

Urrutiko ikusmugak

MIREN JAIO

I.

Alexander Medvedkin-en *Mosku berria* (*Novaya Moskva*, 1938) filmeko eszena bat: Moskuko bi emakume etxeko lanak egiten ahalegintzen ari dira. Bata deigarri gertatzen da bestearentzat. Leihoaren beste aldean, ezohiko eszena bat ikus daiteke. Aurreko eraikina pantailaren ezkererantz lerratzen da, transatlantiko batek ozeanoa zeharkatzean erakusten duen handitasunez. Lerradura horren ondoren, beste asko egongo dira: “Mosku zaharra” osatzen duten etxebizitza zaharrak, kale estuak eta erraboil itxurako kupulak dituzten hamaika eliza desagertuko dira, eta, haien ordeztan, “Mosku berria” osatzen duten eraikinak, kaleak eta etorbideak azalduko dira.

Medvedkin-en filma fartsa eta zientzia-fikziozko zertzeladak dituen komedia erromantiko bat da. Filmean, Alyosha ingeniari gaztearen istorioa kontatzen da. Ingeniari gazteak sistema mekaniko konplexu bat diseinatu du, Mosku hiriaren eskala handiko maketa batean oinarrituta. Makina horren zeregina hau da: planifikatutako etorkizunerantz aldatzen doan hiriburua sobietarraren aldatze-prozesua ikusmen aldetik irudikatzea.

Filmaren azken eszenetako batean, etortzeke dagoen “Mosku berriaren” eraikuntza-planak “Moskuko herritarrei” erakusten dizkiete antzoki batean. Antzektokian makina abian jartzen da. Alabaina, ezer ere ez da proiektatuta zegoen moduan aterako. “Mosku zaharra” ez da hondatuko “Mosku berriari” tokia uzteko; aitzitik, kontrakoa gertatuko da: atzerakada izugarria eginez, “Mosku berria” desagertuko da, eta, bitartean, “Mosku zaharraren” soslai klasikoa eratzen duten eraikuntza zaharrak eta erraboil itxurako kupulak dituzten hamaika eliza hasiko dira azaltzen. Zorionez, azken unean, Alyosha-k kontuak konpontzea lortzen du, agindu-mahaitik arituta: azkenean, “Mosku berria” irtengo da garaile, handitasunez.

Azken eszena horretako txantxa jostalaria –tsarraren garaietara une labur batez itxuraz itzultzea– aski izan zen filma karteldegitik kentzeko, estreinatu eta hurrengo egunean baztertu baitzuten. Edonola ere, Medvedkin-en zinemagintzak duen estilo burlatia eta nabarmena sekula ez zen izan Stalin-en gogokoa. Dena dela, zinema-trenaren¹ aita zena idealista amorratu bat zen, uste osoa zuen iraultza boltxebikean, eta ez zen inoiz ere izan diktadorearen haserrealdien helburua.

II.

Azken eszena horretako mobiolaren aurrera eta atzera martxaren mekanismoak ikuslea harrapatzen du, mekanismo hori atsegin primario eta xalo bati dagokiolako (alabaina, dirudienez, erregimen estalinistako zentsuratzailak saihestu ahal izan zuten). Atsegin hori narrazioarekin zerikusia duten hainbat alderdiren ondorioa da; izan ere, narrazioa denboran garatutako forma eraiki eta finitu bat da, eta kausa-ondorio erlazioen kate baten bidez dago lotuta, hala nola, errepikapenaren atseginaren bidez (ordenatik desordenara joanez eta desordenatik ordenara berriro) edo prozesuen itzulgarritasunaren bidez (dena joko bat da, eta, azkenean, hasierako ordena ezarriko da berriz). Edonola ere, mobiolak ikuslearen baitan sorrarazten duen atseginaren lehen arrazoa da onesten dela narrazioa eratzeko auke-

1_ Zinema-trena esaten zitzaion Alexander Medvedkin-ek zuzendu zuen ekoizpen-unitate mugikorri; unitate mugikor horrek Sobietar Errepublikaren Sozialisten Batasun osoa zeharkatu zuen 1932. urtean, herrialdeko langileak, nekazariak eta meatzariak grabatu zituen, eta, aldi berean, langile haiei bere lanak erakutsi zizkien: gauez errebelatzen zuten, biharamunean muntatze-lanak egiten zituzten eta gauez trenean bertan proiektatzen zuten.

ra ematen duen gailu mekanikoaren artifizioa –narrazioa errealitatearen irudikapena den aldetik–.

III.

Gailu mekaniko horren bidez, oinarri-oinarrizkoa eta aski parodikoa zen era batean, Medvedkin-ek aipamena egiten zion gizarte-eredu zaharra suntsituz gizarte-eredu berria sortu nahi zuen proiektu modernoaren logikari. Era berean, ahotan hartzen zuen Leninen iraultzaren kontzeptua, horren arabera, bi ordena ari baitira etengabe borrokan: ordena zaharra, atzerakoia dena; eta ordena berria, aurrerakoia dena. Hausteko eta eraldatzeko dinamika horretan, etorkizuneko utopiaren bidea eratzeko, bide horren plangintza orainaldian egin behar da beti.

Hiriko plangintza, gizartea eraldatzeko eta gizarte-ordena berria sortzeko ideien irudikatze grafikoa den aldetik, XX. mendearen hasieran, modernitatearen aldaketaren espirituaren irudi bilakatu zen². Horrela, bada, ez da kasualitatea komediaren heroia, Alyosha, alegia, hiriko plangintzaren esparruan lan egiten duen ingeniaria izatea³. Fedia bere aurkako irudia da, baina umorezkoa, berrikuntzei egokitze gai ez den nostalgikoaren irudia. Fedia hiriko paisaien pintorea da, eta ernegatu egiten da hirian egiten ari diren hirigintzako aldaketa azkarrak ikusita, horren ondorioz ezin baitu behar bezala bukatu egiten ari den hiriko profilararen koadroa.

Itxura batera, horren bidez, Medvedkin-ek aditzera eman nahi du iraultzak ez duela paisaiak margotzen dituen artistaren beharrik. Iraultzak “artista berria” behar du: abangoardiako artista. Abangoardiako artistaren lana ez da bakarrik izango errealitatea begiestea eta deskribatzea. Horrez gain, ekintzaren bitartez, errealitatea eraldatu eta eraiki behar du. Arte abangoardista gizartea eraldatzeko lehen lerroko eragilea da; eta, beraz, ondo antolatu eta planifikatu behar da, abangoardia hitzaren jatorria den abangoardia militarrek egin behar duen bezalaxe⁴. Ildo horretan, gizarteko

2_ Eta zinema zen taldeko forma artistiko eta industrial berria, eta oso tresna baliagarria izan zen gizartean izaten ari ziren aldaketak ezagutzera emateko.

3_ Era berean, erretratu batzuetan, Stalin “arkitekto handia” balitz bezala dago irudikatuta.

4_ Hitler adibide egokia da botereak artea nola erabiltzen duen ikusteko. Izan ere, Hitler-en kasuan, batera nahastuta daude, modu aski zakarrean, “abangoardiaren” bi formak, alegia, militarra eta artistikoa. Albert Speer-ek hauxe adierazi zuen *Memorias* laneko argazki baten oinean (Círculo ▶

bizitzaren alderdi guztiek plangintzaren mende egon beharko dute (hiri-, ekonomia- eta familia-esparruak...).

Medvedkin-ek 30eko eta 40ko hamarkadetan egin zuen bere ekoizpen gehiena; eta urte horiek bat datoz Sobietar Batasuneko “errealismo sozialista” izeneko joeraren garapenarekin. Estilo horren helburua ez zen errealitatea irudikatzea, baizik eta “berritasuna, etorkizuna, etortzeke zegoena proiektatzea”⁵. Estilo formal zehatz batera egokitzeko prozesuak –abangoardien formalismoaren aurkako erreakzio gisa, nazioartean irudipenaren “ordenara itzultzeko” joera orokorraren barruan homologatuta bazegoen ere– sobietarren kasuan, abangoardiako programa azken muturreraino eramatea ekarri zuen⁶, eta, horrez gain, planifikatutako eta goitik ezarritako artearen porrot etiko eta estetikoaren adibidea izan zen⁷.

IV.

Alyosha-ren enpresaren etorkizuna eta, era berean, Urriko Iraultza-ren etorkizuna utopia sozialista lortzea zen, eta, horretarako, Estatuak bizitzaren alderdi guztiak kontrolpean eduki eta diseinatu beharko zituen. Hala ere, utopia –utopia den aldetik, berez, ordenaren nozioa ezinbestez gainditu behar duena– kontraesanean dago erabat plangintza egiteko ideiarekin. Utopiaren muga ideala eta helezina, beraz, galdutako ikusmuga da.

Bestalde, “Ikusmuga galdua” da *Mosku berria* filmaren garai bereko beste film baten jatorrizko izenburua; film horrek muturreko kontzeptu lortezin bat balitz bezala irudikatzen du utopia. *Ikusmuga galduak* (*Lost Horizon*, 1937) filmean ez da agerian uzten fikzioa egiteko aukera ematen duen mekanismorik; Medvedkin-en filmean,

de Lectores/Plaza & Janés, Bartzelona, 1970):

“Eiffel dorrea ikusten ari ginela, Arno Broker eskultorea Hitler-en ezkerrean zihon eta ni, berri, eskuinean. Hitler-ek artistez inguraturik egon nahi zuen bere karrerako gorengo une hartan: arerio frantziarraren hiriburu menderatua ikustean. Alabaina, uniforme gris bat eman ziguten jantzeko, eta, hori dela-eta, militarrek ginela ematen zuen”.

5_ Boris Groys, “The Birth of Socialist Realism”. Hainbat egile: *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford University Press, Stanford, 1996.

6_ Ibid.

7_ Bigarren Mundu Gerra bukatu zenean, sozialdemokraziak alde batera utzi zuen espiritu iraultzailea, eta espiritu erreformistari heldu zion, berehala onartu baitzuen porrot hori. Hortik aurrera, artea ez zen gehiago planifikatu behar; aitzitik, ekoizpen artistikorako lagungarri izan zitezkeen azpiegiturak eta jarduerak ziren planifikatu beharrekoak. Era horretan, “kultura-politika” izenez ezagutzen dugun kontzeptua sortu zen.

ordea, bai. Fantasiako generoko istorio bat dugu aurrean; eta, hor, egoerarik sinesgaitzenak ere modu gardenean barneratzen dira kontakizunean, haren jarraitutasunaren eta sinesgarritasunaren ilusioa hauts dezaketen etenik gabe. Frank Capra-k zuzendutako filmean, Himalayan istripua izan duen hegazkin bateko bidaiariaren istorioa kontatzen da. Harrigarria bada ere, bizirik ateratzen dituzte handik, eta Shangri-Lara eramaten dituzte, haran zoragarri batean dagoen jauregi batera: han, denbora geldiarazita dago eta bertako biztanleak kanpoko mundutik isolatuta bizi dira.

Filmaren oinarria James Hilton-en eleberraren utopia da, eta utopia horrek aurkezten duen hautabidea ez da mundu modernoa eraldatzea, baizik eta mito bat. Denboran zintzilik eta errealitatek kanpo, Shangri-Laren utopia errealitateko ereduaren aurkakoa da, errealitatea dinamikoa baita eta etengabe aldatzen baitoa. Marmol zuriko luxuzko jauregi horretan, hegazkineko bidaiariak eta haien aginduetara dauden beste pertsona batzuk baizik ez dira bizi; bertan, ez dago gatazkarik, komunitaterik ere ez dagoelako. Bertan gizakiak besterik ez daude, luxuz eta atseginez inguraturik bizi dira, eta luxu eta plazer horiek munduko nahietatik eta pasioetatik urruntzen dituzte gizakiak –une batez, baina–.

Filmeko eszenarik nabarmenetako batean, mundu errearen eta mundu utopikoaren arteko hausturaren muga era dramatikoan azaltzen da, elementu geografiko baten gisa. Filmeko protagonistak, Robert Conway-k, laguntza eskaintzen die bere anaia George-ri eta Mariari –Shangri-Lako emakume bati, George berarekin maitemindu baita– mundu ezagunera itzultzeko. Azkenean, haranean barneratzeko iragan behar izan zuten harkaitzez betetako pasabidera iristen dira; pasabide horretatik igarota, haranetik irten eta Himalayara sartu ahal izango dira. Pasabide hori da haustura-lerroa, filmeko narrazioaren barruko mundu idealaren eta mundu errearen arteko etena: alde batean, denbora eta munduko pasioetatik aldentuta dagoen Sangri-Lako udaberria dago. Beste aldean, berriz, inoiz desegiten ez diren izotzak eta mendiko bisuts etengabeak daude. Mendira iristea lortu ondoren, mundu errealeko espazioa denboraren joanaren mende eta horren ondorioen mende geratzen da, eta, horiek horrela, Maria makaldu egiten da. Taldeak leize-zulo batean bilatzen du babesa. Han, berehala ohartzen dira Maria hilda

dagoela eta haren gorpua emakume zahar batena dela. Hori ikusita, George ikaratu egiten da erabat, eta, ezin duenez jasan, amildegi batetik behera botatzen du bere burua.

V.

Gabonetako gau zakar batean, Bedford Falls gainean elurra erortzen ari duela, beste George bat ikusten dugu, zubi baten ondoan, beheko ibaiko ur ilun eta izoztuetara bere burua botatzeko zorian. Aipatu dugun pasarte hori *Hau bizitza zoragarria (It's a Wonderful Life, 1946)* filmaren hasierako eszena da. Capra zuzendariaren lan horrek aurreko bi filmetako ideia berberak ekartzen dizkigu berriro: utopia, unibertso alternatiboak eta denborarekin jolas egiten duen narrazio-tresna.

Mosku berria filmeko unibertso iraultzailearen ideologiaren beste muturrean, George Bailey agertzen zaigu. Amerikako hiri txiki bateko aita eta senar eredugarria da, Alyosha-ren alter egoa. Alyosha-k bezala, James Stewart-ek antzeztutako pertsonaia jendearen bizitza hobetu nahi duen idealista bat da. Bere ametsa bidaiatzea, arkitektura ikastea, eta zubiak, aireportuak eta etxe orratzak eraikitzea bazen ere, aita hil zitzaionean familiaren negozioa zuzentzen hasi behar izan zuen, Bailey Building & Loan Association izeneko enpresan. Enpresaren leloa “*Own Your Own Home*” zen, eta, hala, bada, interes baxuko maileguak eman zituen eta etxebizitzak eraiki zituen Bedford Falls-eko txiroenentzat, besteak beste, “Bailey Park” izeneko gizarte-etxebizitzak.

Gabonetako ipuin⁸ honen hasieran, zeruko hainbat izarren arteko “solasaldi kosmikoa” entzuten dugu; gero, berehala ohartuko gara, berez, aingeruen armada bat direla⁹. Clarence bigarren mailako aingeru bat da, eta halako batean eskaera bat jasotzen du. George-ren bizitza salbatu behar du. Lehen mailako aingeruaren hegoak lortu nahi baditu, nahitaez egin beharko du hori. George-ren bizitza –hau da, aztertu beharreko kasua–, *flashback* moduan igaroko da aingeru zaintzailearen eta ikuslearen begien aurretik, haurtzarotik heldutasunera bitartean, orainaldira iritsi arte, “solasal-

8_ Capra-ren filmetan beti agertzen da moralizatzeko xede duen parabola kristaua, hainbat mol-
detan emanda (fantasiako istorioa, fabula, ipuina...).

9_ Genero fantastikoa berriz ere, kasu honetan komedia gisa txertatuta.

di kosmikoa” izaten den unera arte, alegia. Horren ondoren, George azaltzen da, porrot eginda, bere osaba Billy-k egindako hanka-sartze batengatik, eta bere buruaz beste egin nahi duela, bere burua zubi batetik amilduz. Jauzi egitera doan unean, Clarence “eremu kosmikotik” atera eta “lurreko eremuan” barneratzen da: aingeruak botako du bere burua ibaira, ez George. Hala, lipar batean, George-ren egoera erabat aldatuko da: lehen bere buruaz beste egitera doan suizida zena, bat-batean, beste norbaiten salbatzaile bilakatuko da.

Kontakizuneko eten horren ondoren¹⁰, Clarence-k argi erakusten dio, beste *flashback* baten bidez, nola izango zen bere inguruko bi-bizitza George egon ez bazen: bere anaia txikia eta beste haur bat bi istriputan hilko ziren, bere emaztea liburuzain neskazahar eta erre-sumindu bat izango zen, bere osaba Billy psikiatriko batean egongo zen sartuta, “Bailey Park” ez zen existituko, Bedford Falls herriaren izena Pottersville izango zen, eta Potter-en agindupean egongo zen, hau da, bertako buruzagi maltzuraren eskuetan... Azkenik, Clarence-k lortuko du George konbentzitzea etxera itzul dadin. Han, lagun eta auzokide ugari izango ditu bere zain; izan ere, bere egoeraren berri eduki dutenean, diru-bilketa bat egin dute, George-k bankuari zor dion dirua ordaintzeko. Filmaren bukaeran, George Bailey bere familiarekin eta lagunekin agertzen da, Gabon gaua eta “bizitza zein ederra den” ospatzen.

VI.

Lehen esan dugunez, Bedford Falls-en dagoen unibertso ideolo-gikoa eta *Mosku berria* filmean dagoena ez dira berdinak. Oinarrizko desberdintasuna da utopia sozialista etorkizunari begira dagoela, hau da, aurrerantz doala, beti atzeratutako etorkizuneko une batean, eta Capra-k aipatzen duen utopia, berriz, atzera begira dagoela, ezin berreskura daitekeen iraganerantz doalako. Utopia hori *small-town American way of life*¹¹ kontzeptuaren idealizazioa da,

10_ “Capra-ren film guztiak (...), funtsean, maitagarrien ipuinak dira; ipuin horietan, heroia etsi-
penaren azken muturreraino eramaten du ia, eta, behin egoera hori gainditu ondoren, zorienta-
sunerantz doan bidean sartzen du”. *Historia del cine II. liburukia. La edad de oro de Hollywood*, Sarpe,
Madril, 1988.

11_ Lawrence Levin, “Capra and the Politics of Culture”, “Frank Capra’s Populism” jardunaldien
zatia, hemen jasoa: *The Journal for MultiMedia History*.
<http://www.albany.edu/jmmh/vol2no1/Levine1.html>

XX. mendearen lehen zatian desagertzeko zorian zeuden bizimodu tradizionalako balioekin eta moldeekin¹².

Hau bizitza zoragarria filmak zehatz irudikatzen du balio eta bizimodu horiek nola desagertzen diren eta haien ordeztuak nola azaltzen diren kontsumoko gizarte kapitalistaren balioak. Dena dela, filmak ez du egoki islatzen nola dagoen barneratuta *small-town American way of life* izenekoaren baitan kontsumoko gizarte kapitalistaren balio eta molde horien hazia, indibidualismoa, *self-made man* deitutakoaren irudia, enpresa-ekimena edo jabetza pribatua oinarritat hartzen dituen mitoaren hazia¹³.

Raymond Williams-en terminologia erabiliz, Capra eta *Hau bizitza zoragarria* filmeko protagonista “jatorrizko mito” idealizatzen duten eta “atzeratuta begira dauden erradikal” batzuk dira. Atzeratuta dagoen erradikalismoa da iragana gauza guztiak haztatzeko neurritzat eta gauza guztien erreduzat hartzen duen kritika morala, hau da, “iraganeko edozein une hobea izan zen” dioen ikuspegi atzeratutakoa. Biek ala biek irrikatzen dute *small-town* delakoan dagoen bizimodua, familiako unitatearen inguruan eta auzokideen arteko loturen bidez egituratzen dena, alegia, erkidego txikitako bizitza: goizean jendeak elkar agurtzen du, eta biztanle guztiek dakizkitez gainerako guztien izenak. Hala, bada, *Hau bizitza zoragarria* filmean dagoen utopia, azken batean, banakako subjektuaren eta taldeko subjektuaren artean gatazkarik ez duen gizarte organikoarena da.

VII.

Mosku Berria filmean mobiolaren gailu mekanikoa jartzen zen abian; *Hau bizitza zoragarria* filmean, aldiz, ukroniaren narrazioko gailua da martxan jartzen dena. Forma hori zientzia-fikzioaren azpigenere bat da ia, eta “istorio kontrafaktual” izenez ere ezaguna da. Forma horrek jolas egiten du eta saiatzeko irudikatzen nola izango litzate-

12_ Izan ere, balio eta bizimodu horiek ezezagunak ziren Capra-arentzat, Capra Los Angeles hirian bizi izan baitzen bere familiarekin sei urte zituenetik, familiarekin batera Siziliatik Amerikara joan ondoren.

13_ Ez dugu ahaztu behar, alde batetik, Pottersville dela Bedford Falls herriak Potter maltzuraren agindupean erortzen denean hartzen duen izena, eta, bestetik, “Bailey Park”, gizarte-etxebizitzeko auzoa, George Bailey-ren abizenetik hartzen duela izena. Era berean, ez dugu atzenu behar, hala Pottersville (etorkizun belduragarria) nola “Bailey Park” (orainaldi desiragarria), arrazoi berberaren zantzua direla: ez dago herritarrei laguntza emango dien gizarte-estatuaren eredurik, eta, beraz, herritarrek ekimen pribatuaren eta banakako ekimenaren mende daude.

keen oraina iraganeko gertaeraren bat beste modu batera jazo izan balitz (pertsona bat ez zen jaioko, bidaia bat ez zen sekula egingo, etab.).

Mobiola bezala, ukronia erreplikapenean (oraingoan, jatorrizkoan ez dauden aldaketa batzuk eginez) eta itzulgarritasunean (iragana ezin baita itzuli) oinarritzen da. Mobiolan bezala, gailuaren artifizioa erakusteak gozamina ematen dio ikusleari. Ikusleak gogotsu ikusten du kontakizuneko planoak nola trukatu diren: “plano kosmikotik” “lurreko planora”, “denbora errealetik” “denbora ukronikora”, etab. Horrela, bada, lehenengo *flashback*-ean ikusleak George Bailey-ren jatorrizko bizitzaren bertsioa ikusten du Clarence-ekin batera; eta, horren ondoren, Clarence berak kontatzen duen bigarren *flashback*-a begiztatzen du, eta bertsio hori alternatibo eta txartzat hartzen du.

VIII.

“Ukronia” terminoa Frantziako Charles Bernard Renouvier filosofo positibistak sortu zuen, eta Tomas Moro-ren “utopia” hitzetik dator. Utopia eta ukronia mundu alternatiboak eta eginezinak irudikatzen dituzten literatura-formak dira: bata fikziozko leku bat irudikatzen du; besteak, berriz, fikziozko garai bat. Modernotasunarekin, utopia literatura-forma izan ordez, errealtatearen kritika izatera iritsi zen. Etorkizunean proiektatutako utopia teleologikoa zenez, ezkerreko proiektuek ere bazuten helburua bilakatu zen.

Hau bizitza zoragarria filmean nola erabiltzen den ikusita, film horretan ideologia atzeratutako baten zerbitzuan agertzen denez (Williams-en “atzeratutako erradikalismoa”), esan genezake ukronia atzeratutakoa dela. Alabaina, errealtatearen alternatiba bat denez eta, hortaz, errealtatean nahasmendua sorrarazten duenez, ezkerreko formen katalogoan dago sartuta, utopia eta zientzia-fikziozko gainerrakoa lanak bezala¹⁴.

14_ Joera kontserbadorea duen New Yorkeko *The Wall Street Journal* egunkarian, James Bowman-ek hauxe esan zuen *The Smithsonian Institution* (1998) eleberriar buruz fantasiazko eleberririk horretan, Gore Vidal-ek narrazioko baliabide asko nahasi zituen, besteak beste, ukronia:

“Oso modu egokian nahasten ditu Vidal jaunak ezkerreko ideologia eta mota honetako fantasiak. Izan ere, biek ala biek imaginaziozko ondorioak dituzte, errealtate alternatiboekin liluratuta daudelako. Mota batzuetako buruztatu oso zurragarria da sinestea mundua ez dela den bezalakoa, eta sinestea mundua izan beharko lukeen modukoa dela, esate baterako, hiru sexu izango balira bezala (Isaac Asimov) edo proletarioen utopia gauzatuko balitz bezala (Karl Marx). Vidal jauna ▶

Narrazio-baliabide horren paradoxa da aurrera begirako metodologia ezartzen diola bere objektuari –iraganari, itxuraz atzera begiratu besterik ezin egin daitekeen lekuari-, plangintzak bere objektuari, etorkizunari, ezartzen dion metodologia berbera. Plangintza, ukronia bezala, ezkerreko formen katalogoan dagoen espekulazioko molde bat da¹⁵, baina ez narrazioko teknika gisa, baizik eta teknika eragile bezala. Bakoitza bere denbora-eremutik dabil, eta ukronia alderantzizko plangintza moduko zerbait izango litzateke.

Beharbada, interesgarria eta erabilgarria izango litzateke bi teknikak gurutzatzen saiatzea, iraganeko plangintzak ukroniaren mende jartzea. Esate baterako, XX. mendeko kultura-, ekonomia- edo hirigintza-planetako bat. Hori egin ondoren, argi ikusiko genuke sarritan plan horietan ezarritako helburuak ez zirela lortu edo haien zati bat baizik ez zela burutu. Zuzengarri gisa, ukroniak argi erakutsiko luke Historia plangintzaren determinismotik haratago doala, eta, azken batean, nahiaren, diseinuaren, apetaren eta zoriaren elkarketa bat dela.

IX.

Saiakera honetan, tesi hau garatu nahi dugu: hitz egin ahal da politikari buruz (eta modu politikoan) fikzioak eskaintzen dizkigun mekanismoen bitartez? Hauxe da erantzuna: denak du zerikusia fikzioarekin eta fikzioaren mekanismoek errealitatearen berri ematen dute, errealitateak ezin egin dezakeen moduetan.

Ildo horretatik, zergatik ez hartu berriz aurreko puntuan proposatutako dibertimendua eta zergatik ez aplikatu ukroniaren ariketa batzuk, adibidez, Euskal Autonomia Erkidegoko lurraldean eskumena duten instituzio publikoen politiken (kultura-, ekonomia-, hirigintza-arloko politiken...) arestiko historiari? Hori ukronikoa garatzeko egon litekeen bide bat besterik ez da: zer gertatuko zen 1988. urtean Oteizak eta Saénz de Oizak diseinatu zuten Bilboko Alhondigako kultura-zentroaren proiektua burutu izan bazen? Edo

bere bizitza osoan aritu da lanean fantasia politiko moduko zerbaitetan, eta, orain, baztertzeko moduko inperio maltzurrik ez dagoenez...”

Azken batean, sofistiazio handirik gabe, Bowman-ek dio imajinatzea, zalantzarik gabe, ezkerreko jarduera bat dela.

15_ Izan ere, bien helburua errealitatea aldatzea da, eta, horretarako, errealitatearen bertsio alternatiboak eskaintzen dituzte.

zer gertatuko zen urte berean, Euskalduna ontziolak itxi ordez, La Naval ontziolak itxi izan bazituzten? Edo zer gertatuko zen Thomas Krens-ek Bilboko itsasadarraren ondotik *footing* egiten zihoala izan zuen une epifanikoa, Salbeko zubiaren azpian izan ordez, Arrontegiko zubiaren azpian suertatu izan bazen?

Batzuek esango dute, arrazoiz esan ere, jokoaren proposamena azalekoa dela, edo ez dela oso egokia, edo guztiz desegokia dela. Nolanahi ere, norberaren errealitatetik abiatuz fikzioa egitea –George-k, bere buruaz beste egiteko zapuztutako saiakeraren ondoren, Clarence-ren eskutik egiten duen bezala– ez da ariketa txarra, bakoitza dagoen lekuan zergatik dagoen onartzeko eta horretaz jabetzeko. Gainera, narrazioaren mekanismoak oraina nahiaren, diseinuaren, apetaren eta zoriaren nahasketaren ondorio bezala azaltzen digun bitartean, inork ez digu jolasteko atsegina kenduko.

X.

Kirol-gertakariak, arteko bienalak, sariak, lehiaketak eta beste hainbat gertakari publiko aldizkako topagune gisa eratuta dauden instituzioen mailari dagozkio. Gertaera horiek salbuespenekoak dira baina errepikatzen dira, eta, beraz, noiz egingo diren zain egoten gara baina, aldi berean, aurreikusteko modukoak dira: herritarren baitan ikusminaren eta nekearen arteko nahaste bat sorrarazten dute; eta hala izaten da, batetik, berrikuntza eskaintzen dutelako, baina, hala ere, beti berdina izaten direlako.

Hautemate anbibalente horrek zerikusia du Gure Artea lehiaketarekin, hau da, Eusko Jaurlaritzaren Kultura Sailak bi urtean behin antolatzen duen lehiaketarekin. Izan ere, lehiaketa sustatzen duen instituzio politiko-administratiboaren eta instituzio horrek ordezkatzen duen erkidegoaren irudikapen bat da, irudikapen berbera beti. Horrenbestez, lehiaketa honen zeregina da euskal artearen irudia eskaintzea, eta edizio bakoitzean eskaintzen duen irudia desberdina izatea.

XI.

Gaur eguneko subjektuak errepikapenaren mende jarri behar du bere burua. “Atzera begirako erradikalek” nahi zuten munduan bestela gertatu arren, dagoeneko ziklo naturalek eta organikoek (urtaroek, taldeko errituak eta jaiek, etab.) ez dute errealitatea

zehazten. Errepikapenaren *continuum* batek osatzen du gaur egungo esperientzia, eta errepikapen horiek zehaztu gabeko hainbat gailu mekanikoren ondorioa dira. Gailu horiei esker, goizez iratzargailuak jotzen du, garraio publikoetan grabatutako ahotsek garaiz ematen digute hurrengo geltokiaren berri, semaforoaren argia gorri jartzen da eta telebistako kateek futbol partidak ematen dituzte igandero.

Gailu mekaniko horiek errepikapenaren segurtasuna eskaintzen dute, gaur egun dauden ziurgabetasunen aurrean. Era berean, larritasuna eta harridura eragiten dituzte. Gaur egungo fantasiako narraitiban dagoen argudiorik eta teknikarik erabilienetako eta liluragarrienetako bat hau da: susmoa dago gauza txikiak eta, oro har, existentzia osoa errepikapeneko makinaria anker batek zuzentzen dituela, *deus ex machina* batek.

XII.

Denboran harrapatuta (Groundhog Day, 1993) narrazioan –“Marmotaren eguna” izenburuarekin hobeto ezagutua–, errepikapenak kontakizuna egituratzen du. Phil Connors, telebistako kazetari nartzisista eta egolatra bat –Bill Murray-k antzezten duena–, Punxsutawney-raino joaten da Ritarekin (ekoizlearekin) eta Larry-rekin (kamaralariarekin), “marmotaren egunari” buruzko informazioa emateko. Ekaitz baten ondorioz, Punxsutawney-n gelditu behar izango dute gau batez (Bedford Falls herriaren antzeko toki batean, *small-town American way of life* delakoa duen lekuan). Gero, Phil esnatzen denean, otsailaren 2a da, hau da, “marmotaren eguna” da berriz.

Goizero esnatzen da iratzargailuan duen Sonny & Cher-en “I Got You Babe” kantaren leloarekin, eta, une horretatik aurrera dena errepikatzen da, berriz hasiko balitz bezala (keinuak, hizketaldiak, estropezuak, jendearekiko elkarteak), baina inor ez da ohartzen errepikatze horretaz, Phil izan ezik. Errepikapen horietan, Phil haserretu egiten da, aspertu eta nekatu ere bai, nihilismo baldarreko, delituzko bandalismoko, nihilismo suizidako edota hedonismo arduragabeko uneak izaten ditu, eta larritasuna, depresioa, hobekuntza pertsonala eta altruismoa ere bai. Errepikapen guztietan saiatzen da Ritaren maitasuna lortzen, baina arrakastarik gabe. Errepikapen horien bitartez, Phil-ek hainbat kontu ikasten ditu, hala nola, frantsesez hitz egiten, izotzezko irudiak zizelkatzen eta pianoa jo-

tzen. Azkenean, halako “egun” batean, Punxsutawney-ko biztanle guztiek maite eta estimatzen duten pertsona bilakatzen da, eta Ritaren maitasuna ere lortzen du. Hurrengo goizean, ohikoa denez, Sonny & Cher-en “I Got You Babe” kantaren erritmoarekin batera esnatuko da. Baina otsailaren 3a da, eta Rita du alboan.

XIII.

Bioy Casares-ek 1940. urtean argitaratu zuen *La invención de Morel (Morel-en asmakuntza)* lana. Eleberriak izenik gabeko iheslari baten istorioa kontatzen du. Biziarteko kartzela bete behar du, biztanlerik gabeko uharte batera ihes eginda dago, eta uhartean aurkitu dituen eraikin bakanetan bizi da (kaperan, museoan eta igerilekuan). Lehen orrialdean, iheslaria turista batzuk iritsi direla ohartzen da, eta uhartearen beheko aldera ihes egiten du. Turistek fonografo bateko musikaren erritmoan dantzatzen dute, pasieran ibiltzen dira, igerilekuan bainatzen dira eta frantsesez hitz egiten dute. Iheslaria Faustine-ren atzetik ibiltzen hasten da, eta, berehala, maitemintzen da harekin, ezkutuan dagoela, urrunetik. Pixkanaka-pixkanaka, Faustine-ren aurrean agertzen hasten da. Faustine-k, pasieran dabilela, sarritan du Morel ondoan, baina horri ere ez dio kasurik egiten, ez ikusia egiten dio.

Iheslaria ohartzen da turistaren ondoan daraman bizitza bakarti horretan errepikapen eta inkongruentzia batzuk daudela. Eleberria bukatzeko gutxi falta denean, bere alter egoak, Morel-ek turistak biltzen ditu. Hala, bada, aitortzen die, aspaldian, aste batez, haien mugimendu guztiak grabatu zituela. Eta orain bizi dutena, astea joan eta astea etorri, grabatutako aste hartan gertatutakoaren errepikapena dela. Hortaz, turistak hiru dimentsioko irudiak dira, eta haien keinuak eta erreakzioak etengabe errepikatzen dira, “txandaka doan betikotasun” batean. Aitorpen horren ondoren, sekulako iskanbila sortuko da. Logikari jarraiki, beste aste bat atzera berriz errepikatzen da.

Aitorpen horren berri izan ondoren, izenik gabeko iheslaria bere susmo guztiak egiazkoak direla ohartzen da. Hala, ez du zentzurik Faustine gorteiatzen ibiltzeak. Faustine kontzientziarik gabeko irudi bat da, eta inoiz ere ez du bera ikusiko. Baina bere bizitzak Faustine-ren alboan baizik ez du zentzurik. Horregatik, Morel-en

makina aurkitzen duenean, iheslariak makinak bera graba dezan uztea erabakitzen du. Bere irudia jasota duen grabazioa aurreko grabazioaren gainean jarriko du, zazpi egunetan. Horrenbestez, itxurak egiten ditu Faustine-k esaten duenari erantzuten diola, haren begiradei arreta egiten diela, etab. Izan ere, hobe izango da Faustine-ren ondoan bizitzea, kontzientziarik gabeko eta bukaerarik gabeko errepikapen batean, aldatzeko aukerarik ematen ez duen errepikapenaz ohartzea baino.

XIV.

“Marmotaren eguna” narrazioan, *small-town American way of life* delakoaren parabola aztertzen da ikuspuntu satiriko eta ziniko batez; eta *Morel-en asmakuntza* izeneko “irudikapen arrazoituko” eleberrian, berriz, errepikapena erabilitako narrazio-baliabidearen ezaugarria besterik ez da. Errepikapena bera “da” mekanismoa. Bi istorioetan, protagonistek badakite *deus ex machina* bat dagoela, errepikapena arautzen duen gailu ezezagun bat. Phil Connors-ek inguruabar hori beste gertaera bat izango balitz bezala onartzen du, eta ahalik eta onurarik handiena ateratzen saiatzen da. *Morel-en asmakuntza* eleberrian –hemen bildutako kontakizunen artean, bera baita misterio-tsuen eta konplexuena–, iheslariak besteengan nabaritzen du errepikapena, baina berak ez du zerikusirik horrekin. Azkenean, egun batean, *Morel-en* makina aurkitzen du, museoaren sotoan, haizeek eta mareek abian jarrita.

Bi kasuetan, protagonistek errepikapenaren makinaren menpe jartzea aukeratuko dute, era horretan maitasuna lortu eta bakar-dadetik ihes egin ahal izateko: Phil Ritarekin bizitzen geldituko da Punxsutawney-n, ezer aldatzen ez den herrian, nahiz eta ordurako “marmotaren eguna” ez izan; iheslaria, bestalde, irudi bihurtuko da eta mugarik gabeko errepikapen batean biziko da Faustine-ren ondoan. Harrez geroztik, errepikapenak eskaintzen dizkien atsegin txikiak eta segurtasuna izango dituzte, gizarteko bizitzaren kontzientziarik gabe eta etenik gabe.

XV.

Testu honetan berrikusi ditugun kontakizunak zenbait literatura-baliabideren inguruan daude egituratuta, eta baliabide horiek den-

borak igarotzeko duen moduaren logika nahasten dute. Gailu horiek modernitate kapitalistaren bidez egin diren aldaketan isla dira: makinaren errepikapen mekanikoa, muntatze zinematografikoaren izaera etena eta geldiarazia, garraiobideen abiadura eta komunikabideen bat-batekotasuna, kontsumoaren sari iragankorrak, modak “berria” den guztiarekiko duen kezka eta iragana ezeztatzeko duen joera, ekoizpen kapitalistaren modua, ekoizteko makineria aseezina baita¹⁶.

Hemen berrikusitako fantasiako literaturako gailuen arteko lotura da den-denek errepikapenean oinarritutako egitura berbera dutela (berdin-berdina mobiolaren kasuan, aldaketa batzuekin ukro-nian...). Errepikapenaren atsegina kultura-esperientziatik ezin banandu daitekeen alderdi bat da: Aristoteles anagnorisiari jarraiki, errepikapenak onespina ekartzen du, eta onspenak ezagutza. Prozesu guztiak atsegina ematen du. Gaur egungo esperientzian, ordea, errepikapenaren bidezko onspenak ez du ezagutza ekartzen; ordea arbitrario baten menpe egoteko kontzientzia izatea baizik ez du ekartzen. *Morel-en asmakuntza* eta “Marmotaren eguna” narrazioetako protagonistengan ikus daitekeenez, norberaren existentziaren gaineko kontrola galtzeak bereizketa eragiten du bizi izandakoarekiko, eta, era berean, larritasuna eta alienazioko sentipenak pitzen ditu. Errepikapenaren “aldaketarik gabeko etengabeko aldaketak” esperientzia bizitzeko ezintasuna sorrarazten du.

Gaur egungo esperientziaren krisialdia dei dezakegun zera horren eragin gehien izan duen denborazko dimentsioa etorkizuna da. Proiektu iraultzaileak horrela agindu bazuen ere, dagoeneko ezinezkoa da hausturako aukera etorkizunean proiektatzea. Iragana parke tematikoetako gai bilakatzen den bitartean, etorkizuna –bistaratzen denean– agertoki apokaliptikoa da, hondamendiei buruzko zinemagintzako fantasiako azpigeroko ehunka filmetan azaldu dena. Peter Osborne-ren hitzetan, “esperientziaren krisi” hori “esperientzia historikoaren krisialdia da, ezinbestez ‘historikoa’ izan behar duen ‘esperientzia’ (*Erfahrung*) baten definizioaren krisialdia”¹⁷.

16_ Aldaketa eta dinamika horiek eragina dute bizimoduan, praktika artistikoan, besteak beste. Artistak etengabe negoziatu behar du, gero eta gehiago ekoiztea eskatzen dion merkatuak dituen mekanismoen eta bere praktikaren eta mekanismo horiek zalantzan jartzeko jarrera norberari inposatzearen artean.

17_ Osborne, P: *Philosophy in Cultural Theory*, Routledge, London, 2000.

Zein da bizimoduen historiaren galerako egoera horretatik ateratzeko dagoen irtenbidea? “Radical Philosophy”-ren editoreak dioenez, esperientziaren zentzu “historikoa” berreskuratu beharra dago, denbora-formak berriro eratuz, besteak beste, artea eta artea azaltzen duten diziplinak, historia eta kritika eratuz.

XVI.

Bukatzeko, testu honek proposatzen du Medvedkin-en filmeko unibertsoa itzultzea. *Zoriontasuna* (Schastie, 1934) filmean, istorio eredugarri bat kontatzen da, era aski komikoan: nola bilatzen duen zoriontasuna Jmyr-ek, Anna izena duen bere emazte indartsuak bultzatuta. Jmyr Errusiako Tsarraren garaiko *mujik* ziztrin eta alfer bat da; handik gutxira, nekazari ziztrin eta alfer bat izango da, gogo askorik gabe *koljós*-eko bizimodu komunitarioan barneratu beharko baitu. Azkenean, Jmyr-ek ekintza heroiko bat egingo du: berak piztutako sute batetik aterako ditu *koljós*-eko zaldiak.

Azken eszenak oso adierazgarriak dira, Jmyr “gizon berri” bat dela adierazten baitute: Anna eta Jmyr hirira doaz. Luxuzko saltoki handi eta moderno batean sartuko dira, ate birakari batetik igarota, baina, jakina, Jmyr ezin izango da hortik irten (berriz ere hortxe ditugu errepikapenaren ondorio komikoak eta plazerezkoak). Saltoki handian, jantzi bat egingo diote neurrira; horrek zorigaitzeko nekazariaren izaeratik askatuko du, eta, horrenbestez, hortik aurrera, “gizon berri” bat izango da. Bikotea fardelez beteta irtengo da saltokitik (kontsumoak ematen dituen sari iragankorrak). Hala ere, “Jmyr zaharrak” ez du “Jmyr berria” alde batera utzi nahi izango. Zinemagintza komikoko gag-etan ohikoak diren ondoz ondoko ustekabeen segida azkar batean, nekazariak bestela bezala utziko du *mujik* jantzi zarpailen fardela aldagelaren ondoan, baina fardela bizidun bilakatuko da. Zarpailen fardela gainetik kentzeko ahaleginak egin arren, fardela Jmyr-en atzetik joango da, alorretara iritsi arte. Filmaren bukaeran, Anna eta Jmyr ikusten ditugu, belarrrik gabeko mendi-mazela batean eserita, fardelaren aurrean barrezka, fardela berriz ere guztiz indarberrituta baitago, lapur batzuk, hura lapurtu nahian, borrokan ari direlako.

Eszena horren irakurketa ortodoxoa hauxe izango litzateke: iraultza aurreko zapalkuntzatik iraultzaren ondorengo zoriontasune-

ra igaro da, foiletoizko bukaera. Medvedkin gauza asko izan zen, baina sekula ez zen ortodoxoa izan. *Zoriontasuna* filmean, zoriontasuna, zehaztapen bat baino gehiago, atzean jarritako egoera bat da, ikusmuga bat. Artean ohituta ez dagoen arren, jantzi berriak soinean jarrita, Jmyr-ek bere iraganerantz begiratzen du (jadanik ez da hori, baina nolabait ere hori izaten jarraitzen du), harriduraz eta txundituta. Pozez ere bai. Aringarri baino gehiago, ospakizun hori eta beren alienazioaren onespren hori, kontzientzia hartze historiko moduan, abiaburu bat dira, ideologiak, utopiak eta kontakizun handiak erori ondoren, behin betiko galdutzat ematen diren ikusmugak berreskuratzen saiatzeko abiaburua.