baten babesean, beti ere. Hala, amaieran, poloniar sasoiko zinema engaiatuaren lekua bereganatuko du sentimenduen unibertsoak. Edozelan ere, zuzendari poloniarren zinema berriaren protagonista iraganeko gizaki anonimo berbera da. Ikuspuntua aldatu da soilik. Haren kanpo errealitatea erakustetik haren barne errealitatea islatzera igaro baita Kieslowski.

4. Jainkoaren existentziari buruzko auzia

Dekalog (1988) film-sailaren zuzendari izan zenez gero, zinema aditu askok ikuspegi kristau batetik interpretatu ohi du Kieslowskiren zinema. Nolanahi ere, bere pelikuletan Jainkoaren existentziaren auziaz gogoeta egiten badu ere, ezin esan Kieslowskiren zinema katolikoa denik, inondik inora ere ez. Zinemagile poloniarrek ez baitu sekula Jainkoaren existentzia modu dogmatikoan plazaratzen; haren existentzia iradokitzen du bakar-bakarrik. Hein handi batean, Jainkoaren existentziari buruzko dudak kulunkatzen da bere zinema.

Dekalog I (1988) da, hain justu, Jainkoaren existentziari buruzko zalantza argien islatzen duen filma. Zientziaren eta erlijioaren arteko dialektika da bertan pelikularen ardatza. Bizitza ulertzeko bi eredu ditu Pawel txikiak. Arrazoia ordezkatzeko du aitak. Sinesmena, aldiz, izebak. Eredu horien arteko borroka irudikatuko du filmak. Istripu batean hilko da Pawel, baina. Etxe ondoko laku izoztua pitzatu eta hantxe galduko du-eta bizitza. Semea patinatzerara joan aurretik, zientifikoki frogatua zuen aitak laku izoztua zitarra zela. Arrazoiak, bada, ezin du gertatutako ezbeharrak azaldu inolaz ere. Fedearen ikuspuntutik ere zaila da oso haurren heriotza ulertzea. Jainkoaren borondatea esplikatzea, alegia. Zientziak ez du existentziaren misterioa azaltzeko modurik. Baina... ezta erlijioak ere. Babesgabe irudikatzen baitu gizakia Kieslowskik; Jainkoaren existentzia bera ere ezbaian jarritz.

Era berean, *Dekalog* (1988) film-sailak ez du Hamar Aginduen inongo apologiarik egiten. Jainkotiar jatorriko hamar agindu moral horiek Varsoviako auzune bateko lagun talde baten eguneroko bizitzan txertatzen ditu Kieslowskik; bizitza bera, sentimenduak, erregulatu ezin daitezkeela frogatzeko, hain zuzen ere. Azken finean, Hamar Aginduak aitzakia bat besterik ez dira jainkotiar jatorriko lege moralen eta giza existentziari lotutako emozioen arteko kontraesana nabarmen uzteko. Kieslowskik, halaxe, argi utzi nahi baitu gizakiaren eguneroko bizitza ezin dela kristautasunaren oinarritzko printzipioen arabera arautu.

Dena dela, Kieslowskik jainkotiar jatorriko legeei muzin egin eta Jainkoaren beraren existentzia ere etengabe zalantzan jartzen duen arren, izaera metafisiko handia bereganatuko du bere zinemak azken ekoizpenetan. Kutsu metafisiko hori, adibidez, *Bez Konca* (1984) filmean agerikoa da protagonistaren zentzumenez kanpoko komunikazioan eta bihozkadetan. Baina, bereziki, *La double vie de Véronique* (1991) eta *Rouge* (1994) pelikulek iradokitako unibertso espiritual oparoan nabarmenduko da.

Tarkovskik uraren sinboloaren bidez bere barne errealitate espirituala islatzen baldin badu, argia darabil Kieslowskik zeregin bererako. Argia, bizitza eta ezagutzaren adierazle ez ezik, kutsu metafisiko handiko elementua ere baita poloniarren zineman. Hala, instantzia goren bati dagokion argi batek argiztatzen ditu *Véronique* eta *Valentine*. Argi horrexek, hain zuzen, aipatu bi protagonista gazteen patu iluna urratu eta zorionaren bidean jarriko ditu.

Piztutako lanpararen metaforaren bitartez ageri da jite metafisikodun argi hori usu. Hala, adierazgarria da *Véronique* lanparatxo bat piztu eta izaten ari den sexu harremana eteten dueneko eszena *La double vie de Véronique* (1991) filmean; ondoren emango dituen urratsak kontuan harturik, naturaz gaindiko botere batek heriotzaren ilunetik bizitzaren argira bultzatzen duela baitirudi. Lanpara erraldoi baten argiak ere iluntasunetik erauziko du protagonista filmaren amaieran. Hori guztia gutxi balitz, aurrekoen transzendentzia bereko eszena batekin egiten dugu topo *Rouge* (1994) filmean epaile erretiratuak bonbilla aldatu berri dion lanpararen argiaren intentsitateaz argitzen duenean *Valentine*.

Argiaren jatorria, oster, ez da artifiziala beti. *Véronique*ren atsedena apurto eta etxeko egongelan barrena jolasean dabilen jatorri jakinik gabeko argiaren kasua da, esaterako. Karpeta berdearen lokarria argiztatuz protagonistari doblearekin duen lotura espirituala adierazten dion argi horrek jainkotiar ukitua duenik ere ezin ukatu. Orobat, antzeko ezaugarriak dituen eszena bat aurki daiteke *Rouge* (1994) pelikulan. Bertan, *Valentine*rekin duen solasaldia etengo du epaile erretiratuak modelo gaztea argiztatzen duen argi *ederra* miresteko. Eszena batean zein bestean, argiak iradokitako haraindikotasuna azpimarratzen duen zantzu formalik ere ez da falta; ezohiko kamera mugimenduak baitaude. Alegia, instantzia goren baten begirada ordezkatzan duten *travelling* subjektiboen bidez eskaintzen zaizkigu eszena horiek.

Edozelan ere, Kieslowskiren zineman duda existentziala nagusi bada ere, ageri-agerikoa da azken urteotako pelikulen jite metafisikoak izugarri indartzen duela Jainkoaren

existentziaren iradokizun kieslowskiarra. *Rouge* (1994) filmean, kasu, epaile erretiratuaren atzean Jainkoaren itzala suma daiteke; protagonista ororen patuak antolatzen dituen demiurgoa legez ageri baita bertan Kern zaharra.

Finean, Elizaren dogma eta arauak aintzat hartzen ez dituen arren, gizakiak erreferentzia puntu bat behar duela sinesten du Kieslowskik. Eta, erreferentzia puntu hori, hain justu, Jainkoa bera litzateke; bere zineman barna barreiatutako zantzu metafisiko horiek guztiak Jainkoari baitagozkio. Hortaz, egia da azken sasoiko filmetan Jainkoaren existentziaren inguruko zalantza ñabartzen duela zinemagile poloniarrek. Jarrera hori, ordea, anbigua da oso. Jainkoaren existentzia iradokitzen iristen bada ere, zalantzari ez dio-eta uko egiten guztiz. Hil aurretik eskainitako elkarrizketa batean aitortu zuena da horren erakusgarri: “Jainkoa gizakiaren erreferentzia puntua izan daiteke... existitzen bada, bederen”.

5. Legearen eta justiziaren arteko dikotomia

Justiziari buruzko gogoetak berebiziko garrantzia du Kieslowskiren zineman, egiazki. Gogoeta iluna da, ordea. Legearen eta justiziaren artean amildegi sakon bat dagoela uste baitu zinemagile poloniarrek. Hausnarketa ezkor hori, ostera, ezin da bere osotasunean ulertu Krzysztof Piesiewicz abokatu poloniarren ekarpen esanguratsua kontuan hartu gabe. Piesiewiczekin berarekin elkarlanean idatzitako gidoiak baitira, zalantza barik, Kieslowskik bere filmetan justiziari buruz eskaintzen duen irudiaren oinarri.

Jaruzelskiren erregimenaren sasoi gordinean ezagutu zuten elkar Kieslowskik eta Piesiewicz. Garai hartan, gerra-legeak urratzeagatik poloniar oposizioko kideek pairatzen zituzten epaiketa bidegabeak salatze dokumental batean lanean hasi zen Kieslowski. Egitasmo hartan, Piesiewicz izan zuen aholkulari eta lankide. Azkenean, ordea, ez zuen dokumentala gauzatu. Kamerak aurrean zituztela ikusita, zigorrak arintzen zituztelako epaileek. Eta, horrek, noski, bertan behera utzi zuen salaketa-dokumental haren xedea. Orduetik aurrera, baina, Kieslowskiren film guztien gidoietan hartuko du parte Piesiewicz.

Bez Konca (1984) filma izan zen, hain zuzen ere, Kieslowski eta Piesiewicz arteko elkarlanaren lehen emaitza. Bertan, justiziaren auzia esanguratsua da; gerra-legearen sasoiko epaiketa politiko bat baita ardatz. Halaz ere, *Dekalog V* (1988) ilunean aurkituko ditu zinemagile poloniarrek justiziaren inguruan *Rouge* (1994) pelikulan garatuko duen arrazoibide kritikoaren aurrekariak. Filma, funtsean, heriotza-zigorraren salaketa irmoa da. Protagonistak egiten duen hilketa anker eta absurdua haren exekuzio hotz eta bortitzarekin –legearen berme osoarekin egindako estatu krimena– parekatuko du-eta Kieslowskik. Orobat, heriotza-zigorraren antzutasunaz mintzo da ere akusatua abokatu gaztea filmaren hasieran; zigorra mendekua baino ez dela salatuz.

Heriotza-zigorra dakarren ebazpena ezagutu ostean Piotr abokatu idealistak arrastaka daraman togaren metaforak, bere etsipena ez ezik, justiziaren egoera ere irudikatzen du

gordintasun osoz. Legearen eta justiziaren arteko amildegia-idea, alegia. Justiziaren injustizia. Kieslowskiren aburuz, benetako justiziak zerikusi gutxi baitu legeak ezartzen duenarekin. Zentzu horretan, *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako hiru ataletan agertzen den auzitegia legeak kudeatzen duen justizia burokratiko eta hotz horren erakusgarri da; gizabanakoaren patuaren aurrean axolagabe ageri den mundu bihozgabearen erretratua. Hala, Parisko Justizia Jauregian epaitua eta umiliatua den Karolek –*Blanc* (1993) filmeko protagonista– epaileari egozten dion berdintasunik eza testuinguru horretan interpretatu behar da. Ile-apaintzaile poloniarrek etsi-etsian aldarrikatutako justizia sozialak auzitegiak sinbolizatzen duen justizia burokratiko eta hotzarekin egiten baitu tupust.

Justiziari buruzko gogoeta kritiko horiek guztiak bere egingo ditu epaile erretiratuak *Rouge* (1994) filmean, zinez. Lege sistema injustuak, biktimengan ez ezik, *Dekalog V* (1988) filmeko abokatu idealistaren baitan ere sortzen duen mingostasuna argiro islatzen da-eta epaile erretiratuaren jarrera eszeptikoan. Piotr abokatu gaztea ez baita heriotza-zigorra gaitzestera mugatzen, inondik ere. Legea egin eta ezartzen dutenen errugabetasuna ere auzitan jartzen du. Salaketa horrekin, hain justu, bat dator Kern epaile zaharra. Testuinguruak gizabanakoaren portaera baldintza dezakeelako. Eta, baldintzak ezberdinak diren neurrian, legeak ez direlako berdinak guztiontzat. Horrenbestez, epaitutakoaren larruan egon izan balitz, ziurrenik berak ere gezurra esan, lapurtu eta hil egingo zukeela aitortzen du epaile erretiratuak. Baina epailea ez dago sekula epaituaren larruan eta nekez uler ditzake haren arrazoiak. Nekez uler dezake Karolek aldarrikatzen duen berdintasuna. Horixe da bere errua. Epaituaren larruan jarri gabe zer den egia eta zer den gezurra epaitu izana da epailearen bekatu nagusia. Besteak epaitu izana, alegia. Gizakia, gizaki den aldetik, ez du-eta epaitzeko legitimitaterik.

Ildo beretik, sentimenduak epailearen deliberamenduetan duen eragin handiak ere ageri-agerian uzten du giza-justiziaren partzialtasuna. Epaile zaharrak neska-lagunaren maitasuna lapurtu zion gizona epaitu eta errudun jo zuela kontatzen baitu filmaren amaiera aldera. Epaia legala izan zen arren, epaile izateari utzi zion auziaren ondoren Kern zaharrak. Mendekuak akuilatuta jokatu zuela jabetu baitzen orduantxe. Akusatua errudun ala errugabe izan, emandako epaiak justiziarekin inolako zerikusirik ez zuela ohartu zen eta. Errudun kontzientziak, ordea, ezin du egindako kaltea zuritu. Injustizia konpondu.

Epaile erretiratuaren pertsonaiaren bitartez giza-justiziaren ezintasunaz sakon egiten du gogoeta Kieslowskik *Rouge* (1994) filmean; legeak babestutako justizia burokratikoaren eta justizia idealaren arteko dikotomia modu dramatikoan biluziz. Sentimenduek, aurreiritziek, baldintza sozialek eta beste hainbat faktorek ere justizia bera auzitan jartzen dutela dakar Kieslowskik; gizakiaren arrazoibidea kutsatuegia dagoela inpartzialtasunez justizia egiteko, alegia. Hortaz, testuinguru makur horretan, bere izaera galtzen du justiziak. Benetako justiziarik ez dago. Justiziaz mozorrotutako lege mekanismo burokratiko, partzial eta hotz bat, ez besterik. Justiziaren izenean injustizia ezartzen duen lege sistema.

6. Bakardadearen gordina eta inkomunikazioa

Bakardadearen mende bizi da gizakia Kieslowskiren zineman. Bakardade hori nabariagoa da oraindik zinemagile poloniarra bere pertsonaien barne munduan murgiltzen denetik aurrera. Hala, existentzialismo ilunez zipriztindurik ageri da *Dekalog* (1988) film-sailean; itxaropenik ezak are eta gordinagoa bilakatzen baitu bertan protagonisten bakardadea.

Dekalog III (1988) da, ezbairik gabe, bakardade samin hori egokien islatzen duen pelikula. Bertan, desagertutako senarra bilatzeko laguntza eskatuko dio Ewak maitale ohiari eta harekin igaroko du Gabon-gau guztia. Amaieran, ordea, guztia amarru bat besterik izan ez dela aitortuko dio. Bakarrik bizi da aspaldi Ewa eta ez zuen Gabon-gaua halaxe pasa nahi. Maitale ohiak abandonatu izan balu, bere buruaz beste egingo zukeen, ziurrenik. Bakardadearen gordina pairaezina delako. Berarentzat nahiz film-saileko beste protagonistentzat ere.

Bakardadeak, zenbaitetan, voyeurismora daramatza Kieslowskiren pertsonaiak. *Krotki film o milosci / Dekalog VI* (1988) filmeko protagonistak, kasu, bere bizilagun ederra teleskopio batetik zelatatzen du gauero. Bere begirada, lizuna baino areago, erromantikoa da, ordea. Idealizatutako emakume batekin amets egiten duen gaztetxo baten begirada baita, alegia. Kutsu erromantiko bera du Karolen voyeurismoak ere *Blanc* (1993) filmean. Edonola ere, voyeurismoak ez du Kieslowskiren zinemaren protagonisten bakardadea leuntzen inolaz. Une jakin batean, zelatatzeari utzi eta harremanetan jarri beharko baitute maite dituzten emakumeekin. Giza harremana da-eta bakardadearen gordinarekin apurtzeko modu bakarra.

Juliek *Bleu* (1993) filmean nozitzen duen bakardade lazgarriak, baina, ez du Karolek *Blanc* (1993) pelikulan pairatzen duenarekin zerikusirik. Latzagoa da. Saminagoa. Berariaz bilatutakoa. Auto-istripu batean senarra eta alaba galdu ondoren, bakardadea eta ahanztura aukeratuko baititu Juliek; iragan mingarrira lotzen duen oro eten nahirik.

Nolanahi ere, *Rouge* (1994) da, zalantza izpirik gabe, bakardadea eta inkomunikazioa argien irudikatzen duen filma. Arima bakartiak dira Valentine eta Kern epaile erretiratua. Lanbideak familiatik eta mutil-lagunaren ondotik urundu du modelo xaloa. Maite izan zuen emakume bakarraren desleialtasunak eta gizartearen aurrean sentitzen duen mesfidantzak, aldiz, bultzatu dute epaile zaharra bakardadera.

Kieslowskik, beste askotan bezala, islak darabiltza protagonisten bakardadea adierazteko. Hala, nagusiki, leiho eta ispiluetan islatzen dira etengabe Valentine eta epaile erretiratuaren irudiak. Isla horiek, haien barne mundu samina ez ezik, sufritzen duten bakardade gordina ere irudikatzen dute. Horrezaz gain, *La double vie de Véronique* (1991) eta *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako beste filmetan bezalatsu, protagonisten lehen plano anitz ere aurki daitezke nonahi. Lehen plano horien bitartez, hain justu, pertsonaiak euren ingurutik isolatzen ditu Kieslowskik; haien bakardadea areagotuz. Hori guztia aski ez balitz bezala, bakardade sentsazio hori azpimarratze aldera, protagonisten aurpegiak berriz ere enkoadratu egiten ditu zinemagile poloniarrek leiho, ate eta koadroen markoak erabiliz.

Arestian aipatu bezala, giza harremana da bakardadearekin hausteko modurik aproposena. Hortaz, egiazki, teknologiak zeresan handia izan zezakeen gizakien arteko komunikazioa sustatzeko. Kieslowskik, ordea, gizakien arteko komunikazioa baino, gizakiaren beraren alienazioa dakarrela adierazten du. Bere zinemako pertsonaiak teknologiaz inguraturik bizi diren arren, elkarren arteko komunikazioa antzua baita beti. Zentzu horretan, adierazgarria da telefonoaren kasu paradigmaticoa *Rouge* (1994) filmean. Telefonoaren presentzia etengabea da, zinez. Hala eta guztiz ere, komunikazioa baino, inkomunikazioa ereiten du nonahi. Komunikatzen baitago sarri; protagonisten maitasun harremanak apurtzear direla iradokiz. Teknikoki komunikazioa posible denean ere, inkomunikazioa nagusitzen da. Valentine eta bere mutil-lagun jeloskorren arteko telefono bidezko elkarrizketetan bezala. Telefonoaren hariak, hurbildu baino, urundu egiten baititu. *Bleu* (1993) filmean, berriz, giza alienazioaren metafora bilakatzen da telebista.

Azken finean, teknologiak komunikaziorik eza sustatzen du. Eta, inkomunikazioak, berriz, gizakion isolamendua areagotzen du. Gauzak horrela, bakardadea eta inkomunikazioa dira nagusi Kieslowskiren zinema unibertso gordinen. Edozelan ere, *Dekalog* (1988) film-sailean ez bezala, inkomunikazio horrekin hausteko esperantzarik bada zinemagile poloniarren azken sasoiko zineman. *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian, bereziki. Euren bihotzak lagun hurkoari zabalduz, bitartekorik gabeko giza harremana bultzatuz, inkomunikazioa apurtu eta bakardadea gainditzeko aukera izango baitute Kieslowskiren zinemako protagonistek.

7. Errepikapena, bigarren aukeraren oinarri

Errepikapena Kieslowskiren zinema ulertzeko giltzarria da. Errepikapenaren bitartez bizitzan egindako akatsak zuzentzeko abagunea, bigarren aukera, erdiesten baitu zuzendari poloniarren zinemako protagonistak. Eta, halaxe, ibilbide ilun eta malkartsu baten ostean, bizitza hobetzeko parada du. Zoriontsu izan daiteke.

Edonola ere, errepikapenak Kieslowskiren zinema osoan berebiziko garrantzia duen arren, bigarren aukera *La double vie de Véronique* (1991) eta *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako filmetan gauzatzen da bere osotasunean. Poloniar sasoiaren, aldiz, errepikapenak berarekin dakarren bigarren aukera antzua da normalean. Kieslowskiren filmetako protagonistak ez dira-eta ia inoiz bigarren aukera hori profitatzeko gai. Ez dute bizitza hobetzeko modurik.

Przypadek (1981) filmean, esate baterako, aukera ezberdinak daude. Halabeharrek hiru errealitate ezberdin bizitzeko aukera eskaintzen baitio protagonistari. Errealitatearen bertsio batetik bestera igaroko da Witek, aurrekoaren esperientzia aintzat hartuta. Errepikapenak, ostera, ez dio bizitza hobetik bermatzen. Aurreko bertsioen akatsak saihesti arren, emaitza iluna baita beti. *Bez Konca* (1984) gordinen, are eta ilunagoa da oraindik protagonistaren patua. Gerra-legearen garaiko Polonian errealitate bakarra baitago. Alternatibarik ez. Ondorioz, protagonistak bere buruaz beste egin beharko du zendutako senarraren maitasuna berreskuratzeko. Hortaz, heriotzaren osteko bizitzan bakarrik beteko da bigarren aukera.

Dekalog (1988) film-sailean sumatuko dira estreinakoz bizitza hobetzea ahalbidetuko duen bigarren aukeraren lehen zantzuak. Atal batzuetan – *Dekalog I* (1988) eta *Dekalog V* (1988) pelikuletan, kasu– etsipena eta heriotza nagusituko diren arren, beste bakar batzuetan – *Dekalog II* (1988) filmean, adibidez– bigarren aukera moduko bat biziko dute-eta protagonistek. *Dekalog IX* (1988) litzateke, ordea, bigarren aukeraren ideia argien islatuko lukeen pelikula. Senarraren inpotentziaren eta emaztearen desleialtasunaren ondorioz maitasun harremana hondoratzeaz izan eta gero, bigarren aukera bat izango du-eta bertan amodioak. Trantsizio epe horren ostean, arestian aipatu gisara, protagonistaren zoriona xede duten errepikapena eta bigarren aukera *La double vie de Véronique* (1991) eta *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako filmetan emango dira. Hala, errepikapenari esker, okerrak zuzendu eta bizitzaz gozatzeko bigarren aukera izango dute Kieslowskiren zinemako protagonistek.

Narrazio-egiturari erreparatuz gero, azken sasoiko film guztiek – *Rouge* (1994) filmak salbu– eskema berbera jarraitzen dute. Bi parte ezberdinetan baitaude banaturik. *La double vie de Véronique* (1991) filmaren kasuan, zinez, bereizketa hori oso argia da. Lehen zatia Polonian dago girotua eta Weronika du protagonista. Bihotza ahul duen arren, kantatzea du pasio bakarra. Eszenatokian hilko da, bihotzekoak jota. Bigarren zatia, aldiz, Frantzia dago girotua eta Véronique du protagonista. Kantua da ere haren grina. Dena dela, kantuari ateak itxi eta medikura joko du lehen bihotz arazoak izan eta berehala. Errepikapenari esker, Weronikak egindako akatsak saihestuz, bizitzeko bigarren aukera bat izango du.

Bleu (1993) zein *Blanc* (1993) pelikuletan ere narrazio-egitura bera errepikatzen da. Lehen zatian, Julie ezin du senarraren eta alabaren galera jasan. Beraz, iragana ahantzi eta sentimenduen loturarik gabeko bizitza bakarti batean murgilduko da. Karolek, berriz, emaztea, lana, dirua eta duintasuna ere galduko ditu lehen parte horretan bertan. Bigarren zatian, ordea, batak zein besteak, zoriontsu izateko bigarren aukera izango dute. Egindako akatsetatik ikasi eta errotik aldatuko dute euren bizitza. Julie iragana aintzat hartu, birgizarteratu eta maitasunari ateak zabalduko dizkion bitartean, galdutako emaztearen maitasuna berreskuratu ahal izango du Karolek.

Errepikapena eta bigarren aukera *Rouge* (1994) filmaren oinarri ere dira. Nolanahi ere, narrazio-egitura oso bestelakoa da bertan. Txandakako muntaia darabil-eta Kieslowskik film ia osoan barrena; Valentine eta epaile erretiratuaren elkartzek eta Auguste eta haren neska-lagunaren arteko maitasun harremanaren eszenak txandakatzen baititu une oro. Baliabiderik bereziena, ordea, Kieslowskik dakarren *flash-back garaikide* irudimentsua da. Epaile erretiratuari iraganean jaso zitzaiona gertatzen baitzaio Auguste gazteari filmean. Haren bizitza, funtsean, Kern zaharrarenaren errepikapena da eta. Hala, besteak beste, biek ala biek halabehararen laguntza izan dute epaile bihurtu dituen azterketan. Horrezaz gain, neska ilehori batekin maitemindu dira eta fideltasunik ezak ere haien bihotzak urratu ditu.

Ezbairik gabe, errepikapen horiek guztiek zentzu bat dute filmaren egitura narratiboan. Epaile erretiratu eta Auguste pertsona berdina baitira. Pertsona beraren bi bertsio ezberdin, zehatz-mehatz. Dena dela, epaile erretiratuaren akats berberak errepikatzen

dituen heinean, Augusteri berari ere zorionak ihes egingo diola dirudi. Bukaeran, ordea, Valentinerekin gurutzatuko da. Bere maitasun benetakoarekin. Hortaz, Kern zaharrak iraganean egindako akatsen esperientzia baliagarria izango zaio azkenean Augusteri eta bigarren aukera bat izango du. Orobat, epaile erretiratuak ere bigarren aukera bat erdietsiko du. Valentineren adiskidetasunari esker, bere bakartzea abandonatu eta bihotza zabalduko baitio gizarteari.

Kieslowskiren zinema ibilbide oparoan barna usu errepikapenarekin topo egiten dugun arren, bere efektu zuzentzailea ez da azken garaiko zinemara arte emango. Poloniar sasoian, nekez gauzatzen baita errepikapenak berarekin dakarren bigarren aukera. *La double vie de Véronique* (1991) eta *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako pelikuletan izango da posible soil-soilik bigarren aukera. Bizitza hobetzea. Horixe, baina, ez da azken urteotako zinemaren kontua. Bilakaera luze baten ondorio baizik. Etsipenezko mundu ilunetik itxaropenaren mundura egindako bidaia luze eta gordinaren azken maila da, alegia.

8. Halabeharraren izaera etikoa

Halabeharra funtsezkoa da Kieslowskiren zineman. Poloniar sasotik, rol ezinbestekoa jokatzeko baitu haren filmetan. *Przypadek* (1981) filma da, dudarik gabe, horren erakusgarri. Bertan, protagonista tren-geltokira iritsi, txartela erosi eta andenetan barrena lasterka hasiko da trena hartzeko asmoz. Bidean, ordea, mozkor batekin egingo du topo. Gauzak horrela, filmari berari izenburua ematen dion halabeharrak Witek gaztearen patuaren hiru bertsio ezberdin eskainiko dizkigu. Lehen bertsioan, mozkorra saihetsi, trenera igo eta Alderdi Komunistako kide egingo da protagonista. Bigarren bertsioan, berriz, mozkorrekin tupust egin, trena galdu eta, atxilotua izan ostean, oposizioan bukatuko du. Eta, hirugarren bertsioan, azkenik, bete-betean joko du mozkorren kontra eta andenetan maitasuna aurkituko du gero. Lasterrera, ezkondu, mediku egin eta politikatik at biziko da.

Ageri-agerikoa da halabeharrak protagonistaren bizitza baldintzatzen duela. Edonola ere, bere izaera aseptikoa dela esan genezake. Asmo ezkuturik ez dago-eta halabeharraren agerpenaren itzalean. *Dekalog* (1988) film-sailean ere halaxe jokatzeko du halabeharrak. Batzuetan, nahigabearen eskutik azaltzen da; *Dekalog I* (1988) filmean Pawelen heriotza dakarren ustekabeko istripuan bezalaxe. Eta, beste batzuetan, aldiz, *Dekalog VI* (1988) filmean antzera, eskuzabal jokatzeko du. Izandako hitzorduaren ostean, maite duen emakumearen etxera joateko aukera ahalbidetzen baitio halabeharrak protagonista gazteari.

Halabeharrak, ostera, errotiko bilakaera biziko du *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian, zinki. Aldaketa prozesu hori *Bleu* (1993) filmean sumatuko da lehen-lehenik. Hastapenetan, halabeharrak kutsu aseptikoa izaten darrai. Zentzu horretan, Julie senarra eta alaba galtzen ditueneko auto-istripua litzateke etsenplurik argiena. Ezbeharrak protagonistaren bizitza astintzen du. Haren bizitza baldintzatzen du erabat. Halaz ere, oraingoan ere, ez dago halabeharraren portaera sustatzen duen arrazoirik. Berez azaltzen da.

Alta, filmaren bukaera aldera, halabeharraren izaera guztiz aldatuko da. Julieren portaerari berari erantzungo dio eta. Lucille adiskideari laguntza eskaini eta ingurukoekin eskuzabal jokatzeko duen neurrian, halabeharraren babesa jasoko baitu. Beraz, supituki, izaera etikoa bereganatuko du halabeharrak. Hori guztia, hain zuzen ere, bat dator Kieslowskik berak halabeharraren inguruan duen ikusmoldearekin. Zinemagile poloniarrek zioen moduan, merezi behar den zerbait baita halabeharra. Hortaz, haren babesa lortzeko, ezinbestekoak diren premisak sortu behar dira. Alegia, etikoki egokia den jarrera izatea ezinbestekoa da.

Halabeharraren izaera etikoa, bereberki, *Rouge* (1994) pelikulan islatuko da egokien. Hasieran, baina, poloniar sasoiaren bezain babesgabe izango dira filmeko protagonistak. Keinu etikorik ez da izango eta. Epaile zaharrari iskin egin zion halabeharrak gaztaroan, ez baitzuen emakume egokiarekin topo egiterik izan. Augustek, bere bertsio gaztea den heinean, urrats berberak emango ditu. Ondorioz, filmaren narrazio-egitura halabeharraren mende dagoenez gero, epaile gaztearen eta Valentineren elkartzea eragotziko du etengabe.

Hala, bizilagunak izan arren, ia film osoan zehar ez dute elkarrekin topo egingo Augustek eta Valentinek. Halabeharrak eragotzitako gurutzatze horiek islatzeko, hain justu, plano luzeak erabiliko ditu maiz Kieslowskik; *travelling* anitzen bitartez biak irudikatuz. Plano berean, baina banaturik beti ere. Horrezaz gain, bataren zein bestearen etxeko leihotatik egindako pikatuekin nahiz eremu sakontasunarekin ere jokatu du zinemagile poloniarrek.

Filmak aurrera egin ahala, anaitasunaren sinbolo bilakatuko da Valentine, ostera. Bere eskuzabaltasunak, gainera, isolamendutik askatuko du epaile erretiratuak; Kern zaharrak modelo gazteari zabal-zabalik utziko baitio azkenean bere bihotzeko atea. Era berean, keinu horren oihartzunak eragin zuzena izango du haren bertsio gaztean. Augusteren baitan, alegia. Horrexegatik, hain zuzen ere, jasoko dute guztiek halabeharraren babesa filmaren bukaeran. Ordura arteko dinamika aldatu eta, ferryaren hondoratzetik salbatzeaz gain, bi gazteen patuak gurutzatuko baititu halabeharrak estreinako azken eszenan. Orobat, epaile zaharra ere bere bakartzetik irten eta begirada etikoagoaz egingo dio so gizakiari.

Halabeharrak, berez, gizakion bizitzak baldintza ditzakeen arren, ez du araurik jarraitzen. Onerako zein txarrerako, ez dago arrazoi ezkuturik bere bat-bateko agerpenaren atzean. Kieslowskiren poloniar zineman, neurri handi batean, ezaugarri horiek guztiak mantentzen ditu halabeharrak. *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian –*Rouge* (1994) filmean, bereziki–, ordea, bilakaera esanguratsua biziko du. Bere borondatea oinarri etiko jakin batzuen arabera moldatuko baita. Hortaz, halabeharraren jite etikoa ukazina da Kieslowskiren zinemaren azken sasoiaren. Gauzak horrela, Kieslowskiren zinemaren protagonistak halabeharraren babesa bereganatuko du bakarrik etikoki zuzena den zerbait –maitasunezko edo anaitasunezko ekintza bat, kasu– egiten duenean. Eta, halabeharraren babes hori, zalantzarik gabe, ezinbestekoa izango da Kieslowskiren zinemako protagonistak bigarren aukera bat erdietsi eta bizitza hobe dezan. Errepikapena bigarren aukera bihur dadin, alegia.

9. Anaitasunaren garaitza

Frantziako banderaren koloreak aukeratu zituen Kieslowskik bere zinema ibilbidea itxi zuen trilogia osatzen duten hiru pelikulak –*Bleu* (1993), *Blanc* (1993) eta *Rouge* (1994), hurrenez hurren– izendatzeko. Kolore bakoitzak, hain zuzen ere, Frantziako Iraultzaren ikurritzaren –*Liberté, Égalité et Fraternité*– ideal bana ordezkatu zuen. Urdinak, askatasuna; zuriak, berdintasuna; eta, gorriak, berriz, anaitasuna.

Nolanahi ere, ezin esan *Trois Couleurs* (1993-94) trilogia ideal horien aldarrikapena denik. Askatasuna, berdintasuna eta anaitasuna euren testuinguru politikotik at aztertzen baititu Kieslowskik. *Dekalog* (1988) film-sailean Jainkoaren Hamar Aginduekin egin bezala, gizakiaren eguneroko bizitzan txertatzen ditu-eta Frantziako burges iraultzaren idealak. Giza sentimenduen unibertsoan, zehatz-mehatz. Eta, hala, agerian uzten ditu kontraesanak.

Funtsean, gizakiaren barne munduan Frantziako Iraultzaren idealak Jainkoaren Hamar Aginduak bezain antzuak direla frogatu nahi du Kieslowskik *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian. Alegia, eguneroko bizitza, gizakiaren beraren eremu emozionala, ezin dela inolaz ere arautu. Ez kristautasunaren printzipio moralen arabera, ezta demokrazia burgesaren eredu politikoaren arabera ere. Sentimenduen eremuan oinarri etiko oro erlatiboa baita.

Hala, askatasunaz baino areago, askatasunaren ezinezko dihardu Kieslowskik trilogiari hasiera ematen dion filmean. Auto-istripu batean senarra eta alaba galdu dituen Julie gaztearen drama baita *Bleu* (1993) gordinaren abiapuntua. Zorigaitzak, paradoxikoki, askatasuna dakarkio. Aberatsa da eta familia-bizitzako eginbeharririk ez du. *Libre da Julie*. Beraz, iragan saminera lotzen duten sentimenduak uxatze aldera, etxea salgai jarri eta Parisko auzo ezagun baina urrun batera joko du. Hantxe, bakardadean hartuko du aterpe.

Nahigabea besterik ez dakarten sentimenduetatik aske bizi nahi du Julie; maitasunik gabeko bizitza batek sufrimendutik libratuko duela uste baitu. Ihesak ez du askatasunarekin inongo zerikusirik, ordea. Eta, amaieran, barne bidaia luze eta mingarri baten ostean, maitasunik gabe bizitzerik ez dela jabetuko da. Maitasunik gabeko askatasuna ezinezkoa dela, hain zuzen ere. Orduantxe, askatasunari uko egin eta bihotza zabalduko dio hurkoari. Hortaz, Kieslowskik berak adierazi gisara, askatasunaren aldarri baino areago, giza askatasunaren inperfekzioei buruzko pelikula da *Bleu* (1993). Askatasunik ezaren aitortza.

Askatasuna bezain antzua da berdintasuna, ostera. Izan ere, berdintasunik ezaz egiten du gogoeta zinemagile poloniarrek *Blanc* (1993) komedia uherrean. Ezkontza-eginbideak ez betetzeagatik epaiketara eramanez ostean, diru eta duintasunik gabe abandonatuko du senarra Dominiquek. Poloniarra da Karol eta ez du frantsesa behar bezala menperatzen. Lekuz kanpo dago eta ez da egoki gizarteratu. Antza, horrek guztiak eragin dio inpotentzia. Berdintasunik ezak. Parisko Justizia Jauregian aldarrikatzen duen berdintasuna ez du aurkituko Frantzian, baina. Poloniarra itzultzean, ordea, ez du berdintasuna xede izango. Mendekua baizik. Ez baitu atsedetik hartuko emazte ohia bera bezain babesgabe utzi arte.

Karolen jokabidea aintzat harturik, berdintasuna baino areago, berdintasunik eza bilatzen duela gizakiak gizartean adierazi nahi digu Kieslowskik *Blanc* (1993) gazi-gozoan. Berdintasunik eza askatasunik eza bezain erroturik dagoela gizabanakoaren barnean, finean. Hortaz, maitasuna da soil-soilik ezberdintasun hori leundu dezakeena; Kieslowskik ezinezkotzat jotzen duen berdintasun ideal horretara hurbil gaitzakeen gauza bakarra.

Trois Couleurs (1993-94) trilogiaren lehen bi ataletan askatasunik eza eta berdintasunik eza nagusi izan diren bezalaxe, azken atalean ere anaitasunik eza ardatz izango dela dirudi. Izan ere, hasiera batean protagonistak bakartuta daude eta inkomunikazioa da jaun eta jabe. Valentineren anaitasunak, bere eskuzabaltasunak, ostera, itxaropenez irauliko du *Rouge* (1994) filma. Haren eskutik, epaile erretiratuak bere isolamendua abandonatu eta gizakian sinesten hasiko baita berriz ere. Eta, anaitasun horrek hunkiturik, epaile zaharrak zorionaren ateak zabalduko dizkio modelo bihozberari.

Valentine, duda zipitzik gabe, anaitasunaren sinboloa da. Bere portaera etikoak, bere eskuzabaltasunak, gizarte eredu bihurtzen baitu. *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako pelikula guztietan errepikatzen den beira-edukiontzia eszena enigmatikoa da, hain justu, horren erakusgarri argia. Bertan, botila bat beira-edukiontzi batera bota ezinik dabilen pertsona adindun bat ageri da eta trilogiako protagonista bakoitzak jarrera ezberdina du pisu moral handiko eszena horretan. Julie –*Bleu* (1993) filmeko protagonista–, bere barne pentsamenduetan galduta dagoenez gero, ez da botila beira-edukiontzira botatzen ahalegintzen ari den emakume zaharrarekin ohartzen. Karolek –*Blanc* (1993) filmeko protagonista–, bere aldetik, botila beira-edukiontzira bota nahian dabilen agurea ikusten badu ere, ez du hura laguntzeko imintziorik egiten. Konplizitatezko irribarre bat eskaintzen dio soil-soilik. Valentine –*Rouge* (1994) filmeko protagonista–, ordea, emakume adindunarengana hurbiltzen da eta botila beira-edukiontzira botatzen laguntzen dio. Bera da, hain justu, pertsona adindunari laguntza eskaintzen dion trilogiako protagonista bakarra; besteen pasibotasunarekin apurtu eta bere anaitasunezko izaera nabarmen uzten baitu.

Horiek horrela, askatasuna eta berdintasuna gizakiaren eguneroko bizitzan antzuak diren arren, anaitasunarekin ez da halakorik gertatzen. Are gehiago, giza esperantzaren oinarri bilakatzen da anaitasuna. Irakurketa zabalago bat eginez, *Bleu* (1993) eta *Blanc* (1993) filmak ere anaitasunez zipriztindurik daudela esan genezake. Alde batetik, *Bleu* (1993) pelikulako amaierako *agape* zirrargarria anaitasun gisa ere interpretatua izan baitaiteke; anaitasuna maitasunaren aurpegi bat baino ez da eta. Eta, bestetik, *Blanc* (1993) filmean bere presentzia hain nabaria ez bada ere, Karolek anaiarekin zein Mikolaj adiskidearekin duen harremanetan anaitasunaren sentimendua ere bizi-bizirik baitago. Nolanahi ere, *Rouge* (1994) filmeko Valentineren anaitasuna da etsipenean hondoratzear den gizakia salbatzen duen keinua. Askatasuna eta berdintasuna bere barne munduan ezinezkoak diren arren, anaitasunaren garitzak itxaropenarekin amets egiteko aukera eskaintzen baitio.

10. Itxaropena eta erredentzioa

Existenzialismo ilunez blai dago Kieslowskiren poloniar sasoiko zinema; zorientasunik ezaz zipriztindurik baitaude bere protagonista triste eta bakartiak. Patu gordinaren mende. Kieslowskik hain gustuko zuen Camusen literaturaren espirituaz kutsaturik dirudite, zinki; nekez aurki baitaiteke argi printzarik haien arimetan. Hori aski ez balitz, balio etikoen eta sentimenduen arteko kontraesanak are eta saminagoak egiten ditu euren bizitzak.

La double vie de Véronique (1991) filmak, ordea, errotik aldatuko du dena. Kieslowskiren zinemako protagonistak bizitza hobetzeko bigarren aukera erdietsi eta baliatuko baitu bertan. Véronique, Weronikaren akatsak saihestuz heriotzari iskin egin ondoren, aitaren etxera itzuliko da-eta filmaren bukaeran. Hala, Kieslowskik, ordura arte bere zinemari zerion ezkortasunarekin apurtuz, itxaropenez tindatuko du protagonistaren etorkizuna.

Nolanahi ere, benetako aldaketa *Trois Couleurs* (1993-94) trilogian jazoko da, egiazki. Izan ere, iluntasunak argiari leku egingo dio orduan eta *Dekalog* (1988) film-saileko pertsonaiei ukatutako itxaropenaz argiztatuko ditu Kieslowskik bere azken pelikuletako protagonistak. Itxaropena, ordea, ez da hain erraz lortuko. Aurretik, protagonista orok, bakardade gordina atzean utzi eta patuaren aurka matxinatu beharko baitu.

Itxaropena, zinez, Kieslowskiren zinemaren gailurra da. Bere zinema ibilbidea ixten duen auzia. Poloniar sasoiko etsipena gainditu ostean, berebiziko bilakaera etikoa jasan eta bizitza hobetzeko aukera bereganatu dute Kieslowskiren protagonistek azkenean. Erredentzioaren garaia da. Itxaropena aurreikusten duten negar malkoen sasoia, alegia.

Iraganarekiko loturak hautsi, isolamendua abandonatu eta eskuzabal jokatu du inguruko guztiakin Juliekin *Bleu* (1993) filmean; maitasuna askatasuna baino sentimendu gizatiarragoa dela ulertuz. Bere bihotzaren giltzak eman dizkio Olivierri eta berriz ere maitatzeko gai da. Karolek, berriz, Dominique kartzelan atxilo den arren, emazte ohiaren maitasuna berreskuratu du *Blanc* (1993) filmean. Horregatik egingo dute negar.

Julie eta Karolen malko katartikoek iradokitako itxaropena ez da *Rouge* (1994) filmaren bukaera arte gauzatuko, ostera. Mantxako kanalean urperatutako ferryaren hondamenditik bizirik irten direla ikusiko dugun arte, alegia. *Bleu* (1993) eta *Blanc* (1993) filmetako protagonistak ez ezik, Valentine eta Auguste ere ezbehar lazgarri horretatik bizirik aterako dira. Haiengatik egingo du negar epaile erretiratuak. Gaztaroan aurkitu ez zuen emakumea aurkitu duelako Augustek. Valentine Augusterekin zorientsu izango dela amestu duelako. Kern zaharraren eta Valentineren eskuak banatzen zituen taxiaren kristala apurto da. Epaile erretiratuaren lehen planoan dakarren leihoa bezalaxe. Bakardadea hautsi da. Ez Valentine eta Augusterena soilik. Baita beste guztiena ere. Maitasunaren garaia da. Itxaropenaren garaia.

Horixe da, hain zuzen ere, Kieslowskiren zinemaren azken aroa poloniar sasoikotik bereizten duena. Itxaropenaren oldarraldia. *Trois Couleurs* (1993-94) trilogiako protagonisten malkoak itxaropenaren malkoak baitira. Zoriona aurreikusten duten malkoak. Kristautasunaren printzipio moralek eta askatasunak zein berdintasunak ere porrot egin duten arren, itxaropenaren sugarra bizirik mantentzen baitu anaitasunak.







Bibliografia







Bibliografia

AMIEL, Vincent, '*Trois Couleurs: Blanc*': *Le milieu, les origines*. *Positif* 396 (Otsaila 1994), 16-17.

_____ *Plongées dans la passion*, '*Trois Couleurs: Bleu, Blanc, Rouge*'. *Positif* 403 (Iraila 1994), 24-25.

_____ *Krzysztof Kieslowski*. Paris: Rivages/Cinéma, 1995.

_____ "Vous ne savez pas, en France, ce qu'il en coûte de vivre dans un monde sans représentation". *Positif* 409 (Martxoia 1995), 58-60.

_____ *Kieslowski et la méfiance du visible*. *Positif* 423 (Maiatza 1996), 73-74.

_____ *Krzysztof Kieslowski: Textes réunis et présentés par Vincent Amiel*. Paris: Positif / Jean Michel Place.

AMIEL, V.; CIMENT, M., *Entretien avec Krzysztof Kieslowski: "La fraternité existe dès que l'on est prêt à écouter l'autre"*. *Positif* 403 (Iraila 1994), 26-32.

ANDREW, Geoff, *True colours*. *Time Out* 9-16 (Azaroa 1994), 66.

_____ '*The 'Three Colours' Trilogy*. Norfolk: British Film Institute, 1988.



- ASKOREN ARTEAN, *La passion Kieslowski. Télérama* 46 (ale berezia), 1993.
- ATTOLINI, V.; CAMERINO, V.; CAUSO, M.; GAMBETTI, G.; SACCO, M.; TARSI, A., *Krzysztof Kieslowski*. Taranto: Barbieri, 1998.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M., *Estética del cine*. Bartzelona: Paidós, 1985.
- AUMONT, J.; MARIE M., *Análisis del film*. Bartzelona: Paidós, 1988.
- AUMONT, Jacques, *Irudia*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitatea, 2005.
- BAECQUE, Antoine de, *Kieslowski, cinéaste inconstant. Cahiers du Cinéma* 445 (Ekaina 1991), 59.
- BARRINGER, Carla, *St. Paul, Kieslowski, and the Christian Framework of 'Trois Couleurs'*. 1997. Sarean ikusgai: <http://www.petey.com/kk/docs/kiesdis3.txt>.
- BARTHES, Roland, *La aventura semiológica*. Bartzelona: Paidós, 1990.
- BAUGH, Lloyd, *'El Decálogo' de Krzysztof Kieslowski: la mirada cristiana de un ateo*. Bartzelonako 3º Setmana de Cinema Espiritual-en 2006ko azaroan aurkeztutako ponentzia. Sarean ikusgai: http://www.signis.net/IMG/pdf/Kieslowski_Lloyd_Baugh_sp.pdf
- BENET, Vicente José, *La cultura del cine*. Bartzelona: Paidós, 2004.
- BERGALA, Alain, *Krzysztof Kieslowski. Slawomir Idziak. Cahiers du Cinéma* 409 (Ekaina 1988), 28-30.
- BERMEJO, Alberto, *De azar, emociones y telefonía. Cinerama* 29 (Urria, 1994), 36.
- BREN, Frank, *World Cinema I: Poland*. Londres: Flicks Books, 1986.
- BORDWELL, David, *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Bartzelona: Paidós, 1995.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K., *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Bartzelona: Paidós, 1997.

- CAMPAN, Véronique, *Dix brèves histoires d'image: Le Décalogue de Krzysztof Kieslowski*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelles, 1993.
- CAPPABIANCA, Alessandro, *Frammenti d'essere. Filmcritica* 42 (Iraila/Urria 1991), 465-466.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madril: Cátedra, 1993.
- CASAS, Quim, *Azul. La alternativa a vivir. Dirigido por* 219 (Abendua, 1993), 38-40.
- CASSETTI, F.; DI CHIO, F., *Cómo analizar un film*. Bartzelona: Paidós, 1990.
- CASTRO, Antonio, "Cada color se ha convertido en una especie de provocación". *Dirigido por* 229 (1994), 35-39.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, *Vértigo / De entre los muertos. Estudio crítico*. Bartzelona: Paidós, 1999.
- CAVELL, Stanley, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Bartzelona: Paidós, 1999.
- CAVENDISH, Phil, *Kieslowski's Decalogue. Sight and Sound* 59:3 (Uda 1990), 162-165.
- CIMENT, M.; NIOGRET, H., 'Le Décalogue', *entretien avec Krzysztof Kieslowski. Positif* 346 (Abendua 1989), 36-43.
- _____ 'De Weronika à Véronique', *entretien avec Krzysztof Kieslowski. Positif* 364 (Ekaina 1991), 26-31.
- _____ 'La liberté est impossible', *entretien avec Krzysztof Kieslowski. Positif* 391 (Iraila 1993), 20-25.
- CLEVELL, Tammy, *The Shades of Modern Mourning in 'Three Colours Trilogy'*. *Film Quarterly* 28:3 (2000), 203-9.
- COATES, Paul, *Anatomy of a Murder: A Short Film About Killing. Sight and Sound* 58:1 (Negua 1988/1989), 63-64.

_____. *Metaphysical Love in Two Films by Krzysztof Kieslowski. The Polish Review* 37:3 (1992), 335-336 /340-343.

_____. *The Sense of an ending: Reflections on Kieslowski's Trilogy. Film Quarterly* 50:2 (Negua 1996-97), 19-26.

_____. *Lucid Dreams. The Films of Krzysztof Kiésłowski*. Wiltshire (Erresuma Batua): Flicks Books.

_____. *Cinema, Religion and the Romantic Legacy: Through a Glass Darkly*. Aldershot (Erresuma Batua): Ashgate, 2003.

COSTA, Antonio, *Saber ver el cine*. Bartzelona: Paidós, 1988.

CRESPI, Alberto, "La mia Bibbia senza certezze". Milan: *L'Unità* (1989ko irailak 19), 78.

DE VICENTE MARTÍNEZ, Rosario, *El color de la justicia*. Valentzia: Tirant lo Blanch, 2003.

DZIEKONSKA, Elzbieta, *The best of all worlds: public, personal and inner realms in the films of Krzysztof Kieslowski*. Londres: University of London, 2003.

EIDSVIK, Charles, *Kieslowski's 'Short Films'*. *Film Quarterly* 44:1 (1990), 50-55.

ESTEVE, Llorenc, *La trilogía ética de Kieslowski: Tres Colores*. *Film Historia* 5:1 (1995), 59-63.

ESTÈVE, Michel, *Krzysztof Kieslowski*. Paris: Lettres Modernes/Études Cinématographiques.

FALKOWSKA, J.; HALTOF, M., *The New Polish Cinema*. Londres: Flicks Books, 2003.

FURDAL, Malgorzata, *Remembering Krzysztof. Il cinema di Kieslowski*. Udine: Centro Espressioni Cinematografiche, 2001.

GARTON ASH, Timothy, *The Polish Revolution: Solidarity*. New York: Vintage Books, 1983.

GARBOWSKI, Christopher, *Krzysztof Kieslowski's 'Decalogue': Presenting Religious Topics on Televisión. The Polish Review* 37:3 (1992), 327-334.

_____. *Krzysztof Kieslowski's Decalogue Series: The Problem of the Protagonists and Their Self-Transcendence*. Boulder: East European Monographs, 1996.

GUBERN, Roman, *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002.

HALTOF, Marek, *A Fistful of Dollars: Polish Cinema After 1989 Freedom Shock. Film Quarterly* 48:3 (1995), 15-25.

_____. *Polish National Cinema*. New York/Oxford: Bregan Books, 2002.

_____. *Screening the Unrepresented World: Kieslowski's Early Film-Essays ('Personnel', 'The Scar' and 'The Calm')*. *The Polish Review* 48:4 (2003), 463-79.

_____. *The cinema of Krzysztof Kieslowski: Variations on Destiny and Chance*. Londres: Wallflower Press, 2004.

HEREDERO, Carlos F., *Krzysztof Kieslowski. Dirigido por* 219 (1993), 42-45.

HILTUNEN, Kaisa, *Images of Time, Thought and Emotions. Narration and Spectator's Experience in Krzysztof Kieslowski's Late Fiction Films* doktore tesia, 2005. Jyväskylä (Finlandia): Jyväskylän yliopisto. Sarean ikusgai: <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/13468/9513921190.pdf?sequence=1>

HOBERMAN, Jim, *Red, White and Blue. Premiere (AEB)* 8:2 (Urria 1994), 50-53.

ICKOWICZ, Irene, *Lo complejo y lo austero. Kieslowski. Jornadas homenaje. Compilación de las exposiciones*. Buenos Aires: FADU-UBA. Buenos Airesko Unibertsitatea, 1996.

INSDORF, Annette, *'The Decalogue' re-examines God's commands. The New York Times* (1990eko Urriak 28), 28.

_____. *Cinematic Poetry: An Affectionate Look at Krzysztof Kieslowski's 'Three Colours: White'*. *Film Comment* 33:2 (Martxoa/Apirila 1997), 46-49.

_____. *Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieslowski*. New York: Miramax Books, 1999.

IORDANOVA, Dina, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. Londres: Wallflower Press, 2003.

JAMES, Nick, *Kind of Blue*. *Sight and Sound* 12/4 (2002), 34-36.

JOUSSE, Thierry, *Éloge d'un vivisecteur*. *Cahiers du Cinéma* 413 (Azaroa 1988), 10-13.

_____ *Marche noir*. *Cahiers du Cinéma* 476 (Otsaila 1994), 71-73.

KEATES, Jonathan, *Heartburn: 'A Short Film About Love'*. *Sight and Sound* 59:2 (1990), 132.

KEHR, Dave: *To Save the World: Kieslowski's 'Three Colors Trilogy'*. *Film Comment* 30:6 (Azaroa/Abendua 1994), 10-20. Sarean ikusgai: <http://www.petey.com/kk/docs/colors.txt>

KEMP, Philip, *'Trois Couleurs: Rouge'*. *Sight and Sound* 4:11 (Azaroa 1994), 54-55.

KICKASOLA, Joseph G., *The films of Krzysztof Kieslowski. The liminal image*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2004.

KIESLOWSKI, Krzysztof; PIESIEWICZ, Krzysztof, *Decalogue. The Ten Commandments*. Londres: Faber and Faber, 1991.

_____ Krzysztof, *Three Colours Trilogy: Blue, White, Red*. Londres: Faber and Faber, 1998.

KNIGHT, Christopher J., *"For Once, Then, Something": Krzysztof Kieslowski's The 'Double Life of Véronique' and the Apophatic Beyond*. *Film Quarterly* 37:4 (2009), 283-294.

KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Historia Psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós. 1985.

LÓPEZFLAMARIQUE, M.T.; AGIRRE, A.; LAZKANO, I., *Krzysztof Kieslowski y el camino a la redención. Tercer Milenio 22* (Abendua 2011). Sarean ikusgai: <http://www.periodismoun.cl/tercermilenio/2011/12/krzysztof-kieslowski-y-el-camino-a-la-redencion>.

LUBELSKI, Tadeusz, *Kino Krzysztofa Kieslowskiego*. Krakovia: Universitas, 1997.

LUCAS, Tim, *How Death Will Judge Us. Video Watchdog* 30 (1995). Sarean ikusgai: <http://www.petey.com/kk/docs/vidwchdg.txt>

MACÍAS NAVARRO, Humberto R., *Decálogo, una propuesta vital de Krzysztof Kieslowski para nuestra ética cotidiana* doktore tesia, 1996. Guadalajara (Mexiko). Sarean ikusgai: www.tij.uia.mx/~humberto/TESISKK.DOC

MACNAB, Geoffrey, 'Trois Couleurs: Bleu'. *Sight and Sound* 3/11 (Azaroa 1993), 54-55.

MARIS POGGIAN, Stella, *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno* doktore tesia, 2002. Bartzelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Sarean ikusgai: <http://ddd.uab.cat/record/36667>

MASSON, Alain, *Subjectivité et singularité: La Double vie de Véronique. Positif* 364 (Ekaina 1991), 24-25.

_____ *La naïveté du manipulateur. Positif* 403 (Iraila 1994), 21-23.

MAURER, Monika, *Krzysztof Kieslowski*. Harpenden (Erresuma Batua): Pocket Essentials, 2000.

McCOSKER, Sylvia, *Per Speculum in Aenigmate 'In a Glass, Darkly': Reflections of the Christian Faith in the Four Last Songs of Krzysztof Kieslowski*, 2001. Sarean ikusgai: <http://www.petey.com/kk/docs/kiesart.rtf>

MICZKA, Tadeusz, 'We live in the world lacking idea on itself': *Krzysztof Kieslowski's Art of Film. Kinema* 7 (Udaberria 1997), 23-47.

MONTALT, Salvador, *Krzysztof Kieslowski. Tres colores: 'Rouge'*. Bartzelona: Paidós, 2003.

MONTERDE, José Enrique, *La doble vida de Verónica. Dirigido por* 192 (Ekaina 1991), 71.

MONTIEL, Alejandro, *El desfile y la quietud (Análisis filmico versus Historia del Cine)*. Valentzia: Generalitat Valenciana, 2002.

MURRI, Serafino, *Krzysztof Kieslowski*. Bilbo: Mensajero, 1998.

NIEL, Philippe, *Dix blasons de morale (Le Décalogue)*. *Positif* 346 (Abendua 1989), 28-31.

ORR, John; OSTROWSKA, Elzbieta, *The cinema of Andrzej Wajda. The art of irony and defiance*. Londres: Wallflower Press, 2003.

OSTRIA, Vincent, *Le hasard et l'indifférence*. *Cahiers du Cinéma* 471 (Iraila 1993), 65-67.

PECK, Agnès, *Bleu. Une autre femme*. *Positif* 391 (Iraila 1993), 18-19.

PETURSDOTTIR, Sigridur, *Analysis of the symbolism in Kieslowski's Three Colours: Blue, White and Red* artikulua. Skovde (Suedia): Skovdeko Unibertsitatea, 2000. Sarean ikusgai: <http://burusi.wordpress.com/2010/05/16/krzysztof-kieslowski-3>

PIZZELLO, Stephen, *Piotr Sobocinski: Red*. *American Cinematographer* 76:6 (1995), 68-74.

POPE, Angela, *In memory*. *Sight and Sound* 6:8 (Abuztua 1996), 69.

QUINTANA, Ángel, *Con 'Rojo' Kieslowski cierra su trilogía*. *Dirigido por* 227 (Iraila 1994), 29-33.

RAYNS, Tony, *Kieslowski crossing over*. *Sight and Sound* 1/11 (Martxo 1992), 22-3.

_____ *Glowing in the Dark*. *Sight and Sound* 4:6 (Ekaina 1994), 8-10.

REVELL, Sara, *An analysis of how metaphysical is created through the cinematography in Krzysztof Kieslowski's Three Colours Trilogy*. University of Lincolnshire and Humberside. Department of Media, 1998. Sarean ikusgai: www.petey.com/kk/docs/kiesdis4.txt

RIMINI, Stefania, *L'Etica dello sguardo*. Napoli: Liguori Editore, 2000.

RODRÍGUEZ CHICO, Julio, *Azul / Blanco / Rojo, Kieslowski en busca de la libertad y el amor*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2004.

_____ Julio, *Afinidad de dos sensibilidades de posguerra. Kieslowski: la honradez resignada; Camus: la honradez desesperada*. *Nueva revista de política, cultura y arte* 102 (2005), 128-143

_____ *Kieslowski-Camus: Inquietud y escepticismo de dos almas sensibles. La mirada de Ulises* agerkari digitala. Sarean ikusgai: <http://www.miradadeulises.com/kieslowski-y-camus>

ROMNEY, Jonathan, 'The Double Live of Véronique'. *Sight and Sound* 1/11 (Martxo 1992), 42-43.

RUSHTON, Richard, *Reading 'Three Colours: Blue'*, *Senses of Cinema* 10 (2000). Sarean ikusgai: www.sensesofcinema.com/contents/00/10/blue.html

SANTILLI, Paul C., *Cinema and Subjectivity in Krzysztof Kieslowski. The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64 (Negua 2006), 147-156.

SIMONIGH, Chiara, *La danza dei miseri destini: il Decalogo di Krzysztof Kieslowski*. Turin: Testo and immagine, 2000.

_____ *Krzysztof Kieslowski. Tre Colori-Film Blu*. Turin: Lindau, 2001.

SKUTSKI, Karl J., *Krzysztof Kieslowski: Prophet of Secular Humanism in the New Europe*. Lodzko Unibertsitatean 2006ko urriaren 23an aurkeztutako ponentzia. Sarean ikusgai: www.skutski.org/kieslowskiseccularhumanism.doc

STOK, Danusia, *Kiéslowski on Kiéslowski*. Londres: Faber and Faber, 1993.

STRAUSS, Frédérique, *Tu ne jouiras point. Cahiers du cinéma* 483 (Iraila, 1994), 62-63.

STRICK, Philip, 'Three Colours: White'. *Sight and Sound* 4:6 (1994), 63-64.

TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*. Madril: Rialp, 1991.

TRÉMOIS, Claude-Marie, *Trois Couleurs: Rouge*. *Télérama* 2331 (Iraila 1994), 32-36.

WACH, Margarete, *Krzysztof Kieslowski. Kino der Moralischen Unruhe*. Kolonia: Katolisches Institut für Medieninformation, 2001.

WILSON, Emma, 'Three Colours: Blue': *Kieslowski, colour and the postmodern subject. Screen* 39 / 4 (Negua 1998), 349-62.

_____. *Memory and Survival. The French Cinema of Krzysztof Kieslowski*. Oxford: Legenda, 2000.

WOODWARD, Steven, *After Kieslowski. The Legacy of Krzysztof Kieslowski*. Detroit (Michigan): Wayne State University Press, 2009.

ZAWISLINSKI, Stanislaw, *Kieslowski bez konca*. Varsovia: Skorpion, 1994.

ZIZEK, Slavoj, *Krzysztof Kieslowski como un cyber-artista: 'Corre, Lola, corre'*. Revista de Psicoanálisis y Cultura, 12 (Abendua, 2000). Sarean ikusgai: <http://cartografiasdesplegadas.blogspot.com/2006/05/s-zizek-kieslowski-corre-lola-corre.html>

_____. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*. British Film Institute, 2001.

_____. ZIZEK, Slavoj, *Lacrimae Rerum*. Bartzelona: Random House Mondadori, 2006.

ZUMALDE, Imanol, *De qué hablamos cuando hablamos de análisis filmico*. Revista Pausa 5 (Abendua 2007), 4-6. Sarean ikusgai: <http://revistapausa.blogspot.es/1300018020/numero-5--operas-primas>

_____. *La experiencia filmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madril: Cátedra (Signo e imagen), 2011.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madril: Cátedra (Signo e imagen), 1994.

_____. *La mirada cercana. Microanálisis filmicos*. Bartzelona: Paidós, 1996.

IKUS-ENTZUNEZKOAK (DOKUMENTALAK ETA ELKARRIZKETAK)

IDZIAK, Sławomir. Argazki zuzendari poloniarrari egindako elkarrizketa. *Tu ne tueras point (Ez duzu hilko)* filmaren DVDko Estrak. Paris: MK2 Éditions, 2006.

INSDORF, Annette. Insdorf irakasle eta zinema adituari egindako elkarrizketa. *Brève histoire d'amour (Ez duzu maitatuko)* filmaren DVDko Estrak. Paris: MK2 Éditions, 2003.

KIESLOWSKI, Krzysztof. Zinemagile poloniarraren adierazpenak. *Blanc (Zuria)* filmaren DVDko Estrak. Paris: MK2 Éditions, 1993.

LAGIER, Luc, *1966-1988: Kieslowski, cineaste polonais*. Dokumentala (30 minutu). Paris: MK2 Éditions, 2005.

WIERZBICKI, Krzysztof, *Krzysztof Kieslowski: I'm so-so... (Krzysztof Kieslowski: Hala-hola nago...)*. Dokumentala (56 minutu). Varsovia: Karen Hjort, 1995.

ZMARZ-KOCZANOWICZ, Maria, *Still Alive. Film o krzysztofie kieslowskim (Oraindik Bizirik. Krzysztof Kieslowskiri buruzko film bat)*. Dokumentala (81 minutu). Varsovia: Es Media eta Poloniako Telebista, 2005.





Eranskinak:
Krzysztof Kieslowskiren filmografia







Eranskinak: Krzysztof Kieslowskiren filmografia

ZUZENDARI ETA GIDOIGILE BEZALA

Tramwaj (Tranbia) 1966

35 mm, zuri-beltza, fikzioa, 5 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Aktore taldea: Jerzy Braszka, Maria Janiec

Argazkia: Zdzislaw Kaczmarek

Arte zuzendaritza: Wanda Jakubowska, Kazimierz Konrad

Muntaia: Krzysztof Kieslowski

Ekoizpena: Lodzko Zinema Eskola

Urząd (Bulegoa) 1966

35 mm, zuri-beltza, dokumentala, 6 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Lechoslaw Trzesowski

Soinua: Marta Stankiewicz

Arte zuzendaritza: Jerzy Bossak, Kazimierz Karabasz, Kurt Weber

Muntaia: Janina Grosicka

Ekoizpena: Lodzko Zinema Eskola



Koncert zyczen (Desiren kontzertua) 1967

35 mm, zuri-beltza, fikzioa, 17 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Aktore taldea: Jerzy Fedorowicz, Andrzej Titkow, Ewa Konarska, Waldemar Korzeniowski, Roman Talarczyk, Ryszard Dembinski

Argazkia: Lechoslaw Trzesowski

Muntaia: Janina Grosicka

Ekoizpena: Lodzeco Zinema Eskola

Zdjecie (Argazkia) 1968

16 mm, zuri-beltza, dokumentala, 32 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Marek Jozwiak, Wojciech Jastrzebowski

Soinua: Wlodzimierz Wojtys, Marek Jozwik

Muntaia: Jolanta Wilczak

Ekoizpena: Poloniako Telebista

Z miasta Lodzi (Lodzeco hiritik) 1969

35mm, zuri-beltza, dokumentala, 17 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Janusz Kreczmarski, Piotr Kwiatkowski, Stanislaw Niedbalski

Soinua: Krystyna Pohorecka, Ryszard Sulewski

Muntaia: Elzbieta Kurkowska, Lidia Zonn

Ekoizpena: WFD

Bylem zolnierzem (Soldadu izan nintzen) 1970

35 mm, zuri-beltza, dokumentala, 16 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski, Ryszard Zgorecki

Argazkia: Stanislaw Niedbalski

Soinua: Jan Strojecki

Muntaia: Walentyna Wojciechowska

Ekoizpena: Czolowka

Fabryka (Fabrika) 1970

35 mm, zuri-beltza, dokumentala, 17 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Stanislaw Niedbalski, Jacek Tworek

Soinua: Malgorzata Jaworska

Muntaia: Maria Leszczynska

Ekoizpena: WFD

Przed rajdem (Rallyaren aurretik) 1971

35 mm, zuri-beltza/koloreduna, dokumentala, 15 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Piotr Kwiatkowski, Jacek Petrycki

Soinua: Malgorzata Jaworska

Muntaia: Lidia Zonn

Ekoizpena: WFD

Refren (Errefraua) 1972

35 mm, zuri-beltza, dokumentala, 10 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Witold Stok

Soinua: Malgorzata Jaworska, Michal Zarnecki

Muntaia: Maryla Czolnik

Ekoizpena: WFD

Miedzy Wroclawiem a Zielona Gora (Wroclaw eta Zielona Gora artean) 1972

35 mm, koloreduna, dokumentala, 19 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Jacek Petrycki

Soinua: Andrzej Bohdanowicz

Muntaia: Lidia Zonn

Ekoizpena: WFD

Podstawy BHP w kopalni miedzi (Kobrezko meategien segurtasun eta higiene arauak) 1972

35 mm, koloreduna, dokumentala, 21 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Jacek Petrycki

Soinua: Andrzej Bohdanowicz

Muntaia: Lidia Zonn

Ekoizpena: WFD

Robotnicy '71: nic o nas bez nas (Langileak '71: ezer gureztat gu gabe) 1972

16 mm, zuri-beltza, dokumentala, 47 minutu

Zuzendariak: Krzysztof Kieslowski, Tomas Zygadlo, Wojciech Wiszniewski, Pawel Kedzierski, Tadeusz Walendowski

Argazkia: Witold Stok, Stanislaw Mroziuk, Jacek Petrycki

Soinua: Jacek Szymanski, Alina Hojnacka

Muntaia: Lidia Zonn, Maryla Czolnik, Joanna Dorozynska, Daniela Cieplinska

Ekoizpena: WFD

Murarz (Igeltseroa) 1973

35 mm, koloreduna, dokumentala, 18 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Witold Stok

Soinua: Malgorzata Jaworska

Muntaia: Lidia Zonn

Ekoizpena: WFD

Przejście podziemne (Lurpeko pasabidea) 1973

35 mm, zuri-beltza, fikzioa, 30 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski, Ireneusz Iredyński

Aktore taldea: Andrzej Seweryn (Michal), Teresa Budzisz-Krzyzanowska (Lena), Anna Jaraczowna, Zygmunt Maciejewski, Janusz Skalski, Jan Orsza-Lukaszewicz

Argazkia: Slawomir Idziak

Soinua: Malgorzata Jaworska

Muntaia: Elzbieta Kurkowska

Ekoizpena: Tor

Przeswietlenie (Erradiografia) 1974**35 mm, koloreduna, dokumentala, 13 minutu****Zuzendaria:** Krzysztof Kieslowski**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski**Argazkia:** Jacek Petrycki**Soinua:** Michal Zarnecki**Muntaia:** Lidia Zonn**Ekoizpena:** WFD***Pierwsza miłosc (Lehen maitasuna) 1974*****35 mm, koloreduna, dokudrama, 52 minutu****Zuzendaria:** Krzysztof Kieslowski**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski**Argazkia:** Jacek Petrycki**Soinua:** Malgorzata Jaworska, Michal Zarnecki**Muntaia:** Lidia Zonn**Ekoizpena:** Poloniako Telebista***Zyciorys (Curriculum Vitae) 1975*****35 mm, zuri-beltza, dokudrama, 45 minutu****Zuzendaria:** Krzysztof Kieslowski**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski**Argazkia:** Jacek Petrycki, Tadeusz Rusinek**Soinua:** Spas Christow**Muntaia:** Lidia Zonn**Ekoizpena:** WFD***Personel (Pertsonala) 1975*****16 mm, koloreduna, fikzioa, 72 minutu****Zuzendaria:** Krzysztof Kieslowski**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski**Aktore taldea:** Juliusz Machulski (Romek Januchta), Michal Tarkowski (Sowa), Tomasz Lengren (Romek), Wlodzimierz Borunski (zuzendari teknikoa), Irena Lorentowicz (diseinatzailea), Andrzej Siedlecki (opera abeslaria), Tomasz Zygadlo (alderdiko ekintzailea), Janusz Skalski (sailburua), Krystyna Wachelko (treneko neska), Ludwik Mika (antzokiko zuzendaria), Helena Kowalczyk (Romek gaztearen izeba), Wilhelm Klonowski,

Jan Toronczak, Jan Zielinski, Edward Ciosek, Henryk Sawicki, Krzysztof Sitariski,
Waldemar Karst

Argazkia: Witold Stok

Soinua: Michal Zarnecki

Muntaia: Lidia Zonn

Ekoizpena: Tor

Szpital (Ospitalea) 1976

35 mm, zuri-beltza, dokumentala, 21 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Jacek Petrycki

Soinua: Michal Zarnecki, Malgorzata Moszczenska

Muntaia: Lidia Zonn

Ekoizpena: WFD

Blizna (Orbaina) 1976

35 mm, koloreduna, fikzioa, 101 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski (Romuald Karas-en istorio bat oinarri harturik)

Aktore taldea: Franciszek Pieczka (Stefan Bednarz), Jerzy Stuhr (Bednarzen laguntzailea), Mariusz Dmochowski (udal kontseiluko burua), Jan Skotnicki (Stanislaw Lech), Stanislaw Igar (ministroa), Halina Winiarska (Bednarzen emaztea), Joanna Orzeszkowska (Bednarzen alaba), Michal Tarkowski (telebistako kazetaria), Agnieszka Holland (Bednarzen idazkaria), Stanislaw Michalski, Asia Lamiugina, Malgorzata Lesniewska, Andrzej Skupien, Ryszard Bacciarelli, Henryk Hunko, Tomasz Zygadlo

Argazkia: Slawomir Idziak

Musika: Stanislaw Radwan

Soinua: Michal Zarnecki

Muntaia: Krystyna Gornicka

Ekoizpena: Tor

Klaps (Klaketa) 1976

35 mm, koloreduna, fikzioa, 6 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Sławomir Idziak
Soinua: Michał Zarnecki
Muntaia: Eugeniusz Dmیتroca
Ekoizpena: Tor

Spokoj (Lasaitasuna) 1976

35 mm, koloreduna, fikzioa, 82 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski (Lech Borski-ren istorio bat oinarri harturik)

Aktore taldea: Jerzy Stuhr (Antoni Gralak), Danuta Ruksza (Antoniren emaztea), Izabella Olszewska (etxeko nagusia), Jerzy Trela (managerra), Jerzy Fedorowicz, Michał Szulkiewicz, Elżbieta Karkoszka, Jan Nizinski, Feliks Szajnert, Stefan Mienicki, Ryszard Palik, Marian Cebulski, Edward Dobrzanski, Jan Adamski

Argazkia: Jacek Petrycki

Musika: Piotr Figiel

Soinua: Wiesław Jurgala

Muntaia: Maryla Szymanska

Ekoizpena: Poloniako Telebista, Poltel

Nie wiem (Nik ez dakit) 1977

35 mm, zuri-beltza, dokumentala, 46 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Jacek Petrycki

Soinua: Michał Zarnecki

Muntaia: Lidia Zonn

Ekoizpena: WFD

Z punktu widzenia nocnego portiera (Gauzain baten ikuspuntua) 1977

35 mm, koloreduna, dokumentala, 17 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Witold Stok

Musika: Wojciech Kilar

Soinua: Wiesława Dembinska, Michał Zarnecki

Muntaia: Lidia Zonn

Ekoizpena: WFD

Siedem kobiet w roznym wieku (Adin ezberdinetako zazpi emakume) 1978

16 mm, zuri-beltza, dokumentala, 16 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Witold Stok

Soinua: Michal Zarnecki

Muntaia: Alina Sieminska, Lidia Zonn

Ekoizpena: WFD

Amator (Afizionatua) 1979

35 mm, koloreduna, fikzioa, 117 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Aktore taldea: Jerzy Stuhr (Filip Mosz), Malgorzata Zabkowska (Irena Mosz), Tadeusz Bradecki (Witek Jachowicz, Filipen adiskidea), Jerzy Nowak (Stanislaw Osuch), Ewa Pokas (Anna Wlodarczyk), Stefan Czyzewski (Halski, fabrikako burua), Marek Litewka (Piotr Krawczyk), Boguslaw Sobczuk (Kedzierski), Tadeusz Huk (medikua), Krzysztof Zanussi, Andrzej Jurga, Tadeusz Sobolewski, Teresa Szmigielowna, Alicja Bienicewicz, Tadeusz Rzepka, Andrzej Warchal, Aleksandra Kisielewska, Roman Stankiewicz, Jolanta Brzezinska, Jacek Turalik

Argazkia: Jacek Petrycki

Musika: Krzysztof Knittel

Soinua: Michal Zarnecki

Muntaia: Halina Nawrocka

Ekoizpena: Tor

Dworzec (Tren-geltokia) 1980

35 mm, zuri-beltza, dokumentala, 13 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Witold Stok

Soinua: Michal Zarnecki

Muntaia: Lidia Zonn

Ekoizpena: WFD

Gadajace glowy (Buru hiztunak) 1980**35 mm, zuri-beltza, dokumentala, 16 minutu****Zuzendaria:** Krzysztof Kieslowski**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski**Argazkia:** Jacek Petrycki, Piotr Kwiatkowski**Soinua:** Michal Zarnecki**Muntaia:** Alina Sieminska**Ekoizpena:** WFD***Przypadek (Halabeharra) 1981*****35 mm, koloreduna, fikzioa, 114 minutu****Zuzendaria:** Krzysztof Kieslowski**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski**Aktore taldea:** Boguslaw Linda (Witek Dlugosz), Tadeusz Lomnicki (Werner), Boguslawa Pawelec (Czuszka), Zbigniew Zapasiewicz (Adam), Jacek Borkowski (Marek), Adam Ferency (Stefan apaiza), Jacek Sas-Uhrynowski (Daniel), Marzena Trybala (Werka), Irena Byrska (izeba), Monika Gozdzik (Olga), Zbigniew Hübner (dekanoa), Jerzy Stuhr (alderdiko kidea), Bogdan Niewinowski (Witeken aita), Stefania Iwinska (oposizioko kidea), Jerzy Moes (polizia sekretuko kidea), Borys Marynowski (Jacek), Krzysztof Kalczynski (Werkaren senarra), Bohdan Ejmont, Ludwik Pak, Edward Rauch, Krzysztof Zaleski, Mirosław Siedler**Argazkia:** Krzysztof Pakulski**Musika:** Wojciech Kilar**Soinua:** Michal Zarnecki**Muntaia:** Elzbieta Kurkowska**Ekoizpena:** Tor***Krotki dzien pracy (Lanaldi labur bat) 1981*****35 mm, koloreduna, fikzioa, 79 minutu****Zuzendaria:** Krzysztof Kieslowski**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski, Hanna Krall (Hanna Krallen erreportaje batean oinarritua)**Aktore taldea:** Waclaw Ulewicz (Alderdi Komunistako idazkaria), Tadeusz Bartosik (idazkariordea), Lech Grzmocinski (polizia militarren komandantea), Elzbieta Kijowska (idazkaria), Marek Kepinski (alderdiko burokrata), Pawel Nowisz (Henio, auto-gidaria), Michal Szewczyk (polizia militarren kapitaina), Mirosław Siedler (KOR-eko ekintzailea), Barbara Dziekan, Marian Gancza, Wojciech Pilarski, Zbigniew Bielski, Jan Konieczny, Tadeusz Pluciennik

Argazkia: Krzysztof Pakulski
Musika: Jan Kanty Pawluskiewicz
Soinua: Michal Zarnecki
Muntaia: Elzbieta Kurkowska
Ekoizpena: Tor

Bez konca (Bukaera gabe) 1984

35 mm, koloreduna, fikzioa, 104 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Aktore taldea: Grazyna Szapolowska (Urszula Zyro), Jerzy Radziwillowicz (Antoni Zyro), Aleksander Bardini (Labrador abokatua), Maria Pakulnis (Joanna Stach), Artur Barcis (Dariusz Stach), Michal Bajor (Miecio, Labradorren laguntzailea), Marek Kondrat (Tomek, Zyroren adiskidea), Tadeusz Bradecki (hipnotizatzailea), Daniel Webb (turista estatubatuarra), Krzysztof Krzeminski (Jacek Zyro), Jerzy Kamas (epailea), Jan Tesarz (Joannaren aita), Marzena Trybala (Marta, Zyroren laguna), Adam Ferency (*Rumcajs*), Andrzej Szalawski (abokatua), Elzbieta Kilarska (Anteken ama), Hanna Dunowska-Hunek (Justyna), Katarzyna Figura (hipnotizatzailearen idazkaria)

Argazkia: Jacek Petrycki

Musika: Zbigniew Preisner

Soinua: Michal Zarnecki

Muntaia: Krystyna Rutkowska

Ekoizpena: Tor

Krotki film o zabijaniu (Ez duzu hilko) 1988

35 mm, koloreduna, fikzioa, 85 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

Aktore taldea: Mirosław Baka (Jacek Lazar), Krzysztof Globisz (Piotr Balicki), Jan Tesarz (taxi-gidaria), Aleksander Bednarz (borreroa), Zdzisław Tobiasz (epailea), Jerzy Zass (presondegiko zaindaria), Maciej Maciejewski (fiskala), Artur Barcis (gizon gaztea), Barbara Dziekan (zinema aretoko langilea), Krystyna Janda (Dorota), Olgierd Łukaszewicz (Andrzej), Maciej Szary, Zbigniew Borek, Iwona Glebicka, Elzbieta Helman, Zdzisław Rychter, Andrzej Masztalerz, Władysław Byrdy

Argazkia: Sławomir Idziak

Musika: Zbigniew Preisner

Soinua: Malgorzata Jaworska

Muntaia: Ewa Smal

Ekoizpena: Tor, Poloniako Telebista

Krotki film o milosci (Ez duzu maitatuko) 1988**35 mm, koloreduna, fikzioa, 87 minutu****Zuzendaria:** Krzysztof Kieslowski**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz**Aktore taldea:** Olaf Lubaszenko (Tomek), Grazyna Szapolowska (Magda), Stefania Iwinska (Tomeken etxeko nagusia), Stanislaw Gawlik (postaria), Artur Barcis (gizon gaztea), Piotr Machalica (Roman), Malgorzata Rozniatowska (postetxeko burua), Rafal Imbro, Jan Piechocinski, Jaroslawa Michalewska, Mirosława Chojnacka, Krzysztof Koperski**Argazkia:** Witold Adamek**Musika:** Zbigniew Preisner**Soinua:** Nikodem Wolk-Laniewski**Muntaia:** Ewa Smal**Ekoizpena:** Tor, Poloniako Telebista***Dekalog I (Dekalogo I) 1988*****35 mm, koloreduna, fikzioa, 53 minutu****Zuzendaria:** Krzysztof Kieslowski**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz**Aktore taldea:** Henryk Baranowski (Krzysztof), Wojciech Klata (Pawel), Maja Komorowska (Irena izeba), Maria Gładkowska (ingelesezko irakaslea), Ewa Kania (Ewa), Artur Barcis (gizon misterioitsua), Agnieszka Brustman (xake maisua), Aleksandra Majsiuk (Ola), Magda Sroga-Mikolajczyk (kazetaria), Maciej Slawinski (zuzendaria), Maciej Borninski, Aleksandra Kisielewska, Anna Smal-Romanska, Piotr Wyrzykowski**Argazkia:** Wieslaw Zdort**Musika:** Zbigniew Preisner**Soinua:** Malgorzata Jaworska**Muntaia:** Ewa Smal**Ekoizpena:** Ryszard Chutkowski, Poloniako Telebistarentzako***Dekalog II (Dekalogo II) 1988*****35 mm, koloreduna, fikzioa, 58 minutu****Zuzendaria:** Krzysztof Kieslowski**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz**Aktore taldea:** Krystyna Janda (Dorota Geller), Aleksander Bardini (larrialdietako mediku burua), Olgierd Lukaszewicz (Andrzej Geller), Artur Barcis (ospitaleko langilea), Stanislaw Gawlik (postaria), Krzysztof Kumor (ginekologoa), Krystyna Bigelmajer (idazkaria), Jerzy Fedorowicz (Janek), Piotr Siejka (medikua), Ewa Ekwinska, Maciej Szary**Argazkia:** Edward Klosinski

Musika: Zbigniew Preisner

Soinua: Malgorzata Jaworska

Muntaia: Ewa Smal

Ekoizpena: Ryszard Chutkowski, Poloniako Telebistarentzako

Dekalog III (Dekalogo III) 1988

35 mm, koloreduna, fikzioa, 55 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

Aktore taldea: Daniel Olbrychski (Janusz), Maria Pakulnis (Ewa), Joanna Szczepkowska (Januszen emaztea), Artur Barcis (tranbia-gidaria), Krystyna Drochocka (izeba), Dorota Stalinska (tren-geltokiko zaindaria), Krzysztof Kumor (medikua), Henryk Baranowski (Krzysztof), Jacek Kalucki, Zygmunt Fok, Maria Krawczyk, Jerzy Zygmunt Nowak, Piotr Rzymyszkiewicz, Włodzimierz Rzewczycki

Argazkia: Piotr Sobocinski

Musika: Zbigniew Preisner

Soinua: Nikodem Wolk-Laniewski

Muntaia: Ewa Smal

Ekoizpena: Ryszard Chutkowski, Poloniako Telebistarentzako

Dekalog IV (Dekalogo IV) 1988

35 mm, koloreduna, fikzioa, 55 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

Aktore taldea: Adrianna Biedrzynska (Anka), Janusz Gajos (Michal), Artur Barcis (kayakdun gizona), Adam Hanuszkiewicz (antzerki irakaslea), Aleksander Bardini (larrialdietako mediku burua), Jan Tesarz (taxi-gidaria), Andrzej Blumenfeld (Michalen adiskidea), Tomasz Kozlowicz (Jarek), Elzbieta Kilarska (Jareken ama), Igor Smialowski, Helena Norowicz

Argazkia: Krzysztof Pakulski

Musika: Zbigniew Preisner

Soinua: Malgorzata Jaworska

Muntaia: Ewa Smal

Ekoizpena: Ryszard Chutkowski, Poloniako Telebistarentzako

Dekalog V (Dekalogo V) 1988

35 mm, koloreduna, fikzioa, 57 minutu

Krotki film o zabijaniu (1988) filmaren telebistarako bertsioa

Dekalog VI (Dekalogo VI) 1988**35 mm, koloreduna, fikzioa, 58 minutu***Krotki film o milosci* (1988) filmaren telebistarako bertsioa***Dekalog VII (Dekalogo VII) 1988*****35 mm, koloreduna, fikzioa, 55 minutu****Zuzendaria:** Krzysztof Kieslowski**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz**Aktore taldea:** Anna Polony (Ewa), Maja Barelkowska (Majka), Boguslaw Linda (Wojtek), Wladyslaw Kowalski (Stefan), Katarzyna Piwowarczyk (Ania), Bozena Dykiel (tren geltokiko txartel-saltzailea), Jan Mayzel (Grzegorz), Stefania Blonska, Dariusz Jablonski, Mirosława Maludzinska, Ewa Radzikowska, Wanda Wroblewska**Argazkia:** Dariusz Kuc**Musika:** Zbigniew Preisner**Soinua:** Nikodem Wolk-Laniewski**Muntaia:** Ewa Smal**Ekoizpena:** Ryszard Chutkowski, Poloniako Telebistarentzako***Dekalog VIII (Dekalogo VIII) 1988*****35 mm, koloreduna, fikzioa, 55 minutu****Zuzendaria:** Krzysztof Kieslowski**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz**Aktore taldea:** Maria Koscialkowska (Zofia), Teresa Marczevska (Elzbieta), Artur Barcis (klaseko gizon gaztea), Marian Opania (dekanoa), Bronislaw Pawlik (Zofiaren bizilaguna), Tadeusz Lomnicki (jostuna), Wojciech Asinski (ikaslea), Marek Kepinski, Janusz Mond, Krzysztof Rojek, Ewa Skibinska, Wojciech Sanejko, Jerzy Schejbal, Jacek Strzemzalski, Anna Zagorska**Argazkia:** Andrzej Jaroszewicz**Musika:** Zbigniew Preisner**Soinua:** Wiesława Dembinska**Muntaia:** Ewa Smal**Ekoizpena:** Ryszard Chutkowski, Poloniako Telebistarentzako***Dekalog IX (Dekalogo IX) 1988*****35 mm, koloreduna, fikzioa, 58 minutu****Zuzendaria:** Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

Aktore taldea: Piotr Machalica (Roman), Ewa Blaszczyk (Hanka), Jan Jankowski (Mariusz), Artur Barcis (txirrindularia), Jerzy Trela (Mikolaj), Jolanta Pietek-Gorecka (Ola), Katarzyna Piwowarczyk (Ania), Malgorzata Boratynska, Renata Berger, Janusz Cywinski, Jolanta Cichon, Dariusz Przychoda

Argazkia: Piotr Sobocinski

Musika: Zbigniew Preisner

Soinua: Nikodem Wolk-Laniewski

Muntaia: Ewa Smal

Ekoizpena: Ryszard Chutkowski, Poloniako Telebistarentzako

Dekalog X (Dekalogo X) 1988

35 mm, koloreduna, fikzioa, 57 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

Aktore taldea: Jerzy Stuhr (Jerzy), Zbigniew Zamachowski (Artur), Henryk Bista (dendaria), Maciej Stuhr (Piotrek), Cezary Harasimowicz (polizia), Jerzy Turek (zigilu-bildumagilea), Olaf Lubaszenko (Tomek), Elzbieta Panas (Jerzyren emaztea), Henryk Majcherek (zigilu-bildumagilea), Grzegorz Warchol (Bromski), Anna Gornostaj, Dariusz Kozakiewicz

Argazkia: Jacek Blawut

Musika: Zbigniew Preisner

Soinua: Nikodem Wolk-Laniewski

Muntaia: Ewa Smal

Ekoizpena: Ryszard Chutkowski, Poloniako Telebistarentzako

Siedem dni w tygodniu (Asteko zazpi egunak) 1990

35 mm, koloreduna, dokumentala, 18 minutu

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski

Argazkia: Jacek Petrycki

Soinua: Michal Zarnecki

Muntaia: Dorota Warduszkiewicz

Ekoizpena: City Life Foundation, Rotterdam (Herbehereak)

La double vie de Véronique (Véroniqueren bizitza bikoitza) 1991

35 mm, koloreduna, fikzioa, 98 minutu (Frantzia/Polonia)

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

Aktore taldea: Irène Jacob (Weronika/Véronique), Philippe Volter (Alexandre Fabbri), Aleksander Bardini (orkestra zuzendaria), Wladyslaw Kowalski (Weronikaren aita), Jerzy Gudejko (Antek), Halina Gryglaszewska (izeba), Kalina Jedrusik (abesbatzaren zuzendaria), Sandrine Dumas (Catherine), Louis Ducreus (irakaslea), Claude Duneton (Véroniquereren aita), Lorraine Evanoff (Claude), Guillaume de Tonquedoc (Serge), Gilles Gaston-Dreyfus (Jean-Pierre), Thierry de Carbonnieres (irakaslea), Chantal Neuwirth (harreragilea), Alain Frerot (postaria), Boguslaw Szubert, Jan Sterninski, Youssef Hamid, Philippe Campos, Jacques Potin, Nicole Pinaud, Beat Malczewska, Barbara Szalapak, Jacek Wójcicki

Argazkia: Slawomir Idziak

Musika: Zbigniew Preisner

Soinua: Edith Vassard, Michèle Catonne

Muntaia: Jacques Witta

Ekoizpena: Leonardo de la Fuente, Tor, Sideral Productions, Canal Plus

Trois couleurs: Bleu (Hiru kolore: Urdina) 1993

35 mm, koloreduna, fikzioa, 98 minutu (Frantzia/Polonia)

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

Aktore taldea: Juliette Binoche (Julie Vignon), Benôit Régent (Olivier), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Véry (Lucille), Hélène Vincent (kazetaria), Emmanuelle Riva (ama), Philippe Volter (higiezinen agentziako langilea), Claude Duneton (medikua), Hugues Quester (Patrice), Jacek Ostaszewski (flauta-jotzailea), Florence Vignon (kopiatazailea), Yann Regouet (Antoine), Zbigniew Zamachowski (Karol Karol), Julie Delpy (Dominique Vidal), Isabelle Sadoyan (zerbitzaria), Pierre Forget (lorezaina), Daniel Martin, Catherine Therouenne, Alain Ollivier, Philippe Manesse, Idit Cebula, Jacques Disses

Argazkia: Slawomir Idziak

Musika: Zbigniew Preisner

Soinua: Jean-Claude Laureux, Claire Bez, Bertrand Lanclos

Muntaia: Jacques Witta

Ekoizpena: Marin Karmitz; MK2 SA/CED Productions, France 3 Cinema, CAB Productions, Tor

Trois couleurs: Blanc (Hiru kolore: Zuria) 1993

35 mm, koloreduna, fikzioa, 92 minutu (Frantzia/Polonia)

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

Aktore taldea: Zbigniew Zamachowski (Karol Karol), Julie Delpy (Dominique Vidal), Janusz Gajos (Mikolaj), Jerzy Stuhr (Jurek), Cezary Pazura (negozio gizona), Grzegorz Warchol (negozio gizona), Jerzy Nowak (baserritarra), Aleksander Bardini (abokatua),

Jerzy Trela (Broniek, Karolen txoferra), Cezary Harasimowicz (polizia), Michel Lisowski (itzultzailea), Teresa Budzisz-Krzyzanowska (Jadwiga), Philippe Morier-Genoud (epaile frantziarra), Barbara Dziekan (Ewa), Yannick Evely (metroko txartel saltzailea), Francis Coffinet (bankuko kutxazaina), Jacques Dissez (Dominiqueren abokatua), Piotr Machalica, Krystyna Bigelmajer, Stan Latek, Jerzy Dominik, Zdzislaw Rychter, Juliette Binoche

Argazkia: Edward Klosinski

Musika: Zbigniew Preisner

Soinua: Jean-Claude Laureux

Muntaia: Urszula Lesiak

Ekoizpena: Marin Karmitz; MK2 Productions, France 3 Cinema, CAB Productions, Tor, Canal +

Trois couleurs: Rouge (Hiru kolore: Gorria) 1994

35 mm, koloreduna, fikzioa, 99 minutu (Frantzia/Polonia/Suitza)

Zuzendaria: Krzysztof Kieslowski

Gidoia: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

Aktore taldea: Irène Jacob (Valentine Dussaut), Jean-Louis Trintignant (Joseph Kern epailea), Jean-Pierre Lorit (Auguste Bruner), Frédérique Feder (Karin), Samuel Lebihan (argazkilaria), Marion Stalens (Iarrialdietako albaitaria), Teco Celio (tabernaria), Jean Schlegel (bizilaguna), Zbigniew Zamachowski (Karol Karol), Julie Delpy (Dominique Vidal), Juliette Binoche (Julie Vignon), Elzbieta Jasinska, Paul Vermeulen, Jean-Marie Daunas, Roland Carey

Argazkia: Piotr Sobocinski

Musika: Zbigniew Preisner

Soinua: Jean-Claude Laureux

Muntaia: Jacques Witta

Ekoizpena: Marin Karmitz; MK2 Productions, France 3 Cinema, CAB Productions, Tor, Canal +

GIDOIGILE BEZALA

100 lat w kinie (Poloniar zinemaren 100 urte) 1995**35 mm, koloreduna, dokumentala, 62 minutu (Polonia / Erresuma Batua)****Zuzendaria:** Pawel Lozinski**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski (ideia), Pawel Lozinski**Argazkia:** Arthur Reinhart**Soinua:** Michal Zarnecki**Muntaia:** Dorota Wardeszkiewicz**Ekoizpena:** Poloniako Telebista, Tor, British Film Institute***Duze Zwierze (Animalia handia) 2000*****35 mm, zuri-beltza, fikzioa, 73 minutu (Polonia)****Zuzendaria:** Jerzy Stuhr**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski, Kazimierz Orlos**Aktore taldea:** Jerzy Stuhr (Zygmunt Sawicki), Anna Dymna (Marysia Sawicka), Dominika Bednarczyk (bankuko kutxazaina), Blazej Wojcik (bankuko kutxazaina), Andrzej Franczyk (bankuko zuzendaria), Zbigniew Kaleta (argazkilaria)**Argazkia:** Pawel Edelman**Musika:** Abel Korzeniowski**Soinua:** Nikodem Wolk-Laniewski**Muntaia:** Elzbieta Kurkowska**Ekoizpena:** Poloniako Telebista, Filmowa***Heaven (Zerua) 2002*****35 mm, koloreduna, fikzioa, 96 minutu (Alemania / Erresuma Batua)****Zuzendaria:** Tom Tykwer**Gidoia:** Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz**Aktore taldea:** Cate Blanchett (Philippa), Giovanni Ribisi (Filippo), Remo Girone (Filipporen aita), Stefania Rocca (Regina), Alessandro Sperduti (Ariel), Mattia Sbragia (Pini maiorra), Stefano Santospago (Vendice jauna), Alberto Di Stasio (fiskala), Giovanni Vettorazzo (inspektorea)**Argazkia:** Frank Giebre**Musika:** Arvo Pärt**Soinua:** Dirk Jacob**Muntaia:** Mathilde Bonnefoy**Ekoizpena:** Stefan Arndt, William Horberg / Miramax

***L'enfer (Infernua)* 2005**

35 mm, koloreduna, fikzioa, 98 minutu (Frantzia/Italia/Belgika/Japonia)

Zuzendaria: Danis Tanovic

Gidoia: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieslowski (Piesiewiczzek idatzia Kieslowskiren heriotzaren ostean)

Aktore taldea: Emmanuelle Béart (Sophie), Karin Viard (Céline), Marie Gillain (Anne), Guillaume Canet (Sébastien), Carole Bouquet (ama), Jacques Gamblin (Pierre), Jaques Perrin (Frédérique), Miki Manojlovic (aita), Maryam D'Abo (Julie), Gaëlle Bona (Joséphine), Dominique Reymond (Michelle), Jean Rochefort (Luis)

Argazkia: Laurent Dailland

Musika: Danis Tanovic, Dusko Segvic

Soinua: Dirk Bombey

Muntaia: Francesca Calvelli

Ekoizpena: Cédomir Kolar, Marc Baschet / Asap Films

***Nadzieja (Itxaropena)* 2007**

35 mm, koloreduna, fikzioa, 101 minutu (Polonia/Alemania)

Zuzendaria: Stanislaw Mucha

Gidoia: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieslowski (Piesiewiczzek idatzia Kieslowskiren heriotzaren ostean)

Aktore taldea: Rafal Fudalej (Franciszek Ratay), Kamilla Baar (Klara), Wojciech Pszoniak (Benedykt Weber), Zbigniew Zapasiewicz (Franciszeken aita), Zbigniew Zamachowski (Sopel), Grzegorz Artman (Micha Ratay), Jan Frycz (Gustaw), Lilith Mucha (Melania), Dominika Ostalowska (Matka), Jerzy Trela

Argazkia: Krzysztof Ptak

Musika: Max Richter

Soinua: Maria Chilarecka

Muntaia: Jacek Tarasiuk

Ekoizpena: Pandora Film Produktion