

Egilea

—JULEN AGIRRE EGIBAR

KEZKAGARRI
ARRAROA
TERMINOAREN
ERAKETA,
ETXEA ETA HIRIA
ESPAZIO BEZALA
HARTUTA.

TWIN PEAKS
TELESAILETIK,
ZENBAIT
PRAKTIKA
ARTISTIKO
GARAIKIDETARA.

Zuzendariak

—JESÚS MELÉNDEZ ARRANZ

—FITO RAMÍREZ-ESCUADERO PRADO

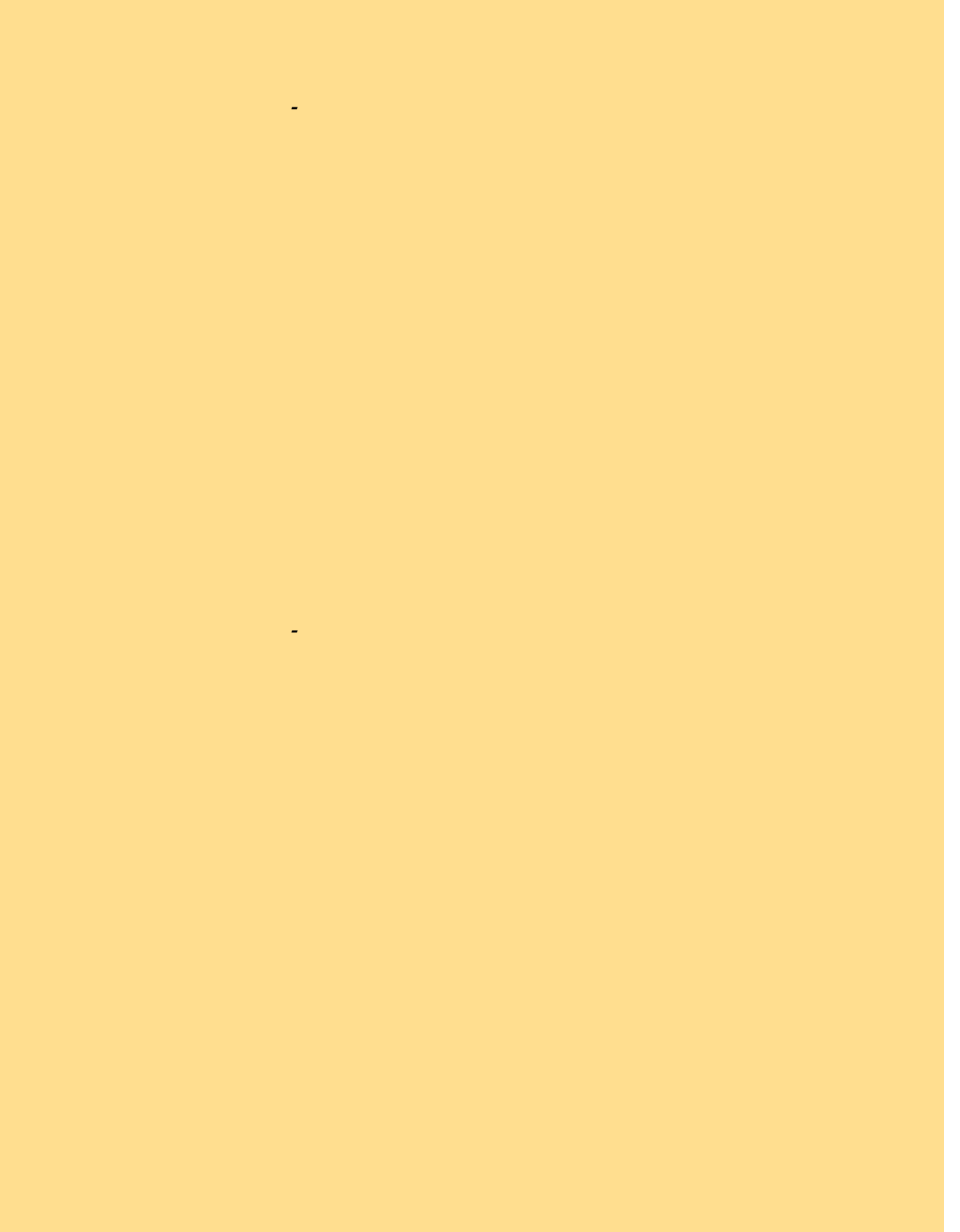
PINTURA DE PARTAMENTUA
ARTE EDERREN FAKULTATEA
UPV//EHU



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

KEZKAGARRI
ARRAROA
TERMINOAREN
ERAKETA,
ETXEA ETA
HIRIA ESPAZIO
BEZALA
HARTUTA.
TWIN PEAKS
TELESAILETIK,
ZENBAIT
PRAKTIKA
ARTISTIKO
GARAIKIDE-
TARA



KEZKAGARRI ARRAROA TERMINOAREN
ERAKETA, ETXEA ETA HIRIA ESPAZIO
BEZALA HARTUTA. *TWIN PEAKS*
TELESAILETIK, ZENBAIT PRAKTIKA
ARTISTIKO GARAIKIDETARA.

Egilea

—JULEN AGIRRE EGIBAR

Zuzendariak

—JESÚS MELÉNDEZ ARRANZ

—FITO RAMÍREZ-ESCUDERO PRADO

PINTURA DEPARTAMENTUA
ARTE EDERREN FAKULTATEA
UPV / EHU

IKERKETA LAN HONEK, EUSKO JAURLARITZAREN IKERTZAILEAK
PRESTATZEKO DIRU-LAGUNTZA, DOKTORADUTZA AURREKO
MODALITATEA (AE) BEKA JASO DU



*Eskerrak Txus, Fito, Serban, Arrate eta Carlos, Mikel, Danele, Unai,
Napoka Iria, modu batera edo bestera ikerketa honetan lagundu
didaten lagun guztiei eta bereziki etxekoei.*

Egilea

Julen Agirre Egibar

Zuzendariak

Jesús Meléndez Arranz

Fito Ramírez-Escudero Prado

Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea

Arte Ederren Fakultatea/ Pintura Departamentua

2017ko Apirila

Diseinua eta maketazioa

Savanna

Sam Shepard-en testuaren euskarazko itzulpena

Danele Sarriugarte Mochales

Inprimategia

Michelena Arte Gráficas S. L.

Herri honetako hiru pertsonak beren heriotza urrundu nahi dute, eta beste norbaitengana desbideratu. Bi emakumeak dira, erizain-bata daramate. Gizonak, berriz, smoking urdin bat. Badakit zeintzuk diren, nahiz eta urrutitik bakarrik ikusi ditudan. Gauzez beti. Motroiloan beti, talde frenetiko bat osatzen dute kale kantoietan eta zumezko aulki zahar bat pasatzen diote elkarri, bultzaka. Eztabaidan, xuxurlaka. Aurpegiak ezkututzen saiatzen. Auzoan zehar isil-misilean, kirol-oinetakoekin. Badakit zeintzuk diren, baina ez ditut sekula jakinaraziko beren delituak.

Zumezko aulkia da beren eztabaiden muina. Zumezko aulki horren ondorio da beren izu-laborria. Goiz batean, hiruetako baten etxeko atarian agertu zen, ezustean. Bat etorri ziren denak: seinale txar bat zen hura. Berehala hilko zirela adierazten zuen ikur agerikoa. Orain pentsatzen dute ihes egingo diotela heriotzari aulkia beste norbaiten etxeko atarian uzten badute. Baina, goizero--goizero, beren etxearen aurrean agertzen da.

Gaur gauean, nire etxearen aurrean utzi dute. Ikusi egin ditut hura hona ekartzen. Ez naiz eragozten saiatu. Hain dira beldur, norbaitek harrapatuko ote dituen, ezinezkoa zaidala haiek sorpresaz harrapatzea. Ikusi ditut aulkia botatzen eta korrika ihes egiten gero. Korrika igaro dituzte hainbat kale, entzun egin ditut, badirudi beldurra diotela aulkiari, atzetik etorri ahal balitzaie bezala. Aulkiari begiratu diot. Ez da mugitzen. Haize hotzak jo arren, etxetik atera naiz eta errepidera jaurti dut aulkia, baina haizeak berriro ekarri du nire etxerantz. Aulkia hartu dut, errepedearen erdira eraman, eta hantxe utzi dut. Etxera itzuli naiz korrika.

Aulkiari begiratu diot etxeko leihotik. Hantxe dago, kalearen erdian. Autoen argiek argiztatu arren, ez da mugitzen. Leihotik begira ari nintzaiola hartu dut lo. Biharamunean, hortxe dago berriro, portxean.

80/7/23

Homestead Valley, California.

1/

SARRERA

11

1.1—GAIA ETA HONEKIKO DUGUN MOTIBAZIOA	14
1.2—HELBURUAK	16
1.3—METODOLOGIA	18
1.4—HIPOTESIA	21

2/

IDEIEN MAPA

23

2.1/—KEZKAGARRI ARRAROAREN BILA	25
2.1.1/—Sigmund Freud, <i>Das Unheimliche</i> . Okerra	26
2.1.2/—Arrarotasuna. Momentu metafisikoa, Giorgio de Chirico	39
2.1.3/—Arrarotasuna, Formalismo Errusiarraren arabera. <i>Priëm ostranenija</i>	44
2.1.4/— <i>Kezkagarri arraroa</i> . Jean Clair	47
2.1.5/— <i>Kezkagarri arraroaren alde bikotasuna</i> . Beste irakurketa batzuk	56
2.2/—ETXEA. (<i>Kezkagarri arraroaren leku posiblea I</i>)	71
2.2.1/— <i>Unheimlich arkitektonikoa</i> . Anthony Vidler	72
2.2.2/—Etxea eta subjektua. Babeslekuaren ahultasunak. Bachelard eta Bollnow	84
2.2.3/—Etxe existentzialista eta etxe positibista	95
2.2.4/—Etxea makina bezala. Le Corbusier	104
2.3/—HIRIA. (<i>Kezkagarri arraroaren leku posiblea II</i>)	114
2.3.1/—Paris. <i>Flaneuraren</i> begiradatik, <i>Plan Voisinera</i> (etxe orratzak)	115
2.3.2/—Hirien atalasea zineman. Hiri malenkoniatsuak	127
2.3.2.a/—Errumaniako parlamentuaren eraikina, Bukarest. (Esperientzia pertsonalak I)	141
2.3.3/—Los Angeles eta luxuzko auzoak	147
2.3.3.a/—San Diego–Desertua–Las Vegas–Los Angeles. (Esperientzia pertsonalak II)	159
2.3.4/—Tokio eta <i>Hiru Arroiletako</i> urtegia	168
2.4/—EZ-LEKUAK. (<i>Kezkagarri arraroaren leku posiblea III</i>)	179
2.4.1/—Ez-lekuak eta zinema. Motelak	187
2.4.1.a/—Ez-lekuak, errepidea eta bidaia. (Esperientzia pertsonalak III)	201

3/	DAVID LYNCH-EN ZINEMAREN ERLAZIOA TESIAREN GAIAREKIN	213
	3.1/— <i>DAVID LYNCH-EN UNIBERTSOA</i>	218
	3.2/— <i>UNHEIMLICH ZINEMATOGRAFIKOA</i>	231
	3.3/— <i>DAVID LYNCH ETA KEZKAGARRI ARRAROA</i>	253
	3.3.a/— <i>Lost Highway</i> ko etxea. (Esperientzia pertsonalak IV)	275
	3.4/— <i>TWIN PEAKS</i>	279
4/	AZTERTUTAKO ATE PLASTIKOETAN. BI KASU	339
	4.1/—SERBAN SAVU. PAISAIA KEZKAGARRI ETA MALENKONIATSUA	345
	4.2/—EGITURA ARKITEKTONIKOEN EZEGONKORTZEA. (Esperientzia pertsonalak V)	368
5/	ONDORIOAK	391
6/	ERANSKINA. SERBAN SAVURI ELKARRIZKETA	407
7/	BIBLIOGRAFIA	417
8/	FILMOGRAFIA	423

1/

S
A
R
R
E
R
A

Artearen eremutik ari garenez, ikerketa teoriko hau subjektu baten prozesu intuitiboaren emaitza da. Prozesu intuitibo hau, *ideien mapa* dela kontsideratu dugu. Mapa horretan hainbat puntu leudeke, eta puntu bakoitza zenbait kontzeptu konkreturen bilgunea litza-teke. Kontzeptu ezberdin hauen arteko loturak saretzea izan da gure asmoa, modu hone-tara puntu ezberdin horien bateratzea gauzatu dugu.

Prozesu hau, tesiaren garapena dena, intuitiboa izatea garrantzizkoa da guretzat, azken batean, “ni” baten intuizio horrek eraman gaituelako aztertu nahi dugun eremura. Lana intuitiboa izateak ez du zertan arrazoitu gabekoa izan, ezta gutxiago ere. Intuizioarekin jarduteak, gure susmoen arabera loturak bilatzen ditugun ideia, hausnarketa, kontzeptu edota adibideen artean harremanak egon daitezkeela eta gero horiek frogatzen ahalegin-tzea esan nahi du. Hain zuzen intuitiboa izateak, Errumaniara bidaiatu eta Serban Savu artistarekin kasualitatez topatu eta berari elkarrizketa bat egitea ere esan nahi du adibidez. Horregatik prozesuan zehar hori baieztatuz, gure intuizioak logika bat hartu du. Logika hartze honek, gure usteak finkatzen direla eta beraz planteatutako hipotesiari erantzuteko aukerak ematen dituela adierazi nahi du. Zati honetan ortodoxoak izaten saiatu gara, nonbaiten zenbait tesiren ildotik jarraitu nahi izan dugulako. Ildoa da gaiaren norabidea markatzen edo mugatzen duena, guk egiaztapen posibleak bilatzeari ekin diogu, gure ahalmen eta sentsibilitateak zuzenduta beti ere. Horixe da lehenengo zatiari dagokiona, eta baita ere ondorioei zein bibliografiari dagokiena: Gaia, hipotesia, erreferenteak, ondorioak eta bibliografia.

Ikerketa lan honen beste zati bat tesiaren idiosinkrasian oinarritzen da, bere ibilbide oso-an ikerketa praktikoa batekin batera garatu delako. Praktika artistikoak, tesiaren eragina iragartzen du. Gure jarduera artistikoa ordea, ez da ikerketa teorikoaren ilustrazioa, baizik eta kezka berberen partekatzea da. Diziplina artistikoaren baitako ikerketa denez, aldi berean eta paraleloki, praktika artistikoaren garapena eta lanketa ezinbestekoak izan dira, eta dira oraindik ere. Ondorioz ikerketa teorikoak, praktika artistikoaren kontzientzia hartze sakonagoa izateko aukerak ematen dizkigula eta alderantziz, praktika artistikoak nolabait ikerketaren norabidea markatzen digula esan daiteke, pertsonalki gogokoen ditugun eremuetara gerturatzeke aukerak izanik.

Honenbestez, ikerketaren erdigunera, nukleora, sartu ahal izateko, hasi gaitezen garatu dugun prezesu honetara gerturatzen.

1.1 — GAIA ETA HONEKIKO DUGUN MOTIBAZIOA

KEZKAGARRI ARRAROA TERMINOAREN ERAKETA, ETXEA ETA HIRIA ESPAZIO BEZALA HARTUTA. *TWIN PEAKS* TELESAILTIK, ZENBAIT PRAKTIKA ARTISTIKO GARAIKIDETARA.

Ikerketa teoriko honen gaia, *kezkagarri arraroa* terminoaren bueltan kokatzen da. *Kezkagarri arraroa*, termino bezala kontsideratzeaz gain, guk fenomeno, gertaera, ere badela uste dugu. Honenbestez, *kezkagarri arraroa* gertatzen den puntu horretan, ikerketaren muina kokatu nahi izan dugu.

Bestetik, hasiera-hasieratik jarri diogu arreta etxearen eremuari. Etxearen baitan gertatzen denak piztu digu interesa. Etxearekin lotuta, etxetiartasunaren, eta batez ere egunerokotasunaren kontzeptuak interesatzen zaizkigu. Gure ikerketa gaien etxea, norbanakoaren eremurik gertukoenean legoke, horrela ikusten dugu guk behintzat. Izaera konplexu horretatik abiatuz, ea zer gertatzen den jakiteak piztu digu interesa hein batean.

Tesiaren oinarriak beraz, bi punturen inguruan grabitatzeko duela esan daiteke. Batetik, *kezkagarri arraroren* terminoaren inguruan, eta bestetik, etxearen bueltan. Bi termino hauek bata bestearen ondoan jarri ditugunez, gaia *kezkagarri arraroren* eta etxearen baitan oinarritzen da. Bi puntu hauen uztartzeak, etxearen balizko izaera *kezkagarri arraroa* aztertzerako eraman gaitu.

Etxearen aspektu kezkagarri arraroa. Gure gaia oinarrian hauxe bera dela esan daiteke, hau da, *kezkagarri arraroren* fenomeno, etxearen, eta aurretik aipatu dugun bezala egunerokotasunaren, esparrutik begiratzea hain zuzen ere. Behin hau argi izanda, gaiak garapen bat, ibilbide bat, burutu du. Etxearen aspektu *kezkagarri arraroren* erdi-erdian, David Lynch zinemagile estatubatuarren lanarekin egin dugu topo. Zinemagilearen lana automatikoki, ikerketaren, eta beraz gaiaren, epizentro bilakatu da, eta gure ustetan hau horrela izatea ezinbesteko erabakia izan da. D. Lynchen lanak askotan bi esparru hauek, hots, *kezkagarri arraroren* eta etxea/etxetartasunarena, jorratzen dituelako. Erreferentzia honi dagokionez, jakinekoea da zuzendariaren lanari kezkagarritasunaren errepresentazioa uste zaiola, eta zentzu horretan esan daiteke ez dugula ezer berririk azaldu. Gure gaiak ordea, D. Lynchen lanean etxeak betetzen duen papera identifikatu eta aztertu ditu, eta hau nola ez, kezkagarritasunarekin lotu da. Alde horretatik guretzat guztiz baliagarria izan da.

Gaiak, garapen bat eraman duela esan dugu lehenago. *Kezkagarri arraroren* terminoak esaterako, Sigmund Freudek definitu zuen *unheimlich* kontzeptura eraman gaitu, hau izanik aztertu dugun fenomenoaren oinarri-oinarrizko kontzeptua eta beste zenbait irakur-

ketetara eraman gaituen iturria. Gero, garapen horretan, beste definizio eta ideia batzuk agertu zaizkigu. Beraz, intuizioaren, dedukzioaren, harremantze eta sintesi lana egin dugu.

Etxearen inguruan ere garapena badago. Etxearen ideiatik abiatuta, hiria eta ez-lekuen azterketa planteatu dugu. Gure arabera hauek, etxea eta egunerokotasunarekin zerikusia duten eremuak baitira.

Ikerketa-gaiaren puntu nagusiak edo esanguratsuenak aipatu ditugu. Gure gaiak, ideia eta definizio hauek hartuz, elkarrekin loturak sortuz eta euren artean kontrastatuz, egin du aurrera. Aldi berean esan dezakegu, ikerketan zehar eraiki ditugun ideia hauen arteko harremanak askotan intuitiboak izan direla, susmoen arabekoak. Azken finean gaia, kontzeptu, ideia eta irakurketa ezberdinez osatutako multzoa bezalako zerbait da. Eta lehen esan dugun bezala, artearen alorretik gatozenez, intuizioarekin jarduteari garrantzia ematen diogu.

Laburbilduz eta gaia trazu lodiz marraztuz, etxearen aspektu/izaera *kezkgarri arraroa* aztertu dugu guk, hori da gure gaia funtsean.

Gaiarekiko erakusten dugun motibazioa agerikoa da. Gaia interesatzen zaigulako aztertu dugu, eta zentzu horretan aldi berean, teoria zein praktika artistikoari eginiko ekarpenak motibatu gaitu. Gaiarekiko interesa, arte ederren ikasketen hastapenetatik izan dugu. Hasiera batean interesa, praktika artistiko pertsonalean zein gure lanerako erreferente hartzen genituen artisten aukeraketan ikusten zen. Bere momentuan guretzat prozesu hori guztiz naturala izan zen, aukeraketa horren kontzientzia hartze bat falta zen nolabait.

Doktoretza klaseak hasi genituenean, praktika artistiko pertsonalaren azterketa, analisia, egiteari ekin genion. Momentu horretan ohartu ginen, bazegoela kontuan hartzeko lotura bat lan pertsonala eta aukeratzen genituen erreferente artistikoen artean. Jarduera batean zein bestean, kezkgarritasuna erakusten zuten tentsioak agerian jartzen ziren, alde bikoitasunaren muga horretan kokatzen ginen etengabe.

Honenbestez kontzeptua aztertzeari ekin genion, gaur arte. Ikerketa lan hau, azterketa luze horren emaitza da, eta gaia nolabait guk nahi izan dugun eta guri interesatu izan zaizkigun bidezidorretatik eramaten saiatu gara. Gaia interesgarria eta motibagarria egin baldin bazaigu, ez da azterketa egiteko aukeratu ditugun ideientatik bakarrik izan. Prozesu luze honetan, gaia arrazoitzeko erabili ditugun erreferente artistikoak ezinbestekoak izan dira motibazioa pizterako orduan. Esaterako, D. Lynchen lana gure iritzi ederra eta interesgarria da, eta hau ikerketaren erdigunean kokatzeak, lan teoriko horretan aurrera egiteko indarrak eman dizkigu. Bestetik, oso erakargarria da lan teorikoarekin batera, tesiarekin alegia, lan praktikoa jorratzea, hau da, praktika artistikoa ere parametro horien baitan lantzea. Eta guk hori egin dugu. Argi daukagu bi lan ildo hauek batera ulertu eta uztartzeak, motibazioa eta interesa bor-bor mantentzea ahalbidetu duela.

Motibatzen gaituen beste aspektu bat, gaiak erakutsi dezakeen malgutasuna da. Nahiz eta gaia konkretua den, eta azken finean muga batzuk ezartzera iritsi garen, arrazoiaren bitartez interpretazio anitzak egiteko aukerak ematen dituela uste dugu. Eta honekin batera, zalantzazko irakurketek zenbait galdera airean uzteak ere bere alde interesgarria du, gaia guttiz itxi gabe uzteak jarraitzeko motibazioa bultzatzen baitu.

Bestalde, ikerketa ez dugu alferrik egiten. Aurrera begira erabilera praktikoa izan dezakeela pentsatzeak, hau da, beste ikerketa batzuetarako informazio iturri izan daitekeela uste izateak, aurrera jarraitzeko gogoia piztu digula aitortu behar dugu.

Honenbestez, gaiaren nondik-norakoak finkatuta eta honekiko erakusten dugun interesa benetakoa delarik, tesiaren helburuak zeintzuk diren aipatuko ditugu.

1.2/ — HELBURUAK

Tesia garatzean planteatu ditugun helburuak asko izan dira, lan egiterako momentuan mugari asko izan baititugu kontuan. Mugari hauek, betebeharreko eginkizunak dira eta ezin dira ikerketa teorikoaren jardun soilera bakarrik mugatu.

Hala eta guttiz ere ikerketa teoriko batean, helburu nagusia planteatutako hipotesiaren atzean legoke. Helburu nagusia, plazaratutako hipotesia edo galderari erantzunak ematea izango litzateke, *korapiloa askatzea* nolabait.

Gure kasua ez da salbuespena horretan. Tesiaren gaiari eustearekin batera, hipotesia planteatzen dugu eta helburu nagusia hipotesi horri erantzunak ematea da. Erantzunek ateratako ondorioetan izango dute isla, eta hausnarketa hauek aurrera begira erabilgarriak izatea da gure helburua.

Aukeratu dugun gaia ez da gai hermetikoa, itxia, eta bertatik atera ditugun ondorioek ere ez dute zertan eztabaidaezinak izan behar. Helburua ez da planteatutako hipotesiaren erantzun bakarra izatea, hipotesiaren galderei erantzunak ematen saiatzea baizik. Gaia zentzu batean irekita uztea interesatzen zaigu, zalantzarako eta bestelako gogoetetarako lekua utziz. Helburua, guk hasieran planteatutako galderari behin-behineko erantzuna ematea izan da, ez dugu behin betikotasuna bilatu zentzu horretan. Gure ustez hau berez ez da helburu bat, hau diziplina artistikoaren ikerketaren parte baita. Baina beste alde batetik, hau helburu bezala finkatzeak ere posizio horretan mantendu gaitu.

Helburu nagusienetakoa beraz, gaiari eusten dion hipotesia frogatzea eta honen inguruan gure irakurketa propioa agertzea da.

Baina hipotesiarekin loturiko helburuez gain, tesiak guretzat baditu beste helburu batzuk ere, eta hauek helburu nagusi horren inguruan daude.

Lortu nahi izan den helburu interesgarrietako bat, ideia eta iritzi ezberdinen arteko loturei zentzua ematea izan da. Lehen aipatu dugun intuizio horretatik abiatuz, guretzat

interesgarriak diren informazio ezberdinak aurrez-aurre jarri eta euren artean dauden antzekotasunak agerian jarri dira. Kasu honetan helburua ez da izan zerbait mugarrizatea, baizik eta ikerketaren gaiaren bueltan giro bat sortzea, gure susmoari zein hipotesiari sostengua ematea alegia.

Ikerketa teorikoaren helburuetako bat, ideia ezberdinak aurrez-aurre jartzea da, batzuetan egiaztatzeko, edo kontra, albo batera uzteko. Guk gure tesiarekin planteamendu hau jarraitzea izan dugu helburu. Hau da, ideia edo teorioren arteko loturek balio dezatela guk nahi duguna ikertzeko, baina aldi berean baita ere ezberdintasunak agerian jartzeko. Lotura hauetan garrantzia hartu dute tesian zehar nabarmendutako adibideek, artista ezberdinen lanek hain zuzen. Helburua, adibide hauen arteko harremanak sustatzea ere izan da.

Beste helburuetako bat, praktika artistikoa, ikerketa teorikoaren perspektibatik aztertzea izan da. Tesian zehar ikusi ditugun egile ezberdinen lanak, *kezkagarri arraroaren lupa-rekin* begiratu ditugu behin eta berriz, eta gure egitekoa, etengabe begirada hori izatea izan da. Baina helburua ez da izan, ikuspuntu horretatik praktika artistikoaren azterketa soilik egitea, aldi beran baita jarduera artistikoa jorratzea, lantzea, ere. Gure praktika artistikoa hein handi batean, tesiaren baitan dagoela ulertzen dugu, eta helburua ikerketa teorikoak egindako ekarpen guztiari bere balioa ematea izan da.

Honekin lotuta, iruditeria konkretua osatu da. Ikerketa teorikoa arrazoitzeko biltzen joan garen testu eta teoriekin egin bezala, irudien multzoa osatzea ere garrantzizkoa izan da. Irudiek, testuek adinako garrantzia izan behar dutela argi eta garbi izan dugu hasieratik. Modu honetara, gure helburua *kezkagarri arraroaren* giroa eratzen laguntzen duten iruditeria osatzea izan da, horretarako batetik dokumentazio bidez jasotako irudiak erabili ditugu, eta bestetik gureak sortu ditugu. Guztiak batuz, irudien garrantzia azpimarratu da. Tesia erabilgarria izatea dugu helburu, eta izaera praktikoa ematen ahalegindu gara. Gure xedea, ikerketan zehar jorratu dugun ibilbidea, prozesua, erraz ulertu ahal izatea da, eta egin ditugun lotura ezberdinei irakurleak zentzua hartzea.

Erabilgarritasun horretan, ez dugu nahi euskararen papera albo batera utzi. Egia esan, lana euskaraz egitearen hautaketa ez da izan inolaz ere militantzia kontua. Hautua askoz ere “naturalagoa” izan dela esan behar dugu, euskara gure lehen hizkuntza izanik, bi aldiz pentsatu gabeko erabakia izan da. Behin hau esanda, saihestu ezinekkoa da euskarari, hizkuntza gutxitu bezala, lan honekin egiten diogun ekarpenaren inguruan posizioa hartzea. Beraz honen atzean badago nolabait, euskararen aldeko militantzia jarrera bat ere.

Hauek lirarteke, tesia egiteko momentuan buruan izan ditugun helburu nagusiak. Nolanahi ere, ez dira aldaezinak eta aurretik jarritako helburuak izanagatik ere, lanaren arabera eraldatu dira. Helburuen aurrean malgutasuna izatea interesatu zaigu guri, eta horregatik izaera orokorra dute, *a grosso modo* ezarri ditugu nolabait.

1.3/—METODOLOGIA

Hasieran aipatu dugu, guzti hau prozesu intuitiboa izan dela, hau da, joera pertsonaletatik sortu den nolabaiteko susmotik garatu dela dena. Metodologiari buruz gauza bera esan dezakegu. Gure lan egiteko modua, aurre-planteamendu konkreturik gabekoa izan da, metodologia bera ere prozesuarekin batera zehazten eta finkatzen joan delarik. Hala eta guztiz ere, intuizio hau tesiaren zati ezberdinetako puntu bakoitzari hobekien zegokion modura moldatu da.

Hastapenetan, normala den bezala, oinarritzko testuen bilaketara jo genuen. Hasiera batean, “ideien nahasmena” geneukan aurrean, testu ezberdin askoren zita mordoa gureganatu genuelako. Norabide zehatzik ez zuten, edo hobeto esanda, norabide ezberdinak markatzen zituzten, han eta hemen ideiak geneuzkan. Informazio bilketa hau erabat intuitiboa izan zela aipatu behar dugu, hutsetik hasi behar genuenez, ahalik eta informazio gehien biltzen saiatu ginen.

Baina ikerketaren oinarria, hasiera-hasierako fase horretan ezarri genuelakoan gaude. Nahiz eta ez ginen lanean hasi teoria edo kontzeptu konkretu baten inguruan, testu eta zita multzo guzti horien artean baziren gutxi batzuk berehala ardatz hartu genituenak. Sigmund Freuden *unheimlich* terminoa bereziki. Horrela, “nahasmen” horren aurrean ardatz bat finkatu genuen, eta ikerketa ardatz horren bueltan garatzen hasi zen.

18

Ikerketa teorikoa, amaierako ondorioak alde batera utzita, hiru zati nagusitan banatzen dela esan dezakegu. Lehen zatia kontzeptuaren bilaketa eta identifikazioari dagokio. Bigarren zatian, D. Lynch lanean aurretik ikusitakoa aplikatzen dugu. Eta azkenik hirugarren zatian, S. Savuren obra eta praktika artistiko propioa aztertzen ditugu.

S. Freuden *unheimlich*aren testuaren oinarritik garatu dugu ikerketa beraz. S. Freud definitzen saiatu zen kontzeptuaren sintesia egiten ahalegindu gara lehenik. Modu honetara fenomeno hau esanguratzen duten ezaugarriak adierazgarrienak, eta bide batez guretzat erabilgarrienak, definitzen eta identifikatzen saiatu gara. *Unheimlich*aren analisiarekin batera, ezinbestean, Jaques Lacanen *erreal*aren teoriara jo dugu, azken batean *unheimlich*aren eremu horretan ematen delako.

*Unheimlich*aren oinarritik, bestelako kontzeptuen aurreran aurkitu gara, eta batzuk gainera guztiz erabilgarriak izan zaizkigu. S. Freuden *unheimlich*aren aurrean agertu zaigu, Giorgio de Chiricoren aspektu metafisikoa eta izaera malenkoniatsua esaterako. Eta ondoren, garai bereko bi egileren testu hauek batera aztertu dituen Jean Clairren malenkoniaren irakurketara jo dugu. G. de Chiricok XX. Mende hasierako begirada eskaintzen baldin bazigun, J. Clairrek bere aldetik, ikuspuntu garaikide batetik modu zabalean arakatzen du terminoa.

Aldi berean, *arraro* terminoa aztertu nahi izan dugu, eta horretarako Formalismo

Errusiarraren *priëm ostranenija* deritzon ideia ra jo dugu. Azken finean, irakurketa eta hausnarketa guztien atzean arrarotasunaren zantzuak aurkitu baititugu.

Arrarotasun zatzuekin batera, alde bikotasunaren aspektua agertu zaigu behin eta berriz. Adibidez, Eugenio Tríasen *sacer*, Claudia Liraren *tó deinón* edo Julia Kristevaren *l'abjection* terminoetan.

Atal honetan beraz, testu eta iritzi guzti hauen loturak egiten ahalengindu gara. Lotura hauen bitartez, sintesia egitetik *kezkarri arraroaren* kontzeptua identifikatu eta definitzea lortu dugu.

Behin *kezkarri arraroa* definituta, fenomeno gure ikerketan klabeak diren eremuetara eramán dugu, etxea, hiria eta ez-lekuen eremura hain zuzen, eta hauetan gure ideia eta irakurketak aplikatu ditugu. *Kezkarri arraroa* eremu hauetan identifikatzeko eta gure usteak arrazoitzeko, zenbait adibiderekín loturak egin ditugu, hauek gehienbat zinemagintzatik hartu ditugarik.

Film ezberdinen bitartez, *kezkarri arraroa* eremu hauetan nola eratzen den ondorioztatu nahi izán dugu, eta aldi berean guk planteatzen duguna egiaztatzeke ere balio izán digu.

Bigarren atal batean, D. Lynch zinema zuzendariaren lana ikerketaren erdigunean kokatu dugu, eta *kezkarri arraroaren* kontzeptua oinarrian hartuz, zinemagilearen lanaren analisi sakona egin dugu.

D. Lynchen lanera gerturatzeko bat egiteko, lehenik zuzendariaren “unibertso” berezi horretan klabeak diren ezaugarriak azalarazi ditugu. Horretarako, 2012. urteko ekainean Bilbaorten *Universo Lynch* izeneko mintegian ondorioztatutako hausnarketetan oinarritu gara. Modu honetara nolabait, D. Lynchen zineman horren bereziak eta behin eta berriz errepikatzen diren ezaugarrien esanahia, esanahirik baldin badute behintzat, argitzea izán dugu helburu, gero pelikula hauetan *kezkarri arraroaren* fenomeno gure identifikatzeko.

Modu berean, *unheimlich* terminoa eta zinemaren arteko lotura egin dugu. Lotura hori, Andrea Bellavitarén *unheimlich zinematografikoa* deritzon ideiare irakurketan oinarritu dugu. Eta *unheimlich zinematografikoa* baita, D. Lynchen lana kokatu dugu. Lotura honek, *kezkarri – unheimlich –* terminoa eta zuzendariaren lana batera doazen bi aspektu direla ulertzeko, eta guk aztergai dugun kontzeptuaren puntu konkretu horretan kokatzeko, balio izán digu.

Ondoren zenbait pelikulen sintesia egin dugu, *kezkarri arraroaren* kontzeptua D. Lynchen zineman non eta nola erakitzen den aztertuz. Hau da, *kezkarri arraroa* D. Lynchen pelikula ezberdinetan identifikatzen saiatu gara, eta guretzako interesgarrienak diren aspektuetan jarri dugu arreta, etxean eta auzoan bereziki.

Filmen sintesia eta aztergai dugun kontzeptuaren arteko lotura bereziki, *Twin Peaks* telesailaren bitartez burutu dugu. Telesaila erabakigarria da *kezkarri arraroaren*

errepresentazioari dagokionez, baina ez hori bakarrik, baita etxearen, eta ezinbestean auzoaren, izaera *kezkarri arraroari* dagokionean ere. Kasu honetan erabili dugun metodo eta tresna analisia izan da. Horretarako, telesaila kapituluz-kapitulu ikusi dugu eta soil-soilik gure ustez kapitulu esanguratsuak direnen azterketa egin dugu. *Twin Peaksek* bi denboraldi ditu, guk lehen denboraldiaren analisi osoa egin dugu, kapitulu guztiak aztertu ditugularik. Horrela, telesailaren kontestuan kokatzeko aukera izan dugu, modu batera, lehen denboraldiak telesailaren klabe nagusienak argitzeko balio izan digu. Aldiz bigarren denboraldiari dagokionez, D. Lynchek zuzendutako kapituluak bakarrik aztertu ditugu. *Twin Peaks*, nahiz eta D. Lynch eta Mark Frostek artean sortu, kapitulu guztiak ez zituen D. Lynchek berak zuzendu, honenbestez, kapitulu ezberdinen atzean hainbat zuzendariren lana dago. Modu honetara, guk erdibitarreko metodologia aukeratu dugu. Batetik lehen denboraldi osoa aztertu dugu, lekuaren izaera *kezkarri arraroa* guztiz identifikatzeko. Bestetik, bigarren denboraldian D. Lynchek zuzendutako kapituluak soilik aztertuz, zuzendariaren lana berezia egiten duten ezaugarriak nabarmendu ditugu.

Aldi berean, telesailaren analisi sakonaren bitartez ondorioak atera ahal izan ditugu, eta *kezkarri arraroari* dagokionez, zuzendariaren lanean behin eta berriz agertzen diren ezaugarriak azpimarratu. Analisi hau, tesian erabili ditugun erreferente artistikoen lanen iragazkia dela kontsideratu dugu.

20

Paraleloki, eta ikerketaren zati ezberdinetan zehar, gure esperientzia pertsonalak sartu ditugu. Esperientzia pertsonal hauek, azken urteetan eginiko bidaietan oinarritutakoak dira. Lekuen bisita hauek aipatzearekin batera, grafikoki deskribatzen saiatu gara eta hauek ikerketaren parametroetan kokatu ditugu. Guk ikusi eta bizitako sentazioak, zenbait usteekin gurutzatu eta ondorioak atera ditugularik.

Hasieran testuen irakurketarekin batera, irudien etengabeko bilaketa “obsesiboari” – esan badaiteke – ekin genion. Hutsetik haste horretan, behar-beharrezkoa ikusten genuen gutxienez irudien sostengu indartsu bat izatea. Hutsaren aurrean, irudi eta erreferente artistikoen errepresentazioak, oinarria ziren nolabait. Irudien bilaketa hau, erabat intuitiboa izan zela esan beharrik ez dago, baina ez hasieran bakarrik, gaur arte horrelakoa izan da. Nahiz eta lanean aurrera egin ahala muga batzuk ere ezarri genituen, geografiari (mendebaldeko kultura) eta garaiari (gaur egungoa) dagokionez. Praktika artistikoen ikerketan, intuizioa erabiltzea klabea da guretzat, eta are gehiago irudien irakurketa pertsonalaren inguruan.

Hirugarren atalean, testuen sintesia egin eta *kezkarri arraroaren* kontzeptua definitzearekin batera, arte lanen hautaketa egin dugu beraz. Hautaketa hau mugatzen joan da tesiak aurrera egin ahala. Azkenean, Serban Savu artista errumaniar gaztearen lanaren aldeko aukeraketa “bakarra” egin dugu. Erabaki honek, zerikusia du 2013ko udazkenean Errumaniara eginiko bidaiarekin, eta nola ez artistaren estudioa eginiko bisita eta bertan

egin genion elkarriketarekin. Aukera honek, material orijinala aurrez-aurre ikusteko eta aztertzeko aukera eman zigun. Horrez gain, artistarekin elkarriketa saio luzea egin genuen, eta hor tesiaren baitan zeuden zenbait kezka buruz galdetu genion.

S. Savuren lana, aurretik aztertutako guztiaren prismatik ikertu dugu. Artistaren lana, Errumaniako idiosinkrasiaren baitan kokatzeaz gain, giro horretan *kezkarri arraroa* indentifikatu dugu. Lehenik, artistaren lanean esanguratsua eta interesgarriak egiten zaizkigun ezaugarriak banan-bana agerian jarri ditugu, eta guk hauen inguruan egiten dugun irakurketa azaldu nahi izan dugu. Aldi berean, *kezkarri arraroa* non ikusten dugun azpimarratu dugu, eta hau aipatu berri dugun errumaniar idiosinkrasiarekin harremandu dugu. Bigarrenik, S. Savuren hiru obra aukeratu ditugu, ezaugarri ezberdinak tarteko, guran interes berezia piztu dutenak. Hiru lan hauen analisi sakonagoa egiten saiatu gara, eta *kezkarri arraroa* agerian jartzeaz gain, pintura lanen ezaugarri piktorikoei buruz ere jardun dugu. Konposaketa eta koloreen erabilerak, aztergai dugun giro horretan ere eragiten dutela azpimarratu nahi izan dugularik.

S. Savuri eginiko elkarriketak, aurretik guk eginiko irakurketak eta hausnarketak arrazoi-tzeko eta baieztatzeko balio izan du.

Tesiaren egituraren azken atalean, arte lanak hautatzearekin batera, praktika artistiko propioari ere bere lekua eskaini diogu. Praktika artistikoa ikerketa teorikoaren parean jarri dugu, eta pieza propioak sortu ditugu zenbait proiektu artistikoren baitan. Proposamen artistiko hauen analisisa egin dugu, eta hauek ere ikerketaren parametroen baitan kokatu ditugu.

Azkenik tesian planteatutakoaren harira, ondorioak atera ditugu.

Gure susmo eta asmoei garrantzia emanez, *ideien maparen* egitura ardatz hartuta egin du aurrera ikerketak. Biltzen joan garen material ezberdinen arteko loturak egiten saiatzeari eman diogu garrantzia, hori da gure lan metodologia bereziki. Materiala noski, mota eta iturri ezberdinetakoa izanik, elkarren arteko loturak sortzea interesgarria da erabat. Esan dezakegu, guk erabili dugun metodologia prozesuaren ideia baitan ulertu behar dela, hori da guk azpimarratu nahi duguna behintzat.

1.4/ —HIPOTESIA

Ikerketa lan baten – tesiaren – muina, planteatzen den hipotesiaren baitan egon ohi da, eta gure kasua ez da gutxiago. Hipotesia azaltzeko, beharrezkoa da berriro ere gaia gogora ekartzea, hipotesia gaiaren bueltan baitago. Etxearen aspektu *kezkarri arraroaren* inguruan kokatu badugu gure lana, hipotesiak hori horrela al den galdetzera behartzen gaitu. Modu honetara, hipotesiak galdera batzuk mahai gainean jartzera eramaten gaitu.

Kezkarri arraroa fenomeno bezala, identifikatzea posible al da? Hau da, ezaugarri konkretu batzuen baitan sortzen al da?

Etxeak, eta honenbestez hiriak eta ez-lekuak, gordetzen al dute izaera *kezkarri arraroa*? Eta horrela bada, nola, zein modutara, zein formarekin, azalarazten da?

Guzti hau nola eratzen da aukeratu ditugun material artistiko ezberdinetan? Esaterako D. Lynch-en filmetan *kezkarri arraroaren* aztarnarik ba ote? Pintura garaikidean antzekorik topatu al dezakegu?

Zeintzuk dira baldintza horiek?

Gure kasuan, hipotesia ez da galdera bakar batean planteatzen. Galdera batek beste galdera bat dakar ondotik, azken finean ideia ezberdinen arteko loturak baitira. Ondoko galdera hauek laburbilduko lukete, planteatu dugun hipotesia. Guk galdera hauen inguruko azalpenak arakatu nahi izan ditugu, galdera horietan barneratu gara erantzunen bila eta honako hau da guzti horren emaitza.

2/

I
D
E
I
E
N
M
A
P
A

2.1/—KONTZEPTU MULTZOA. KEZKAGARRI ARRAROAREN BILA

Kezkagarri arraroa, bi terminotan banatzen den kontzeptua da. Termino bakoitzaren atzean, bi ikerketa-eremu, bi zutabe, garrantzitsu aurkitzen ditugu. Kezkagarriaren atzean Sigmund Freud¹ kokatu dugu, aldiz, arraroaren atzean Giorgio de Chirico².

Kezkagarri arraroaren kontzeptuari eusteko, S. Freuden *unheimlich* terminoa eta G. de Chiricoren arrarotasun eta momentu metafisikoaren ideiak harremandu nahi ditugu, Jean Clair-ek³ eginiko irakurketara heltzeko. Errusiar formalistek arrarotzearen prozesua nola ulertu zuten aipatuko dugu, eta honekin lotuta, *kezkagarri arraroaren* fenomenoak bere baitan duen alde bikotasunaren inguruan jardun duten egileak ere ikusiko ditugu: Eugenio Trías-ek⁴ aipatzen zuen *sacer* terminoa, Claudia Lira-k⁵ aztertutako *tó deinón* definizioa edo Julia Kristeva-ren⁶ *l'abjection* esaterako. Hal Foster-ek⁷ *edertasun konpulsiboaren* ideiarekin, S. Freud, Surrealismoa eta XX. mendeko arkitekturaren zenbait mugarri agertuko dizkigu. Modu honetara gure ikerketa eremura – etxea/arkitektura – gerturatuko gara.

Kezkagarri arraroaren terminotik, edo zergatik ez fenomenotik, abiatzen da gure ikerketa beraz. *Kezkagarri arraroa*, sentsazio bat bezala ikusten dugu, giro konkretu bat definitzen duen kontzeptua bezala hain zuzen ere.

Bizipen edo sentsazio honi, elkarri lotuta doazen bi izen jarri dizkiogu; kezkagarria bate-tik, eta arraroa bestetik. Bi hitzen batuketara hau ez da guk asmatutakoa, J. Clairrek

1. Sigmund Freud, (Privor, 1856 – Londres, 1939) neurologia sendagilea.
2. Giorgio de Chirico, (Volos, 1888 – Erroma, 1978) artista/ pintore italiarra.
3. Jean Clair, (Paris, 1940), idazle eta arte historialaria.
4. Eugenio Trías, (Bartzelona, 1942 – 2013) filosofo katalana.
5. Claudia Lira, (Txile, urtea?) artearen teoria eta historia irakaslea Txileko Unibertsitate Katolikoan.
6. Julia Kristeva, (Sliven, Bulgaria, 1941) filosofoa, feminismoan eta literaturan kritikoa eta psikoanalista.
7. Hal Foster, (Seattle, 1955) arte historialaria eta arte kritikoa.

*Malinconia. Motivos Saturninos del arte de entreguerras*⁸ izeneko liburuan aipatzen du, eta gaztelarazko itzulpenean *Inquietante Extrañeza* bezala agertzen da.

Baina *kezkarri arraroa* bezala izendatu dugun bizipen honek, *kezkarri* hitzean du abiapuntua. Beste modu batera esanda, *kezkarri arraroaren* inguruan ikertzen hasi aurretik, *kezkarria* hitzari soilik jarri behar izan diogu arreta. Honenbestez ikerketaren hastapenetan, *kezkarri* definizioaren inguruan hasi ginen informazioa jasotzen.

Kezkarria, gaztelaniazko *inquietante* terminoaren itzulpena litzateke. Definizio honen aukeraketak, alemanierazko *unheimlich* terminoan du jatorria, eta beraz S. Freuden *Das Unheimliche*⁹ testuan oinarritzen da.

Kezkarri arraroa terminoaren, zein bizipenaren, inguruko miaketa, S. Freudek *unheimlich* ikertzen duen testuan hasiko dugu beraz. Gure ikerketan *kezkarri arraroa* aipatzen dugunean zertaz ari garen argi gera dadin, ezinbestekoa da lehen puntuan S. Freuden testu hau kokatzea. Azken finean psikoanalista, definizio hauen lekua finkatzen saiatu zen nolabait.

~~2.1.1~~—Sigmund Freud, *Das Unheimliche*. Okerra

Puntu honen izenburuan, *unheimlich* alemanierazko definizioaren ondoan, okerra hitza jarri dugu. Hitz hau aipatzearen arrazoia, S. Freuden testuaren gaztelarazko itzulpenean aurkitzen dugu. *Sigmund Freud. Obras Completas*¹⁰ bilduman, zazpigarren alean, *Das Unheimliche* atalak *Lo Siniestro* izenburua hartzen du.

Elhuyar hiztegiara jo dugu *siniestro*, *ominoso* Hego Amerikan, terminoaren itzulpenen bila, eta itzulpenen artean ez dugu *kezkarri* definizioa aurkitu, bai ordea, gaizto, oker, bihurri, maltzur edo makur hitzak. Hau honela izanik, momentuz okerra bezala izendatzea erabaki dugu, guztietatik itzulpenik fidelena dela uste dugulako.

S. Freudek okerraren, *unheimlich*aren, fenomenoia 1919. urtean definitu zuen, edo horretan ahalegindu zen behintzat. Bere testuan, hasieratik adierazten zaigu zailtasunak daudela termino hau parametro konkretu batzuen barruan definitzeko, bere bizipena norbanakoaren araberakoa delako hein handi batean. Baina honekin batera, zehaztugabeko adierak dituela aipatu zuen. Bere arabera, *unheimlich* normalean okerra edo beldurgarria bezalako definizioekin lotzen da zuzenean.

8. CLAIR, Jean. *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Itzul.: Lydia Vázquez. La balsa de la medusa. Visor. Madril. 1999.

9. FREUD, Sigmund. *Das Unheimliche. Imago* aldizkaria (5-6). 1919. urtea. 297-324. orr.

10. FREUD, Sigmund. *Obras completas. Tomo 7 (1916-1924)*. Itzul.: Luis López-Ballesteros y de Torres. Biblioteca Nueva. Madril. 1997.

“No cabe duda que dicho concepto está *próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante*, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general”¹¹.

S. Freudek adierazi bezala, nahiz eta okerra zoritxarrekoarekin eta bere sinonimoekin lotzen dugun, *unheimlich*aren bizipenak sentimendu nahasiagoa bizitzera eramaten gaitu, eta hau egonezinaren bizipena da. Egonezina, zorigaiztoa baino zehaztugabeagokoa da, eta ez da kokatzen balantzaren alde batean edo bestean. Justu kontrakoa iradokitzen digu *unheimlich*aren gaztelerazko itzulpenak: *Siniestro*. Hitz honek zuzenean balantzaren alde batera eramaten gaitu, zoritxarrekoa edo zorigaiztokoaren aldera, eta honenbestez ezinbestean baita euskarazko terminoa den okerrak ere. Momentuz ordea, okerra terminoari eutsiko diogu.

Egonezinaren bizipenaren gakoa, *unheimlich*aren definizioan bertan legoke. S. Freudek termino honen atzean dagoen alde bikotasuna edo nahasmena azpimarratu zituen, eta hau alemanierarekin bakarrik gertatzen zela aipatu zuen. *Unheimlich*, antibalantziarantz jotzen duen definizioa da, eta S. Freudek horretarako bere antonimoa den terminoan jarri zuen arreta.

Alemanieraz, *heimlich/heimisch* terminoak, familiakoa, etxetiarra, barnekoa, esan nahi du eta *unheimlich* bere antonimoa den heinean, pentsa dezakegu kontrakoa esan nahi duela. Formulazio honekin *unheimlichek* zuzenean, etxetiarra ez den zerbaiti izan diezaiokegun beldurra definitu dezake, hau da, zerbait ezezagunari edo normaltasunetik kanpo dagoen egoera batekin lotuko genuke. Baina honen aurrean, S. Freudek bere zalantzak agertu zituen:

“Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación *no* es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro”¹².

Aipu honek, ezezaguna denak zuzenean okerraren bizipena dakarrenaren formula zalantzan jartzen du. S. Freudek zioen bezala, inolaz ere ez dira gauza berri guztiak okerrak, eta beraz nahiz eta gramatika aldetik *unheimlich heimlichen* antonimoa izan, definizioari dagokionez ez du zertan horrela izan behar.

11. FREUD, Sigmund. *Obras completas. Tomo 7 (1916-1924)*. 2483. orr.

12. *Ibid.* 2484. orr.

S. Freudek formulazio honekin apurtu ahal izateko, *heimlich* hitzak dituen esanahietara jotzen, eta bertan aurkitu zuen *unheimlich* terminoak anbigualentziara jotzearen arrazoia. Aipatu berri dugun bezala, *heimlichek* etxetiarra, familiakoa, esan nahi du, eta S. Freudek definizio hau hiru puntutan sailkatu zuen:

- a) (Arkaismoa) Etxekoa, familiakoa, dena.
- b) Etxeko animalien izendapena.
- c) Barnekoa, familiakoa, ongizatea gogorarazten diguna.

S. Freudek bereiztu zituen hiru puntuak esanahi berberaren bueltan dabilta, denek nolabait etxetiaratasunarekin lotzen diren adierak definitzen dituzte.

Baina *heimlich* hitzak etxetiarra dena definitzeaz gain, sekretupekoa, ezkutukoa eta disimulatua dena ere esan nahi du.

“(…) *heimlich*, no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están, sin embargo, bastante alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, comfortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro. *Unheimlich* tan sólo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos, y no como contrario del segundo”¹³.

28

Irakurketa honetan jada, termino honek bere baitan duen nahasmena agerian jartzen da. S. Freudek *heimlich* hitzak dituen bi definizioak bereiztu eta aurrez-aurre jarri zituen. Batetik etxekoa dena eta bestetik ezkutukoa dena, eta *unheimlich* lehenengoaren antonimoa bakarrik zela aipatu zuen. Bere irudiko nahiz eta bi definizioak aurkakoak ez izan, distantzia nabarmena markatzen dute euren artean. Hau horrela izanik, *unheimlich* hitzak *heimlichekin* bat egiten du momentu batean, anbigualentziara eboluzionatuz bere antitesiarekin bat egiteraino.

“De modo que *heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*. *Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*”¹⁴.

Bi terminoek bat egiten duten puntua difinitzen edo izendatzen saiatu zen S. Freud, eta *unheimlich*, gauza ezagun eta familiakoei aspaldidanik eragiten dien izu mota bat zela ondorioztatu zuen. Horretarako Friedrich Schelling-en¹⁵ aipamen honetan oinarritu

13. FREUD, Sigmund. *Obras completas. Tomo 7 (1916-1924)*. 2487. orr.

14. Ibid. 2488. orr.

15. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, (Stuttgart, 1775 – Suitza, 1854) alemaniar filosofoa.

zuen bere interpretazioa:

“*Se denomina UNHEIMLICH todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto...no obstante, se ha manifestado*” (Schelling, 2, 2, 649)¹⁶.

Bat egiten duten puntu honetan, batetik etxekoa eta ezaguna zaiguna, eta bestetik ezkutukoa den hori aipatzen dira. S. Freuden arabera bi aspektu hauek batera agertuz gero, *unheimlicharen* bizipena sortuko litzateke. Azken finean ezkutuko hori eremu etxetiarrean dago, eta F. Schellingean aipuaren interpretazioari jarraiki, ezkutuko hori momentu batean agerian geratzen da, eta honenbestez, etxetiarra, ezaguna zen hori, ezezaguna izatera pasatzen da.

Ikuspuntu horretatik, *unheimlichek heimlicharen* definizioa darama bere baitan, eta ondorioz hitzak kontrako aspektuak gordetzen ditu. Baina hau alemanierarekin bakarrik gertatzen da. Hau da, adibidez guk eskuartean darabilgun S. Freuden gaztelerara itzulitako bilduman, *unheimlich lo siniestro* bezala izendatzen da eta honek, alemanieraz ez bezala, ez du *heimlich* hitzaren definiziorik gordetzen bere baitan.

Hau honela izanda, *lo siniestro* terminoak ez digu etxekoa den hori, momentu batean gure aurrean ezezagun agertzen denaren sentsazioa helarazten. Honenbestez, ezta hasieran aipatu dugun euskarazko bere itzulpenak, okerrak, ere.

Okerra alde batera utzi eta kezkarri definizioa erabiltzen hasteko momentua dela iruditzen zaigu. Kezkarria hitzak gazteleniazko *inquietante* esan nahi du, eta azken finean gure arabera, definizio honek *unheimlicharen* bizipena edo sentimendua hobeto errepresentatzen du. S. Freudek, *unheimlichek* momentu batzuetan *heimlich* esan nahi zuela esaten zigun, kezkarria hitzak nahiz eta gramatikoki aldebiko definizio hori ez jaso, alemanierazko hitzen esanahien kontraesan horretan egoki kokatzen da. Adibidez *unheimlich* sentitzeak ez du esan nahi erabateko beldurra edo zoritxarra bizi dugunik, *unheimlicharen* bizipena nahasiagoa eta zalantzazkoagoa da. Beti mugan dagoen bizipena da, ezaguna eta ezezagunaren arteko mugan hain zuzen. Baldintza honek, kezkarria hitza erabiltzera eramaten gaitu. Azken finean, kezkarriak ongi definitzen du *unheimlicharen* alde biko puntu hori. Kezkarritasuna sentitzeak ez du esan nahi zoritxarreko hori bizi behar dugunik. Bai aldiz ezaguna edo etxetiarra zaigun eremu horretan, ezkutuan egon behar zuena agertzen denean, eta ondorioz eremu ezagun hori ezezagun ikustera pasatzen garenean sentitzen dugunak. Egonezinaren sentsazioa litzateke azken finean.

29

16. FREUD, Sigmund. *Obras completas. Tomo 7 (1916-1924)*. 2487. orr.

“Empiezo a sentirme *unheimlich*, extrañamente incómodo’ (Gutzkow, 2, 82)”¹⁷.

S. Freudek, beste batzuen artean, Karl Gutzkow-en¹⁸ adierazpen hau aipatzen zuen *unheimlich* terminoaren bilaketa horretan. Kasu honetan, *unheimlich* sentitzeak modu arraro batean deseroso sentitzea esan nahi du, egonezina edo kezkgarritasuna eragiten duen sentipena da. Nolabait, *heimlich*, *unheimlich* izatera pasatzen denean sentitzen den deserosotasuna litzateke. Azken finean, *kezkgarri arraro* bat da bizitzen duguna.

S. Freudek *unheimlich*aren analisi horretan, hitzaren jatorria eta gramatikaz gain, sentsazio hori bizitzeko hainbat egoera aipatu zituen. Egoera hauek baldintza batzuk bete behar zituztela konbetzituta zegoen.

Izaki bat biziduna edo bizigabea denaren arteko zalantza izatea adibidez. Egoera honek sortzen duen nahasmen horretan, S. Freudek *unheimlich*aren bizipena zegoela adierazi zuen. Horretarako literaturara jo zuen, E. T. A. Hoffmann-en¹⁹ *Der Sandmann* (1817) gau-ipuinean aurkituz adibiderik garbiena. S. Freudek hare-gizonaren gaia aipatu zuen bereziki, *unheimlich* efektuaren eragile nagusi bezala. Ipuinean fikzioa eta errealitatea nahastu egiten dira eta honek sortzen du kezkgarritasunaren bizipena. S. Freudek adierazi zuen bezala, nahiz eta Natanielek, ipuineko protagonistak, jada bazuen nahikoa adina umeei kontaktzen zitzaizkien istorioetako pertsonaia beldurgarriengan ez sinisteko, hare-gizonaren irudia bereziki geratu zitzaion buruan sartuta. Hare-gizona, gauetan umeengana hurbildu eta hauei begiak kentzen zizkien fikziozko pertsonaia beldurgarria zen. Baina Natanieli bereziki buruan sartu izanaren arrazoia, hare-gizona, Coppelius izeneko abokatuarekin harremantzean zegoen. Horrela, Natanielentzat fikzioa errealitatearekin nahastu zen, abokatua fikziozko pertsonaiarekin zuzenean identifikatu ondoren. Baina ez hori bakarrik, ipuinean errealitatea eta fikzioaren arteko mugak nahastearekin batera, Natanieli pertsonaia bikoitzaren irudia ere agertzen zaio aurrean. Hare-gizona, ustez fikziozko pertsonaia zena, Coppelius abokatua da, Natanielen errealitatean dudarik gabe existitzen den pertsonaia, honenbestez bikoitzaren irudia erreprezentatzen du. S. Freuden arabera, momentu honetatik aurrera ezin dezakegu jakin Hoffmannek egiten digun narrazioa errealitatean gertatzen dena den, edo besterik gabe mutikoaren egonezia azaltzen duen delirioa den. *Unheimlich*a, ez du eragiten besterik gabe hare-gizonaren irudia Coppelius pertsonaiarekin lotzeak. Coppeliusek antzekotasun nabarmenak ditu fikziozko pertsonaiarekin, hare-gizonarekin, eta honek Natanielen egonezina areagotzen du. Hare-

30

17. FREUD, Sigmund. *Obras completas. Tomo 7 (1916-1924)*. 2487. orr.

18. Karl Ferdinand Gutzkow, (Berlin, 1811 – Sachsenhausen, Alemania, 1878) idazle alemaniarra.

19. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, (Königsberg [Kaliningrado], Errusia, 1776 – Berlin, 1822) idazle alemaniarra.

gizonak fikzioan umeei begiak kentzen bazizkien, Coppelius abokatuak Natanielen aitari tximiniko suaren txingarrak bota nahi dizkio begietara. Ondorioz, Natanielek ez du zalan-tzarik abokatuarekin indetifikatzeko. Natanielentzat eszenak amesgaizto baten izaera hartzen du, eta hare-gizonaren irudia behin eta berriz agertzen zaio mutikoa izateari uzten dionean ere.

“(…) agregaremos aquí una observación general que nos parece digna de ser destacada: la de que lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente”²⁰.

Hoffmannen istorio honetan, eta S. Freudek hori azpimarratu zuen, *unheimlicharen* bizipena sortzen duena *Coppelius* pertsonaia da eta ez fikzizko hare-gizona. Honek, Natanielen errealtatea asaldatzen du nolabait eta ondorioz gazteak bere ingurua, egoera, aldatuta ikusten du, aspektu ezezagunarekin. Azken finean bikoitzaren irudia ere bada, eta behin agertu zen pertsonaia hori, ezkutuan egon behar zukeena izan daiteke.

S. Freudek bere analisisian hala ere, *unheimlich*a bizitzeko bi modu bereiztu zituen. Batetik fikzioaren bitartez bizitakoa, eta bestetik errealtatean norberak bizitakoa. Adibidez, fikzioan bizitako *unheimlich* sentazioak, izan fantasian edo literatur obran, aparteko azterketa behar zuela zioen. Eta honako ondorioa atera zuen:

“Nuestra conclusión, aparentemente paradójica, reza así: *‘mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real’*”²¹.

Egia da, eta S. Freudek ere aipatzen zuen, fikzioan baldintzak errazago jarri ditzakegula kezkarriaren bizipena sortzeko, errealtatean nolabait baldintza horiek suertatu egin behar dira. Baina bestalde uste dugu, fikzizko *unheimlich* hori errealtatetik jasotako bizipenetatik etor daitekeela, hau da, sortzaile bakoitzaren bizipenetatik, eta gero honek fikzioan baldintza zehatz batzuekin finkatu egiten duela. Azken finean ez dugu uste fikzioan eman litekeen *unheimlich*ak aukera hobeak dituenik errelitatekoak baino. Gure ustez gertatzen dena da, fikzioan errazago identifikatu daitekeela jada kokatzeko zaila den bizipen hau, aurretik esan dugun bezala mugan dagoen sentazioa baita, inondik-inora ez dagoena guztiz eremu beldurgarri eta zoritxarrekoaren baitan. Seguraski fikzioan baldintza horiek errazago sortzen direnez, emaitza errazago identifikatu dezakegu.

20. FREUD, Sigmund. *Obras completas. Tomo 7 (1916-1924)*. 2500. orr.

21. Ibid. 2503. orr.

S. Freudek fantasia eta literatur mundua aipatzen zituen, guk gure tesian bereziki zine-
magintza nabarmenduko dugu. S. Freudek *unheimlich*aren fikziozko eremua poesia zela
azpimarratzen baldin bazuen, guretzat zinemagintza izango da ikerketa eremu nagusia.
Eta baldintza horiek nabarmentzen saiatuko gara, gero guk aztertuko ditugun adibideetan
*unheimlich*a identifikatzeko.

S. Freudek *unheimlich* bizipena gauatzeko aipatu zuen beste egoera bat, errepikapena
litzateke, hau da, kasualitate bidez hainbat zirkunstantzien errepikapenak sortu lezakeen
sentsazioa identifikatu zuen. Baina honek nahi gabeko errepikapena izan behar zuen,
inolaz ere ez norbanakoak eragindakoa. Hau azaltzeko bere bizipen pertsonal batetara
jo zuen:

“Cierta día, al recorrer en una cálida tarde de verano las calles desiertas y desconocidas de
una pequeña ciudad italiana, vine a dar a un barrio sobre cuyo carácter no pude quedar mucho
tiempo en duda, pues asomadas a las ventanas de las pequeñas casas sólo se veían mujeres
pintarrajeadas, de modo que me apresuré a abandonar la callejuela tomando por el primer
atajo. Pero después de haber errado sin guía durante algún rato, encontréme de pronto en la
misma calle, donde ya comenzaba a llamar la atención; mi apresurada retirada sólo tuvo por
consecuencia que, después de un nuevo rodeo, vine a dar allí por tercera vez. Mas entonces
se apoderó de mí un sentimiento que sólo podría calificar de siniestro, y me alegré cuando,
renunciando a mis exploraciones, volví a encontrar la plaza de la cual había partido”²².

32

Lerro hauetan psikoanalistak, itxuraz egoera “normal” batean izandako sentsazioaren
bizipena kontatzen digu. Gure iritziz, berak nahi gabeko errepikapen bezala indentifi-
katzten duen hori baino gehiago helarazten digu. Kontaketa honetan aipatzen diren beste
baldintza batzuk ere gakoak dira guretzat, eta hauek kezkarriaren giroa sortzen dutela
dudarik ez dugu. Baldintza horiek gure ikerketaren hurrengo puntuan sakonduko ditugu,
G. de Chiricoren aspektu metafisikoaren kontestuan hobeto ulertuko direlako.

*Unheimlich*aren beste baldintzetako bat, desioen gauatzearen eta begizkoa jasotzearen
atzean kokatu zuen S. Freudek, eta hauek pentsamendu ahalguztiduna izatearekiko beldu-
rrearekin lotu zituen. Desioen gauatzea, pertsona baten heriotza desiratzea eta handik
denbora batera, agian ez berehala baina ezta denbora askoren ondoren ere, pertsona hori
hil egiten denaren adibidearekin arrazoitu zuen. Nahiz eta kasualitatea izan litekeen gerta-
era hau, S. Freuden arabera, desioa egin duenarentzat hil den pertsonaiak *unheimlich*
izaera hartzen du. Seguraski, desiratzailarentzat gertatu behar ez zuena gertatu egin dela-
ko, eta ondorioz bere inguruak aspektu ezezagun bat hartzen duelako.

Gorputz-adarrak gorputzetik bananduta ikusteak ere, *unheimlich* izaera hartzen dute

22. FREUD, Sigmund. *Obras completas. Tomo 7 (1916-1924)*. 2495. orr.

S. Freuden arabera. Buru bat moztuta edo esku bat besotik banaduta ikusteak adibidez. Baina bere hitzetan, are eta indar handiagoarekin eragiten dute sentrazio hau, zati hauek gorputzetik bananduta ere bizia mantentzen dutela ikusteak. Baldintza hau kastrazioaren konplexuarekin lotu zuen S. Freudek. Baina puntu honi dagokionez, errealitatea eta fikzioa ezberdintzearen beharra azpimarratu zuen. Goian aipatu dugun baldintza horretan, kastrazioaren konplexua fisikoki gertatzen da goputz-atal bat moztuz, eta beraz S. Freudek kastrazio-konplexua, mozketa fisiko horren bitartez agertzen zela ulertzen zuen. Beste maila batean jarri zuen, erreprimututako haur-konplexuekin eta umetoki barneko fantasi-ekin lotura zuen kastrazio konplexua. Hauek aurrekoengandik banatzea ezinbestekotzat jo zituen, azken finean hauek errealitateko bizipenetan gertatuz gero, aurreko multzokoak izango lirakeelako. Bigarren maila hau ulertzeko, S. Freudek ondorioztatu zuen formulazioa aipatzea nahikoa dela uste dugu:

“Nuestra formulación final sería entonces la siguiente: *lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior; o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación*”²³.

S. Freudek *Das Unheimliche* testuan, bizipen hau gertatzeko bere ustez beharrezkoak ziren baldintzak aipatzeaz gain, fikzioa eta errealitatearen arteko eremuen banaketa azpimarratu zuen. Banaketa hori eginez *unheimlich*aren bizipena finkatzeaz gain, zentzu bat ematen saiatu zela iruditzen zaigu. Hala ere, fenomeno edo bizipen honen mugak oso labainkorrak zirela ohartu zen, eta askotan errealitateko bizipenak fikziozko bizipenekin nahasten zirela ikusi zuen, eta alderantziz. Fikzioa eta errealitatearen arteko nahasketa azaltzeko poesiara jo zuen. Poetak errealitateko parametroetan kokatu dezake bere lana, eta *unheimlich*aren bizipena parametro horietara mugatu. Kasu horretan, *unheimlich*a fikzioan kokatzeaz gain, errealitateko bizipenetan ere sentitzeko aukera egongo litzateke. Baina bizipen errealean eta fikzioaren arteko muga, ez zegoen horren argi S. Freuden arabera.

“Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad”²⁴.

Kasu honetan, fikziozko *unheimlich*era igaroz, errealitateko bizipenetik urrunduko ginateke. Baina urrunketa honi, S. Freudek berak jarri zizkion mugak, muga horiek fantasiako istorioetan kokatu zituelarik. S. Freuden ustez, fantasia generoko literatura

23. FREUD, Sigmund. *Obras completas. Tomo 7 (1916-1924)*. 2503. orr.

24. *Ibid.* 2504. orr.

obrek berez bazterten dute errealitatearen eremua, nahiz eta askotan istorio hauek berak aipatutako *unheimlich*a gertatzeko baldintzen inguruan eraikitzen diren: Desiren gauzatzek, ezkutuko indarrak, pentsamendu ahalguztidunak, izaki bizigabeak bizidun bihurtzea... Baina fantasiako istorioetan, nahiz eta berak aipatutako baldintzak eman, *unheimlich*aren inongo arrastorik ez zegoela argi utzi zuen, eta honek sortzen duen kontraesana agerian jarri zuen. Hau da, baldintza horiek ematen diren kasu guztien atzean ez dago *unheimlich*aren fenomeno eta beraz ez dira ezaugarri mugiezinak.

Kontraesan hau, *unheimlich* fenomenoak berak betetzen duen “eremu labainkorraren” ondorioa dela argi dugu. Fikzioan gertatzen den *unheimlich*ak, errealitateko bizipenen eragina du. Eta alderantziz, errealitatean bizi dezakegun *unheimlich*ak beti du fikzioaren, edo hobeto esanda, benetan gertatu ez den zerbaiten eragina. Eta balantza honetan kokatzen dugu, S. Freudek aipatzen zuen poetaren lana ere. Nahiz eta poeta hipotetiko horren lana errealitateko *unheimlich*aren bizipenetatik urrundu, fikziozko *unheimlich* batetara igaroko da, behin ere literatura fantastikoaren muga zeharkatu gabe. Formulazio berdina planteatzen dugu, gure ikerteta lanean zehar aztertuko ditugun adibide grafikoetan ere. Errealitatea eta fikzioaren arteko mugak nahastu egiten diren eremuan kokatzen gara, non, ez bata eta ez bestea ez diren erabat bestearen gainetik nagusitzen.

Aipatu berri dugun “eremu labainkorra” S. Freudek adierazi bezala, *unheimlich*ak momentu batean *heimlich*arekin bat egiten duen lekuan kokatzen da. Alde batetik *heimlich* hitzak, etxekoa, ezaguna, esanahi du, baina aldi berean ezkutuko edo sekretupeko zerbaiten definizioa ere bada. Bestetik, *unheimlich* hitzak etxetiar izaera horren kontrako esanahia hartzen du, baina aldiz ez du ezkutukoaren kontrako esangurarik. Azken kasu honetan, *heimlich* terminoarekin bat egiten duela esan daiteke. Hiruko formula honekin finkatuko genuke *unheimlich*ak adierazi nahi duena. *Unheimlich*, *heimlichek* kontrako izaera hartzen duenean agertzen da, baina kontrako izaera hori, bi definizioek komunean mantetzen duten sekretupeko eta ezkutupeko horren baldintzapean ematen da.

“Puede ser verdad que lo *unheimlich*, lo siniestro, sea lo *heimlich-heimisch*, lo “intimohogareño” que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, y que cuanto es siniestro cumple esta condición. Pero el enigma de lo siniestro no queda resuelto con esta formula. Evidentemente, nuestra proposición no puede ser invertida: no es siniestro todo lo que alude a deseos reprimidos y a formas del pensamiento superadas y pertenecientes a la prehistoria individual y colectiva”²⁵.

S. Freudek aipatu zuen bezala, erreprimitutako guztiak ez du *unheimlich* izaera hartzen, elementu edo egoera ezezagun guztiak *unheimlich* ez diren bezala. Guk egiten dugun

25. FREUD, Sigmund. *Obras completas. Tomo 7 (1916-1924)*. 2500. orr.

irakurketaren arabera, ezkutupeko esanahia hartzen duen *heimlich* terminoaren baldintzapean gerta daiteke aztertzen ari garen bizipena. Beste modu batera esanda, etxekoa eta ezaguna zen hori kontrakoa izatera pasatzen da, ezkutuko edo sekretupeko horrek bere horretan, *heimlichak* okupatzen duen eremuan, jarraitzen badu. S. Freudek gehitzen duena zera da, ezkutuko hori itzultzen denean agertzen dela *unheimlich*a.

Gure ustez, begiratzen den lekutik begiratuta ere, hiruko formula errepikatzen da, eta aztertzen ari garen sentsazioa edo bizipena gerta dadin, hiru parteen beharra ezinbestekoa dela pentsatzen dugu. Pieza baten faltan oso erraz izan daiteke beste zerbait, lehenago aipatzen genuen sentsazio beldurgarria adibidez.

*Unheimlich*aren lekua “eremu labainkorra” dela esan dugu, seguraski kontrakoak diren esanahiak barneratzen dituelako eta ondorioz interpretazio anbiguoak izan ditzakeelako. Guretzat *unheimlich*aren, kezkarriaren, ezaugarriak azpimarragarriena hain justu, zehaztasun falta hori litzateke, hau da, anibalentziara jotzen duen terminoa izanik, alde bikotasunaren ezaugarriak betetzen ditu. *Kezkarri arraroaren* definizioan, alde bikotasuneko irakurketak egin ahal izatea da guretzat interesgarria.

*Unheimlich*arekin batera, guztiz beharrezkoa zaigu *erreal*aren agerpenari erreferentzia egitea. Batetik, *erreal*aren agerpenak eta *unheimlichak* – kezkarriak –, leku berdina betetzen dutela esan genezake. Bestetik, ikerketan zehar behin baino gehiagotan agertuko zaigu *erreal*aren agertzea edo kontzeptua bera, hau da, behin baino gehiagotan egin behar ko diogu erreferentzia, batez ere zinemagintzarekin topatzen garenean. Zinema eta *unheimlich*a batera aztertuko ditugunean, hor *erreal*a agertuko da.

35

*Erreal*aren ideia noski, Jacques Lacan-i²⁶ dagokio. Pisikoanalistak, *erreal*a zerbait erreprimitzen denean sortzen dela ulertzen zuen, hau subjektuaren inkontzientean lego-keen ideia bat litzateke. *Erreal*a, irudimenetik zein sinbolotik haratago doan zerbait litzateke. J. Lacanen arabera, *erreal*ak ez luke hausturarik izango.

“Mientras que lo simbólico es un conjunto de elementos discretos diferenciados, denominados significantes, lo real es en sí mismo indiferenciado: ‘lo real es absolutamente sin fisuras’ (...) Es lo simbólico lo que introduce ‘un corte en lo real’ en el proceso de la significación”²⁷.

J. Lacanek *erreal*a ezinezkoarekin lotu zuen, eta honenbestez bere izaera traumatikoa nabarmendu zuen.

26. Jacques-Marie Émile Lacan, (Paris, 1901 – 1981) psikoanalista frantziarra.

27. EVANS, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Itzul.: Jorge Piatigorsky. Paidós. Buenos Aires. 1997. 163. orr.

“Lo real es el objeto de la angustia: no tiene ninguna mediación posible, es por lo tanto el objeto esencial que ya no es un objeto, sino ese algo enfrentado con lo cual todas las palabras cesan y todas las categorías fracasan, el objeto de la angustia por excelencia”²⁸.

Izaera traumatikoa, egonezinaren bizipena litzateke, eta hau kezagarria ere bada aldi berean. Lotura honetan garrantzizkoa da guretzat, *erreal*a eta errealtatearen arteko ezberdintasuna. J. Lacanek, errealtatea *erreal*aren keinua zela definitu zuen: *Erreal*a asimilatu ezinaren eta ezagutu ezinaren parean baldin badago, errealtateak errepresentazio subjektiboak izendatzen ditu.

Laburbilduta horrela ulertzen dugu guk. Gure aldetik eta gure ikerketari dagokionez, J. Lacanen zenbait teoria eta ideia tesiaren kontestuan kokatzea ez zaigu erraza izan. Baina azken finean bagenekien, *erreal*a hor zegoela, *unheimlich* fenomenoarekin batera. Piskoanalistaren ideia konkretu batzuekin geratu gara, eta bereziki, *erreal*a zerbait erreprimitzen denean agertzen denaren formulazioarekin. S. Freudentzat, *unheimlich*a ere baldintza berdintsuetan sortzen zen, erreprimitutako horren itzulera zela ulertzen baitzuen.

Nolanahi ere, *erreal*aren ideia askoz ere argiago ulertu dugu, Ángel Bados-en²⁹ eta Slavoj Zizek-en³⁰ iritzi eta hausnarketen bidez. Batak zein besteak, J. Lacan oinarri hartuta, praktika artistikoaren eta zinemaren irakurketak egiten dituztela esan daiteke.

36 Doktoretza klaseetan, A. Badosen klaseak hartu genituen EHUKo Arte Ederren Fakultatean. Klase horietan, irakasleak Lacanen teorian oinarrituz, praktika artistikoa jorratzea eta lantzearen hainbat hausnarketa eta galdera planteatu zizkigun. A. Badosentzat, lengoaiatik ihes egiten duen hori litzateke *erreal*a, azken finean *falta* bat litzateke. Artea lantzeak, bere zentzurik zabalenean, *erreal*a sinbolizatzea suposatuko luke, baina aldi berean A. Badosék, arteak izango luken sinbolizazio ahalmen hori, sinboloaren ohiko adierarekin bat ez datorrelako gertatzen dela ohartarazten gaitu. Nolabait esatearren, arteak “zer” horretan bilakatzen du ihes egiten duen hori, azken batean “zerbaitetan” bihurtzen du.

J. Lacanek zioen, *erreal*ak desioaren subjektua ukitzen zuela eta hau haurraren subjektuarekin azaldu zuen. Haurrak, “bestearen” legea onartu behar duen momentuan agertzen da *erreal*a, eta “bestearen” legea lengoia da. Lengoia sartzearekin batera, erreprimitutakoa agertzen dela ulertzen dugu guk.

A. Badosék arteak, praktika artistikoak, *huts* bat betetzen duela defendatzen du, hau da, ihes egiten duen hori, sinbolo bidez eraikitzen du. Baina artea aldi berean, *falta* horretan

28. EVANS, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. 164. orr.

29. Ángel Bados Iparragirre, (Olazagutia, Nafarroa, 1945) artista eta pedagogo nafarra.

30. Slavoj Zizek, (Liubliana, Kroazia, 1949) filosofo, soziologo eta psikoanalista esloveniarrak.

kokatzen da, hori litzateke bere lekua gure ustez. Erabateko mugan dagoena da.

A. Badosen arabera, zentzuak ihes egiten duen lekuan legoke *erreal*a, eta honek *unheimlich*arekin zerikusi zuzena izango luke. A. Badosentzat, *erreal*a jasanezina, sublimia da, eta beraz baita ere kezkarria. Aurrerago ikusiko dugun bezala, *unheimlich*ak sublimia ere esan nahi du.

Gure ustez, arteak guzti hau eraikitzen du nolabait, eta A. Badosen ere bide berdinetik garamatza. Honen arabera, artea *erreal*erantz doan *tranpant*ojoa litzateke. *Erreal*ak “belatua” agertu behar du, bere hitzetan sinbolo bilakatuta. Baina bestelako egoera batetaz ere jabetu gaitu, *erreal*a “belatu” gabe, edo “belorik” gabe agertzen denean, kezkarria eratortzen da.

Guk egiten dugun irakurketa honakoa da. *Erreal*a zerbaiten atzean “ezkutatzen” da, eta zerbait hori, *zert*ea, sinbolo bidez agertzen da. Hor legoke arteak, bere ikuspeirik zabalenean, jokatu lukeen papera. Arteak askotan, nahi baino gehiagotan agian, *erreal*a “belorik” gabe erakusten digu, sinbolizatu gabe agertzen da, *unheimlich*a eta sublimia delarik aldi berean. Baina hau argi izanda, kontuan izan behar dugu sinbolo bezala agertzeak ez diola errepresentazioari erreferentziarik egiten. A. Badosen esaten digun bezala, sinbolizatuta ez da errepresentatuta. Beraz, praktika artistikoan sinbolizazioa agertzean, ez da errepresentatuta dagoen zerbaiten adierazlea. Zinemagintzan eta ikusiko ditugun beste kasuetan adibidez, argi eta garbi agertzen da *unheimlich*a zerbaiten azpian, zerbaiten bitartez, errepresentatzen dela, baina aldi berean “belorik” gabe agertzen da J. Lacanen zioen bezala. Beste modu batera esanda, ez da errealtatean dagoen zerbait, ez da errealtateko errepresentazioa, baizik eta errealtateko *erreal*aren sartzea da.

Zinemagintza aipatu dugu, eta honen baitan J. Lacanen *erreal*a, ongi identifikatu du S. Zizekek. J. Lacanen arabera, *erreal*a barruan zein kanpoan legoke eta honen adibide gisa, aluzinazioak eta amets traumatikoak ipini zituen. Logika honen baitan kokatzen dugu guk zinemagintza.

S. Zizekek adibide grafikoagoen bitartez adierazten digu *erreal*aren sartzea. Beretzat, zinemako pantailak irudikatzen duena, edo duen papera, guztiz klabea da *erreal*aren sartzea identifikatzeko.

“Pero para nosotros lo esencial es el lugar desde el cual lo real irrumpe: la frontera que separa lo exterior de lo interior, materializada en este caso por el vidrio de la ventanilla. (...) Afuera, el auto parece pequeño. Cuando nos deslizamos en él, a veces sentimos claustrofobia, pero en cuanto estamos dentro, el auto se siente de pronto mucho más grande y totalmente cómodo.

El precio de esta comodidad es la pérdida de continuidad entre el ‘adentro’ y el ‘afuera’. A quienes están sentados dentro del automóvil la realidad exterior les parece ligeramente distante, el otro lado de una barrera o pantalla materializada por la ventanilla. Percibimos la realidad externa, el mundo que está afuera del auto, como ‘otra realidad’, otro modo de realidad, no inmediatamente continuo con la realidad del interior. La prueba de esta discontinuidad es la incómoda sensación que nos abrumba cuando de pronto bajamos la ventanilla y permitimos que la realidad externa nos golpee con la proximidad de su presencia material. Nuestra

incomodidad consiste en la súbita experiencia de la proximidad real de lo que la ventanilla, sirviendo como una especie de pantalla protectora, mantiene una distancia segura. Pero cuando estamos instalados seguramente dentro del auto, detrás de las ventanillas cerradas, los objetos externos quedan, por así decirlo, transpuestos a otro modo. Parecen ser fundamentalmente irreales, como si su realidad hubiera sido puesta entre paréntesis, suspendida: en síntesis, parecen una especie de realidad cinematográfica proyectada sobre la pantalla de la ventanilla. Es precisamente esta experiencia fenomenológica de la barrera que separa lo interior de lo exterior, esta sensación de que lo exterior es un última instancia ficticio, lo que produce el efecto horroroso de la escena final de la novela de Heinlein”.³¹

S. Zizekek kotxeko leihatilaren adibide honekin, zinemako pantailarekin gertatzen dena azaltzen digu. J. Lacanen hitzak jarraituz, *erreal*a kanpoan zein barruan dagoen zerbait da, anbiguotasuna islatzen duena. S. Zizekek ere, *erreal*a eta errealitatearen arteko bereizketa egiten du, gure desiraren *erreal*a ametsetan bakarrik aurkitu dezakegula aipatzen du, eta bestetik, errealitatean *erreal*a edozein momentutan sartu daitekeela ohartarazten gaitu. Modu honetara, errealitateak guztiz bestelako itxura hartzen du.

Baina *erreal*a barruan zein kanpoan egon daitekeenez, alde bikotasunetik asko duela ulertzen dugu. Zinemak zehazki, alde bikotasun hori, anbiguotasun hori, agerian jartzen duela iruditzen zaigu. Kotxeko leihatilarekin gertatzen den gauza berbera gertatzen da zinemako pantailarekin ere.

Errealak alde bikotasunaren izaera du *unheimlich*ak bezala. *Erreal*a errealitatean indarrez sartzen denean, azken hau erabat aldaarazten du, J. Lacanek zioen trauma, egonezina, eragiten du. Baina aldi berean, *erreal*a ezinbestekoa da errealitateak zentzua izan dezan.

“Para que la realidad exista, algo debe quedar sin decir”.³²

Zinema, anbigualentzia horren adibide nabarmenatariko bat dela iruditzen zaigu guri, eta hau aurrerago aztertuko ditugun kasuetan argi eta garbi ikusiko dugu.

Baina honekin batera, *errealak* bat egiten du *unheimlich*aren bizipenarekin. *Erreal*a, identifika ezina dena da, ihes egiten duena, baina modu berean errealitatean indarrez sartzen dena, “beharrezkoa” dena. *Erreal*a, jasanezina eta sublimea da. *Erreal*aren lekua, kezkarriaren lekua dela ulertzen dugu guk, eta praktika artistikoak horretara jotzen du sarritan. Zinemak adibidez, *erreal*a eta errealitatearen arteko banaketa “ezabatu” egiten du hainbat kasutan.

31. ZIZEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Itzul.: Jorge Piatigorsky. Paidós. Buenos Aires. 2000. 33 eta 34. orr.

32. *Ibid.* 78. orr.

2.1.2/—Arrarotasuna. Momentu metafisikoa. Giorgio de Chirico

Behin *unheimlich* terminoaren esanahia eta lekua finkatuta, gure inguruak izaera hau nola hartzen duen aztertuko dugu. Horretarako, momentu batean *heimlich* izan zena *unheimlich* izatera pasatzen den egoera/fenomeno jakin horri jarriko diogu arreta. Ezaguna zaigun hori ezezagun izatera pasatzen den bizipenari alegia.

G. de Chiricok, bizipen honen sentrazioak jaso zituen berak idatzitako hainbat testu eta hausnarketetan. Bere pinturak sentrazio horren ondorioak jasotzen ditu argi eta garbi, baina praktika artistikoaz gain, bere idatziek ere bide horretara garamatzate.

“(…) el sueño es un fenómeno extrañísimo y un misterio inexplicable pero aún lo es más el misterio y la apariencia que nuestra mente otorga a ciertos objetos, a ciertos aspectos de la vida. El arte es la red fatal que atrapa al vuelo, como grandes mariposas misteriosas, estos extraños momentos que escapan a la inocencia y a la distracción de los hombres comunes”³³.

G. de Chiricok aipamen honetan, norbanakoaren inguru hurbilenak askotan hartu dezakeen aspektu konkretu batetaz hitz egiten digu. Artista, bizitza ikusteko bestelako aspektu batetaz jabetu zen, ohikoa zena ezohiko izaerarekin agertzen zitzaiolarik.

G. de Chiricorentzat gauza guztiek alde biko izaera erakusten zuten, bata ohikoa eta bestea ezohikoa, metafisikoa deitu ziona. Ikuspuntu edo alde metafisiko hau, ohiko egoera zein elementuren aspektu arraroarekin lotu zuen artistak, zehazki begirada malenkoniko batekin. G. de Chiricok azpimarratzen zuen aspektu metafisikoaren atzean begirada melankolikoa dagoela esaten da, bere pinturetan nabari den larritasunak denbora gelditu egiten dela helarazten digu.

G. de Chiricok aipatzen zuen aspektu metafisiko hori, *heimlich* eta *unheimlich* terminoekin gertatzen denaren baitan dagoela ulertzen digu guk. Elementuen aspektu edo alde metafisiko hori, norbanakoaren aurrean agertzen zena beste modu batera ikusteko auke-raren barruan kokatzen zuen, modu arraro edo ezezagunaren baitan alegia. Begirada metafisiko honek, ezagunak zaizkigun egoera edo elementuetan eragiten du, eta ondorioz arraro agertzen dira gure aurrean. G. de Chiricok aspektu hau azaltzeko, eguneroko adibide batera jo zuen, egoera hauetan aurkituz bizitzaren alde bikotasuna.

“Pongamos un ejemplo: entro en una habitación, veo a un hombre sentado en una silla, del techo pende una jaula con un canario, en la pared descubro cuadros, en una estantería libros; nada de ello me sorprende, nada me asombra puesto que el collar que enlaza unos recuerdos

33. DE CHIRICO, Giorgio. *Sobre el arte metafísico. Y otros escritos*. Itzul.: Jordi Pinós eta Cristina Gonzalbo. Colección de Arquitectura 23. (Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.) Murtzia. 1990. 37. orr.

con otros me explica la lógica de lo que veo; pero admitamos que por un momento y por causas inexplicables e independientes de mi voluntad se rompa el hilo de ese collar, quien sabe cómo vería al hombre sentado, la jaula, los cuadros, la estantería; quien sabe qué estupor, qué terror y, tal vez, qué dulzura y qué consuelo encontraría mirando esa escena³⁴.

G. de Chiricok adibide honen bidez laburbildu zuen gauzen aspektu metafisikoa. Ohiko egoera bat deskribatu zuen, baina zirkunstantzia ezberdinak tarteko, ohiko egoera hori guztiz aldatu litekeela adierazi zuen. Eta ez hori bakarrik, aspektu metafisiko honen aurrean senti daitekeenaren inguruan kontrako sentsazioak bizi litezkeela aipatu zuen, beldurra edo zoriona esaterako. Kontraesan honek, mugan kokatzen den esperientzia batera garamatza, izaera anbibalentea erakusten duen fenomenora hain zuzen.

“Era una límpida tarde de otoño, y estaba yo sentado en un banco en el centro de la Plaza Santa Croce en Florencia. Naturalmente, no era la primera vez que veía aquella plaza. Pero acababa de salir de una larga y dolorosa enfermedad intestinal y estaba en una especie de estado de sensibilidad mórbida. Todos los que me rodeaban y hasta el mármol de los edificios y las fuentes me parecía convaleciente. En el centro de la plaza se erige una estatua de Dante, vestido con una larga túnica, asidas sus obras y pegadas a su cuerpo, y con la cabeza coronada con una corona de laurel pensativamente inclinada. La estatua es de mármol blanco pero el tiempo le ha dado una pátina gris, muy agradable a la vista. El sol de otoño, cálido y vigoroso, iluminaba la estatua y la fachada de la iglesia. Tuve entonces la extraña impresión de ver las cosas por primera vez y la composición del cuadro se reveló a mí. Ahora, cada vez que miro ese cuadro, recuerdo ese momento. No obstante, aquel momento sigue siendo para mí un enigma, en la medida en que me resulta inexplicable. También me gusta llamar enigma a la obra nacida de él³⁵.”

40



Giorgio de Chirico. *L'enigma di una giornata*. 1914. Oiloia mihise ganean. 83 x 130 zm.

34. DE CHIRICO, Giorgio. *Sobre el arte metafísico. Y otros escritos*. 41. orr.

35. CLAIR, Jean. *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. 85. orr.

G. de Chiricok berak bizi izan zuen bizipen honek, ongi adierazten digu artistak non kokatzen zuen errealitateak zuen aspektu metafisikoa. Kasu honetan, G. de Chiricori Florentziako *Santa Croce* enparantza arrarotuta agertu zitzaion. Bere osasun egoera zela medio, aski ezaguna zitzaion enparantza hura, beste modu batera ikusi zuenaren bizipen argia izan zuen. Inguru osoa lehen aldiz ikusi izanaren sentipena izan zuen.

G. de Chiricok momentu honi enigma deitu zion, argi azaldu ezin zuen bizipena zen. Gure irudiko, enigma horren atzean artista beraren egoerak baldintzatuako begirada malenkoniatsua legoke, eta honek enparantzaren aspektu metafisikoa erakutsiko lioke, inguratzen zuen guztiaren erabateko arrarotasuna alegia. Bizipen honek gure arabera, lotura zuzena du *unheimlich* fenomenoarekin, ezaguna zitzaion hori ezezagun agertu zitzaion eta beraz izaera kezkagarria nagusitzearen inpresioa izan zuen. G. de Chiricok bizipen hauek ezin zituen argi eta garbi definitu, aldi berean zoriona eta egonezina sentitzera eramaten baitzuten. Kezkagarritasuna, *unheimlich*, bizitzeak ere kontrako sentimenduak eragiten dituela ikusi dugu, edo kontrakoak ez badira, bai behintzat izaera anbigua erakusten dutenak. Modu honetara, G. de Chiricoren aspektu metafisikoa, kezkagarritasunaren bizipenaren parean jarri dezakegu. Artistak Florentziako *Santa Croce* enparantzaren bizi izandakoak, *unheimlich*aren esperientziatik asko duela esan dezakegu.

Gauza guztiek aspektu bikoitza dutenaren planteamenduak, horrelako bizipenak finkatu eta arrazoitzeko balio izan zion G. de Chiricori. Azken finean, eta artistak berak ere azpimarratu zuen, definitzeko zaila den sentimendua da, subjektiboa eta muga iheskorrak dituen. Aspektu metafisikoaren ideiak, bizipen hori izendatu eta hein batean finkatu ere egiten du. Laburbilduz, gure ingurua bestelako begirada batekin begiratzeko aukerak daudela adierazten digu G. de Chiricoren aspektu metafisikoak. Baina gauzak ikusteko bestelako modu hau ez da besterik gabe sortzen, baldintza edo muga batzuen barruan ematen delakoan gaude.

Baldintza hauek bere horretan ez dira aipatzen. G. de Chiricok berak ez zuen baldintza zehatzik azpimarratu, baina aldiz, bere bizipenen inguruko hausnarketek norabide bat markatzen digute. Hausnarketa hauei esker, aspektu metafisiko horren ezaugarriak nabarmendu ditzakegu. Bestalde, G. de Chiricoren obra artistikoari buruzko testuetan ere, baldintza horiek somatzeko pista ugari ematen zaizkigu.

G. de Chiricoren metafisikaren errepresentazioak arrarotasunaren ideiarekin lotura estua du. Gauzek edo egoera ezberdinek erakusten duten aspektu metafiskoa, arrarotasunarekin definitu daiteke. Beste modu batera esanda, *Santa Crocen* bizi izan zuen esperientziak, enparantza hura modu arraro batean, itxura ezohikoan, agertu zitzaiola esan nahi du. Arrarotasunarekin batera, harridura ere aipatu izan zuen G. de Chiricok. Guretzat argi dago berak izendaturiko momentu enigmatikoak, arrarotasuna dakarrela. Gauzak beste modu batera ikusteak, ezaguna zaiguna ezezagun ikusteak, kezkagarritasuna

sentitzera eraman gaitzake, baina kezkarritasun hau arrasotasun batez lagunduta egongo litzateke. Arrarotasuna, alde bikotasunaren aspektuak eragiten duen sentimendu nahasi eta anibalentearen baitan dagoela ulertzen dugu. *Unheimlich*aren bizipenak ez dira batekoak edo bestekoak. *Unheimlich* sentitzeak egonezina eta kezkarritasuna eragiten ditu, bizipen honek zoritxarra eta zorionaren mugak lausotzen, nahasten, diren lekua betetzen duelako nolabait. Modu berean, G. de Chiricorentzat aspektu metafisikoaren, momentu enigmatikoaren, bizipenak, aldi berean kontrakoak izan zitezkeen sentimenduak izatea suposatzen zuen. Kaiolaren eszenak edo *Santa Croce* enparantzan bizi izandakoak, aldi berean zoritxarra eta zoriona bizitzera eraman zuen artista, eta nahasmen honen aurrean jarrera malenkonikoa nabarmentzen zuen.

Aspektu metafiskoa atzemateko edo sentitzeko G. de Chiricoren testuetatik atera dezakegun baldintzetako bat, norbanakoaren momentuko egoera da. Puntu honetan ulertu eta finkatu dezakegu adibidez, begirada malenkonikoa. G. de Chiricok jarrera malenkoniko batetik planteatzen zituen bere hausnarketak, baina ez hori bakarrik, baita obra piktorikoen eraketa ere. Azken jardun honetan adibidez, kontenplazioaren, begira gelditu behararen, jarrera defendatu zuen. Jarrera honek, *kontenplazio malenkoniatsua* bezala izendatu dezakegunak, momentu batez denboraren etetearen ideia dakar. Geldiune horretan kokatzen gaituzte G. de Chiricoren pintura lanek.

42 Begirada malenkoniatsuaz gain, momentuko norbanakoaren egoera, sentimentala edo fisikoa, jokoan sartzen dela ondorioztatu dezakegu. G. de Chiricok berak, gaixotasun larri baten ondorengo egoera aipatu zuen Florentziako bizipen hura deskribatzean. Gaixo egoteak horrelako bizipenak izatea erraztu dezake, jarrera sentikorrako baten eragile izanik.

Norbanakoaren jarrera edo egoerarekin batera, enigmatikoak ziren momentuak identifikatzen saiatu zen artista. Arratsaldeko lehen orduak eta eguerdia adibidez, eguneko momentu enigmatikoak bezala kontsideratu zituen. Bere arabera, momentu hauetan errazago nabari zitezkeen inguratzen gaituen horren aspektu metafiskoa. Hain zuzen, G. de Chiricoren pintura gehienek momentu hauek errepresentatzen dituzte. Eguneko bi une hauek, larritasunaren orduak zirela sentitzen zuen artistak, baina aldi berean zirrargarriak ere bazirela uste zuen. G. de Chiricorentzat, eguzkiak indarrez jotzen zuenean giro berezia sortzen zen, ezaguna zitzaion horrek bestelako aurpegia erakusten ziolarik. Momentu horretan sortzen zen izaera metafiskoa eta denbora “eten” egiten zen une batez. Eguerdian eguzkiaren goreneko puntua nabarmendu baldin bazuen, arratsaldeko lehen orduetan hutsunea, inoren presentzia eza, azpimarratu zituen.

“La obra de arte metafísico es, en cuanto al aspecto, serena; pero da la impresión de que algo nuevo deba ocurrir en esta misma serenidad y de que otros signos, además de los ya manifiestos, vayan a irrumpir en el cuadrado de la tela. Éste es un síntoma revelador de la *profundidad habitada*.”

Así la superficie plana de una océano perfectamente sereno nos inquieta, no tanto por la idea de distancia quilométrica que nos separa del fondo como por todo lo desconocido que ese fondo encierra. Si así no fuera, la idea del espacio nos daría solo sensación de vértigo como cuando nos encontramos a gran altura³⁶.

Eguerdia eta arratsaldeko lehen orduak baretasun momentuak zirela ulertzen zuen G. de Chiricok, baina aldi berean baita kezkarriak ere. Baretasun hori apurtuko lukeen zerbaiten sartzeari, *heimlich unheimlich* izatera igarotzea litzateke modu batean, hau da, eremu ezaguna ezezagun bihurtzea.

G. de Chiricoren lanetan zein idatzietan, aipatu berri ditugun eguneko momentu hauetan hiriek eta euren eraikinek erakusten duten kezkarritasuna azalarazten da. G. de Chiricoren aspektu metafisikoa, norbanakoaren ohiko ingurua, enparatza bat adibidez, beste modu batera ikusi daitekeela adierazten digu.

“(…) de Chirico afirmó en *Valori Plastici* que ‘los cimientos de una gran estética metafísica están en la construcción de ciudades, en la arquitectura de las casas, plazas o jardines, en los pasajes públicos cubiertos, en los puertos y estaciones ferroviarias’. (...) El ejemplo a seguir – mantenía – era la arquitectura de los griegos: ‘sus pórticos, sus paseos sombreados... la tragedia de la serenidad’³⁷.

G. de Chiricok hirietan bilatzen zuen aspektu metafisikoa. Berak irudikatutako hirietan denbora eten egiten da, eguzkiak gogor jotzen du eraikinetan eta inor ez da ageri enparantza hutsetan. Baldintza horietan sentitu zuen artistak enigma bat zirudien unea, arrarotasunak dena bereganatu zuen momentua hain zuzen.

“Nos entran ganas de pasearnos por los cuadros de Giorgio (sic) de Chirico; ciudades de suntuosidad, diría yo, y de armonía, ciudades que nos turban a pesar de ello, pues parecen tener la indiferencia de una carne que no se sintiera viva... el pintor ensombrece el horizonte con una amenaza lúgubre. Hemos debido de respirar el mismo aire en las ciudades que fueron sepultadas³⁸.”

G. de Chiricoren hiriak bestalde, hiri klasikoak dira, Greziar kultura klasikoaren lekukoa jasotzen dutenak. Arkitektura klasikoaren eraikitzea beraz, beste baldintzetako bat izan daiteke. Mundu klasikoak erakusten zuen kontraesanean oinarritu zuen bere ideia.

36. DE CHIRICO, Giorgio. *Sobre el arte metafísico. Y otros escritos*. 42 eta 43. orr.

37. RYKWERT, Joseph. *De Chirico. La arquitectura*, kapitulua. ZZ. AA. *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y arquitectura*, liburutik. IVAM Institut Valencià d'Art Modern (Valentzia). Skira Editore. Milan. 2007. 62 eta 63. orr.

38. CREVEL, René. *Merci, Giorgio de Chirico*. Le Disque vert. 2. urtea. 3. zbk. 1923ko abendua. Jean Clairren aipua, *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. 35. orr.

G. de Chiricorentzat tenplu greziarrek adibidez, goreneko edertasunaren atzean, baretasuna zein tragedia ezkutatzaren zuten, alde biko aurpegia erakusten zuten. Esperientzia hauen eraginez, artistaren irudimenean enparantza zabalak ageri ziren, hiri ordenatuak, baina aldi berean tentsio konstantea mantentzen zutenak. Errepresentazio hauetan, iraganaren presentzia nabari daiteke, arkaismoaren begirada hau kezkarritasunarekin lagunduta agertzen dela iruditzen zaigu.

Ezaugarri multzo hau batera ulertuz, arrarotasunaren eremuan murgiltzen gara. Gure ustez, izaera arraroa duten baina aldi berean aski identifikagarriak diren bizipenak dira hauek. G. de Chiricok aspektu metafisikoaren bidez identifikatu zuen arrarotasunaren puntu konkretu hori, eta aspektu honek sortzen zion kezkarritasun sentsazioa agerian jarri zuen.

Gauzen alde biko izaerak, eta zehazki izaera metafisikoak, arrarotasunaren begiradan kokatzera eramaten gaitu. Gure aurrean agertzen denak izaera ezezaguna hartzen duenean, baina hau aldi berean ezaguna zaigun zerbaitetatik sortzen denean, agertuko litzateke G. de Chiricok defendatu zuen aspektu metafisikoa.

2.1.3/—Arrarotasuna, Formalismo Errusiarraren arabera. *Priëm ostranenija*

44

Arrarotasunaz, edo arraro bilakatzearen fenomenoaz ari garen honetan, egokia deritzogu Formalismo Errusiarrak honen inguruan finkatu zituen hainbat ideia aipatzea.

Formalismo Errusiarra, XX. mende hasieran literaturan eta batez ere poesiaren bueltan sortu zen mugimendua izan zen. Letren esparruaren esperientzia horretan, *priëm ostranenija* izeneko baliabide literarioa sortu zen, eta baliabide literario bat izateaz aparte, mugimenduaren printzipioetako bat izatera iritsi zen.

Priëm ostranenija, arraro bilakatzearen fenomenoak litzateke. Mugimenduaren aintzindarietako bat zen Viktor Sklovskij-k³⁹, Lev Tolstóy-ren⁴⁰ eleberrietatik atera zituen fenomeno honen adibiderik garbienak. V. Sklovskijk, eleberririk hauetan idazleak ezagunak zitzaizkion elementuak lehen aldiz ikusi izanaren prisma deskribatzen zituela atzeman zuen. Honenbestez, Formalismo Errusiarrak ezaugarri honetan sakonduz, baliabide literario bihurtu zuen.

Lerro hauetan ez gara sartuko mugimendua aztertzerako, are gutxiago bere ezaugarrien banan-banako analisia egitera. Guk arrarotasunaren baliabide horretan jarriko dugu arreta. Hasieran aipatu dugun bezala, Formalismo Errusiarraren ezaugarrietako bat arrarotasun

39. Viktor Borísovich Sklovskij, (San Petesburgo, 1893 – Leningrado, 1984) idazle eta kritikoa.

40. Lev Nikoláievich Tolstóy, (Yásnaya Poliana, 1828 – 1910) nobelagile errusiarra.

efektua literaturan irudikatzea zen, baina aldi berean baita ere, fenomeno hau baliabide literario bezala kontsideratu ahal izatea.

Victor Erlich-ek⁴¹ *El formalismo ruso*⁴² izeneko liburuan Formalismo Errusiarrak beretzat hartu zituen definizioak aipatu zituen, eta noski hauen artean arrarotasuna azpimarratu zuen.

“La diestra apología de la poesía llevada a cabo por Sklovskij ejerció una considerable influencia en las teorías formalistas siguientes. Sus términos clave, por ej., ‘extrañificación’, ‘automatización’, ‘perceptibilidad’, pasaron al dominio público de los escritos de los formalistas rusos”⁴³.

V. Erlichek bere liburuan, *extrañificación* (horrela agertzen da gaztelerazko bertsioan) terminoa aipatu zuen. Termino honek arraroa bihurtzean jartzen du bere indar guztia, hau da, zerbait arraroa izatera pasatzen denean eta ez berez arraroa den zerbaitean. Aurretik esan dugun bezala, Formalismo Errusiarrak fenomeno hau poesiaren baitan aztertu zuen. *Potebnja* taldeko partaide formalista kritikoen ustetan, poesiaren baitan irudiaren izatea bestelakoa zen, arraro izatera igarotzea hain zuzen ere.

“(…) no está en que nos acerque a lo desconocido, sino, por el contrario, en ‘volver extraño’ lo habitual al presentarlo bajo una luz nueva”⁴⁴.

45

V. Erlichen hitz hauek, aurretik guk esandakoarekin bat datoz. Aipamen honek, *unheimlich*aren definizioa dirudi, baina paradoxa badirudi ere, V. Erlichek bere liburuan ez digu behin ere termino hori aipatzen. Hau horrela izanik, arraro bihurtzearen fenomeno liburu honetan nola definitzen eta azaltzen den aztertzea beharrezkoa ikusten dugu.

Gure perspektibaren arabera, adierazgarria da V. Erlichek ez aipatzea, *unheimlich*/kezka-garria terminoa, eta honek Formalismo Errusiarrak arrarotasunaren inguruan ulertzen zuena aipatzera eramaten gaitu. Baina bestalde, interesgarria da termino hau *unheimlich*etik bereiztuta ikustea, modu honetara arraro bihurtzearen fenomeno beste parametro batzuetatik begiratzeko aukera ematen digulako.

V. Erlichek bere liburuan, *Opojaz* taldeko V. Sklovskij nabarmendu zuen mugimenduaren bueltan. Honek, mugimenduaren manifestuan arraro bihurtzea zer zen adierazi zuen:

41. Victor Erlich, (Petrograd, 1914 – AEB, 2007) literatura historiagilea.

42. ERLICH, Victor. *El formalismo ruso*. Itzul.: Jem Cabanes. Editorial Seix Barral. Bartzelona. 1974.

43. Ibid. 258. orr.

44. Ibid. 35. orr.

“Lo habitual se ‘convierte en extraño’; se presenta como visto por primera vez. La misión fundamental del arte poético queda así, acabada: el ‘discurso oblicuo, frenado’ del poeta nos restituye la visión fresca, infantil, del mundo”⁴⁵.

Arrarotasunarekin batera, gauzak lehen aldiz ikustearen begirada aipatzen zaigu, baina begirada hau, ohikotasunaren gain legoke. Gauzak lehen aldiz ikustearen erabilera literarioa, edo gure kasuan artistikoa, ez litzateke kokatuko edozein elementuren baitan baizik eta lehendik ezagunak zaizkigun parametro horietan. Eta beraz gure ustez berriro ere, ezaguna, gertukoa, zaigun horretara goaz, *heimlich*ek betetzen duen leku horretara alegia. Ezaguna zaigun hori, lehen aldiz ikusiko bagenu bezala interpretatzeak, aurretik aipatu ditugun teoria eta hausnarketetara eramaten gaituzte. Ohikoa, *argi berri* baten baitatik errepresentatzea aipatzen zuen V. Erlichek. Agian, *argi berri* hori ezin al daiteke kokatu aurreko puntuan aipatzen genuen aspektu metafisikoaren parean? Baliteke, eta seguraski horrela izango da, Formalismo Errusiarraren eta G. de Chiricoren ideiek bat ez egitea hein handi batean. Baina gure ikuspuntuaren arabera, bietan arrarotasuna eremu berberetik sortzen da, ezagunetik, eta honenbestez, bietan ondoriak antzekoak izan daitezke.

“Más que traducir lo extraño a términos familiares, la imagen poética ‘convierte en extraño’ lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz, situándolo en un contexto inesperado”⁴⁶.

46

V. Erlichen arabera, arraro bihurtzearen baliabideak, espero ez dugun testuinguru batean kokatzen gaitu. Espero ez dugun testuinguru hori, kezkarriak betetzen duen lekua litzateke. Eta hau, *unheimlich*a eragiten duen ezkutuan mantendu behar zuenaren agerpenarekin, arrazoitu dezakegu. Ustekabean *heimlich unheimlich* izatera igarotzen den modu berean, espero ez genuen zerbaiten aurrean egongo ginatke. Hemen, poesiak ezaguna arraro bihurtzen duela esaten da, baliabide hau erabiliz gauzak beste modu batera errepresentatzen edo interpretatzen direla alegia.

V. Erlichek Formalismo Errusiarra mugimendu bezala aztertzean, ez zituen aipatu, gure ikerketan aipatu ditugun hainbat termino, *unheimlich*, aspektu metafisikoa, malenkonia... Baina bestalde, arrarotasuna eta honen jatorria nabarmendu zituen. Formalismo Errusiarrak ulertzen zuen arrarotasuna, ez dator fenomeno honen planteamendurokor batetik, hau da, ez litzateke baldintzarik gabe ematen den arrarotasuna izango. Formalismo Errusiarrak ezaguna zaigunaren baitako arrarotasuna bilatzen zuen, ohikoak zaizkigun elementuetan arreta jarriz. Puntu honetan orain arte aztertzen ari garenekin bat egiten

45. ERLICH, Victor. *El formalismo ruso*. 107 eta 108. orr.

46. Ibid. 252. orr.

duela iruditzen zaigu, formalisten arrarotasun ideia antzeko fenomenoen parametroen barruan ematen delarik. Guztietan ezaguna, gertukoa eta ohikoa zaiguna, bestelako aspektu batean bihurtzen da.

“La gente que vive en la costa – escribía Sklovskij – llega a acostumbrarse tanto al murmullo de las olas que ni siquiera las oye. Por la misma razón, apenas oímos nosotros las palabras que proferimos... Nos miramos mutuamente, pero ya ni si quiera nos vemos. Nuestra percepción del mundo se ha desvanecido, lo que ha quedado es un simple renacimiento”⁴⁷.

Adibide soil honek, G. de Chiricok hiriak begiratzeko zuen modua gogora ekartzen digu. Kasu honetan ez da horrenbeste kontenplazio malenkoniatsu baten begirada, bai ordea pertzepzio falta bat, ingurantzen gaituenaren kontzientzia galtze bat alegia. Ezberdintasun hauek gutxietsi gabe, bietan egoerak, elementuak, eta ingurua orokorrean, begiratzeko eta atzemateko beste modu bat agerian jartzen da. Bi kasuetan arrarotasunaren fenomeno nabarmentzen da. Eta aurretik aipatu dugun bezala, bietan bestelako begirada honen jatorria berdina da, ohikotasunetik sortzen den sentsazioa, jarrera, da.

V. Erlichek Formalismo Errusiarrari buruzko liburu honetan, arraro bihurtzea poesia eraikitzeke baliabidea zela aipatu zuen, eta beraz egitura literariora mugatu zuen fenomeno hau. Gu ez gara sartu eremu literario horretan, batetik teknikoki menperatzen ez dugun diziplina delako, eta bestetik, jorrazten ari garen ikerketa-eremutik aldendu egiten delako nolabait. Nahiz eta V. Erlichek arrarotasuna Formalismo Errusiarraren literatura mugimenduan kokatu, fenomenoaren sorrerak, ikuspuntu orokor batetik, gu aztertzen ari garenekin bat egiten du. Arrarotasuna, zerbait ohikoa den hori beste modu batean begiratzearen ondorioz sortzen baldin bada, guretzat oinarritzko planteamendu hau nahikoa da, aztertzen ari garen ideiekin lotura bat gauzatzeko. Funtsean *priëm ostranenija* kontzeptuak, S. Freudek eta G. de Chiricok atzeman nahi zituzten sentsazio eta bizipe-nekin bat egiten du arrarotasunaren jatorrian eta ondorioetan, nahiz eta bi hauen kasuan arraroak, kezkarriarekin zuzeneko lotura izan.

47

2.1.4/ —Kezkarri arraroa. Jean Clair

Puntu honetan, *kezkarri arraroa* identifikatu ahal izango dugu. J. Clairrek *kezkarri arraroa* definitzeaz gain, kontestu konkretu batean kokatzen gaitu, fenomeno honen eragina hainbat eremutan atzeman dezakegarrik.

J. Clairrek *kezkarri arraroa* denboran eta espazioan kokatzeko, bi Mundu Gerren arteko testuinguru europearrera begiratzeko du.

47. ERLICH, Victor. *El formalismo ruso*. 253. orr.

Kezkagarri arraroa denboran eta espazio konkretu batean finkatuz, ideia nagusi batzuk aipatzen dizkigu. Horietako bat kontestu politikoarena da, eta garai politiko egonkor zein luzeen amaieraren hasiera aipatzen da. 1920ko urteetatik aurrera, garai politiko nahasien sorrera nabarmentzen digu, horien artean Alemaniako eta Italiako mugimendu faxistak aipatuz. Mugimendu hauek Europa aldatu zutela bistakoa da. J. Clairren iritziz erregimen totalitarioek, *kezkagarri arraroaren* bizipen eta sentimenduarekin zerikusia zuten. Aldaketa hauek adibide konkretu batean laburbiltzen ditu J. Clairrek: 1920ko hamarkada arte garaiak, mugimendu, sistema edota pertsonaia baten izenarekin izendatzen ziren, izendapen hauek bizitzeko modu bati erantzuten zieten. Normalean luzeak ziren garaiak ziren, eta beraz, egonkorrak. 1920ko hamarkadatik aurrera ordea, zenbakien izendapenen bidez ezagutuko ziren garai ezberdinak. Gaur egun ere, hamarkaden bidez ezberdintzen dira aroak. J. Clairrentzat, izendapen mota honek dekadentzia moduko bat ekarri zuen berekin, eta kronologia motzaren logika “gaiztoan” sartzea suposatu zuen.

Izendapenaren xehetasun honek, txikikeria bat izan arren, joera bat markatzen du, eta hau, etengabeko aldaketena da. Lehen Mundu Gerraren ondoren aldaketa politiko eta sozialak zein aurrerapen teknologikoak nabarmen bizkortu ziren, eta beraz, hamarkada batetik besterako ezberdintasunak bistakoak izan ziren.

Lehen Mundu gerrak Inperio handien amaiera ekarri zuen. J. Clairren arabera gobernu ezberdinen erorketek, errepublika galkorrek eta nazionalismoek markatu zuten bi Mundu Gerren arteko Europako errealitate politikoak besteak beste.

Ezegonkortasun politiko honek izaera konkretua zuen, anbiguotasunarena. Ezegonkortasunak anbiguotasunarekin batera, sentimenduen kontraesana dakarrela iruditzen zaigu. J. Clairrek ere bere analisisan, kontraesan hau azpimarratzen du.

“De ahí la impresión de frenesí de esos años. Se les llamará ‘rugidores’, ‘locos’, se les verá sombríos y dorados a la vez, profusamente coloreados, dando vueltas y revueltas, como auténticos torbellinos. No dejan tiempo para detenerse, para pensar de nuevo una decisión tomada...”⁴⁸.

Arlo politiko-sozialaz gain, J. Clairrek garaiko mugimendu artistikoaren erradiografia bat egin digu, eta bi polo nagusi markatzen dizkigu. Batetik Europa legoke, eta Berlin edo Paris bezalako erdigune kultural garrantzitsuak. Bestetik Ozeano Atlantikoaren bestaldean, New York. Esan dezakegu, lehen Mundu Gerra aurretik Paris, Berlin edota Viena bezalako hiriak zirela sormen kulturalaren hiriburu, baina 1920ko hamarkadak aurrera egin ahala, indargune horiek mendebalderatz mugitzen joan ziren pixkanaka, New York metropoli

48. CLAIR, Jean. *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. 22. orr.

modernoaren errepresentazio nagusi bilakatu. Honenbestez, norabide artistikoen aldaketa azpimarratzen du J. Clairrek. Hasiera batean artista, Europara bazihoan jakintza artistikoaren bila, urte batzuk geroago kontrako bidea egingo zuen, hau da, Europatik New Yorkera bidaiatzeari ekingo zioten.

Politikan kontraesanak sortu baldin baziren, baita eremu artistikoan ere. Kontraesan hauek nolabaiteko tentsioak eragin zituzten. J. Clairrek behin eta berriz aipatzen digun bezala, gerra tarteko urte hauetan menbedaldea, eta zehazki Europa, modernitatea eta iraganeko kultura klasikoaren arteko tentsioen isla izan zen. Tentsio hauetan kokatu behar dugu adibidez, J. Clairrek aipatzen duen ordenera itzultzeko gogo. Ordenera itzultzea, eremu artistikotik haratago zihon planteamendu artistikoa zen, eta hitz gutxitan esanda, berriro ere kultura klasikoaren baloreak berreskuratzeko beharra azpimarratzen zuen. J. Clairren arabera, ordenera itzultzeko beharra garai horretan ematen ziren etengabeko aldaketa eta aurrerapenen aurrean harturiko jarrera bat zen. Praktika artistikoan adibidez, greziar kultura klasikoaren ideietara begiratzea bultzatzen zen, mugimendu eta tendentzia artistiko berriak momentu batez geldiaraztea alegia. Azken finean, aurrerapausoen abiadura “zoro” horretan geldiune bat egitea, eta hausnarketa eta kontenplazio artiskoaren beharra berreskuratzeko aldarrikatzen zen.

J. Clairrek, aurrerapenaren eta atzerako begiradaren arteko tentsioan kokatzen du *kezkarri arraroaren* fenomeno, eta eremu artistikoan zehazki, ordenera itzultzearen behar-rraren ideian. Esan dezakegu, kontrakoak diren hainbat aspektuk bat egiten dutela urte horietan, eta tentsioen testuinguru horretan kezkarriaren jarrerak agerian jartzen direla. Kezkagarritasunarekin batera arrarotasuna azalarazten da, mundua arrarotasunetik begiratzeko jarrera zabaltzen delarik nolabait.

Aurreko puntuan, Formalismo Errusiarraren baitan arrarotasuna non kokatzen zen aztertu dugu, eta V. Erlichek arrarotasuna, ohiko gauzak lehen aldiz ikustearen jarreran kokatu zuela esan dugu. Inguratzen gaituena beste modu batera agertzen zen, ohiko gauzekiko pertzepzioa galdu izanaren ustea zuen.

Arraro bihurtzearen izaerari jarraituz, J. Clairrek G. de Chiricoren lanaren irakurketa egiterakoan antzeko planteamendua proposatzen digu.

“No es el estado de amnesia frente al motivo, en un perfecto paralelismo con los ejemplos de Constable y Monet, lo que desean alcanzar: al contrario, *son sus víctimas*, y lo son hasta tal punto que de Chirico, por ejemplo, ya no reconoce los objetos familiares de un entorno doméstico. Y ahí es donde el recurso a la herencia tradicional y a sus modelos recobra sentido pues es lo único que puede dar significado y forma a un ‘contenido’ que se ha hecho incomprensible”⁴⁹.

Formalismo Errusiarreko kideek inguruan zutenarekiko pertzepzioa galtzen baldin bazuten, G. de Chiricok ez zituen bere inguruko elementuak ezagutzen. Bietan arrarotasuna nagusitzen da. Alde honetatik badaude bi bizipenen artean kointzidentziak, arrarotzearen inguruan batetik, eta arrarotze horren jatorriari dagokionean bestetik.

“Y es que la extrañeza nace precisamente de eso, de ese alejamiento de la realidad que supone tal representación. Pero una representación que, al ser de una realidad *mínima*, no deteriora la credibilidad de lo representado”⁵⁰.

J. Clairrek bi esaldi hauekin, arraro bihurtzearen/arrarotasunaren definizio zehatza egiten duela uste dugu, eta aldi berean lerro hauetan aipatzen ari garenaren inguruko erantzuna ematen zaigu. Errealitateetik urruntzen garen heinean ematen den arrarotasunak, modu berean errealitatearen sinesgarritasuna mantentzen du, errealitatearekiko desbideratze minimoa eragiten duelako. Honenbestez, mugan kokatzen den fenomeno da, errealitateetik urruntzen dena baina guztiz bereizten ez dena. Tentsio baten baitan kokatzen da. Formalismo Errusiarren zein G. de Chiricoren bizipenetan, bi baldintza horiek ematen direla deritzogu, eta beraz bietan arrarotasunaren ideiak errealitatearen sinesgarritasuna izango luke.

50 J. Clairrek ordea, ez digu arrarotasunari buruz bakarrik hitz egiten. Arrarotasunarekin batera kezkarritasuna aipatzen digu, hain zuzen berak bi terminoak batuz, *kezkarri arraroaren* definizioa erabili du. *Kezkarri arraroa, inquietante étrangeté* bere jatorrizko bertsioan, bizipen konkretua dela dio, kontestu konkretu baten ondorioz sortutako sentimendua hain zuzen ere.

J. Clairrek *kezkarri arraroa*, berriki aipatu dugun bi mundu gerren arteko kontestu sozio-politiko eta artistikoaren baitan kokatu du, eta 1919. urtea bizipenaren abiapuntua dela kontsideratzen du.

1919. urtean kezkarria eta arrarotasunari buruzko bi testu idatzi ziren. Batetik, S. Freudek okerrari buruzko testua idatzi zuen, *Das Unheimliche*. Bestetik, G. de Chiricok gauzen aspektu metafisikoa deskribatzen zuen testu bat idatzi zuen. J. Clairrek, bi testu hauek kontestu jakin baten barruan kokatu ditu, bien arteko antzekotasunak azpimarratuz, eta bi testuak batera ulertuz *kezkarri arraroaren* irakurketa proposatzen digu. Nahiz eta S. Freudek eta G. de Chiricok elkar ez ezagutu, J. Clairrek bi testuak idatzi ziren urtearen kointzidentziari garrantzia ematen dio. Urtearen kontzidentzia horretan kokatzen du

50. CLAIR, Jean. *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. 66. orr.

kezkarri arraroaren definizioa eta bere bizipena. Hein batean, metafisikatik *kezkarritasun arraroranzko* ibilbidea jorratzen dela aditzera ematen digu. J. Clairrek ondorengo bi testu hauei ematen die garrantzia berezia.

1919. urteko apirilean, *Valori Plastici* aldizkariko 3. zenbakian G. de Chiricok idatzitakoa:

“Entro en una habitación, veo a un hombre sentado en una silla, veo colgando del techo una jaula con un canario en su interior, me fijo que hay cuadros en una pared, libros en una biblioteca; todo ello me impresiona pero no me sorprende puesto que la cadena de recuerdos que une una cosa a la otra me explica la lógica de lo que veo. Pero supongamos por un instante que, por razones inexplicables e independientes de mi voluntad, el hilo de dicha cadena se rompe: ¿quién sabe cómo vería al hombre sentado, la jaula, los cuadros, la biblioteca? ¿Quién sabe el estupor, el terror y quizás también la dulzura y el consuelo que sentiría al contemplar la escena?”⁵¹.

Eta urte berean, *Imago* aldizkarian S. Freudek idatziriko *Das Unheimliche* saiakeraren zatia:

“Un día en que, en una sofocante tarde de verano, recorría las calles vacías y desconocidas de una pequeña ciudad italiana... fui presa de un sentimiento que he de calificar como extrañamente inquietante. Y un poco más adelante denominaría así aquel sentimiento de inquietante extrañeza: ‘ese tipo de espanto que se siente frente a las cosas conocidas desde hace tiempo, las más familiares... cuando vemos en ellas el lado espectral que tiene toda cosa’”⁵².

51

Aipu honetan J. Clairrek, S. Freudek Italiako hiri batean bizi izandako esperientzia gogorarazten digu, non, hirian buelta batzuk ematean behin eta berriz kale berberean bukatzen zuen.

J. Clairren *kezkarri arraroa*, bi kontaketa edo deskribapen hauetan oinarritzen da hein handi batean, eta bi testuak parez-pare jarriz antzekotasun batzuk nabarmendu daitezke. Adibidez, biek aski ezagunak eta identifikagarriak zitzaizkien egoerak deskribatu zituzten. Lehen begirada batean, ohikoak diren gertakarien kontaketa egiten da bi kasuetan. Bigarrenik, bietan ohikotasun hori “apurtzen” duen elementu edo ekintza bat aipatzen da, G. de Chiricoren kasuan kaiola den bezala, S. Freuden bizipenean leku berbereranzko itzulera da. Eta hirugarrenik, egoera hauen aurreran hartzen den jarrera edo erreakzioen antzekotasuna. J. Clairren arabera, hiru puntu hauetan bi testuek bat egiten dute; ezaguna zaigun egoeran, ohikotasunaren apurketan eta azkenik honen ondorioz egoerak hartzen duen izaeran.

51. CLAIR, Jean. *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. 53. orr.

52. Ibid. 54. orr.

Gure iritziz, G. de Chirico eta S. Freuden esperientzia eta bizipenak batera elkarren ondoan jartzeak, *kezkarri arraroaren* logikara eramaten gaitu. S. Freuden *Das Unheimliche* testuak bere horretan adibidez, ez digu kezkarriaren definizioa guztiz argitzen, baina honi G. de Chiricoren begirada malenkoniatsua gehitzen baldin badiogu, alde bikotasunaren aspektua indartzen da. Alde bikotasun horren baitan legoke guretzat arrarotasuna, eta G. de Chiricok aipatzen zuen aspektu metafisikoak modu nabarmenago batean jasotzen du alde biko izaera hori. Artistaren pintura-lanetako hiri lasai eta aldi berean mehatxagarriek, erakusten diguten bezala.

S. Freudek *unheimlichak heimlichekin* bat egiten zuenean ezaguna zen hori ezezagun izatera pasatzen zela zioen, ezkutuan egon behar zuen hori azalarazi egiten zelako. Erreprimetutakoaren itzulera zela ulertzen zuen. Honenbestez, etxekoa zena arrotz agertzen zen norbanakoaren aurrean, eta sentimendu kezkarria nagusitzen zela aipatzen zuen. *Unheimlich* sentitzeari aspektu metafisikoa gehitzen baldin badiogu, malenkonia bezalako sentimendua agertzen delakoan gaude. Begirada malenkoniatsua, ohikotasuna beste modu batera sentitzera eramaten gaitu, arrarotasunaren terminoak indar handiagoa hartzen du beraz.

Kezkarri arraroa, *unheimlich* eta metafisikaren ideiak batuz, bere kokaleku egokian finkatu daitekeela esatera ausartzen gara. G. de Chiricoren deskribapenekin, alde bikotasunaren tentsioak mahai gainean jartzeaz gain, kontrakoak diren sentimenduak identifikatu ditzakegu. Florentziako *Santa Croce* enparantzan bizitakoak agerian jartzen du alde bikotasun hori adibidez. Arratsalde eguzkitsu eta lasaiak, kontrako izaera ere bazuen, artistak giro mehatxagarria atzeman zuen. S. Freuden Italiako hiri hartan bizi izandako deskribapenak aldiz, ez digu argi erakusten alde bikotasun hori, are gehiago, agerian aspektu mehatxagarria bakarrik geratzen dela dirudi. Baina egoera berbera G. de Chiricoren perspektibatik begiratuz gero, kontrako sentipenen nolabaiteko presentzia badagoela atzeman dezakegu.

Gure ikuspuntuaren arabera, *kezkarri arraroa* ez du *unheimlicharen* definizioak bakarrik osatzen, honekin batera jarrera malenkoniatsua zein aspektu metafisiko baten beharra duela uste dugu. Planteamendu hau ongi ulertuko dugu, ikerketan aurrerago David Lynch-en⁵³ zinemaren hainbat ezaugarri nabarmenduko ditugun uean.

G. de Chiricoren aspektu metafisikoak, arrarotasuna eta alde bikotasunaren ezaugarriak indartzen ditu, eta hauek ezinbestekoak dira kezkarritasunaren tentsio hori mantentzeko.

J. Clairrek bere liburuan, G. de Chiricoren iruditeriak S. Freuden teoriekin bat egiten duela azpimarratzen du. Biak parez-pare jarritz gero, horrela dela ikusiko dugu. Nolabait

53. David Lynch, (Missoula, AEB, 1946) zinemagile eta gidogile estatubatuarra.

esan daiteke J. Clairrek, G. de Chiricoren irudiak, pinturak, erabiltzen dituela S. Freudek teorizatu nahi zuen kontzeptua ilustratzeko. S. Freudek deskribatu zuen Italiako hiri hartako istorioak, asko du hiru urte lehenago G. de Chiricok pintatu zuen *Le Muse inquietanti* (1916) izeneko obratik. Lan hau aztertzean, arazorik gabe S. Freuden bizipenen irudiak izan zitezkeela defendatu du J. Clairrek. Bizidun eta bizigabeen/manikien arteko nahasmenak, S. Freudek bere testuetan aipatu zituen pertsonaiak G. de Chiricoren pinturretan ageri direla adierazten digu. Eta nola ez, hirien geometrien inguruan eginiko irakurketa partekatua guztiz adierazgarria da.

Unheimlich, kezkarri arraroa izatera igaro dadin, G. de Chiricoren irudien *uztaitik* pasatzea beharrezkoa dela uste dugu, artista honen lana “filtro” moduko bat bezalakoa litzateke beraz. J. Clairrek ere gauza bera egiten du, bere analisiaren bitartez metafisikatik *kezkarri arrarorako* ibilbidea burutzen du. Guk aldiz, *unheimlichetik kezkarri arrarora*. S. Freuden *unheimlichari* buruzko hausnarketak, begirada malenkoniatsua zein kontenplazio jarreraren bitartez, *kezkarri arraroak* bezala definitu daitezke.

“En efecto, sabemos que en la continuación de su ensayo, interrogándose sobre la raíz de la palabra *Heimlich-Heim*, la casa, el hogar-y analizando su campo semántico, Freud debía cuestionar el trastorno de los sentidos del que podía ser objeto y que hacía que la palabra, que significaba en un principio lo íntimo, lo confortable, lo tranquilo, todo lo que marca una intimidad con las cosas, había acabado por significar, al contrario, lo oculto, lo angustioso, lo espectral, todo aspecto por el que las cosas, en determinadas circunstancias, se nos presentan como obsesivas. ¿Cómo no leer en este trastorno sensorial, que hace de todo familiar el objeto de una ‘inquietante extrañeza’, el destino mismo de una pintura que, habiéndose planteado hasta entonces la equivalencia entre semejanza de un lado y afirmación de un nexo representativo entre objeto y representación, de otro, debería afrontar en lo sucesivo la radical extrañeza de lo real frente a su posible representación?”⁵⁴.

53

Kezkarri arraroren baitan, begirada malenkoniatsua eta jarrera kontenplatiboa ezkutatzen dira, eta guzti honek anibalentzia eragiten du.

J. Clairrek, G. de Chiricok izendatu zuen malenkoniaren ezaugarriak zeintzuk diren aipatzen dizkigu, eta modu honetara *kezkarri arraroaren* fenomenoaren identifikatu du.

Zeruak ilunabar kolorea izatea ezaugarri bereizgarria litzateke J. Clairrentzat, eta zehazki arratsaldeko hiruretaik bederatiak bitarteko orduak markatzen ditu malenkoniaren adierazle bezala. Eguneko momentua arratsaldeari baldin badagokio, urtaroari dagokionez udazkena litzateke garai malenkoniatsua, eguraldi hotz eta lehorrarekin zein zeharkako itzalekin.

54. CLAIR, Jean. *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. 55. orr.

Bigarrenik geometria aipatzen digu. J. Clairrek, geometriarekin lotutako praktikak irudimen malenkoniatsua helarazten dutela arrazoitzen du. Modu honetara bakarrik ulertu daiteke, arkitekturaren presentzia nabarmena G. de Chiricoren errepresentazio *kezagarri arraroetan*.

Geometriarekin lotuta arkitektura aipatzen da hirugarrenik. Italiako hirien atmosferari jarraiki, arkitektura klasikoaren nagusitasunak malenkonia sentitzea ahalbidetuko luke nolabait. Enparantza bakarti eta malenkoniatsuaren eszenografia azpimarratzen da, iraganean izan ziren plaza haiek gogora ekarriz.

Perspektiba artifiziala/desorekatua litzateke beste ezaugarrietako bat. Perspektiba mota honek, logika arrazionalaren errepresentaziotik urruntzeaz gain, J. Clairen arabera, munduaren errealtate faltaren diskurtsoan sartzera eramaten gaitu.

Itzalei, eta zehazki zeharkako itzalei, egiten zaien erreferentzia. Itzalen egitura logikorekin apurtu, eta hauek errealtatearen absentsia islatzen duten formetan bilakatu.

“Si las perspectivas de piedra, las columnatas, los pórticos, los soportales, se estiran, se encogen como se estiran y se encogen las sombras, es porque, efectivamente, han dejado de ser la representación de muros sólidos y reales para convertirse en la representación de sombras entre las sombras.”⁵⁵

54

Eta azkenik, *furor melancholicus* delakoa aipatzen digu, eta hau kontenplazio jarrerarekin lotuta egongo litzateke. Harridurazko jarrera baten ondorioz, inguratzen gaituen guzti horrek bere zentzua galtzen du eta errealtatea arrarotuta agertzen da.

Ezaugarri hauek, *kezagarri arraroa* identifikatu eta zehazteko balio digute. Bereizgarri hauek aurrerago ikusiko ditugun adibideei aplikatuz, *kezagarri arraroa* mugatzeko aukerak izango ditugu. J. Clairrek bere analisisian, *kezagarri arraroa* G. de Chiricoren obretatik garatzen duela esan dezakegu, baina hau abiapuntu bat baino ez litzateke gure arabera. Guk irakurketa hauei gure ekarpena egin diezaiokegu eta guretzat interesgarriak diren obretan aplikatu.

Argi geratu da J. Clairrek *kezagarri arraroa*, kontestu politiko, sozial eta artistiko zehatz baten inguruan kokatu duela. Testuinguru horren baitan, bi mundu gerren arteko urteetan arkitekturak jokatu zuen papera bereziki azpimarratzen du J. Clairrek. Arkitekturaren garrantzia nabarmentzeak, ekarpen interesgarria egiten dio gure ikerketari.

J. Clairrek arkitektura, bi gerrateen arteko egoera politikoarekin lotu du zuzenean. Horien artean nazismoa eta honek bultzatu zuen arkitektura eredu nabarmentzen ditu. Arkitekturak ideario politikoaren defentsa sutsua eta honen baloreak islatu behar zituen, eta

55. CLAIR, Jean. *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. 91. orr.

beraz ideia politikoak aurrera eramateko ezinbesteko tresna bilakatu zen. Planteamendu horretatik abiatuta, J. Clairrek nazismoaren baitan eraikitako zenbait arkitekturek kezka-garritasun ezaugarria zutela iradokitzen digu, estilo eta joera arkitektonikoak eraikinen funtzioaren arabera ezartzearen politikak adibidez.

“La estética del nazismo iba a aislar con sumo cuidado las diversas temporalidades para afectarlas a funciones diferentes: un estilo neogriego sería aplicado a los edificios del Poder, a las casas domésticas un estilo vernáculo, y, en revancha, se conservaría el funcionalismo de la *Bauhaus* para fábricas, autopistas, edificios militares, (...)”⁵⁶.

Estiloen nahasketa honek, denborazkanpokotasuna adierazteaz gain, mendebaldearen “egonezina” islatzen zuen. Iraganeko estiloak euren kontestuetatik aterata, bestelako ideia batekin erakitzen ziren. Badirudi atzera begirako jarrera horrek, momentuko ahultasunak estaltzeko beharra zuela. Modernitatea erabat etorkizunera begira jarria zegoenean, garaiko diktadorek, tartean nazismoak, iraganaren errepresentazioak defendatu zituzten. J. Clairren iritziz erregimen hauek, aurrerapenak sortzen zuen ziurgabetasuna kultura klasikoaren iruditeriarekin estali zuten, eta ondorioz *kitscherantzko* joera nabarmen bat hedatu zen.

“Llegará así a establecer el concepto de la ‘no-contemporaneidad’: recurrir a la *arché* no ya como recurso sino como refugio para las clases sociales atemorizadas por las aceleradas transformaciones del mundo industrial”⁵⁷.

55

Baina *kezka*garri arraroaren bizipenen urte hauetan, denborazkanpoko arkitekturaz gain, estilo klasiko ezberdinen alterazio nabarmena ere eman zen. Adibidez, erregimen totalitarioek kultura klasikoko proportzio orekatuekin apurtu zuten, euren eremura ekarriz eta bestelako erabilera batzuk zituzten eraikinetan estilo ezberdinen nahasketa aplikatuz. Hau horrela izanik, eta J. Clairrek aipatu digun bezala, *kitsch* kutsu nabaria hartzen zuten eraikinen aldeko gustua erakutsi zuten hainbat erregimenek. Ez hori bakarrik, baita ere azaleko, itxurazko, arkitektura bat, non, askotan forma eta elementu klasikoek benetako funtzioa galdu eta apaingarri modura bakarrik jarduten zuten.

Datu hauek guretzat, *kezka*garri arraro baten giroa islatzen dute. Bizitzaren hainbat aspektutan, aginte boterean adibidez, modernitatearen aurrerapenak estaltzeko nolabaiteko intentzioa ikusten zen. Honekin batera, estilo ezberdinen nahasketak eta hauek gobernuen funtzioen arabera sailkatzeak, giro kezka garri batean kokatzen gaitu, bere baitan kontraesanak gordetzen dituen kontestu batean alegia.

56. CLAIR, Jean. *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. 116. orr.

57. *Ibid.* 153. orr.

Nolanahi ere, arkitektura eta *kezkarri arraroaren* arteko lotura aurrerago aztertu ahal izango dugu. Hala ere, J. Clairrek *kezkarri arraroaren* baitan aztertzen duen garaiko diktaduren arkitekturak, kontestu konkretu batean kokatzeaz gain, hainbat ideia zein iritziren oinarri izateko balio digu. Beste modu batera esanda, jada hemen J. Clairrek *kezkarri arraroarekin* lotzen den arkitektura baten pistak ematen dizkigu. Ez baka-rik kontestu sozio-politiko konkretu baten baitan eraiki zelako, baita ere aspektu arkitektonikoen ezaugarri zehatz batzuk aipatzen direlako: Denboraz kanpoko, estiloen eraldaketa eta nahasketa, proportzioen apurketa edo jatorrizko funtzioen zein zentzuen aldaketa. Ezaugarri hauek aurrerago baliagarriak izango zaizkigu, ez bakarrik J. Clairrek kokatzen gaituen bi mundu gerren arteko kontesturako, baita kontestu garaikiderako ere.

“Arcaísmo y modernidad se unían así de la manera más extraña. Pero ello reside toda la falacia de nazismo – y su engaño –, en establecer una distinción entre lo arcaico y lo moderno, situando con sumo cuidado a uno y a otro en terrenos estancos, y condenado así a uno y a otro a no encontrarse ni realizarse nunca”⁵⁸.

J. Clairren *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras* liburuak, *kezkarri arraroaren* bizipena eta giroa aurkitzeko balio izan digu. S. Freuden *unheimlichari* arrarotasunaren fenomeno batuz, eta arrarotasuna aspektu metafisikoan zein sentimendu malenkoniatsuan bilatuz, *kezkarri arraroa* nolabait finkatu dugula iruditzen zaigu.

56

2.1.5/ — *Kezkarri arraroaren alde bikotasuna. Beste irakurketa batzuk*

Aurreko puntuetan argi eta garbi geratu da, *kezkarriaren* bizipenak kontrajarriak diren sentimenduak hartzen dituela bere baitan. Aurkakoak diren definizio horiek alde bikotasun nabarmen bat erakusten dute, eta honek aldi berean esanahien kontrajartze bat suposatzen du. Honenbestez *kezkarria*, anbibalentziaren oreka horretan mantzeaz gain, etengabeko tentsio baten isla ere bada.

Unheimlicharen anbibalentzia hori azpimarratu zuen E. Tríasek *Lo bello y lo siniestro*⁵⁹ izeneko liburuan. E. Tríasek egin zuen irakurketa honetan, zorigaiztokoaren eta edertasunaren arteko mugak nahastu egiten dira behin eta berriz, eta itxuraz kontrakoak izan behar duten definizioek bat egiten dute puntu konkretu batean.

E. Tríasek *unheimlich*a, ederrak eta zoritxarrak bat egiten duten lekuan kokatu zuen, eta alde bikotasun hau Rainer Maria Rilke-ren⁶⁰ aipu honetan laburbildu zuen:

58. CLAIR, Jean. *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. 161. orr.

59. TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel. Bartzelona. 1999.

60. Rainer Maria Rilke, (Praga, 1875 – Suitza, 1926) poeta alemaniarra.

“Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”⁶¹.

E. Tríasen arabera, ederra eta zoritxarra ez dira horren ezberdinak, are gehiago, R. M. Rilkeren aipamena aintzat hartuz, momentu batean esanahi berbera duten terminoak direla kontsideratu zituen. Hortxe legoke kezkarriaren lekua.

Kezkagarria, *unheimlich*, muga ere bada E. Tríasentzat, hau da, ez bata eta ez bestea litzateke, ausentzian kokatzen da eta ondorioz ezin da argitu. Ausentzian kokatze hori, S. Freudek kezkarriaren inguruan eginiko irakurketaren ondorioa dela uste dugu, zehazki, ezkutatuta egon behar zuen horren agerpenaren irakurketan alegia. Ezkutututakoaren agerpena da eta beraz azalera agertzen denean, ausentziaren forma izan beharko luke. E. Tríasek kezkarria, ederraren barruan kokatu zuen, hain zuzen ere, ederra edo edertasunaren muga horretan. Gure ustez, muga horren hasierak eta amaierak erabat nahasiak dira, anibalentzia da nagusi. Hain justu horrexegatik da muga, badagoelako eta ez dagoelako aldi berean. E. Tríasek beste termino bat aipatu zuen kezkarriaren mugako izaera hori adierazteko; belatua. Kezkagarria beti belatua agertzen dela zioen, belatua agertzeak azken finean, beste zerbaiten azpian edo ezkutuan agertzea esanahi baitu.

“Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo”⁶².

57

Egin dugun planteamendu honek jada badu bere kontraesana; agertu eta ezkutu hitzen artean hain zuzen ere. Kezkagarria ezkutuan egon den zerbaiten agerpena baldin bada, ezkutuko hori zein modutara agertzen den galdetzea da kontua. E. Tríasek belatua agertzen dela aipatzen digu, baina baliteke baita ere beste izate edo forma baten bidez agertzea. Are gehiago, baliteke ederraren baitan agertzea.

E. Tríasek ederra aipatzen zuenean gorenean kokatzen zuen termino batetaz hitz egiten zuen; sublimeaz. Bere arabera, sublimearen sentipena mina eta gozamenaren arteko anbiguotasunean agertzen da. Kasu honetan mina eta gozamena bereizten diren muga ezabatu, eta momentu batez biek espazio berbera betetzen dutela aditzera ematen da. Alde bikotasunaren irakurketa nabarmena da hemen, kontrako esanahiak batera gordetzen direlako bere baitan. Sublimeak zorigaztoa ere badarama berekin. Kasu honetan E. Tríasen arabera, edertasuna askoz ere gordinagoa da, eta hori zorigaztoaren eremutik pasatzen delako gertatzen da, egonezinaren iragazkitik igarotzen dela esan daiteke. Edertasuna eta

61. TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. 17. orr.

62. *Ibid.* 40. orr.

zorigaiztoaren eremuak ez daude erabat bereiztuta, eta irakurketa honen adibide argia aurrerago ikusiko dugu, D. Lynchen lanaren analisisa egiten hasten garenean.

E. Tríasek bere liburuan, edertasunetik sublimera eta sublimetik *unheimlicher*ako ibilbidea burutu zuen. Kasu honetan ederra, anbibalentzia horren ondorioz, sublimea izatera pasatzen da, eta sublimea muturreko bizipen bat den heinean, oso gertu legoke *unheimlich*etik.

“La faz presublimemente siniestra de la divinidad invita así al pensamiento sensible a rebasar la categoría de lo sublime en la categoría de lo siniestro”⁶³.

E. Tríasek, *unheimlich*aren baitan ederra eta zoritxarra gauza bera direla adierazteko, ederraren eta zoragarriaren – sublimearen – arteko bereizketa nabarmena egin zuela iruditzen zaigu. Horrela ederra, zoragarriera eramaten gaituen bide horren hasiera baino ez dela aipatu zuen. Azken finean, sublimeak betetzen duen lekuan legoke anbibalentzia, puntu horretan sublimea, kezkarria den sentimendua izatera pasatuko litzateke. Hasierako lerroetan, *unheimlich*a etxetiarra, ezaguna, eta aldi berean ezezaguna, arraroa, dela aipatzen genuen. E. Tríasek, terminoak beste ezaugarri anbiguo bat ere baduela ohartarazi zuen, eta hori ederra eta zoritxarraren artean kokatzea da. Kezkagarritasuna sentitzeak, edertasuna eta zoritxarra sentitzea suposatzen duela ulertzen dugu. Edertasuna oso indartsua denean sublimea den zerbait da, eta honen eta *unheimlich*aren arteko mugak argi definitu gabe daude. Kezkagarritasuna bizitzeak beraz, zoragarriaren sentsazioa ere sentitzera eraman gaitzake, eta hemen honenbestez, alde bikotasunaren beste irakurketa bat ere badago.

58

Anbibalentzia eta kontrajartze honen aurrean, E. Tríasek artelanaren adibidea jarri zuen. Artelanak, kezkarriaren errepresioa eta bere errepresentazio sentikor eta *erreal*a azpimarratzen duela aipatu zuen. Ondorioz, bere anbibalentzia erakusten du. E. Tríasen arabera, obra artistiko batek erakutsi gabe iradokitzen du, ezkutatu agertzen da, edo fikzioa bezala agertzen den hori *erreal* modura erakusten du. *Erreal* erakustearen ideiak, J. Lacanen *errealari* egiten dio erreferentzia dudarik gabe. Artelanak, haratago dagoen hori, errepresentatu ezin den hori, zerbaitetan bilakatzen du, forma ematen dio. “Muturrean dagoen egiazkoa” bezalako zerbait litzateke gure ustez.

Gure aldetik esan dezakegu, aurrerago aztertuko ditugun adibide ezberdinek, badutela E. Tríasek nabarmendu zuen anbibalentzia horretarako joera bat. *Kezkagarri arraroaren* giroaren errepresentazioa ez litzateke izango zuzeneko irudikapen bat, hau da, askotan

63. TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. 29. orr.

itxuraz ez denaren atzean legoke fenomenoa. Ezkutatuta agertzeak, lotura zuzena du adibidez S. Freudek zioenarekin, *unheimlich*a erreprimitutakoaren itzulera edo agerpena denarekin. Antzeko irakurketa planteatu zuen E Tríasek, artelanaren benetako izatea etengabeko anbibaletzia horretan zegoela zioenean. *Kezkagarri arraroa* artelan batean aurkitzeko, alde bikotasun hori identifikatzera jo behar dela iruditzen zaigu, eta hau ikusten dugunaren baitan baino gehiago, ez dagoenaren atzean legoke. E. Tríasek bere analisisian zioen bezala, belatua agertzen zaigu. Azken finean nahasia den eremua litzateke, non, bere mugak erabat labainkorrak diren eta anbibalentziara jotzen duen. Arrazoi hau dela medio, kezkagarriak – *unheimlich*ak – edertasunaren eremua ere ukitzen du, puntu honetan ederra eta zoritxarraren arteko lerroa kasik desagertu egiten delarik.

E. Tríasek bere liburuko puntu batean, kezkagarria eta *greziar zorigaiztoa* lotu zituen. Honek zuzenean, lerro hauetan G. de Chiricoren ideiei eginiko erreferentziara garamatza. Kasu honetan *greziar zorigaiztoa* aipatzen denean, G. de Chiricok kultura klasikoarekin lotzen zuen begirada malenkoniatsua datorkigu burura, eta honenbestez zorigaitzaren inguruan zuen ikuspuntua ere bai.

Lotura honetaz aparte, E. Tríasek *Sacer* izeneko latinezko terminoari erreferentzia egin zion, eta definizio honen atzean dagoen anbibalentzia eta kontrakotasuna nabarmendu zituen. *Sacer* hitzak, aldi berean ederra eta itsusia esan nahi du. Sakratua eta goratua den bezala, beldurgarria eta kezkagarria era bada, eta *unheimlich*aren antzera anbibalentziara jotzen duen terminoa da. Erreferentzia honekin E. Tríasek bere planteamendua arrazoitu zuen, hau da, zoragarriak eta kezkagarriak momentu batean bat egiten, edo gutxienez leku berbera betetzen, dutela esanez. *Sacer* hitzak, bere baitan kontrajartzen diren baina aldi berean lotura duten definizioak gordetzen ditu. Batetik sakratua da, sakratuak E. Tríasek zioen sublimearen ideiarri erantzuten dio, hots, zerbait gorenekoa, ederra, oinarri duen muturreko bizipena da. Bestetik ordea muturreko egoera horren eraginez, kezkagarria, beldurgarria, da.

59

E. Tríasek *Sacer* terminoa aipatu baldin bazuen, C. Lirak *tó deinón* greziar kontzeptua aztertu du. *Reflexiones en torno a lo Siniestro. En dos escenas del novelista Japonés Haruki Murakami*⁶⁴ izenburua duen testuan, kezkagarriaren presentziaren inguruko analisia egin du Haruki Murakami-ren⁶⁵ literaturan oinarrituz.

64. LIRA, Claudia. *Reflexiones en torno a lo siniestro. En dos escenas del novelista Japonés Haruki Murakami*. Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. 38. zbk. Txileko Unibertsitate Katolikoa. 2005.

65. Haruki Murakami, (Kioto, 1949) idazle eta itzultzaile japoniarra.

Berriro ere termino honek, aurrekoak bezala, toki berberera eramaten gaitu. *Tó deinón* hitzak grezieraz, alde batetik zoritxarrekoa esan nahi du, baina kontrako esanahia ere badu, edertasuna definitzen du.

“Por un lado, *tó deinón* es lo terrible, espantoso, maléfico y por otro, también lo maravilloso, admirable, lo hábil”⁶⁶.

Hitz honek anbibalentzia nabarmena erakusten du, esanahiak kontrajarri egiten direlarik. Lehen irakurketa batean pentsa dezakegu, kasu honetan ere kezkarriak betetzen duen eremu nahasi horretan bat egiten dutela zoritxarrekoak eta zoragarriak. Baina C. Lirak alde bikotasuna bizitzeari, beretzat klabea den beste ezaugarri bat gehitzen dio, eta hori arrarotasunaren bizipena da. Aldi berean erabateko edertasuna eta zoritxarra sentitzeaz gain, *tó deinón* terminoak arrarotasunaren esperientzia bizitzea ere suposatzen du.

“De alguna manera, el doble sentido de *tó deinón* como lo temible o violento y al mismo tiempo como lo formidable, maravilloso o admirable lo acercan a lo sublime, si no fuese por el cruce de la extrañeza que tiene esa experiencia”⁶⁷.

60

Formulazio honekin, C. Lirak definitzen ari garen *kezkarri arraroaren* eremutik oso gertu kokatzen gaituela uste dugu. Alde bikotasun horrek, definizioen anbibalentziak, arrarotasunaren esperientzia darama berekin. Hau horrela izanik, ederra eta zoritxararen arteko etengabeko balantza horren erdian, arrarotasunaren bizipena nagusitzen dela baieztatzen du C. Lirak. Argi eta garbi ez bata zein ez bestea ez denean, tentsio konstante bat ematen dela aipatu dugu aurretik, eta honek arrarotasunetik asko duela ondorioztatu dugu. *Tó deinón* terminotik abiatzen den testu honetan, C. Lirak hain justu kezkarriaren alde arraroari begiratzen dio. Ederra goreneko puntuan kokatzen baldin bada, zoragarria legokeen lekuan, zoritxarra egonezinean bihurtzen dela esan dezakegu. Honen harira, C. Lirak *tó deinón*en zoritxarreko aldeari begiratzen dio, eta honek sortzen duena ez dela erabateko beldurra aipatzen digu. Bere arabera, beldurra senti dezakegu, baina begirunea eragiten duen beldur mota litzateke, ez alde egitera behartzen zaituen “ohiko beldur” hori. Desbideraketa honetan kokatzen dugu guk kezkarritasuna, eta honenbestez beldurra, egonezin bilakatzen da.

66. LIRA, Claudia. *Reflexiones en torno a lo siniestro. En dos escenas del novelista Japonés Haruki Murakami*. 214. orr.

67. Ibid. 215.orr.

Tó deinónen esanahia C. Liraren arabera, gizakiaren baitan legoke. Gizakia *tó deinótaton* litzateke, zerbait ikaragarria izateaz gain, berau atzemateko balio dezake.

“En el hombre hay una desazón una inquietud que lo insta a transgredir los parámetros de ese continuo, agregando un movimiento inusual, una agitación que pareciera que se sale del orden, pero es justamente ese ir más allá, lo que revelaría la esencia del ser humano como el devenir- apatriado”⁶⁸.

Aipu honetan gizakia, aurretik adierazten genuen etengabeko balantza horretan kokatua dagoela ulertzen dugu, anibalentzia konstante batean alegia. C. Lirak dioen bezala, gizakiarengan badago halako egonezin bat, apurketa bat eragiteko joera. Gizakiak ibilbide bat burutzen duela esan daiteke, mugarik ez duen ibilbidea, eta bide horretan lekurik ez duen tokietan leku bat sortzen du. Eta puntu horretan galdera bat luzatzen digu: Baina gizakiak badu lekurik?

Galdera honen ondoren etxeak betetzen duen papera nabarmentzen du, hau da, etxea eta gizakiaren arteko loturaren inguruan hausnartzen du. Hausnarketa honek bere baitan duen kontrajartzeaz, eta aldi berean anibalentziaren ezaugarri indartsuaz, ohartu gara. C. Liraren arabera, etxea leku desegokia izateke, etxerik ez duenaren kontzientzia hartzen ez duen edonorentzat.

“Podríamos pensar que el fogón como núcleo como centro del hogar es un sitio inadecuado para quien no asume que va aparejado con su esencia el no tener hogar”⁶⁹.

61

Aipu honek erakusten duen kontraesana bistakoa izan arren, C. Liraren ustez baldintza horietan hartuko luke zentzua etxeak espazio bezala. Kontestu honetan kokatzen du *tó deinón* terminoaren esanahia. *Tó deinón* hitzak ezohikoa den zerbait definitzen du. Ezohikoaren antonimoa ohikoa litzateke, eta ohikoak zerbait ezaguna adierazten du, C. Lirak *heimische* terminoa aipatzen digu. Logika honi jarraituz, ezohikoak herrigabetasunaren eta baztertuaren definizioak gordeko lituzke bere baitan. Ondorioz C. Lirak ezohikoa, etxegabetasunarekin lotzen du.

Ohikoak aldi berean ezohikoa esan nahi duela ulertzen dugu, kontraesan honen baitan ulertu daitekeelarik *tó deinón* definizioa. Eta ohikoak ezohikoa esan nahi duen bezala, etxea izateak aldi berean etxerik ez izatea suposatzen du, aberrigabeziaren aspektua berekin barneratuz. Modu honetara ulertu daiteke C. Lirak etxearen inguruan egiten duen

68. LIRA, Claudia. *Reflexiones en torno a lo siniestro. En dos escenas del novelista Japonés Haruki Murakami*. 219. orr.

69. Ibid. 220. orr.

irakurketa, hau da, etxea izatea posible da aldi berean etxerik ez duzunaren kontzientzia hartzen baduzu. Anbibalentzia nabarmena da hemen.

C. Lirak, Martin Heidegger⁷⁰ eta S. Freuden planteamenduek puntu batean bat egiten dutela adierazten digu. Puntu komun hori, etxekoa, ezaguna dena, aldi berean arrotza eta ezezaguna denaren hausnarketan legoke.

“El penetrante análisis de Freud desvela que lo no familiar o lo siniestro brota a partir de lo familiar en cuanto los que comparten un hogar tienen entre ellos un lazo, un lenguaje o unas normas etc. que son compartidas, lo que provoca la vivencia de una historia común que los otros desconocen, de donde resulta que hay un misterio o un secreto que mantener y que no es revelado a los extraños”⁷¹.

Tó deinón definizioak ere badu zerikusia etxearekin. Honek, etxea izatearekin batera etxegabezia ere esanahi du, eta kontraesan hau zuzenean lotzen da S. Freuden *unheimlich*aren testuarekin.

Hasieran aipatu dugu, *unheimlich* fenomeno bat beti eremu ezagunean ematen den zerbait dela, honenbestez etxearen baitan dagoen bizipena litzateke. C. Lirak bere analisiaren erdian etxea kokatzen du, eta etxea zerbait ezaguna izateaz aparte kontrakoa ere badela azpimarratzen digu. Etxea babeslekua den modu berean, kezkarria ere badela ondorioztatzen dugu.

62

Tó deinón greziar terminoak, *unheimlich* bezala, kontrako esanahiak barneratzen ditu. E. Tríasek *unheimlich* eta *sacer* hitzen alde biko aspektua agerian jarri zuela, eta honenbestez momentu jakin batzuetan, kezkarria eta zoragarriaren arteko “lerroa” kasik desagertu egiten dela, ikusi dugu. Prisma beretik aztertzen du C. Lirak *tó deinón* definizioa ere, hau ederra eta itsusiaren artean kokatuz.

Definizio hauek etxearen ikuspuntutik, hau da ezaguna zaigun horren baitatik, aztertuz, ezagunaren eta ezezaguna/arraroaren artean dagoen bizipenaren forma hartzen dutela iruditzen zaigu.

J. Kristevak *Poderes de la perversión*⁷² izeneko testuan, *lo abyecto* kontzeptuari buruz hausnartu zuen. Termino hau, aurrekoak bezala, *unheimlich*ak betetzen duen puntu

70. Martin Heidegger, (Alemania, 1889 – 1976) filosofoa.

71. LIRA, Claudia. *Reflexiones en torno a lo siniestro. En dos escenas del novelista Japonés Haruki Murakami*. 221. orr.

72. KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI Editores. Mexiko. 2006.

konkretu horretan kokatzen da zalantzarik gabe. J. Kristevak aztertutako *lo abyecto* terminoak, agerikoa den anibalentzia erakusten du. Modu batera esanda, *lo abyectok* jasangaitzaren eta edertasunaren mugak gainditzen ditu. Norbanakoarentzat jasanezina dena, baina aldi berean norbanako horren ondo-ondoan dagoena da.

J. Kristevarentzat *lo abyectok*, objektu eza adierazten du, hau da, objektu izaera atzematen ez diogun zerbait litzateke. Eta formulazio honetan, kezkarriaren alde bikotasuna agertzen da. Batetik ezaguna zaiguna da, baina aldi berean guztiz kontrakoa ere bada, identifikaezina. Gure susmoen arabera, *lo abyecto* ezkutuan egon behar zuenaren agerpenaren atzean legoke, *unheimlicharen* leku berberean azken batean.

Nolanahi ere, J. Kristevarentzat *lo abyectoren* oinarri-oinarrizko izaera, janariaren aurrean sentitzen dugun nazkak errepresentatuko luke. Ideia honetan janariaren izaera anbigua ikusten da; janariak nazka ematen baldin badigu, aldi berean identifikatu ezin dugun zerbaiten aurrean gaudelako da, haratago dagoen zerbait izatera pasatzen da.

Lo abyecto arrarotasunarekin definitzen da. Norbanakoa baztertzen ahalegintzen dena, baina modu berean bere horretan irauten duena. Babesa eta mehatxua helarazten dizkigu aldi berean.

“No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto”.⁷³

63

Argia da termino honek erakusten duen anibalentzia. Esan dezakegu, *lo abyectok* ohikotasunean indarrez sartzen den izaera eraldatzaileari egiten diola erreferentzia. Eraldatze hori gurez ustez, ohikotasunaren baldintzapean ematen da beti, eta horregatik sortzen du egonezina. J. Kristevak jarritako janariaren adibideak horixe bera ilustratzen du.

Baina aldi berean, J. Kristevak *unheimlicharekiko* erakusten duen ezberdintasuna ere azpimarratu zuen. J. Kristevaren arabera, *unheimlich*a baino bortitzagoa da *lo abyecto*, bere ustez azken kasu honetan edozein erreferentzia ezagun ezabatu egiten da, eta erabateko ezezaguntasunetik eraikitzen da. Baina desberdintasunez gain, badira nabarmenak diren berdintasunak ere. *Lo abyecto*, *unheimlicharen* leku beretik sortzen dela diogu guk, muga dagoen sentimendua delako hau ere. Nahiz eta *lo abyecto* edozein erreferentzia ezagunetik aldendu, ohikotasunaren baldintzapean gertatu behar duela ulertzen dugu, hau da, norbanakoak bizipen hau sentitzeko erreferente ezagunetan kokatu behar du. Honek *unheimlicharen* puntuan kokatzen gaitu, eta erreferente edo sorburu berberetik datozela

73. KRISTEVA, Julia. *Poderes de la pervisión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI Editores. 11. orr.

ulertzen dugu. J. Kristevak anibalentzia erakusten duen terminoa zela zioen, azken batean berak ere alde bikotasuna azpimarratzen zuen.

“Frontera sin duda, la abyección es ante todo ambigüedad, porque aun cuando se aleja, separaal sujeto de aquello que lo amenaza – al contrario, lo denuncia en continuo peligro”.⁷⁴

Lo abyektok sublimea esan nahi du. Sublimea muturrean kokatzen denez, modu batera kontrakoa ere adierazten du, hau da, *lo abyektok* sublimea eta nazkagarria batera barneratzen ditu. Sublimeak goreneko puntuan kokatzen gaitu, baina baita aurkako aldean ere, beste muturrean alegia.

“(…) lo sublime es un *además* que nos infla, nos excede, y nos hace estar a la vez *aquí*, arrojados, y *allí*, distintos y brillantes. Desvío, clausura imposible. Todo fallido, alegría: fascinación”.⁷⁵

Eta *lo abyektok*, *unheimlichak* bezala, bi muturren artean egiten du balantza; anibalentziak, alde bikotasunaren anbiguotasunak, definitzen ditu.

64

Hal Foster-ek⁷⁶ *unheimlicharen* anibalentzia hori Surrealismoaren eremutik aztertu du. *Unheimlichak*, ederrari – sublimea – eta aldi berean zoritxarra edo kezkarritasunari egiten dio erreferentzia, eta Surrealismoak mugimendu artistiko bezala, anbiguotasun horretan ipini zuen arreta.

Gu gure aldetik, ez gara sartuko Surrealismoaren analisi horretan, gure ikerketa lerrotik urrundu egiten delako. Kasu honetan, H. Fosterrek *Belleza Compulsiva*⁷⁷ izeneko liburuan alde bikotasunaren inguruan egiten duen analisisa da guri interesatzen zaiguna.

“Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo no comunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Sería vano buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto”.⁷⁸

74. KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. 18. orr.

75. Ibid. 21. orr.

76. Harold Foss “Hal” Foster, (Seattle, 1955) arte historialari eta kritikoa amerikarra.

77. FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. Itzul.: Tamara Stuby. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. 2008.

78. BRETON, Andre. *Second manifesto du Surréalisme*, La Revolution surréaliste, 12. zbk. 1929ko abenduak 15. Hal Fosterren aipua, *Belleza compulsiva*. 21. orr.

André Breton-ek⁷⁹ plazaratutako hausnarketan, kontrajartzen diren hitzen aurkakotasuna zalantzan jartzen da. Surrealismoaren baitan, kontrakoak diruditen definizioak kontraesankorrak izateari utzi, eta euren artean beste harreman bat dagoela planteatzen da. Orain arte lerro hauetan agertu ditugun testu eta ideiek ere gauza bera adierazten digute; kontraesan horretaz gain, badaogoela “eremu lauso” bat bi aldeek konpartitzen dutena hain zuzen.

“Esta es la paradoja del surrealismo y la ambivalencia de sus protagonistas más importantes: incluso mientras trabajan en la búsqueda de ese punto, no quieren ser penetrados por él, por que lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro confluyen únicamente en la experiencia de lo siniestro, y lo que allí está en juego es la muerte”⁸⁰.

Hain zuzen ere, Surrealismoak aipatu berri dugun “eremu lauso” horretan kokatu zuen bere potentzial guztia. Baina H. Fosterrek azpimarratu bezala, mugimendua beraren jarrera ere kontradizio bat litzateke; alde bikotasunean kokatuz baina aldi berean erabat murgildu gabe.

H. Fosterrentzat *unheimlich*a bizitzea, norbanakoarengan eragiten duen anbiguotasun antsietatea da, eta hau erreprimittuta egon den zerbaiten agerpenak eragiten du. Ondorioz, anbiguotasunaren fenomenoak sortzen da. H. Fosterrek hiru ezaugarri aipatzen dizkigu: Lehena, imajinatutakoaren eta errealtatearen arteko nahasmena gertatzea. Bigarrena, bizidunaren eta bizigabearen arteko zalantza sortzea. Eta hirugarrena, errealtate fisikoa, errealtate psikoak usurpatzea.

65

Hiru ezaugarri hauek, Surrealismoaren anbigualentziaren eragile nagusiak direla ulertzen dugu. Hirurek, kontrajartze bat gordetzen dute bere baitan, alde bikotasuna erakusten dute, baina modu berean euren arteko ezberdintasunak desagertu egiten dira.

H. Fosterrek Surrealismoa kezkgarritasunarekin lotzen du zuzenean, eta hau berriz heriotzaren pultsioarekin, heriotza iragartzeko desirarekin. Surrealismoan kezkgarritasuna lau ezaugarri nagusitan agertzen dela adierazten digu:

- 1) Kapitalismo industrialaren *shock*ean.
- 2) Esperientzia pertsonal traumatikoetan.
- 3) Zaharkitutako materiala berreskuratzean.
- 4) Erreprimittutako gertaera psikologikoen itzuleran.

79. André Breton, (Tinchebray, Frantzia, 1896 – Paris, 1966) idazle, poeta, saiogile eta Surrealismoaren teorialari frantziarra.

80. FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. 21. orr.

Heriotzaren pultsioarekin batera, zoragarria ere, kezkarria da aldi berean. H. Fosterrentzat zoragarria, bere aldaera guztietan, kezkarria izatera igarotzen da, baina hau inkontzientetik kanpora proiektatzen dela aipatzen du, mundurantz hain zuzen.

“(…) lo maravilloso también encierra una experiencia traumática (…) Así, también es posible entender lo maravilloso en términos de la repetición que rige lo siniestro y la pulsión de muerte”⁸¹.

Edertasunak, hemen ere goreneko zerbait bezala ulertuta, esperientzia traumatikoa darama berekin, lehen aipatu dugun bezala zoritxarra suposatuko luke. H. Fosterren arabera, Surrealismoan zoragarriak eta kezkarriak bat egiten dute, eta goreneko edertasun horrek heriotzaren pultsioarekin zerikusia duela ulertzen dugu guk. Berak dioen bezala, bizitzan heriotzaren inminetza adierazten duten adibideak hondakin erromantikoak eta panpin modernoak dira, eta hauek aldi berean edertasunaren adibide garbiak lirateke.

“(…) la belleza surrealista participa del retorno de lo reprimido, de la compulsión a la repetición. Es decir, participa de lo siniestro”⁸².

66

Surrealismoan edertasuna, erreprimitutakoaren itzuleraren, *unheimlicharen*, logikaren baitan ulertuko litzateke, eta beraz alde bikotasuna – anibalentzia – legoke guztiaren erdian.

H. Fosterrek, E. Tríasek eginiko irakurketaren antzera, edertasuna eta zoritxarra elkarren artean nahasten diren bi aspektu direla ulertzen du. Hau da, kezkarriaren eremuan etengabe murgilduz, edertasunak zoritxarra, eta alderantziz zoritxarrak edertasuna, suposatzen du. Bere arabera, Surrealismoak oso erraz gainditzen zituen ederra eta zoritxarraren, edo ederra eta heriotzaren, arteko mugak.

Kotraesankorrak diruditen terminoak beste modu batera ulertzen dira, eta agian alde bikotasuna baino gehiago, anbiguotasunaren erakusle dira. H. Fosterrek adibide grafiko egokitzat jotzen du A. Bretonek aipatzen zuen kasua; naturarena. Natura, bizitzaz beterik legoke baina aldi berean bizigabea litzateke, eta heriotzaren zerbitzura legokeen zerbait izango litzateke. Irakurketa hau, basoan abandonatutako tren-makina batek irudikatzen zuen.

“Esta evocación también vuelve maravilloso lo explosivo-fijo, es decir, nuevamente siniestro porque, según Freud, es solamente de esta manera, ‘teñida de erotismo’, que se percibe la pulsión de muerte”⁸³.

81. FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. 60. orr.

82. Ibid. 61. orr.

83. Ibid. 66. orr.

Alde bikotasunaren ideia honetan, praktika surrealista, kezkarria zoragarrian bilakatze-ko saiakera bat direla esaten digu H. Fosterrek, heriotzaren aurreko irudia litzatekeelarik. Bere arabera, A. Bretonek arrazoi horregatik erabiltzen zuen *edertasun konpulsiboaren* ideia, guk kezkarria bezala ikusten duguna.

H. Fosterrek hiru ideia edo loturen arteko konexio eta planteamenduz hitz egin digu; ederra, erreprimitutakoaren itzulera eta trauma. Edera Surrealismoaren arrazoi nagusia izaki, eta honek kezkarritasuna inplikatzeko badu, eta kezkarritasunak aldiz erreprimitutakoaren itzulera, eta azken honek trauma eragiten duenez, traumak badu zerikusi zuzena Surrealismoarekin.

Formulazio honekin, kontrako ideien arteko lotura bat egiten da, eta guztia edertasuna eta kezkarria batera uztartzen diren ikusmoldeak abiatzen dela iruditzen zaigu.

Surrealismoarekin lotzen den traumaren ideia hori, G. de Chiricoren lanarekin irudikatzen du H. Fosterrek. G. de Chirico metafisikari, momentu enigmatikoari, buruz hitz egiten zuenean, ideia honen atzean traumaren bizipena gordetzen zela aditzera eman digu H. Fosterrek bere analisisian. Baina hala ere, momentu enigmatiko hori anibalentzian oinarritzen dela argi geratzen da, traumarekin batera goreneko edertasunarekin –zoragarriarekin– ere baduelako zerikusia.

“Entre 1911 y 1919, de Chirico habla en varios textos cortos de la ‘revelación’ y la ‘sorpresa’, el ‘enigma’ y la ‘fatalidad’. Durante el mismo período en que Freud estaba trabajando en ‘Lo siniestro’, de Chirico trataba de describir el mundo en términos visuales como ‘un museo inmenso de rareza’, tratando de revelar el ‘misterio’ inherente a las cosas insignificantes. Esta fórmula parece ser la del extrañamiento que proviene de la represión y vuelve como un enigma, un enigma al que él una vez se había referido como ‘las grandes preguntas que uno siempre se ha planteado: por qué fue creado el mundo, por qué nacimos, vivimos o morimos [...]’. Sus términos ‘metafísicos’ son, por lo tanto, numerosas adivinanzas acerca de los orígenes, pero ¿a qué origen le hablan la ‘sorpresa’ y el ‘enigma’? ¿Qué origen aisla al tiempo que lo funda? ‘El arte es la red fatal que atrapa estos momentos raros’, nos cuenta de Chirico, y estos momentos no son sueños. ¿Qué son, entonces?’⁸⁴.

67

H. Fosterrek traumaren esperientziaren adibidea jarri digu kasu honetan, baina argi utzirik, bizipen honek traumaz gain erakargarritasuna ere eragiten duela. Erakargarritasun hori bi modutara agertuko litzateke H. Fosterren arabera; batetik ongi etorria litzatekeena, eta bestetik traumatikoa litzatekeena.

G. de Chiricoren lanarekin lotuta, eta kontuan hartuz gure ikerketa esparrua arkitekturaren eta zehazki etxearen bueltan kokatzen dela, zaharkitutako espazioei eta hondakin arkitektonikoei aipamena egitea logikoa da. Eremu hauek Surrealismoarentzat, kezkarriaren irudikapen garbiak ziren.

84. FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. 117 eta 118. orr.

“¿Qué tiene que ver todo esto con lo siniestro? Quisiera sugerir que la preocupación surrealista por lo maravilloso y lo siniestro, con el retorno de imágenes familiares vueltas extrañas a causa de la represión, está relacionada con la preocupación marxista por lo anticuado y lo asincrónico, con la persistencia de viejas formas culturales en medio de un desarrollo desparejo de modos de producción y formaciones sociales”⁸⁵.

Forma arkitektoniko horietan kokatuak leudeke, garaiko burgesiaren etheen barrualdeak, Parisko igarobideak edo *Art Nouveau* deritzon estilo arkitektonikoa. H. Fosterren arabera, igarobideek industrializazioaren aurrerapenengan konfidantza osoa erakusten baldin bazuten, barrualde burgesek kontrakoa errepresentatzen zuten. Azken hauek industrializazioa mehatxu bezala ikusiz, mundu horretatik “salbu” zeuden espazioak ziren. *Art Nouveau* aldiz, bi errealitateren arteko zubia litzateke, baina baita eremu pribatua eta publikoaren artean zegoen distantzia gainditzea bilatzen zuen joera ere. Hiru arkitektura hauek zaharkituak direla kontsideratzen du H. Fosterrek, eta hirurek hasiera batean industrializazioaren aurrerapena gogoz hartu bazuten ere, gero erreprimitu egingo zuten.

“(…) puede que en esta apertura hacia el pasado, a la vez social y psíquica, lo anticuado surrealista esté más directamente relacionado con lo siniestro”⁸⁶.

68

Gure ikuspegitik ondo datorkigu H. Fosterrek arkitektura hauen aipamena egitea, eta batez ere barrualde burgesi erreferentzia egin izana, hurrengo lerroetan arkitektura eta etxearen inguruan jardungo baitugu. Burgesieraren etheen barrualdeek estilo eklektikoa erakusten zuten, errealitatetik aldenduz mundu exotikoen irudimenean murgiltzen zirelarik. Eta hau, etxe barruko bizitza pribatuarekin lotuta legoke, kanpotik datozen aurrerapengandik nolabait babesteko.

Baina puntu honetan ere aurkakotasuna, kontrajartzea, atzeman daiteke. Garai hartan barrualde burgesa nolabait, babesleku bezala kontsideratu zitekeen, baina H. Fosterren liburutik egiten dugun irakurketaren arabera, aldi berean egonezin, kezkarritasun, nabarmena helarazten zuten.

H. Fosterrek Surrealismoaren ikuspuntutik begiraturaz, kezkarritasun fenomenoaren alde bikotasuna agerian jarri du. Aura eta kezkarritasuna harremanduta daudela baieztatu digu. Guk aura hori, aurretik aipatu izan dugun goreneko edertasunarekin harremantzen dugu, azken finean aura, zerbait haratago dagoena da, forma zehatzik ez duena. Aurak – zoragarriak – momentu batean, bat egiten du kezkarriarekin, agian gehiegizkoa delako eta aura hori asimilatzeak kontraesanak dakartzalako.

85. FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. 261. orr.

86. Ibid. 278. orr.

“Por lo tanto, la experiencia del aura depende de la transposición de una respuesta que es común en las relaciones humanas a la relación entre lo inanimado o los objetos naturales y el hombre. La persona que miramos, o que siente que está siendo mirada, nos devuelve la mirada a su vez. Percibir el aura de un objeto que miramos significa otorgarle la habilidad de mirarnos a su vez. Esta experiencia corresponde a los datos de la *mémoire involontaire* [memoria involuntaria]”⁸⁷.

Walter Benjamin-ek⁸⁸ aurari buruz eginiko definizio hau nabarmendu digu H. Fosterrek. W. Benjaminen arabera, aura harreman ezberdinen artean sortzen den zerbait da. Zerbait hori goreneko puntuan legoke, hau da, aurretik esan dugun bezala haratago dagoen zerbait litzateke, definitzeko zaila den zerbait alegia. Argi dagoena da, aura hori kokatzen den leku bereborean dagoela kezkgarritasuna ere, eta hemen aurak anbibalentzia erakusten duela. Hor kokatzen dugu H. Fosterrek aipatu duen antsietatea. Aurak kezkgarritasuna eragiten badu eta honek kontrajartzen diren definizioak baditu bere baitan, aura bera ere kontraesan horietan legoke. Aurak aldi berean edertasuna eta zoritxarra definitzen dituela ulertzen dugu.

“Las ‘miradas familiares’ que envuelven al sujeto con aura no están tan alejadas, entonces, de la mirada feroz que lo atraviesa con ansiedad”⁸⁹.

Aura bezala izendatzen den hori beraz, antsietatearekin nahasten da. Ondoko aipu horretan adierazten den bezala, ezaguna zaigun horren baitan gertatzen den zerbait da gainera. Aurak, alde biko aurpegia erakusten duela argi eta garbi dago, eta anbibalentzia honek kezkgarritasuna eragiten duela ere bai.

H. Fosterrek Surrealismoan oinarrituz, kezkgarritasunak suposatzen duen alde bikotasunaren ibilbidea burutzen du, eta *edertasun konpulsiboa* terminoaren inguruan biltzen du guztia. Liburuaren azkenera, aurreko lerroetan aipatu dugun bezala, arkitektura zaharkituen inguruan jarduten du, eta hauen ondotik, guzti honen aurrean etxeak hartzen duen zentzuari erreparatzen dio.

Badakigu, H. Fosterrek Surrealismoan oinarritutako azterketa egiten duela, baina etxeari buruzko aipamenak ondo datorzkigu gure ikerketaren hurrengo puntuarekiko zubi lana egiteko. H. Fosterrek arkitektura hauek, eta bereziki etxea, amatasun espazioarekin lotu ditu, bere aburuz Surrealismoak horrela interpretatu baitzuen etxearen eremua. Etxea, *heimlich* litzateke, aldi berean baita *unheimlich* ere.

87. BENJAMIN, Walter. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Iluminaciones II. Hal Fosterren aipua, *Belleza compulsiva*. 310. orr.

88. Walter Benjamin, (Berlin, 1892 – Portbou, Katalunia, 1949) filosofo eta literatura kritikoa.

89. FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. 319. orr.

“Según Tzara (que vivía en una casa que tenía una pileta en su interior, diseñada por Adolf Loos) la arquitectura funcionalista niega ‘el lugar de la morada’, negación que él asocia con su ‘estética de castración’”⁹⁰.

Tristan Tzara-k⁹¹ amatasun espazioaren eta etxearen arteko lotura argia egin zuen. Are gehiago, etxearen *unheimlich* aspektua nabarmendu zuen, eta horretarako guztiz arkitektonikoa den ezaugarri bat azpimarratu zuen: Arkitektura funtzionalista. Etxearen, etxetartasun aspektuaren, ideia horretan kokatzen zuen Surrealismoak amatasunaren lekua.

Honenbestez, etxea anibalentziaren irakurketatik ere ulertu daiteke, hau da, alde bikotasunaren lekua da, kotrajartzen diren ezaugarriak hartzen dituelako bere baitan.

Hurrengo atalera gerturatze bat egin dugula uste dugu, eta etxea kezkarriaren bizipenarekin lotzeko lehen saiakera bat litzateke hau. Helburua, ondorengo lerroetan ideia honetan sakontzea litzateke. Etxea, eta honen atzetik hiria zein ez-lekuen bilakaera, orain arte ikusitakoaren baitan aztertuko dugu.

Kezkagarri arraroaren kontzeptua identifikatzeaz gain, bizipen honek anibalentzia eta alde bikotasuna erakusten dituela ikusi dugu. Kontrakoak diren ideiak batera ulertzen dituen terminoa litzateke, eta kontraesan horrek sortzen duen tentsioan legoke bere izatea. *Kezkagarri arraroaren* mugak nahasiak direla baieztatu dezakegu, eragiten duen anbiguotasun horren baitan oso erraz igaro gaitzke kontrako aspektura. *Kezkagarri arraroa*, ezaguna zaigun horretan bizitzen dela ulertzen dugu, hain zuzen ere, ezaguna den hori ezezagun izatera pasatzen denean, ondorioz ezaguna eta ezezagunaren arteko mugak nahastu edo ezabatu egiten dira nolabait. Horrela, S. Freud, G. de Chirico, J. Clair, errusiar formalistak, E. Trías, C. Lira eta H. Fosterren testuetan aurkitu ditugu, fenomeno berbera identifikatzeko erabilitako zenbait kontzeptu interesgarri.

70

90. FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. 322. orr.

91. Tristan Tzara, (Errumania, 1896 – Paris, 1963) olerkigile eta saiakera idazlea.

2.2/—ETXEA (*Kezkagarri arraroaren leku posiblea I*)

Etxearen inguruan badugu nolabaiteko interes berezia. Ikerketa honetan, etxeak, leku bezala, erdigunea betetzen duela esan dezakegu. Eremu honi etengabeko erreferentziak egingo dizkiogu tesian zehar, eta zuzenean ez bada ere, zenbait definizio eta adibide etxearen eremura eramaten saiatuko gara. Informazio hau, etxea bezalako eremutik ikusi eta aztertuko dugu. Azken finean esan daiteke, *a grosso modo* bada ere, ikuspuntua etxearen baitan kokatu dugula.

Hasieran aipatu dugun interes hori, arrazoi ezberdinez bultzatua legoke. Horietako bat arkitektura bera litzateke; eraikinak orokorrean eta etxea zehazki, arkitekturaren ikuspuntutik begiratzea, errepresentatzea eta amaieran aztertzea. Honen bitartez etxearen formaz, itxuraz, ari gara hitz egiten, eta uste dugu izan ditzakeen forma ezberdinek, barruko bizipenak baldintzatzen dituztela hein batean.

Beraz gure ikerketa lan honetan, arkitekturak duen garrantzia azpimarratzea beharrezkoa ikusten dugu. Ez da gure nahia eta helburua, etxea, etxebizitza, arkitekturaren baitan zuzenean eta sakonki aztertzea. Alde batetik, arkitektura ez delako gure analisi esparrua. Bestetik, aztertu nahi dugun kontzeptua – *kezkagarri arraroa* – sentsazioa eta bizipena den heinean, honen forma arkitektonikoen baitako irakurketak ere subjektibotasunetik asko duelako. Helmuga ez da objektiboki forma arkitektoniko kezkagarri bat aurkitzea, baizik eta bizipen eta kontestu jakin horren baitan egon daitekeen arkitektura identifikatzea.

71

Gure gaia, etxearen baitan ager daitekeen arrarotasuna eta horrek sortzen duen kezkagarritasuna, kontuan izanda, formak ere hein batean honetan eragiten duela ikustea da. Arkitekturak zenbaterainoko eragina duen ikusi nahi dugu. Batetik badakigu, eta logikoa da, etxearen formak edo itxurak barruko bizilagunen bizimoduan eragiten duela. Gu aztertzen ari garen kontzeptua, *kezkagarri arraroa*, etxe baten baitan eman dadin, arkitekturak, egitura eta forma den aldetik, bere zeresana ere izango duelakoan gaude. Baina arkitektura kezkagarririk ba al dago? Zehazki modu honetara sailkatuta dagoen arkitekturaren bat egongo al litzateke?

Atal honetan, egile, planteamendu zein teorien ibilbide bat burutuko dugu, gure irakurketak *kezkagarri arraroaren* bizipenaren baitan eginik beti ere. *Unheimlich arkitektonikoa* deritzon hori identifikatzearekin hasiko gara, gero etxeak espazio bezala izan ditzakeen aspektu kezkagarriak ikusteko. Aldi berean, etxearen kontzeptuaren tipologia ezberdinei begiratu diegu. Eta azkenik, Le Corbusier-en⁹² hainbat lanen inguruan jardungo dugu.

92. Charles Édouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier), (Suitza, 1887 – Frantzia, 1965) arkitektoa.



Nadav Kander. *Fengjie III (Monument to Progress and Prosperity)*, Chongqing Municipality, 2007. *Yangtze The Long River*, bildumatik.

2.2.1/—Unheimlich arkitektonikoa, Anthony Vidler

Anthony Vidler-ek⁹³ *The Architectural Uncanny*⁹⁴ izeneko liburuan, kezkarriak izan daitezkeen arkitektura batzuk aipatzen ditu; *unheimlich arkitektonikoaren* kontzeptua plazaratzen du.

93. Anthony Vidler, (Salisbury Plain, Ingalaterra, 1941) New York-eko *Cooper Union Irwin S. Chanin* arkitektoen eskolako dekanoa eta katedraduna.

94. VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. Massachusetts Institute of Technology. 1992.

Pentsamendu erromantikoaren sorrerek markatuta, *unheimlich*aren gaiak arkitekturaren espekulazioa eraisteko balio du. Zehazki etxearen izaera ezegonkorra gehienetan, gai sozialen zein gizabanakoaren urruntzearen, alineazioaren, erbesteratzearen eta etxe gabeziaren isla da.

A. Vidlerren arabera arkitektura, hemezortzigarren mendearen amaieratik *unheimlich* ideiarekin modu estuan harreman dago. Etxea maila batean, egonezinaren, bikoitzaren, zatiketen eta literatura zein artearen beste beldur batzuen errepresentazio lekua delarik. Beste maila batean, hiri modernoaren espazio labirintikoak antsietate modernoa bezala eraikita daude, iraultza eta izurritetik, fobia eta alineaziora.

Gai hauek (*unheimlich*-E.T.A. Hoffmann, Bachelard, Heidegger) zenbait arkitektura eta hirigintza proiektu garaikideren azterketa egiteko abiapuntu kontzeptuala eskaintzen dute, non, inplizituki edo esplizituki kultura modernoko *unheimlich*aren galdera planteatzen duten.

A. Vidlerrek bere liburuan, hasiera-hasieratik nabarmentzen du *unheimlich* edo kezka-garriaren fenomenoak forma arkitektonikoan duen garrantzia, eta guzti horren erdigunean etxea bera kokatzen du. Etxea gizabanakoaren lehen espazio bezala kontsideratzen badugu, hau da, gertuen dagoen eremua, “arkitekturarik familiakoena” dela ondorioztatu dezakegu. Baina aldi berean A. Vidlerrek, etxearen izaera ezegonkorra aipatu digu, eta horretarako literaturara jo du batez ere.

Etxearen izaera ezegonkor hori, beldurren bizipenekin lotuta legoke gure arabera, hauek ametsetan edo benetan bizitakoak izan daitezkeelarik. Beldur horiei dagokionez, mamuak dituen etxeei egiten die erreferentzia A. Vidlerrek. Adibidez, Edgar Allan Poe-k⁹⁵ deskribatu zuen *Usher Etxearen* alderik kezka-garriena azpimarratzen du.

“While the objects around me...were but matters to wick, or to such as which, I had been accustomed from my infancy – while I hesitated not to acknowledge how familiar was all this – I still wondered to find how unfamiliar were the fancies which ordinary images were stirring up”⁹⁶

Edo modu errealean edo irudimenezkoan abandonatutako etxeak aipatzen ditu. Esaterako, Victor Hugo-k⁹⁷ deskribatu zituen Jersey eta Guernsey irlako biztanleen sinismenekin lotutako bizitza kezka-garriak.

95. Edgar Allan Poe, (Boston, 1809 – Baltimore, 1849) idazle, poeta, kritikoa eta kazetari erromantikoa.

96. ALLAN POE, Edgar. *The Complete Tales and Poems*. New York: The Modern Library. 1938. 231. orr. Anthony Vidlerren aipua, *The Architectural Uncanny*. 18. orr.

97. Victor Hugo, (Beaumont, Frantzia, 1802 – Paris, 1885) idazle, poeta eta antzerkigile erromantikoa.



Jeff Wall. *A ventriloquist at a birthday party in October 1947*. 1990. Gardenkia argi-kaxan. 229 x 352 zm.

74

A. Vidlerrentzat etxe kezkgarrien adibideak dira hauek, *unheimlich* ezaugarria barneratuta dutenak. Tipologia honetako lehen etxea, E.A. Poeren eta E.T.A. Hoffmannen istorioetan identifikatu du.

“Its favourite motif was precisely the contrast between a secure and homely interior and the fearful invasion of an alien presence; on a psychological level, its play was one of doubling, where the other is, strangely enough, experienced as a replica of the self, all the more fearsome because apparently the same”⁹⁸.

Istorio hauetako etxeak beti mugan zeuden espazioak ziren, ezaguna/ ezezagunaren edo segurtasuna/ segurtasun ezaren artean kokatzen zirenak hain zuzen. Azken finean, *heimlich unheimlich* izatera pasatzearen fenomenoaren adibide garbiak ziren. Baina etxe hauek itxura konkretu bat ere bazuten, arkitektura mota bat irudikatzen zuten.

“The uncanny, in this sense, might be characterized as the quintessential bourgeois kind of fear: (...) The uncanny was, in this first incarnation, a sensation best experienced in the privacy of the interior”⁹⁹.

98. VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. 3.orr.

99. Ibid. 4. orr.

A. Vidlerrek klase sozial konkretu baten baitan kokatu du *unheimlich* efektua; zehazki, XIX. mendearen erditik aurrerako burgesiaren inguruan. Hau honela izanda, arkitektura mota batez hitz egin daitekeela uste dugu, hau da, geografia eta errealitate sozial konkretu batean kokatu daitekeena. Honekin batera, garaiko hirietan ere aurki zitezkeen *unheimlich* sentitzeko arrazoiak, zehazki hirien kanpokalde eta tamaina txikiko eremu berrietan; hauek ere mugan zeuden lekuak ziren. Geroago ikusiko dugun bezala, W. Benjaminek hirien aspektu hau nabari zuen bere *flaneuraren* begiradarekin.

Baina heldu diezaiogun orain, burgesiaren arkitektura horri eta berak errepresentatzen duenari. Arkitektura hau, arraroa eta kezagarria bezalako definizioekin lotzen da hainbat testutan. XIX. mende erditik aurrerako burgesiaren etxeen estilo arkitektonikoak, garai bateko estilo klasikoen birmoldaketa bidez eraiki ziren. Elementu eta apaingarri askotako arkitektura batek errepresentatzen zuen garaiko burgesia, eta gehiegikeria hori etxeen kanpokaldean zein barrualdean nabari zen.

XIX. mende amaiera eta XX. mende hasiera artean, *Art Nouveau* izeneko joera artistikoa sortu zen, eta arkitektura izan zen mugimendu honen adierazle nagusietako bat. Estilo arkitektoniko hau, garaiko burgesiaren oso gustokoa izan zen eta joera honetako etxebizitzak eraiki zituzten hirien zabalgunere berrietan.

Adolf Loos-entzat¹⁰⁰ adibidez, *Art Nouveauren* ornamentazioa erotikoa eta degeneratua zen aldi berean. Gure ustez aspektu honetan ez luke itxurak, *kanpoko karkasak*, bakarrik eragingo, baita etxe hauen barruan sortzen zen giro edo atmosferak ere.

H. Fosterrek arkitektura mota hauek, *arkitektura zaharkituak* bezala izendatu dituela aipatu dugu; eraikin hauetan modu kultural zaharrak mantentzen zirela dio, aldi berean produkzio eta talde sozial berriak garatzen ari ziren bitartean. Eta egia da, estilo hauetako eraikin/etxebizitzek modernitatea gogoz hartzen zutela hasiera batean, baina gero berau erabat ezkutatu eta errepremitzen zutela.

A. Vidlerrek ere antzeko zerbait planteatu digu, eta *unheimlich* fenomenoaren hirien zabaltze-arekin lotu du. *Unheimlicharen* bizipena, burgesiaren etxeen barrualdeez gain hirian bertan bizi zitezkeen zerbait zen. A. Vidlerrentzat hiriarekiko sentsazio kezagarri hori, espazioarekin zerikusia duten fobiekin harreman dago; agorafobia eta klaustrofobiarekin adibidez.

“Gradually generalized as a condition of modern anxiety, an alieation linked to its individual and poetic origins in romanticism, the uncanny finally became public in metropolis. As a sensation it was no longer easily confined to the bourgeois interior or relegated to the imaginary haunts of the mysterious and dangerous classes; it was seemingly as disrespectful of class boundaries as epidemics and plagues”¹⁰¹.

100. Adolf Loos, (Brno, Txekia, 1870 – Viena, 1933) arkitekto austriarra.

101. VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. 6. orr.

Beraz ulertu dezakegu, *unheimlich* efektuak momentu batean etheen barrualdetik kanpora irteten duela, eta modu batera hiri modernoa hartzen duela. Kontestu honetan ulertu ditugu adibidez, W. Benjaminek Paris hiriarri buruz egin zituen hausnarketak, edo industrializazioaren garapenak hirietan sorrarazi zituen nolabaiteko egonezinak. Ikerketan aurrerago eta zehaztasun gehiagorekin, hirien eta kezkarriaren bizipenaren arteko harremana aztertzeko denbora izango dugu.

Unheimlich arkitektonikoaren existentziaren zailtasuna aipatu du A. Vidlerrek, bere ustez ez baita *unheimlich* literarioa edo psikologikoa bezain erraz atzematen. Esan dezakegu, beretzat *unheimlich* arkitektonikoa ez dela eraikin konkretu baten itxuran irudikatzen, ezta eraikinaren ezaugarri zehatz batzuen ondorioz sentitzen den sentsazioan gauzatzen ere. Guk aldiz uste dugu, *unheimlich* arkitektonikoaren ezaugarri jakin batzuk identifikatu daitezkeela, nahiz eta hauek ez izan erabatekoak edo zehatzak. Eta norabide horretan jarri gaitu A. Vidlerrek, hau da, *unheimlich* eragiten duten ezaugarri eta elementu arkitektonikoen bilaketan.

“But in each moment of the history of the representation of the uncanny (...) the buildings and spaces that have acted as the sites for uncanny experiences have been invested with recognizable characteristics. (...) An early stage of psychology was as a result even prepared to identify space as a *cause* of the fear or estrangement hitherto a privilege of fiction; for an early generation of sociologists, ‘spatial estrangement’ was more than a figment of the imagination, but represented precisely that mingling of mental projection and spatial characteristics associated with the uncanny.

From this point of view the architectural uncanny invoked in this book is necessarily ambiguous, combining aspects of its fictional history, its psychological analysis, and its cultural manifestations”¹⁰².

76

Esan dezakegu beraz, *unheimlich* arkitektonikoaren ezaugarrietako bat, anbiguotasuna dela. Arkitekturak izan dezaken, edo behintzat islatu dezaken, anbiguotasunak, aspektu asko hartu ditzake bere baitan, eta ezaugarri konkretuak nabarmentzeak bere zailtasunak izan ditzake. Baina beste alde batetik, aurretik adierazi izan duguna azpimarratzen da. Hau da, arkitektura anbigua mugan dagoen arkitektura bat da, momentu batean zerbait dena baina kontrakoa izatera pasa daitekeena, alde bikotasuna islatzen duen egitura bat alegia. Adibidez, ezaguna zaigun etxea arraro bihurtu daiteke gure aurrean, baina anbiguotasun hori gure bizitzeko moduz baldintzatuta egon daiteke, eta ez etxea beraren arkitekturaz. Guk gure aldetik, mugan egotearen anbiguotasun hori, ezaugarri arkitektonikoen aspektutik ere eman daitekeela ikusi nahi dugu. Hasteko argi daukagu, anbiguotasunak *lerro fin* batean kokatzea esan nahi duela, eta honenbestez alde bikotasuna islatzen duela.

102. VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. 11. orr.

A. Vidlerrek dio, eraikin batek ez duela zuzenean bere ezaugarri jakin batzuegandik *unheimlich* efektua sortzen, baizik eta zenbait arrazoiren ondorioz *unheimlich* bezala eratorzen dela. Arrazoi hauek historikoak zein kulturalak direla azpimarratu du, eta honen eraginez, arrarotasunaren errepresentazioak direla nabarmendu du.

Hau mahai gainean izanda, eraikin batek nola jokatzen duen aztertzeaz aparte, *unheimlich* efektua sortu dezaketen ezaugarri arkitektonikoak aurkitu nahi ditugu.

A. Vidlerrek, sinbolikoa, sublimea eta errepikapena bezalako adjetiboak izendatu ditu. Honekin batera, etengabe denboran atzean geratu diren sentsazioa helarazten duten arkitekturak, *unheimlich* bezala kontsideratu ditu. Azken puntu honi dagozkio XIX. mende amaierako burgesia klasearen etxebizitza, eta zehazki *Art Nouveau* estiloa. Kasu hauetan, ezaugarri arkitektoniko konkretu batzuk dituen arkitektura aipatzen da, non, anbiguotasun hori guztiz nabarmentzen den. Baina garai hartako burgesiaren etxebizitza guztiak *unheimlich* efektua sortzen zuten arkitekturak zirela esan al dezakegu? Galdera honen erantzuna bizitzeko moduaren baitan egon daiteke, hau da, arkitektura hauek *unheimlich arkitektonikoaren* erakusle lirateke, baldin eta bertan burgesia zein modutara bizi zen kontuan hartzen badugu. Etxe horiek izan dezaketen *unheimlich* ezaugarria, bizitzekintzaren eta arkitektura beraren arteko konbinazio bat dela uste dugu. Baina honekin batera, arkitekturak etxean bizi denaren izaera eta bizimodua islatzen du kasu askotan, honenbestez, arkitekturak bere horretan ere helarazi dezake kezagarritasuna.

77



August Bromse. *Rat Krespel*. 1920. Litografia. 11 5/8 x 9 1/8.

A. Vidlerrek, arraroak bezala kontsideratzen dituen hainbat etxeren aipamena egiten du. Horietako bat, E. T. A. Hoffmannen *Rat Krespel*¹⁰³ obrako etxea litzateke. A Vidlerrek aurre-planifikazio zehatzik eta arkitektozik gabe eraikitako etxea bezala deskribatzen du. Istoriokoak dio, soinu kaxa modura eraikitako etxea zela eta bertan bizi zenaren alde abesten zuela, eta Antoniok, gorra zelarik, entzumena berreskuratu zuela abestia entzun zuenean.

“The house, we remember, was described as a house ‘unusual’
from the outside, and homely inside (...)

That is, in terms we have been using, the house was homely inside but most unhomely outside, illustrating Freud’s intuition that from the homely house to the haunted house there is a single passage, (...) that ‘heimlich is a word, the meaning of which develops toward an ambivalence until it finally coincides with its opposite, unheimlich.’

But Krespel’s house, viewed in these terms, is a structure that in fact reverses the general drift of the uncanny movement from homely to unhomely, (...) Krespel’s house makes no attempt to hide its uncanniness on the exterior”¹⁰⁴.

Baina badago, istorioetatik kanpo eta arkitekturaren eremutik, antzeko efektua sortu dezakeen etxerik: Frank Gehry-k¹⁰⁵ Kalifornian beretzat eraiki zuen etxea adibidez. E. T. A. Hoffmannek *Rat Krespel* istorioko etxea deskribatzeko erabiltzen dituen adjektiboak etortzen zaizkigu gogora etxe hau irudikatzen dugunean.

78



Frank Gehry. *Gehry Residence*. Santa Monica, Kalifornia. 1978.

103. HOFFMANN, E. T. A. *Rat Krespel*. Alemania. 1818.

104. VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. 32.orr.

105. Frank Owen Gehry, (Toronto, 1929) arkitektoa.

Etxeari eginiko lehen begirada batean, itxuraz inongo planifikaziorik gabe eraikia dagoenaren susmoa izan dezakegu. Arkitekto baten etxea den momentutik, agian nolabaiteko antolaketa bat izan dezake, baina etxeak ez du ohikoa den aurre-planifikaziorik erakusten. Kanpokaldetik, forma, elementu eta material ezberdinen arteko erabateko “kaosa” ematen da, eta ondorioz Estatu Batuetako familia etxe konbentzionalaren iruditik urrundu egiten da. Hain zuzen F. Gehryk, etxe konbentzional horietako batetik abiatuz eraiki zuen bere etxea, jatorrizko egiturari zatiak batuz.

F. Gehryren etxean ere, Hoffmannen etxean bezala, ezaguna/etxetierra eta ezezaguna/arraroa bezalako terminoak elkartu egiten dira, eta ondorioz *heimlich* eta *unheimlich*aren arteko nahasmena eman daiteke. Arrarotasuna, gehitze-prozesuaren ondorioz etor daiteke, elkarrekiko ezberdinak diren zatiak batu egiten direlako. Arkitekto batek bera eta bere familiarentzat eraikitako etxea izanik, ez dago dudarik barrualdea etxe-giro atseginen eraikita egongo dela, adibidez beharrezkoa den argitasunarekin. Eguneroko bizia, modu eroso eta egokian egin ahal izateko diseinatutako barrualdea izango luke seguruenik. Azken finean, barrualdean geratzen da jatorrizko etxe osoaren egitura, beraz pentsa dezakegu, barrutik hein handi batean, “ohikoa” izango dela. Etxearen kanpokaldeak ordea, bestelako irudi bat erakusten du, eta beraz helarazten duen sentsazioa ere ezberdina da. Etxea kanpotik arraroa da, jatorrizko etxearen forma ezkutatu eta eraldatu egiten da gaintik jartzen zaizkion egitura ezberdinen ondorioz. Egitura hauek material ezberdinez eraikita daude. Etxearen aurrealdea adibidez, altzairu xaflez egina dago, etxearen hormen sendotasuna zalantzan jarriz. Esan dezakegu, F. Gehryren etxeak kanpotik *unheimlich* efektua proiektatzen duela; barrualdea eta kanpokaldearen zein jatorrizko etxearen eta gainean jarritako egituraren arteko kontrastea dela medio. Azken finean, Krespelen etxearen antzera mugar dagoen etxe bat da, *heimlich* eta *unheimlich* terminoen arteko mugar hain zuzen.

79

“Krespel’s house, in its peculiar relationships between exterior and interior, takes its place among many uncanny houses throughout the nineteenth century”¹⁰⁶.

“The passage from homely to unhomely, now operating wholly in the mind, reinforced the ambiguity between real world and dream, real world and spirit world, so as to undermine even the sense of security demanded by professional dreamers”¹⁰⁷.

A. Vidlerrek, Le Corbusier bezalako arkitekto modernoek ideiak nostalgiarekin harreman-
du ditu. Azken finean Le Corbusierrek *Etxea makina modura* ideiarekin, iraganeko

106. VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. 36. orr.

107. Ibid. 41. orr.

konbentzionalismoekin apurtzea zuen helburu, arkitektura eta biztanleen arteko distantzia gerturatuz nolabait. Ideia honetatik abiatuz, futurismoan ikasitako arkitektoek euren trazuak ezabatu nahi izan zituzten, aurretik eginiko etxe tipologi ororekin apurtuz. A. Vidlerrek apurketa hau, XIX. mendean finkatuta zegoen ikuspegiarekin lotu du:

“This urge to escape history was joined to a therapeutic program, dedicated to the erasure of nineteenth-century squalor in all its forms, that proposed an alliance between the hygienists and the architects that would be reinforced on every level by desing”¹⁰⁸.

A. Vidlerrek nostalgiarekin lotzen ditu proposamen hauek, tartean Le Corbusierren ideiak, eta galdutako bizimodu eta egiturak berreskuratzearen alde egiten zutenek, atzeranzko begirada erabiltzen zutela aipatzen digu. Gure ustez A. Vidlerrek, bai gehiegi apaindutako burgesiaren etxeak, eta baita arkitektura modernoak bultzatzen zituen bizitzeko modu berriak ere, *unheimlich*aren arkitekturak kontsideratu ditu. Azken honetan, nostalgiaren zantzuak daudela esaten da, guk malenkoniarekin lotuta dagoen begirada atzematen dugu. Atzera begiratzeak, berriro ere kultura klasikoko formetara garamatza, egitura ordenatuetara eta garai bateko tenpluen hondakinetera. A. Vidlerrek aipatzen duen nostalgia honek, *kezkgarri arraroa* darama berekin. Eta begirada honekin etxeak beste zentzu bat hartzen duela iruditzen zaigu. Esan dezakegu aurrekoarekiko apurketa guztiek, etxearen “eskeletoa” bakarrik uzten dutela agerian, eta modu honetara iraganak utzitako nostalgia bakarrik geratzen dela. Egitura berri hauek etxeari buruzko ideia eta esanahiak aldatu zituzten, eta etxe modernoaren objektu bilakatu zen, memoria hau ordea ez zen norbanakoarena, kolektiboa baizik.

80

“Yet, inevitably, this housecleaning operation produced its own ghosts, the nostalgic shadows of all the ‘houses’ now condemned to history or the demolition site. Once reduced to its bony skeleton (...) the house was itself an object of memory, not now of a particular individual for a once-inhabited dwelling but of a collective population for a never-experienced space: the house had become an instrument, that is, of generalized nostalgia”¹⁰⁹.

A. Vidlerrek liburuan zehar, *unheimlich arkitektonikoaren* beste ezaugarri batzuk ere nabarmendu ditu; arkitektura, giza gorputzarekin harremantzea adibidez. Ulertu dugunaren arabera, etxea giza gorputza balitz bezala tratatzeak, A. Vidlerrentzat zentzu kezkgarria izango luke. Teorikoki etxe batek, oinak, gorputza eta burua dituela esatean, edo zenbait arkitekturek giza gorputzaren mugimenduak irudikatzen dituztenean, *unheimlich*

108. VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. 63.orr.

109. Ibid. 64. orr.

arkitektonikoaz ariko ginateke. A. Vidlerrek, Coop Himmelblau-ren¹¹⁰ arkitekturak aipatu ditu.

Giza gorputza eta arkitekturaren arteko harreman horretan, A. Vidlerrek kezkarritzat jo duen ezaugarri bat nabarmendu du zehazki: Etxearen aurrealdea, eraikinaren aurpegiarekin identifikatzea hain zuzen. A. Vidlerrentzat identifikazioa bere horretan kezkarria litzateke, etxeak aurpegia erakustea berez *unheimlich*aren aspektua litzateke. Aurpegi faltak noski, etxearen aurrealderik eza aipatu du berak, kezkarritasun arkitektonikoa sortuko luke. Etxearen fatxada nagusiaren faltaz ari gara beraz. Gure ustez ere horrela da. Aurpegi falta horren atzean ezinezona legoke, *kezkarri arraroa* proiektatuko litzateke nolabait. A. Vidlerrek historiara jotzen du, etxearen aurrealdea, eraikinaren aurpegia dela arrazoi-tzeko. Adibidez historikoki eraikinek, beti izan dute gainontzekoaren gainetik nabarmen-tzen den alde bat, fatxada nagusia, aurrealdea. Tenplu klasikoek beti erakusten zituzten euren aurrealde, aurpegi, orekatu eta simetrikoak; gauza bera Errenazimenduko jauregiek ere; eta XIX. mende bukerako eta XX. mende hasierako etxe burgesen aurrealdeak, apain-duagoak azaltzen ziren beti. A. Vidlerrek etxeen aurpegiak ezabatzeaz, distorsionatzeaz, hitz egiten du, eta modernitatean eraikinen aurrealdearen nagusitasuna desagertu egiten dela aipatu du. Aurpegia ezabatzeak, etxearen erreferentzia-puntu nagusia galtzea dakar, eta jada ez du besteen gainetik nabarmen-tzen den horma nagusirik erakusten. A. Vidlerrentzat, “etxe itsuak”, leihorik gabekoak, dira hauek. Ezaugarri honek, eraikinaren bestelako irudi bat helarazten digu, desitxuratua eta arrarotua. Hain justu, Le Corbusirren *Schwob* etxeak horixe bera irudikatuko luke, bere aurrealdeak kezkarritasun nabarmena igortzen digu. Kasu honetan, aurrealdeak tentsio nabaria erakusten du eta horrek etxe guztian eragiten duela iruditzen zaigu. Aurrealdea simetrikoa izanagantik ere, A. Vidlerrek dioen bezala, horma “itsu” baten antzekoa da. Mugan dagoen etxea litzateke guretzat, aurrealdearen apurketa horrekin batera, halako kutsu klasiko bat ere baduelako.

A. Vidlerren liburua irakurtzean, arkitektura kezkarria izan daitekeen horren erdian etxea dagoela ohartu gara. Egileak hein handi batean, etxearen inguruan kokatzen ditu *unheimlich* arkitektonikoaren ezaugarriak, eta modu batera edo bestera, etxea muga dagoen bizi-espazioa dela ulertu dugu. Arkitektura garaikidean adibidez, natura eta teknologiaren – artifizioaren – arteko mugak kasik desagertarazi egiten dira. Kasu honetan arkitektura bio-teknologikoak, horrela izendatu du A. Vidlerrek liburu hasieran, bakoitzaren mugak desagertu egiten ditu, eta aldi berean bi eremuen arteko muga kokatzen da. Gauza bera gertatzen da “bizirik dagoen etxearen” eta hondakinen artean ere. A. Vidlerrentzat, biztanleak dituen etxearen eta hutsik dagoen etxe baten arteko marra oso fina da, eta

110. Coop. Immelblau, (Viena, 1968) arkitektura estudioa.

etxearen alde kezagarria bi aspektuak batera hartzen dituenen eraikiko litzateke. Beste modu batera esanda, etxea aldi berean bizitzaz betea eta hutsa egon daiteke. A. Vidlerrek Pompeiako kasua jarri du adibide grafiko gisa. Guri aldiz, Txernobyngo hondamendia gertutik jasan zuen Prypjat *hiri hustua* datorkigu burura.



Le Corbusier. *Villa Schwob*. La Chaux-de-Fonds, Suitza. 1912-1916. Argazkia: Larry Speck

“They seem not to be houses, or at least habitable; their emptiness suggests that the civilization that once inhabited their strangely configured rooms has long disappeared. Thus abandoned, they take on the of ready-made tombs, in much the same way as the houses of Pompeii or Herculaneum: the house become tomb simply by virtue of a catastrophic event, for which, paradoxically, it seemed ready. The dividing line between the house of the living and the house of the dead in form and in function, has always been perilously thin”¹¹¹.

Modu berean, etxea eta espazio ilunaren arteko alderaketa egin du. Guk ulertu dugunaren arabera, A. Vidlerrek espazio argitsua eta espazio ilunaren arteko anbiguotasuna azpimarratu digu. Espazio iluna bizitokian sartzen da, eta iluntasun hori argitasunarekin nahastuko litzateke bi eremuen arteko mugak desagertuz. Espazio iluna kontzeptuaren erabilera, modu metaforiko batean ulertzen dugu guk; ez da fisikoki iluna den espazio bat, baizik eta psikologikoki etxearen alde iluna, ahula, eta kezagarria islatuko lukeen aspektuari egiten

111. VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. 121. orr.

dio erreferentzia. Etxean bertan espazio iluna kokatzeak, ezezaguna den zerbaitetara gerturatzeko gaitu, ezaguna eta ezezagunaren arteko mugak ezabatzen hain justu.

“(…) in that ambiguity that stages the presence of death in life, dark space in bright space. In this sense, all the radiant spaces of modernism, from the first Panopticon to the Ville Radieuse, should be seen as calculated not on the final triumph of light over dark but precisely on the insistent presence of the one in the other”¹¹².

A. Vidlerrek *unheimlich arkitektonikoaren* ezaugarri eta iruditeria batzuk proposatu dizkigu, eta bere ikerketaren bitartez, kezkarria izan daitekeen arkitektura baten trazuak definitu ahal ditzakegu. Lehenik azpimarratu behar dugu, egileak *unheimlich* arekin identifikatu daitekeen arkitektura baten ibilibidea burutzen duela, baina sakonean, arkitekturaren ideia orokor horren atzean, etxea kokatzen da behin eta berriz. Honenbestez, arkitektura kezkarria hori etxearen baitan biltzen da nagusiki. Ezaugarri hau garrantzizkoa da guretzat, etxeari bere lekua eskaini nahi baitiogu, gure kasuan ere, eremu kezkarria etxearen bueltan kontzentratzen da batik bat.

A. Vidlerrek batetik, ezaugarri arkitektoniko soilak izan daitezkeenak erakutsi ditu, hau da, estetikoak, itxurari erantzun diezaioketenak. Bestetik ordea, liburuan bizitze ekintzari, alde psikologikoari, ematen zaion garrantzia azpimarratu behar da. Egileak *unheimlich arkitektonikoa*, bereziki alde psikologiko horretan kokatu du, eta bizipen bat den heinean, arkitektura, biztanlearekin, bertan bizi den norbaitekin, lotu du. Kezkarritasuna, eraikinaren eta berau biziartzen dutenen arteko hartu-emanen legoke beraz.

Nahiz eta zenbait aspektu fisiko markatu ahal izan ditugun, A. Vidlerren hausnarketa eta analisisietatik, ezaugarri subjektiboagoak atera ditugu batez ere. Ezaugarri hauek, bizitze ekintza kontuan hartuta beti ere, etxearen/arkitekturaren anbiguotasuna nabarmentzen dute, alde biko izaera hori agerian utziz.

A. Vidlerrek burutu duen analisi hau lerro hauetara ekartzea funtsezkoa izan da, *The Architectural Uncanny* liburuak, guretzat oinarritzakoak diren kontzeptuak batera aztertzen dituelako: Kezkarriaren bizipena eta arkitektura.

Behin arkitektura, eta honenbestez etxea, kezkarriaren kontzeptura gerturatuta, hurrengo puntuan etxea espazio bezala aztertzeari ekingo diogu; etxeak izan dezakeen psikologia eta honek subjektuarekiko duen erlazioa batetik, eta etxeko eremu baktzari ematen zaion esanahia bestetik.

112. VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. 172. orr.

2.2.2/—Etxea eta subjektua. Babeslekuaren ahultasunak. Bachelard eta Bollnow

Gaston Bachelard-ek¹¹³ eta Otto Friedrich Bollnow-k¹¹⁴ etxearen atalei eta hauek esan nahi zutenari buruz eginiko hausnarketei begiratuko diegu. Biek ala biek espazioa eta subjektuaren arteko harreman horretan, etxearen psikologia, metafora, ardatz hartuz, eremu fisikoa baino zerbait gehiago zenaren ideia agerian jarri zuten.

G. Bachelardek *La poética del espacio*¹¹⁵ izeneko liburuan, oinarri-oinarrizko ideia bat azaldu zuen: Edozein leku bizitoki denean, espazio horrek etxe izaera hartzen du. Kasu honetan beraz, garrantzia ematen zaio bizitzearen ekintza horri. Gure ustez ere, eta gure ikerketaren harira, bizitoki izaera hori puntu esanguratsua da. G. Bachelardek, bizitzeko moduaz, gizabanakoaren eremu horretako bizipenez eta leku horrekin lotuta dagoen egoera psikologikoz, hitz egiten digu. Honekin zera ondorioztatu dezakegu; egileak ez ziola etxearen aspektu fisikoari aparteko garrantziarik ematen, baizik eta eremu bezala izan zezakeen izaera psikologikoa gehiago interesatzen zitzaiola.

“Hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un rincón del mundo”¹¹⁶.

84

G. Bachelard etxea aztertzeraz, bizitze ekintzaren pentsamendu metaforiko batetik abiatu zela esan dezakegu, hau da, gizakiak bere bizitokia finkatzerako orduan munduarekiko hartzen duen harremanari, begiratu zion. Mundua, eremurik maximalistena, eta etxea, gizakiaren babeslekua, parez-pare, maila berean, jarri zituen. G. Bachelarden liburuan, subjektua aldi berean etxean eta munduan kokatzen denaren ideia erabat presente dagoela somatzen dugu. Munduan kokatzeak nolabait, etxearen eremua finkatzea dakar.

Etxearen eremura gerturatuz, G. Bachelardek bere testuetan ez zuen toki hau ikuspuntu formal batetik, hau da, bere aspektu fisikotik aztertu. Beraz, lerro hauetan ez dugu aurkituko, etxearen itxurari erreferentzia zuzena egiten dion deskribapenik. G. Bachelardek etxea ikuspuntu psikologiko batetik deskribatu zuen, bere hausnarketak etxean bizitzearen ondorioz gauzatzen ziren ekintza zein gertaeretan oinarrituz. Subjektua eta etxearen arteko harremanean oinarritu zen, eta etxeak zentzua bizitze ekintzaren bitartez hartzen zuenaren ideia behin eta berriz azpimarratu zuen. Harreman horren ondorioz, etxea bi izaera psikologikotan banatu zuen.

113. Gaston Bachelard, (Bar-sur-Aube, Frantzia, 1884 – Paris, 1962) frantziar filosofoa.

114. Otto Friedrich Bollnow, (Stettin, Alemania, 1903 – Tübingen, Alemania, 1991) alemaniar filosofo eta irakaslea.

115. BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Itzul.: Ernestina de Champourcin. Fondo de cultura económica. Mexico. 1965.

116. Ibid. 34. orr.

Batetik:

“La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad”¹¹⁷.

Eta bestetik:

“La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad”¹¹⁸.

Bi izaera psikologiko hauek, etxearen bi adjektibo nagusi erakusten dizkigu. Nolanahi ere, izaera psikologiko hauek etxearen ideia finko, orokor eta “klasiko” bati erreferentzia egiten diotela bistakoa da. Etxearen irudikapen sinbolikoa da. Kasu honetan ez zaio etxearen tipologiari begiratzten, baizik eta etxearen zentzuari, etxearen *gorputzari* alegia. Adibidez lehenengo izaera psikologiko horretan, etxearen bertikaltasun ideia horren atzean, badago giza-gorputzari egiten zaion erreferentzia bat. Lotura honetan, aurreko puntuan A. Vidlerrek aipatutakoa datorkigu gogora; giza gorputza eta arkitekturaren arteko harremana hain zuzen ere.

G. Bachelordek zioen bezala, etxeak igoera markatzen du, behetik gorako norabidea duen egitura bat izango luke. Aldi berean etxeak erdigunea markatzen du, gizakiarentzat erreferentziazko eremua da. Nahiz eta izaera abstraktua izan, bi aspektu hauen psikologia azkar atzeman zitekeela zioen G. Bachelordek.

85

Bertikaltasuna, etxeak duen polaritatean aurkitzen da, hau da, ganbara eta sotoaren artean dagoen distantzian hain zuzen. G. Bachelordek etxeko eremu bakoitzak zuen izaera psikologikoa argi eta garbi nabarmendu zuen, eta subjektuak, etxean bizi denak, bakoitzaren aurrean hartzen zuen jarrera ezberdindu zuen. Goranzko norabide horren baitan, G. Bachelordek hiru mailako etxearen irudikapena egin zuen; sotoa, bizitokia eta ganbara, eta hau modu batean giza gorputzaren atalekin lotu zuen. Ganbara, etxearen burua dela esango genuke, eta bertan pentsamendu argien nagusitasuna legoke. Sotoak aldiz, ganbararen kontrako psikologia izango luke:

“(…) el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos”¹¹⁹.

G. Bachelordek, sotoa etxearen alde “iluna” zela ulertu zuen, bere kokapena zela medio, “sakontasun ilunaren” izaera hartzen zuen.

117. BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. 48. orr.

118. Ibid.

119. Ibid. 49. orr.

Etxearen bertikaltasun izaera honen inguruan, argitasunaren eta iluntasunaren presentzia-
ren irakurketa egin dezakegu, hasiera batean kontrakoak diruditen aspektuak iruditu zaiz-
kigu. G. Bachelardek hala ere, etxeak bi aspektu, bi izaera, horiek izan behar zituela azpi-
marratu zuen.

Irakurketa hau gure ikerketa eremutik begiratzuz, etxearen alde iluna, G. Bachelardek
irrazionalitatearekin lotu zuena, etxeak izan dezakeen alde, edo hobeto esanda zentzu,
kezkarria izan daitekeela esan dezakegu. Azken finean, etxean bertan bizi denari aski
ezagunak egiten zaizkion lekuak dira, baina baldintza honek ez du kentzen adibidez,
sotoak duen izaera izatea. G. Bachelardentzat etxeak alde biko polaritatea zuen, eta guk
alde bikotasun hori, S. Freuden *heimlich/unheimlich* terminoen teoriaren baitan irakurri
nahi dugu. *Unheimlichek heimlich* esan nahi du momentu batean, eta kontrakoaren
definizioa barneratzen du. Etxearen polaritate bikoitzak aurkakoak diren izaerak izan
ditzake bere baitan; adibidez, sotoa iluna litzateke baina baita guztiz ezaguna ere. G.
Bachelardek etxearen polaritate bikoitzari sentsibilitatea, norbanakoak hartzen ziola
ondorioztatu zuen.

86

“(…) nosotros lectores revivimos fenomenológicamente ambos miedos: el miedo en el desván
y el miedo en el sótano. (...) En el sótano, incluso para un ser más valiente que el hombre
evocado por Jung, la ‘racionalización’ es menos rápida y menos clara; no es nunca *definitiva*.
En el desván la experiencia del día puede siempre borrar los miedos de la noche. En el sótano
las tinieblas subsisten noche y día. Incluso con su palmatoria en la mano, el hombre ve en el
sótano cómo danzan las sombras sobre el negro muro. (...) En nuestra civilización, que pone
la misma luz en todas partes e instala la electricidad en el sótano, ya no se baja al sótano con
una vela encendida. Pero el inconsciente no se civiliza. (...) El soñador de sótano sabe que los
muros son paredes enterradas, paredes con un solo lado, muros que tienen
toda la tierra tras ellos”¹²¹.

G. Bachelarden hitzak irakurrita, norbanakoak etxean bizi ditzakeen beldurrak, alde biko
polaritate horren eraginez sortzen direla ulertzen dugu. Hain zuzen ere, beldur hauek etxea
eta gizakia beraren naturaltasun bikoitzean zeudela adierazi zuen.

Naturaltasun bikoitzaren aipamena egiten dugunean, ezinbestean S. Freuden
kezkarriaren irakurketa datorkigu gogora. Baina baita, G. de Chiricoren munduko gauza
guztiek zuten aspektu bikoitzaren ideia ere; azken finean guztiaren, etxea barne, metafisika
agerian jarritz.

Apur bat atzera eginez, S. Freudek familiakoak zaizkigun gauzen aurrean sentitzen dugun

120. BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. 49. orr.

121. Ibid. 49, 50 eta 51. orr.

beldurra agerian jarri zuen, gauza horiek euren alde “espektrala” erakusten duten momentuan. G. de Chiricok modu berean, gauzek zuten aspektu bikoitzaz ohartarazi zuen, bata ohikoa, beti ikusten dena, eta bestea espektrala, metafisikoa, gizakiak abstrakzio metafisikoko momentuetan bakarrik nabaritzen duena.

Bi irakurketa hauek behin eta berriz alde bikotasuna azpimarratzen digute, eta honek sortzen duen *kekagarri arraroa* agerian jartzen da. G. Bachelard, etxearen polaritate bikoitzaz, alde bikotasunaz, ari zaigu kasu honetan. Beraz, ezaguna ezezagun bihurtzeaz hitz egin dezakegula iruditzen zaigu.

G. Bachelarden etxearen izaera bikoitzetik abiatuta, esan daiteke momentu jakin batean, ezaguna den hori, ezezagun/arraro bihurtzen dela. Gure ustez izaera bikoitza, ezaguna ezezaguna izatera pasatzen den unearen baitan dago. G. Bachelardek naturaltasun bikoitz horren adibide bezala, etxearen ganbara jarri zuen. Ganbara egunez leku argia da, etxeokak bertan pentsamendu “argiak” izan ditzake, baina gauzez kontrako zentzua hartzen du, misteriotsua eta beldurgarria izatera pasatzen da. Honekin batera, etxean bizi denak erakusten duen naturaltasun bikoitza agertzen zaigu; leku berarekiko, momentuaren arabera, beldurra edo segurtasuna sentituz.

Aurretik aipatu dugu, G. Bachelardek irudikatzen zuen etxeak, etxearen espazioaren ideia “klasiko” batekin egiten zuela bat. Filosofoak etxearen egituraren gainetik, bere funtzioa eta aspektu psikologikoa jarri zituen, hau da, etxea bertikala eta zentrala dela adierazteak, lekuaren ideia “unibertsal” eta oinarritzkoari buruz ari zela pentsatzera eramaten gaitu.

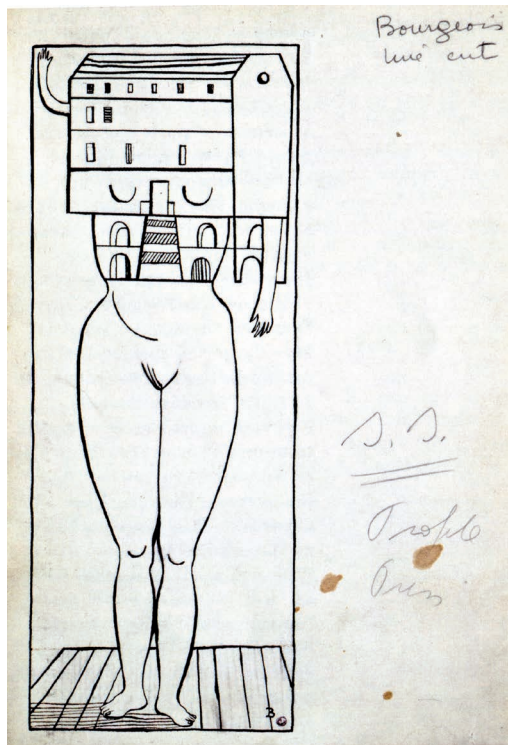
Aldi berean ordea, G. Bachelard etxeak izan ditzakeen ahultasunak agerian jartzen saiatu zen, zehazki, gizakiak bertan bizitzen dituen beldurrak aipatuz. Bizitze ekintzaren baitan dauden beldur hauek, kolektibotasun baten beldurrak direla iruditzen zaigu; etxearen ideia unibertsala bezala, *beldur unibertsalak* liratzeko. Hauek etxearen alde bikotasuna islatzen dute, eta aldi berean etxearen alde ezaguna eta ezezaguna parez-pare jartzea eragiten dute. G. Bachelarden hausnarketetan, etxeak, babeslekuaren eremu bezala, bere ahultasunak erakusten dituela nabarmendu nahi dugu, eta ahultasun horien atzean espazio honen arrarotzea dagoela ulertzen dugu guk.

O. F. Bollnowk *Hombre y espacio*¹²² liburuan, G. Bachelardek egin zuen modura, etxea bizitoki eta espazio bezala aztertu zituen. Arreta bizitze ekintzaren inguruan jarritz, etxearen psikologiari buruz idatzi zuen.

O. F. Bollnowk etxea, gizakiaren erdiguneko espaziotzat jo zuen, eta behin erdigunea finkatuta, gainontzeko zirkunstantzia espazialekin harremantzen zela defendatu zuen. Berak, etxea, familiakoa eta gertukoa zen zerbait bezala definitu zuen, baina definizio

122. BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Itzul.: Jaime López de Asiain y Martín. Editorial Labor. Bartzelona. 1969.

honetan bizitzearen ekintzaren baldintzari begiratu zion. Honen araberakoa zen bere ustez, etxeak zuen/duen funtzioa.



Louise Bourgeois. Femme-maison. 1946/ 1947. Tinta paper gainean. 23,2 x 9,2 zm.

“El habitar es un carácter fundamental de la vida humana, que es hoy lentamente comprendido en todo su significado. El hombre habita en su casa. En un sentido más general también habita en la ciudad.

Pero habitar quiere decir estar en casa, en un lugar determinado, estar enraizado en él y pertenecer a él”¹²³.

O. F. Bollnowk ere hasieratik nabarmendu zuen beraz, bizitzearen zentzu horretan norberaren etxea dela erdigunea, inguruarekiko dugun erreferentzia puntu nagusia. Baina etxeak leku bezala zentralitatea betetzearekin batera, O. F. Bollnowk kontrakoa ere bazela nabarmendu nahi izan zuen. Hau da, etxeak bizitoki eta babesleku bezala, bere ahultasunak ere bazituela alegia.

123. BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. 119. orr.

Ahultasun horiei begiratu nahi diegu guk. Ezagurri hauetan ikusten dugu, etxeak izan dezakeen alde *kekagarri arraroa*, norbanakoaren bizitzeko modua kontuan izanda beti ere. Etxeak alde batetik segurua eta egonkorra den lekua dirudi, baina O. F. Bollnowk momentu batean kontrakoa izatera pasatzen zela aditzera eman zuen, ezegonkorra eta ezezaguna izatera hain zuzen. Eta alde bikotasun honen kontzientzia, etxean bizi denak, norbanakoak, hartu behar ziola defendatu zuen.

“La propia casa, aparentemente lo más próximo y natural, ya es realidad lo más lejano, y puesto que al habitar en una casa estamos en la lejanía, es vulnerable y necesita que se la quiera”¹²⁴.

O. F. Bollnowrentzat etxea, alde bikotasunaren erakuslea dela bistakoa da. Batetik gertukoena, eta beraz babesgunea, litzateke, baina aldi berean urrun legoke eta honenbestez, “ahul” dagoen eremua da. Guk, alde bikotasun honen aurrean eta gure ikerketaren harira, galdera batzuk egiten ditugu: Etxea gertuen eta urrutien dagoen bezala, izan al daiteke aldi berean lekurik ezagunena eta ezezagunena? Edo are gehiago, lekurik familiakoena baina aldi berean arraroena? Gure arabera baliteke, *heimlich* eta *unheimlich* terminoen antzera, O. F. Bollnowren planteamenduak ere anbigualak jotzea. Hain zuzen ere, hau baieztatzeko zantzuak aurkitzen ditugu, eta hauek etxearen ahultasun horretan leudeke.

89

“No obstante, sería erróneo creer que una casa pueda dar alguna vez al hombre una seguridad definitiva. ‘Cada hogar está amenazado’; dice Saint-Exupéry. Y en su novela *Der Bau*, Kafka relata el desesperado y fallido intento de construir un sistema de seguridad invulnerable. Todo esfuerzo por adquirir mayor seguridad exige dispositivos complicados y crea a la vez mayor vulnerabilidad. (...) Pero por otra parte el conocer la vulnerabilidad de la morada humana y los peligros de la radicación continuada en su casa, no libera al hombre de la tarea de construirla con todos los medios de la razón planificadora, crear en ella el orden de vida y defender a ésta en lucha constante y tenaz contra el ataque de las fuerzas caóticas”¹²⁵.

Ursula Meier-en¹²⁶ *Home*¹²⁷ pelikulak, O. F. Bollnowk aipatzen duen ahultasun hau muturrera eramaten duela esan daiteke. Etxea kartzela bihurtzen da, babesguneetik etsaitasuneko eremua izatera igarotzeko prozesua ikusten dugu. Pelikulak, modu dramatiko batean, etxearen alde biko izaera hori argi eta garbi erakusten du. Etxea denbora gutxian, atsegina izatetik kontrakoa izatera pasa daitekeenaren ideiarekin geratzen da ikuslea.

124. BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. 118. orr.

125. Ibid. 129. orr.

126. Ursula Meier, (Besançon, Frantzia, 1971) suitzar eta frantziar zinema zuzendaria.

127. MEIER, Ursula. *Home*. Suitza. 2008.



Ursula Meier. *Home*. 2008. (Fotograma)

90

Honenbestez etxeak, erabateko segurtasunik ez duela eskaintzen argi geratzen zaigu. Etxearen segurtasuna ez da konstantea eta momentu batean kontrakoa izatera pasa daiteke, eta modu batera une horretatik aurrera, leku ahula izatera igaroko litzateke. Guk planteatzen dugunaren arabera, norberak bere etxean momentu batez segurtasun eza sentitzeak, kezkarritasun sentazioa eragin dezake. Baina ez hori bakarrik, etxea une horretan arraroa ere bihur daiteke, arrotz agertuz gure aurrean. *Unheimlich* giroko etxea litzateke. O. F. Bollnowk, etxearen ahultasun hauek bizitze ekintzaren arabera agertzen direla aipatu zuen, berak ez zion etxearen aspektu fisikori begiratu inondik-inora.

O. F. Bollnowren hausnarketak, etxearen baitako beste kontraesan bat ere agerian uzten du. Zenbat eta segurtasun gehiago lortzeko ahalegina egin etxean, honek orduan eta ahultasun handigoa hartzen du. Kontrajartze honek, kezkarritasunaren bizipena gordetzen duelakoan gaude. Guk ateratzen dugun ondorioaren arabera, izugarrizko segurtasuna duen etxeak adibidez, ahultasun nabaria erakutsiko luke. Kontraesan honek, anibalentziaren aspektua darama berekin eta ondorioz etxea *kezkarri arraroa* izatea eragiten du. Bali-teke O. F. Bollnowk agerian jarritako ahultasuna, etxean beldurrez bizitzearekin lotzea. Jo dezagun adibidez gure etxean bertan beldurra sentitzen dugula, honek segurtasuna areagotzera eramán gaitzake. Baina O. F. Bollnowk aipatu bezala, beldurra etxe barruan sartuta baldin badago, alferrikakoa da seguruagoa den etxea eraikitzea. Etxe batean dagoen beldurra ez da uxatzen, beldurra norbanakoarengan baitago. *Etxe seguruaren* ideia desagertu egingo litzateke beraz, hau izanik babesgunearen ahultasunetako bat.

Deskribapen honetan kokatuko genituzke adibidez, hesiz inguratutako luxuzko auzoak, bakartuta eta segurtasun agenteez inguratuta dauden etxeak, kanpokaldeari, kaleari, bizkarra ematen dioten txaletak eta kale hutsetatik babesteko egin ahalak egiten dituzten bizilagunak.



Reno. 2016, azaroa. Argazkia: Bilduma pertsonala.

O. F. Bollnowk, G. Bachelardek egin bezala, etxearen zati ezberdinak argi eta garbi ezberdindu zituen. Bere arabera etxean hiru eremu nagusi bereizten ziren; sotoa, bizitokia eta ganbara, eta bakoitzak bere ezaugarriak eta bere atmosfera zituela adierazi zuen. Guretzat erabakigarria da egileak sotoa kezkarria bezala definitu izana, eta bere garrantzia du. O. F. Bollnowk sotoa ez zuen kontsideratu eremu beldurgarri edo maltzur bezala, gaztele-razko *Hombre y espacio* bertsoan, *inquietante* hitzez agertzen da deskribatuta. Kezkarria definizioak hainbat argibide ematen dizkigu. Batetik, sotoa ez litzateke erabateko leku beldurgarri bezala ikusiko, baizik eta bestelako zentzua hartuko luke; mugan dagoen eremua litzateke. Bestetik, mugan egoteak ohikoa eta ez-ohikoaren, ezaguna eta ezezagunaren, arteko tentsioa eragingo luke; bi aurpegi erakutsiko lizkiguke. Ezaugarri hauek eragingo lukete izaera kezkarria izatea, ohikoa dena, baina momentu batean arraroa izatera pasatzen dena.

“La escalera que baja al sótano tiene otro carácter que la que conduce al granero. Para él es sobre todo el sótano el que hace que la casa esté enraizada en el hondón profundo, al par que inquietante, de la tierra y las rocas”¹²⁸.

Sotoa lur azpian dagoen lekua da, eta bizilekua zein ganbara sostengatzen ditu. Logika hau bizitze ekintzarekin lotzen baldin badugu, sotoak inkontzientea irudikatu dezake, edo beste modu batera esanda, ezkutuan egon behar zuenaren agerpena islatu dezake; *unheimlich*aren errepresentazioa. Bizilekua eta ganbara aldiz, inkontzientearen azaleratzea saihesten duten lekuak izan daitezke, edo ezkutuan egon behar duen hori bere horretan mantentzen dutenak.

O. F. Bollnowk, G. Bachelarden “bizi-izate zorionsuaren” berrirakurketa egin zuen, eta azken honek bezala, bikoitzaren baldintza jarri zuen. Etxean zoriontasuna eta zoritxarra, segurtasuna eta arriskua bezala, barneratuta daude eta horrela izan behar du etxean bizi denarentzat.

Hala ere, O. F. Bollnowk argi eta garbi utzi zuen etxeak izaera babesgarria izan behar zuela, kanpokoarengandik bereizten den espazioa alegia.

92 “Mas para que el hombre pueda habitar en su vivienda, para que encuentre en ella un apoyo firme, paz y seguridad, es necesario afianzar este dominio con los medios apropiados. (...) Pero con la casa se relaciona en seguida lo que por el momento dejaremos aparte, a saber, la ciudad fortificada y en general todo recinto fortificado, y los vallados y setos que se asocian a los muros y tejados. (...)”

Esta duplicidad del espacio interior y exterior es fundamental para la estructuración ulterior del espacio vivencial total, más aún, para la vida del hombre en general. Los dos espacios tienen caracteres totalmente distintos. (...) Por eso necesita el espacio de la casa. Es la esfera de la tranquilidad y de la paz en que el hombre puede prescindir de la constante alerta ante una posible amenaza; un espacio destinado al retiro y a la relajación”¹²⁹.

Baina ikusiko dugun bezala hau ez da beti horrela. Etxea ez litzateke lasaitasunaren eta bakearen eremua bakarrik, norberaren etxean kontrako sentsazioak ere bizi daitezke. Egonezina ez da kanpotik bakarrik etortzen, modu berean etxean bertan ere sortu daiteke. Puntu honetan kokatuko genuke etxearen aspektu *kezkgarri arraroa*. Lasaitasun eta bake giroaren kontrako etxeak adibidez, D. Lynch-en filmetakoak dira. Aurrerago ikusiko dugun bezala, etxe hauetan bizitzen dena ez litzateke erabateko beldurra izango, sentsazio ambiguoagoa litzateke, zoriontasunak ere bere presentzia duelako.

Nolanahi ere, O. F. Bollnowk etxeak zituen ahultasunak agerian jarri zituen; Saint

128. BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. 126. orr.

129. Ibid. 121 eta 122. orr.

Exupéryren etxe bakoitza mehatxupean dagoenaren baieztapena azpimarratuz, eta honen ondotik gizakiak bere etxean erabateko segurtasunik ez duela gaineratuz.

Teorian, etxea erabateko segurtasun eta lasaitasun gunea zela aipatu zuen O. F. Bollnowk. Baina praktikan, etxeak segurtasun ezari, izaera ezezagunari, “ateak zabaltzen” zizkiola frogatu zuen, eta hori saihetsezina zen zerbait zela argi utzi zuen.

“Pero a su vez la casa, con sus diversas habitaciones, con el desván y los sótanos, es también una constitución espacial relativamente vasta y de múltiple división, por lo que se repite aquí la pregunta de si en el interior de la casa se puede definir con mayor precisión el centro del espacio vital”¹³⁰.

Ondoko aipu honetan O. F. Bollnowk, behin eta berriz nabarmendu nahi zituen etxearen ahultasunekin jarraitzen du. Kasu honetan, etxearen erdigune kontzeptua finkatzeko zailtasunak agerian jartzen dira. O. F. Bollnowk, etxeak zentrua esan nahi zuenaren ideia ez zuen erabat garbi ikusten, zatiketa asko dituen etxeari eginiko erreferentziaren bitartez. Badirudi kasu honetan, erdigunea indarrez markatzen duen espazio bat baino zatika osatutako espazio batetaz ari zela. Guri labirintoa dirudien etxea datorkigu burura, erdigunerik gabea, erreferentzia espazialak galtzera eramaten zaituena. D. Lynchen *Lost Highway*¹³¹ pelikulako etxea aztertzen dugunean, ongi ulertuko dugu O. F. Bollnowren aipua.

93



David Lynch. *Lost Highway*. 1997. AEB. (Fotograma)

130. BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. 151. orr.

131. LYNCH, David. *Lost Highway*. AEB. 1997.

Badirudi O. F. Bollnowk, norbanakoarentzat norberaren etxeak zuen garrantzia azpimarratu zuen bitartean, espazio modura zituen bestelako konnotazio eta ezaugarriak agerian jarri zituela. Hau, alde bikotasunari etengabe egiten zaion erreferentzietan ikusi dezakegu. Hemen aipatu eta aztertu ditugun hausnarketa gehienetan, etxearen *bestelako alde hori* identifikatzen saiatzen da, hau da, etxeak berez dituen funtzio, ezaugarri eta balioak zalantzan jartzen ditu behin eta berriz. Modu honetara, etxeak dituen ahultasunak azaleratzen dira.

Ahultasun horiei jarraitu die J. Clairrek *Elogio de lo visible*¹³² liburuan, eta alde bikotasunaren baitan etxeak izan dezakeen aspektu arraroari buruz idatzi du. Ezaguna eta ezezagunaren arteko mugan dagoenaren, eta familiakoa kezkarri bihurtzen den horretan jarri du arreta. Egileak hau azaltzeko, aurretik G. Bachelardek eta O. F. Bollnowk egin bezala, bizitzaren ekintzari begiratu dio, etxe baten barruan bizi garen moduari hain zuzen.

“Interiores contaminados por el hombre y por su invisible presencia, lugares hechizados, en los límites de lo familiar y el espanto”¹³³.

94 J. Clairren arabera etxeak jasoko luke azkenengo giza testigantza, eta honenbestez arrastoak “bero” mantentzen dituen lekua litzateke. Bizitzaren ekintza horretan, ez dagoenaren presentzia nabarmendu du J. Clairrek, eta presentzia hauen aurrean etxeke elementuek hartzen duten zentzuaz hitz egin du. O. F. Bollnowk aipatu zuen sotoaren izaerarekin badu zerikusia honek, sotoaren metafora etxe osora zabaltzen dela dirudi, eta kezkarritasuna etxean geratzen diren arrastoetan irudikatzen dela. Esan dezagun, J. Clairren arabera etxe baten barruan beti daudela edo geratzen direla zerbaiten arrastoak; arrasto horiek ordea, ez lirateke zerbait/norbait ezohikoarenak izango, etxean bizi denak “utzitakoak” baizik. Modu honetara, ezinbestean egon behar duten sententzioak direla uste dugu, G. Bachelard-
en ustez etxe batean alde biko aspektuek derrigorrean egon behar zuten bezala.

“Llenos de su presencia ausente – salvo la huella de un paso que desaparece, una sombra que se borra, una cortina recién corrida –, reflejan, o mejor, parecen exudar, transpirar sus humores, sus afectos, sus miedos y sus congojas”¹³⁴.

Aipu honetan, etxeke biztanleak bere ekintzekin uzten dituen arrastoak seinatzen dira. Ohiko mugimendu horiek utzitako arrastoek hartuko lukete ezohiko izaera, zentzu *kezkarri arraroa*, J. Clairrentzat. Ekintza hauek uzten dituzten aztarnen atzean,

132. CLAIR, Jean. *Elogio de lo visible*. Itzul.: M. D. Aguilera. Editorial Seix Barral.artzelona. 1999.

133. Ibid. 107. orr.

134. Ibid.

G. Bachelardek eta O. F. Bollnowk adierazi zuten etxearen polaritate bikoitza dagoela iruditzen zaigu. Sotoak eta ganbarak hartzen duten izaeraren antzeko ezaugarriak markatu ditu J. Clairrek.

“Interiores casi siempre desiertos, y sin embargo embrujados: no por seres venidos del más allá, sino por nuestro propio yo, que no sabemos ya reconocer”¹³⁵.

J. Clairrek jada, argi eta garbi lotu du alde bikotasunaren ikuspuntu hau *unheimlich*arekin, eta aztarna hauek familiakoenak izatearekin batera, ezezagunenak ere badirela aipatu du.

Etxearen zentzu psikologiko eta metaforiko hauen irakurketetan, alde bikotasuna agertzen da behin eta berriz. Etxearen egonkortasuna mantetzen duten ezaugarri eta bizipenen atzean, beti dago ezeگونkorraren presentzia; hauek etxearen espazioaren ahultasunak direla esan genezake.

Adibidez, etxeak polaritate bikoitza duela esaten zaigu, alde bikotasun horretan kontra-koak diren izaerak/jarrerak kokatuz. Edo etxearen babesgune funtzioa aipatzen da, baina aldi berean babesgabatasunaren kontzientzia izanik. Etxeak betetzen duen erdigune papera litzateke beste adierazle bat; kasu honetan zentralitatea galtzen duela, edo galdu dezake-ela, esaten zaigu. Momentuaren eta norbanakoaren araberrako ekintzek, izera bat edo bestea izan dezakete, eta honela ezagunena zaigun eremu hori, ezezagun eta arrotzeta izatera pasa daiteke.

95

Kontrajartze hauek denak, etxeak leku bezala dituen ahultasunen seinale dira. Bitxia badirudi ere, atal honetan aztertu ditugun testu eta hausnarketek, ahultasun hauek ez dituzte negatibotasunetik, ezkortasun maila batetik, begiratzen. Guztiz kontrakoa, ahultasunak etxearen aspektu indartsuen pare-parean jartzen dituzte, eta bi aldeen izaera mantendu beharra aipatzen dute.

Beraz guztiaren atzean, etxearen inguruko irakurketa anibalentea, eta honekin ezinbestean *kezkarri arraroaren* azaleratzea, legoke. Etxea aldi berean, eroso eta deserosoa, babeslekua eta babesa eskaintzen ez duena, erdigunea eta erreferentzia gabea, ezaguna eta arraroa den lekua da. Kontrako izaeraren kontzientzia izan beharrak, egiten du etxea, hein batean, *kezkarri arraroaren* eremua izatea.

2.2.3/ —Etxe existentzialista eta etxe positibista

Guztiaren gainetik, etxea babesarekin identifikatzen dela iruditzen zaigu, etxeak berez bertan bizi denari babesa eskaini behar balio bezala. M. Heideggerrek etxea segurtasuneko eta babesguneke leku bezala, *etxe existentzialista* izeneko ideiarekin definitu zuen.

135. CLAIR, Jean. *Elogio de lo visible*. 108. orr.

Familiara guztiz lotuta zegoen etxea litzateke, ezaguna eta gertukoaren bueltan grabitatuko lukeen etxea hain zuzen ere. M. Heideggerrentzat, familiara mugatutako bizitze ekintzan oinarritzen zen *etxe existentsialista*, eta familiaren nukleora, lurrera, sustraituta zegoen.

Iñaki Ábalos-ek¹³⁶ *La Buena Vida. Una visita guiada a las casas de la modernidad*¹³⁷ liburuan, etxea eta famili-nukleoaren arteko lotura “trinko” hori zalantzan jartzen du. Harreman honek, zirkunstantzia hau onartuz gero bakarrik irauten duela uste du, etxea aspektu batetara bakarrik mugatuz, familiaren egiturara hain zuzen.

“La casa existencial podría describirse por tanto como una casa centrada y vertical, habitada por alguien anclado firmemente al lugar, por una familia estable, jerárquica y autoritaria; una casa que protege de un medio exterior agresivo, inauténtico, y que se liga en el tiempo y en la memoria a un sujeto cuyo origen y linaje lo explican, por así decirlo, al completo. La casa es el lugar de lo auténtico, es el refugio que protege de lo exterior, de la inclemencia del tiempo y de los agentes naturales, pero también de lo mundano y lo superficial, de una exterioridad que se concibe siempre como nociva”¹³⁸.

Honako hau I. Ábalosentzat, M. Heideggerren etxe existentsialistaren nolabaiteko definizioa litzateke. Etxearen babesgarritasun izaera nabarmentzen da soilik, eta babesgarritasun horren baitan, eremu egonkorra dela frogatzen duten gainontzeko ezaugarriak. Etxe existentsialistak erdigunea markatzen du batetik, familiarekin, irudi autoritario batekin, lotuta beti ere. Bestetik, kanpokoarekiko bereizgarri nabarmena markatzen du, etxeak babeslekuaren izaera hartuz. Hirugarrenik, etxea espazio egonkorra litzateke eta aldiz kanpoan gertatzen dena ezegonkorra.

Badirudi ideia hauek, aurretik ikusi eta aztertutakoaren kontra doazela, kasu honetan etxeak ez luke errepresentatuko alde ezegonkorrik. *Etxe existentsialistan* ez legoke G. Bachelarden ganbara eta sotoarentzat lekurik, ez behintzat ezinegonaren eta ezezagunaren aspektutik begiratuta.

I. Ábalosek, M. Heideggerren etxean denbora modu kronologikoan igaro ordezkari modu existentsialistan neurtzen dela, eta ondorioz, iragana, oraina eta etorkizuna subjektiboki sentitzera eramaten gaituela aipatu du. *Etxe existentsialistan* erabateko osotasuna senti zitekeen, eta beraz, pertsonak bere osotasun guztia bertan aurkitu zezakeela adierazi zuen M. Heideggerrek.

Baina kasu honetan ere agertzen dira ahultasunak, ezegonkortasunaren adierazle direnak,

136. Iñaki Ábalos, (Donostia, 1956) arkitektoa.

137. ÁBALOS, Iñaki. *La Buena Vida. Una visita guiada a las casas de la modernidad*. Gustavo Gili. Bartzelona. 2000.

138. Ibid. 51. orr.

eta horiek nabarmendu ditu I. Ábalosek.

“(…) pero la casa no es un marco inocente sino el reflejo de nuestros conflictos; el lugar de lo íntimo tanto como el de lo inhóspito; un espacio de alineación que vela o esconde un desarraigo, una incapacidad para el pleno despliegue del ser-ahí”¹³⁹.

Honek, M. Heideggerren planteamendu hauetan oinarrituta, etxearen alde bikotasunaren, kontrajartzen diren terminoen uztartzearen, zirrikituak aurkitu ditu. Etxearen izaera anbi-balentea bistakoa da hemen. Alde batetik, intimoa, gertukoa eta ezaguna da, baina aldi berean, babesgabea, arraroa eta ezatsegina ere bada. *Etxe existenzialista*, zalantzak, mugan kokatutako, eremua da beraz, eta kasu honetan ere etxeak ez du erabateko segurtasuna zein egonkortasuna eskaintzen. I. Ábalosek dioen bezala, M. Heideggerrek teorizatutako etxea, ez da eremu “inuzentea” inolaz ere.

M. Heidegger kontziente zen etxeak espazio bezala zituen ahultasunekin, eta hauen kausa *alineazio moderno*a zen bere ustez. Honi, modernitateak suposatzen zuenari, aurre egiteko hain zuzen, zentzu existenzialistaren berrinterpretazioa proposatu zuen.

Horretarako, etxe batean modu egokian bizitzen jakin ahal izateko, hiru arrazoi nagusi nabarmendu zituen: Lehena, *bauen* (eraiki) terminoari buruzko hitzaldia, bertan definizio honi buruzko ikerkuntza etimologiko eta sistematikoa garatu zuen. Bigarrena, bere benetako bizitze-ekintzaren ideia eta esanahia azaltzeko sortu zuen irudia; zubi baten deskribapena. Eta hirugarrena, bere Schwarzwaldeko (Oihan Beltza) etxearen erreportaia grafikoa; etxearen ezaugarriak azaltzarekin batera, bera bertan nola bizi zen erakusten zuena.

97



Martin Heideggerren Schwarzwaldeko etxola. Argazkia: Digne Meller-Marcovicz.

139. ÁBALOS, Iñaki. *La Buena Vida. Una visita guiada a las casas de la modernidad*. 45. orr.

Badirudi M. Heideggerrek, berak eraikitako etxea ikusita, etxearen babesleku ideia azke-neraino eraman nahi zuela. *Etxe existzialistak* iraganeko bizimodua berreskuratu zuen, iraganeko bizimoduaren errepresentazioa litzateke. Honekin lotuta, I. Ábalosek M. Heideggerren etxearen ideiak bere baitan dituen gatazkak agerian jarri ditu; etxe egonkorren teoriak, bere ahultasunak ere badituela erakutsiz.

“La casa de Heidegger es la manifestación de los conflictos existenciales con el tiempo, lo que simplificando hemos denominado nostalgia, el producto de una idealización de la densidad y firmeza del pasado frente a la banalidad del presente”¹⁴⁰.

Denborarekiko gatazkak aipatu ditu I. Ábalosek. Guk gure aldetik, pentsamendu nostalgikoen eta jarrera malenkoniatsuen menderatze bat dagoela uste dugu. Gogora dezagun atzerako begiradaren jarrera izateak, sentipen malenkoniatsuak gain, izaera *kezkagarri arraroa* zekarrela berekin; iraganean ezkutuan egon zenaren agerpena edo denboraren etetea kasu. M. Heideggerrek iraganeko bizimodua manteduko zuen etxearen ideia lantzea zuen helburu, eta horretarako betikotasunaren errepresentazioa sortu zuen. Gure ustez jarrera honek, etxeko bizitza kezkagarria izatea eragiten du. Iraganeko errealityate eta bizimodu batean errotuta egoteak, orainaldiarekiko tentsio konstante bat eratu dezake. Gainera itxuraz babesleku izaera duena, eta bizimodu egonkorra – familian oinarritua – mantendu nahi duenak, etengabeko tentsio horretan eta jarrera malenkoniatsuen baitan, etxea barne gatazken lekua izatera pasatzen da. Barne gatazka hauen presentziak, etxearen egonkortasun ideia erortzea dakar, eta ondorioz tentsioen bizimodua agertzen da. Iraganaren ideiarene eta familiaren erdigunearen bidez errotuta dagoen etxeak ere, aurretik behin eta berriz aipatu dugun alde bikotasuna izango luke bere baitan. Batetik, egonkorra izan nahi horretan, familiara, erdigunera, hertsiki loturiko etxea izango litzateke, eta zentzu horretan *heimlicharen*, ezagunaren, aspektu guztiak izango lituzke. Bestetik ordea, egonkorra izan nahi horren eraginez, kontrakoa ere bada. Espazio egonkorra nahi izate horren “tranpan” erori eta egonkortasuna galtzen du aldi berean, *heimlich*a mantentzeak momentu batean *unheimlich*a dakarren bezalatsu. M. Heideggerren etxeak babesleku izaera nabarmena izanik, eta egileak berak zentzu hori mantendu nahi izanagatik, barne gatazken sorrera ezinbestekoa dela adierazi nahi dugu. M. Heideggerren Alemaniako *Schwarzwald*eko etxola kasu; bertan familiaren bueltan eraikitako etxea ez litzateke ezkutuko eta azaleratu nahi ez diren gatazken lekuko izango? Era berean, etxeak erabateko egonkortasuna emango lieke babesgune funtzioari dagokionez, bertan bizi zirenei?

140. ÁBALOS, Iñaki. *La Buena Vida. Una visita guiada a las casas de la modernidad*. 50. orr.

Galdera hauek datorzkigu burura, M. Heideggerrek teorizatu zuen etxearen izaera eta funtzioa zalantzan jartzen ditugun unetik aurrera. Zalantza hauek alde bikotasuna erakusten digute, eta filosofoak nahi zuen etxea izatearekin batera, justu nahi zuen horren kontra-koa ere izango litzateke. Anbibalentzia hau azpimarratu du I. Ábalosek.

“El espacio interior de la casa existencial no es espectacular; los interiores de esta casa imaginaria tienen ese aspecto convencional, oscuro y de violencia latente, que quizás mejor que en ningún otro lugar podemos observar en los interiores Heinrich Tessenow, especialmente en esos dibujos de habitaciones que suscitan nuestra admiración tanto como una cierta inquietud o perturbación: un mundo humilde pero también, desde nuestra perspectiva, doliente, triste, como petrificado por la convención y sus codificaciones de la rutina”¹⁴¹.

Hau irakurri ondoren eta inongo dudarik gabe, M. Heideggerren *etxe existentsialista* oinarrian, mugan dagoen etxea dela uste dugu. I. Ábalosek, batetik adjektibo “ezkorrekin” deskribatzen du, iluntasuna eta indarkeria bezalako terminoak aipatuz. Bestetik ohikotasunaren edo errutinaren kodifikazioei egiten die erreferentzia, hauek *denboran izoztuta* geratu den ideiarekin dutelarik lotura.

Dagoeneko badakigu mugan kokatzen den ideia batek, anbibalentzia erakusten duela, hau da, aldi berean kontrajarriak diren esanahiak hartzen dituela bere baitan.

Gure ikuspuntuaren arabera, *etxe existentsialistak* G. Bachelardek etxea ulertzeko zuen moduarekin bat egiten du nolabait. Biek, gizakiaren erdigunea zein norabide bertikala zuen eremua zela adierazi zuten. Baina ez honetan bakarrik, baita espazioak dituen ahultasunetan ere, hau da, etxearen alde bikotasuna agerian jartzen da bi kasuetan.

M. Heideggerrek definitu zuen *etxe existentsialista* batetik, espazio zentratua eta egongorra litzateke, babesgunearen funtzioa beteko luke kasu honetan etxeak, eremurik gertukoena zein ezagunena izanik. Bestetik ordea, iluna eta petrifikatua dela azpimarratu digu I. Ábalosek. Bigarren aspektu honetan, etxeak bere babes-funtzio osoa galtzen duela iruditzen zaigu, honekin batera, aurretik aipatzen genituen barne-gatazka horien azalera-tzea ematen da. M. Heideggerrek etxea, lekurik intimo, ezagun eta familiakoena zela aipatu zuen, *heimlich*aren errepresentazioa izan daitekeena. Baina hau horrela izanda *unheimlich* izaera ere badu, momentu batean familiaren indar hori aurka datorrenean eta alde ezezaguna agerian geratzen denean. *Etxe existentsialista* beraz, ezaguna eta ezezaguna litzateke aldi berean.

I. Ábalosek M. Heideggerren *etxe existentsialistaren* aurrean, balantzaren bestaldean, *etxe positibistaren* irudia kokatu du. *Etxe positibistaren* errepresentazioa, Jacques Tati-ren¹⁴²

141. ÁBALOS, Iñaki. *La Buena Vida. Una visita guiada a las casas de la modernidad*. 54 eta 55. orr.

142. Jacques Tati, (*Le Pecq*, Frantzia, 1907 – Paris, 1982) zinemagilea.

*Mon oncle*¹⁴³ filmeko *Arpel* izeneko familiaren etxean aurkitu du.

Esan daiteke, I. Ábalosek *Arpel* familiaren etxea, M. Heideggerren mendiko etxolaren beste muturrean kokatzen duela, ez bakarrik bere itxura eta funtzioan, baita izaerari dagokionean ere.

Mon oncle pelikulako etxe honi eginiko lehenengo begiratuan, gehiegizko modernitatea erakusten duela bururatzen zaigu, hau exagerazioz irudikatuta dagoen ezaugarria delarik. Lurrera estuki lotuta dagoen etxearen aurkakoa litzateke, aurre-planifikazioan oinarrituta, bertan arauak eta lana dira nagusi. I. Ábalosen arabera, memoriarik gabeko etxea da.



Jacques Tati. *Mon oncle*. 1958. (Fotograma)

“Este sujeto no es otro que el hombre tipo lecorbusierano, la familia tipo estadística, ese *constructo* mental que permitió a los arquitectos ortodoxos objetivar su comportamiento social y cuantificarlo en aquella experiencia casi delirante que fue el Existenzmínimum”¹⁴⁴.

Badirudi, Le Corbusierren *etxe-makina* ideiarekin bat egiten duela J. Tatiren pelikulako etxeak. Edozein giro goxotik urrun dagoen etxea da, zurrunezia bai bere itxuran eta bai bere erabileran. *Arpel* familia guztiz baldintzatuta dago etxearen formetara, hau da, egin beharreko mugimenduak ez dira naturalak eta bistakoa den artifizialtasuna erakusten dute.

143. TATI, Jacques. *Mon oncle*. Frantzia/Italia. 1958.

144. ÁBALOS, Iñaki. La Buena Vida. *Una visita guiada a las casas de la modernidad*. 72.orr.

Itxuran ere, etxeak ez dirudi etxe bat, laborategi baten antz handiagoa du. Esan dezakegu, espazioaren zentzurik ez dagoela etxearen barnean, espazioa matematika eta geometria bidez kuantifikatua dagoenez, ez dugu aurkitzen *etxe existentziala* karakterizatzen duen espazio trinkoaren ideiarik. *Etxe positibistaren* espazioa azken honen aurkakoa da, “garbia”. Baina J. Tatik *etxe positibistaren* kontrako irudia ere barneratzen du bere pelikulan, eta hau protagonista bizi den auzoak errepresentatzen du. *Arpel* familiaren etxean ez bezala, guztiz kontrako bizimodua erakusten da, M. Heideggerren *etxe existentzialistaren* ideiatik gertuago dagoena.



Luc Tuymans. *Our New Quarters*. 1986. Olioa mihiise gainean. 80 x 120 zm.

“No queda en la casa lugar ni rincón, para la desviación, para el aislamiento o el gozo. El espacio fluido de la modernidad positivista está asociado a la vigilancia, implica una total vinculación de la cuestión del espacio a una finalidad edificante, es un espacio que cobra sentido en un futuro optimista.

Podemos sintetizar lo dicho hasta con estas palabras: en el espacio moderno lo privado se expone, lo doméstico se anula, lo íntimo se castiga. (...) La casa es una máquina de vigilar”¹⁴⁵.

145. ÁBALOS, Iñaki. La Buena Vida. *Una visita guiada a las casas de la modernidad*. 75.orr.



Jacques Tati. *Mon oncle*. 1958. (Fotograma)

102

Aipu honetan, *etxe positibistaren* anibalentzia nabarmendu zaigu. Kasu honetan, *etxe positibistak* etorkizun oparoaren ideia irudikatzen du, eta “irekita” dagoen etxea da, barrukaldea eta kanpokaldearen arteko bereizketa lerroa ezabatuz. Kasu honetan familiaren pisurik ez du, eta beraz erdigunearen indarra galtzen du hein batean. Baina honekin batera, babesgunearen funtzioa galduz, gozamenerako zein goxotasuna sentitzeko aukerarik ematen ez duen etxea da. I. Ábalosek intimoa, gertukoa dena, baztertu egiten dela aipatu du, etxetartasunaren ezaugarria ezabatuz; beraz bizitzeko guztiz arraroa bilakatzen den lekua izatea posible da. Babesgunearen funtzioa galtzen duela diogunean, kanpokoarekiko bereizketaz ari gara, hau da, kanpotik etor daitezkeen arriskuekiko *etxe existentzialistak* duen aterpe funtzioaz hain zuzen ere. *Etxe positibistak*, babesaren izaera haratago eraman eta zaintzaren papera hartzen duela adierazi du I. Ábalosek. Tipologia honetako etxeek, teoriaraino zaindu eta aldi berean kontrolatu egiten dutela aipatu da, ondorioz etxearen “berezko” funtzioa kontrajarri egiten dela uste dugu. Hainbat lerro gainditu eta mugak lausotu egiten dira, tentsioak sortuz.

“La televisión, el gran tótem del mobiliario moderno, polariza la posición de los Arpel en sus sillas-estructura, sentados justo en el quicio de sus ventanas, continuamente levantándose, ni dentro ni fuera pero de espaldas al exterior, en una posición inverosímil y ridícula, angustiosamente incómoda. Esta escena cotidiana de la vida entregada a la fe positivista

deviene metáfora completa de los límites que encontraremos en la casa positivista, de sus formas de pensarla y vivirla¹⁴⁶.



Jacques Tati. *Playtime*. 1967. (Fotograma)

103

J. Tatiren filmetan *etxe eta hiri positibistak* agertzen dira behin eta berriz. Arpel familiaren etxean telebista aurrean gertatzen den antzeko eszena bat dago *Playtime*¹⁴⁷ pelikulan ere. Kasu honetan, etxebizitza batzuen eraikina agertzen da, eta aurrez-aurre, kalearen altueran, bi apartamendu agertzen dira, leiho zabalekin eta biak kasik berdinak. Kamera – ikuslea –, kanpoan kokatzen da eta beraz kaletik errepresentatzen da eszena, bi familiak apartamendu banatan telebista ikusten ageri dira, baina kanpotik badirudi elkarri begira daudela. Eszena honetan, I. Ábalosek dioen telebistaren *totem* izaera hori nagusitzen da, berak kontrolatzen ditu apartamenduetan bizi direnen jarrerak, eta barrualdeak simetrikoak izateak, aparatu honen nagusitasuna indartzen du. Badirudi telebista apartamendu guztietan leku berean kokatuta dagoela, eta honek oinarritzkoa izan behar duen objektu batean bilakatzen du.

Gehiegizko zurruntasun eta formen garbitasun horren atzean, egonezina helarazten duen bizitzeko modua ezkutatzen dela uste dugu. J. Tati esaterako, ezaugarri hau muturrera eramateaz gain, modu ironikoan erakutsi zuen.

146. ÁBALOS, Iñaki. La Buena Vida. *Una visita guiada a las casas de la modernidad*. 82. orr.

147. TATI, Jacques. *Playtime*. Frantzia/Italia. 1967.

Baina I. Ábalosek etxe mota honi buruz eginiko hausnarketetan, etxea *kezkarri arraro* bihurtzen duten ezaugarriak aurkitzen ditugu. Lehenik, zaintzara bideratutako etxea dela dio; nondik datorren ez dakigun etengabeko mehatxu batetatik babesbeko agian. Bigarrenik, etxeak izan ditzakeen goxotasun zantzu guztiak ezabatu egiten dira; honen erakusle argia kristalaren nagusitasuna da, barruan gertatzen dena kanporantz proiektatzen delarik. Baina barrutik kanporako norabidearekin batera, kanpotik barrurakoa ere gertatzen da, hau da, kanpotik, kaletik, etxearen zirrikituak ikusteko “baimena” ematen zaigu. Kristalezko hormak eta leiho zabalak dituzten etxeek, kanpokaldea eta barrukaldearen arteko lotura muturrera eramaten dutelakoan gaude, kanpotik norbait begira, zelatan, dagoenaren sententzioak presentzia indartsua hartzen duelarik. Tentsioak eratzen dira. Ondorioz, etxe barruko atmosfera arrarotu egin daiteke, babesgabeziaren eraginez deseroso senti gaitzez eta gure aurrean ezaguna zaigun eremua, ezezagun bihurtzen denaren sentimendua izan dezakegu. Azkenik etxearen egiturarekiko lotura legoke; bertakoek etxearen formekiko gehiegizko menpekotasuna erakutsiz, modu kezkarrian deserosoak diren jarrerak hartzea besterik ez zaie geratzen.

Gehiegizko funtzionalismo eta zurruntasun hori erakusten dute J. Tatiren pelikuletako eraikin eta hiri antolamenduek. Baina momentu batez pelikula hauek umore eta ironia kutsutik hustuko bagenitu, larritasun nabaria erakusten duten irudiak agertuko lirateke gure aurrean. Guztiaren gainetik, arraroa litzateken errealitate baten aurrean egongo ginateke, aurrerapena eta modernitatearen gehiegikeriak sortutako tentsioen bitartez, kezkarritasuna azalaraziko zelarrik. J. Tatik maisutasun handiz erabiltzen zuen ironiak eta barrekarritasunak ordea, guzti hau bigarren maila batean uzten duela iruditzen zaigu. Baina nahiz eta lehen begibistan ez den nabaritzen, umore horren azpian badago guretzat interesgarria den nolabaiteko tentsioen presentzia konstantea, *kezkarri arraroaren* giroa.

2.2.4/ — Etxea makina bezala. Le Corbusier

I. Ábalosek, J. Tatiren *etxe positibista* eta Le Corbusierren *etxe makinaren* arteko lotura egiten du. Esan dezakegu Le Corbusierrek bere garaian, *etxe positibistaren* ideia praktikara eraman zuela. Badirudi arkitektoaren lana, J. Tatiren *Arpel* familiaren etxearen “bertsio sofistikuagoa” dela.

Etxea eta makinaren arteko harreman horretan, A. Vidlerrek nolabaiteko zirrikitua aurkitu dio *unheimlichari*. Honek Le Corbusierren lana nostalgiarekin lotu du, eta etxea makinaren ezaugarrietara gerturatzeak, arkitektura eta biztanleen arteko distantzia salbatzea duela helburu deritzo.

Kasu honetan badago atzera begirako ikuspegi bat, oinarritzko planteamenduetara itzultzeko nahia. Agian *etxe positibistaren* ideia, aurrerapenaren aldetik bakarrik begiratu beha-

rrean, iraganaren baitan ere ulertzen da. Etxeak makina baten modura funtzionatu behar duela defendatzen den planteamendu horretan, guk ez dugu etorkizunaren presentzia bakarrik ikusten, iraganerako begirada bat ere badago. *Etxe positibistak*, praktikotasunaren ize-nean seguraski, funtsezkoak eta klasikoak ziren elementu arkitektonikoen berreskuratze bat ere proposatzen zuen. Ornamentazioaren gehiegikeriatik “askatu”, eta arkitekturaren oinarriak berreskuratzeko jarrera bultzatzen zuen.

“Los ‘estilos’ – porque es necesario tener algo – intervienen como el gran aporte del arquitecto en la decoración de las fachadas y de los salones: son las degeneraciones de los estilos, el desecho de un tiempo viejo. Pero son también el saludo respetuoso y servil al pasado: modestia inquietante”¹⁴⁸.

Aipu honetan Le Corbusier, aurretik behin baino gehiagotan aipatu dugun burgesiaren etxeek zuten itxuraz ari zen, arkitektura “degeneratuta” zegoela aipatu zuen. Honen harira, etxeek zuten dekadentzia atzeman zuen Le Corbusierrek, eta nahiz eta arkitekturaren degenerazioa aipatu, etxea bizi-espazio bezala bere orokortasunean hartuz, aurkitu zuen dekadentzia horren arrazoi nagusia. Bertan bizi zirenak zoritxarrekoak zirela uste zuen, euren osasuna eta izaera suntsitzen zituzten etxeetan bizi zirelako eta euren etxe propioak immobilismora eramaten zituztelako. Le Corbusierrentzat etxeetako biztanleak, euren etxeetan animalia tristeak bezala bizi ziren, bere ustez gogoko ez zituzten eta desmoralizatu egiten zituzten etxeetan bizi zirelarik. Hausnarketa hauetan, arkitektoak etxearen espazioari buruz izan zezakeen iritzi kezkarriaren zantzuak atzematen ditugu. Le Corbusierrek etxea, bizitoki espazio bezala, muga zegoen eremua bezala kontsideratu zuen; norbanakoarentzat gertueneko espazioa izatetik, etsaitasunezkoena izatera pasatzen denaren irakurketa egin zuelako nolabait. Bizitzeko leku desatseginean bihurtzen den eremua, etxearen ahultasunak erakusten dituen beste adibide bat litzateke.

105

“Pero los hombres viven en casas viejas y no han pensado aún en construirse casas. El albergue les ha importado, en todas las épocas. Tanto, que han establecido el culto sagrado de la casa. ¡Un *techo!*, otros dioses lares. Las religiones están asentadas sobre dogmas, y los dogmas no cambian; pero las civilizaciones cambian y las religiones se derrumban, apolilladas. Las casas no han cambiado. La religión de las casas permanece idéntica desde hace siglos. La casa se derrumbará”¹⁴⁹.

148. LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Itzul.: Josefina Martínez Alinari. Editorial Poseidón. Buenos Aires. 1977. 72. orr.

149. Ibid. 6. orr.

Idea hauek irakurriz, Le Corbusierrentzat etxea, eremu fisiko zein kontzeptu bezala, arazo bat zela uler dezakegu. Beretzat etxea behar-beharrezko eremua zen, baina modu desegokian planteatzen zen forma zein erabilera aldetik; etxeak zaharrak eta dekadenteak ziren. Le Corbusierrek etxea arazo bezala ikustearekin batera, leku deseroso eta desatsegina zela atzeman zuen, eta beraz nahiz eta biztanleentzat eremurik gertukoena izan, euren bizimodua modu negatiboan baldintzatu zezakeen.

Formulazio honek etxearen izaera kezkgarrira eramaten gaitu, kontrajarriak diren ideiak barneratzen baititu. Alde batetik etxea zaharkitua eta dekadentea da, baina bestetik behar-beharrezko eremua da. Anbibalentziaren irakurketa egiten dugu guk hemen, eta honek muga batean kokatzera eramaten gaitu. Kontrajartzen diren terminoek arrarotasunera garamatza, kasu honetan ezagunena zaigun eremua, Le Corbusierrek zioen bezala desegoki planteatuz, kontrakoa izatera pasa daitekeelako. Ez dugu dudarik, Le Corbusierrek etxeen aspektu ilun eta dekadentea garaiko burgesiaren etxeen tipologietan aurkitu zuela, kezkgarriak ziren barrualdeetan hain zuzen. Eta arazo horri irtenbidea, *etxe-makinak* ematen ziola ulertu zuen. *Etxe-makinaren* ideiak, etxea bera makina modura ikustea, eraikitzea eta bizitzea ziren. Eraikinaren egiturari erantzuten zieten elementu arkitektonikoez soilik eraikita zeuden etxeak ziren, oinarritzkoak ziren formekin, praktikotasunaren baitan egituratuz guztia.

106

“La arquitectura es una de las necesidades más urgentes del hombre, ya que la casa ha sido siempre la indispensable y primera herramienta que se ha forjado.

Las herramientas viejas se desechan: la escopeta, la culebrina, el coche de plaza y la locomotora vieja. Ese gesto es una manifestación de salud, de salud moral, de moral también; no hay derecho a producir mal por causa de una mala herramienta; no hay derecho a malgastar la fuerza, la salud y el valor por causa de una mala herramienta; se la desecha, se la reemplaza”¹⁵⁰.

Honako hau litzateke *etxe-makinaren* izatearen arrazoi nagusia. Etxea erreminta bezala kontsideratuz, bere izatea etengabe birplantetzen duen espazioa litzateke, funtzionalitatearen logikaren arabera eraikita dagoena. Eta bide batez, A. Videlerrek *unheimlich arkitektonikoaren* analisisian ere aipatu duena:

“(…) dedicated to the erasure of nineteenth-century squalor in all its forms, (...)”¹⁵¹

“(…) modernism proposed to consign the cluttered interiors and insalubrious living conditions of centuries to oblivion”¹⁵².

150. LE CORBUSIER. Hacia una arquitectura. 5 eta 6. orr.

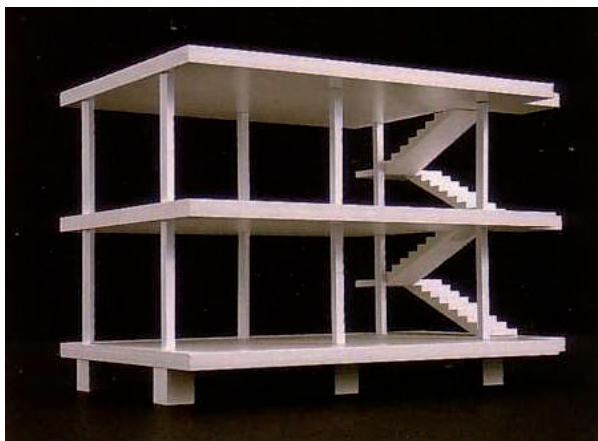
151. VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. 63.orr.

152. Ibid.

Bistakoa da Le Corbusierrek etxearen kontzeptua aldatu izana, ez formari dagokionez bakarrik, baita bizitzeko moduari dagokionez ere, etxea eta bertan bizi denaren arteko harremana beste modu batean ulertzen baitzuen. Adibidez, kalea lorategiekin ordezkatu zuen, edo ohiko leihoen ordeaz, irekiera horizontal zabalak ezarri zituen.

Aldaketa hauek, etxeari bestelako zentzu eta izaera bat ematea lortu zuten. Esan dezakegu, aurreko ideiekiko apurketek, etxearen eskeletua biluzik utzi zutela eta zentzu batean aurreko guztiak utzitako “nostalgia” irudian/forman bilakatu zela. Egitura berri hauek, etxearen inguruan zeuden ideiak eta esanahiak aldatu zituzten, eta *etxe modernoa* “memoriaren objektu” bilakatu zen nolabait. Azken batean, memoria kolektiboaren irudia litza-teke. Eta berri ere, A. Vidlerren hitzak gogoratzen ditugu:

“(…) the house was itself an object of memory, not now of a particular individual for a once-inhabited dwelling but of a collective population for a never-experienced space: the house had become an instrument, that is, of generalized nostalgia”¹⁵³.

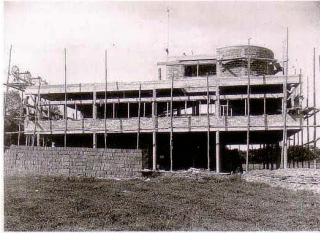


Le Corbusier. *Maison Domino*-ren egitura. 1914. Egilea: Yamana Lab., Tokioko Zientzien Unibertsitatea, Ingeniaritza Fakultatea.

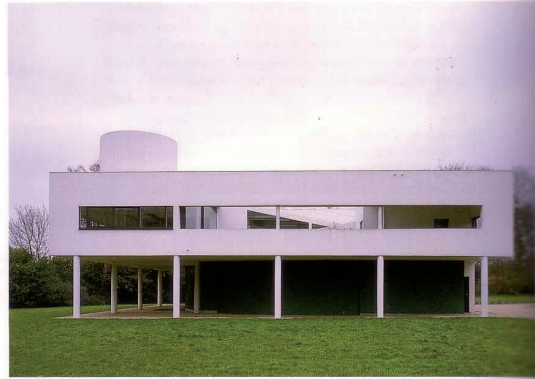
Honenbestez, etxeak monumentu izaera hartzen du. Memoriaren objektu bilakatzen den heinean, kontzeptu eta izaerarik zabalarenekin identifikatzen dugu. Memoria kolektiboaren objektu izate horren atzean, etxearen izaera eskultorikoa ere badagoela uste dugu, hau da, denboran “izoztuta” betirako geratu den eta memoria gorde nahi duen forma bat. Egitura hauek, *unheimlich*aren arkitekturatik zerbait badutela iritzi dio A. Vidlerrek, nostalgia isla direlako. Kasu honetan, etxearen formak, arkitekturak, garrantzia hartzen du. Le Corbusierren etxeek ez dituzte edozein forma eta proportzio, greziar tenplu klasikoaren antzera, euren formaren osotasunaren garrantzia gailentzen da.

153. VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. 64. orr.

サヴォワ邸
1928-31年 フランス、ポワシー
Villa Savoye
1928-31 Poissy, France



建設中
View, under construction
f-14



f-15

Le Corbusier. *Villa Savoye*. Poissy, Frantzia. 1928-1931. Argazkiak: Le Corbusier Fundazioa, Paris/ Shimoda Yasunari (2007)

108

*Villa Savoye*¹⁵⁴ etxeak zela baten erdian dagoen monumentua dirudi, baina aldi berean, makina bat bezala funtzionatu behar duenaren planteamendurekin bat egiten du. Etxea bere osotasunean kanpotik begiratzen baldin badugu, zelaiaren erdian altxatzen den etxe/monumentua ikusiko dugu; formaren nagusitasuna azpimarratzen duen eraikina da. Orokorrean forma horizontala nagusitzen da, etxea hiru parte horizontalek markatzen dutelarik. Hala ere, norabide horizontal eta bertikalen arteko tentsioa azpimarratzen da. Bigarren solairuko leiho luze horizontalak eta behe solairuko zutabe bertikalak, “erritmo” konstantea markatzearekin batera, kontrajarri ere egiten dira nolabait. Bizitokia, lurretik zutabe batzuen bitartez metro batzuetara altxatzen da, eskultura edo monumentuak oinarri baten bidez nabarmentzen diren antzera. Modu honetara, memoria kolektiboa errepresentatzearen ideia indartzen da, eta beraz baita ere nostalgia/betikotasuna helaraztearena. Guretzat, nostalgia horretan kezkarritasunaren bizipena ere badago, denboran “izoztuta” geratu den eraikin batena hain zuzen, G. de Chiricok aipatzen zuen aspektu metafisikoa bereganatuko balu bezala. Etxeak bere inguruan tentsioa sortzen du; harmonia egokia eratzearekin batera, muturreko apurketa bat ere eragiten baitu. Etxea distantzia apur batekin begiratzen badugu, tentsio hori nabarrituko dugu, eta gure kasuan tentsio horrekin batera kezkarritasuna ere bai, mugan dagoen eraikina da. Kasu honetan eraikinaren esanahia eta funtzioa, mugan dauden terminoak dira. Adibidez, makinaren funtzionamenduen ideiatik eraikita dago, baina bestetik monumentuaren betekotasuna jasotzen du. Le

154. LE CORBUSIER. Poissy (Frantzia). 1929-1931.

Corbusierren arabera, makinak etengabe eraldatu behar zuen, etengabe berrituz joan behar zuen, baina *Saboye* etxeak kontrakoa ere adierazten digu, etxearen esanahi *unibertsala* errepresentatzen du, etxearen betikotasuna islatzen du. Gure ustez, alde bikotasunaren adibidea litzateke.

Etxea zein modutara ikusiko litzateke gauzez eta barrutik argizatuta adibidez? Eta zein esanahi hartuko luke? Arkitekturari dagokionez, forma horizontalak gailenduko lirateke. Honekin batera, memoriaren ideia azpimarratuta geratuko litzateke.

Baina aipatu dugun tentsio hori ez da kanpoan bakarrik nabari, barrualdeak ere muga dagoen zerbaiten aurrean gaudela erakusten digu. Hemen, etxea makina bat bezalakoa denaren ideia argi eta garbi agertzen da, eta formen indarra eta garbitasunaren ondorioz, etxebizitza bat den eta ez denaren arteko duda sortzen du. Muga horretan kokatzeak, ezaguna eta arraroaren arteko nahasmena eragitea lortzen du. Le Corbusierrek muturreko praktikotasuna eta arrazionalismoa bilatzen zituenez, momentu batez ahaztu egiten zaigu etxebizitza baten barrualdean gaudela, eta ondorioz beste izaera bat hartzen duen eraikina dela iruditzen zaigu. Arkitektura eta eskultura, eta arkitektura eta makinaren artean geratzen diren zirrikituekin esperimentatzen duen etxea da.

Marseillako (Frantzia) *Unité d'habitation*¹⁵⁵ ere, antzeko ezaugarriekin definitu daiteke. Nahiz eta eraikinaren ezaugarriak zein tamaina ezberdinak izan, funtzioa *Villa Savoye*-ren berdintsua da. Agian eraikin honetan makinaren ideiak indar handiagoa du. Hain justu, Le Corbusierrek eraikina transatlantiko baten egiturarekin parekatu zuen, honen forma *Unité d'habitation*en motibo bihurtzeraino. Etxebizitza blokea izanik, makinaren egituratik gertuago kokatzen da. Jada ez da familia bakarreko etxe bat, tamaina nabarmena hartzen duen eraikina baizik, eta etxea, makina edo lantegiaren ideiekin nahasten da. Etxebizitzez gain, Le Corbusierrek beste hainbat erabilera gauzatu ahal izateko proiektatu zuen, modu honetara, herri oso baten zerbitzuak eraikin bakar batera kontzentratu zituen.

A. Vidlerrek aipatu duen nostalgiaren zantzuak somatu ditzakegu, nahiz eta ez zaigun iruditzen, *Villa Savoye* bezain garbi islatzen duenik monumentuaren ideia hori. Batetik *Uniték*, tamaina tarteko, ez du osotasunaren ideia gainjartzen, ez du formaren ideia nabarmenki borobiltzen, baizik eta honen ordez makinaren ideiarekin begiratzen dio. Azken ezaugarri hau gainera, nabarmenagoa da *Saboyeren* kasuan baino. Bestetik, kasu honetan etxebizitza bakarraren ideia ez dugu aurkitzen, eta beraz, Le Corbusierrek *Villa Saboyeren* bidez agertu zuen etxearen zentzu eta ideia unibertsalarekin identifikatzea zailagoa da. Gure ustez, *Unité d'habitation* ez da nostalgia bizitzera eramaten zaituen eraikina, ez du bestearen betikotasunaren pisu hori.

155. LE CORBUSIER. Marseille (Frantzia). 1945-1952.



Baina etxebizitza eraikin honek, baditu beste ezaugarri batzuk guri interesgarriak egiten zaizkigunak eta gure ikerketaren gaiaren baitan irakurketa bat egitea baimentzen digutenak. Kasu honetan Le Corbusierrek makinaren ideia garatzearekin batera, eraikin berean jendea modu egoki eta duin batean bizi ahal izatea planteatu zuen. *Unité* eraikinarekin, hiri bateko etxebizitza blokeen eredia finkatu zuen. Azken finean, kasu honetan ere badago etxebizitzaren ideia orokor eta positiboa helarazteko nahia, bizimodu “zuzenaren” errepresentazioa dena. Etxebizitzaren ideia orokor horrekin batera, alineazioaren zantzuak aurkitzen ditugu guk, eta ondorioz honek eraikinarekiko nolabaiteko egonezina eragiten duelakoan gaude. Le Corbusierrek etxebizitza, kubo/moduluen errepikapenean planteatu zuen, eraikineko bizilagun guztiak baldintza berberetan bizi zintezan. Ikuspegi ez hain objektibo batetik, baldintza berdinean bertan bizi zirenen alineazioa eragin zezakeen, XIX. mende erditik aurrera hiri industrializatuek gizakiarengan eragin zuten lerrokaduraren antzera.

Robert Venturi-k¹⁵⁶ Le Corbusierren ideia zein lanen inguruan, bestelako irakurketa bat

156. Robert Venturi, (Philadelphia, 1925) arkitekto estatubatuarra.

egiten du. Iritzi hauek guretzat, Le Corbusierren arkitekturaren “ahultasun” ezberdinen erakusle dira.

R. Venturik *Complejidad y contradicción en la arquitectura*¹⁵⁷ deritzon liburuan, arkitektu-raren anbiguotasuna jarri du agerian, eta nahiz eta Le Corbusierrek oinarritzko forma primarioak defendatu, hauek ere anbiguotasuna erakusten dutela adierazi du.

“La ambigüedad y la tensión están en cualquier parte en una arquitectura de la complejidad y la contradicción. La arquitectura es forma y substancia – abstracta y concreta –, y su significado procede de sus características internas y de un determinado contexto. Un elemento arquitectónico se percibe como forma y estructura, textura y material. Esas relaciones oscilantes, complejas y contradictorias, son la fuente de la ambigüedad y tensión características de la arquitectura. Generalmente, la conjunción ‘o’ con una interrogación puede describir relaciones ambiguas. La Villa Savoye: ¿es una planta cuadrada o no? El tamaño de los pabellones delanteros de Vanbrugh en Grimsthorpe en relación a los pabellones traseros es ambiguo desde lejos: ¿están cerca o lejos? ¿Son grandes o pequeños? Las pilastras de Bernini en el Palazzo de la Propaganda Fide: ¿son pilastras positivas o divisiones negativas? La franja ornamental del Casino Pio V en el Vaticano es confusa: ¿es más bien una pared o una bóveda? La curvatura central en la fachada de Lutyens en Nashdom facilita la iluminación natural; ¿está resuelta la dualidad resultante o no? Los apartamentos de Luigi Moretti en la vía Parioli de Roma; ¿son un edificio con una hendidura o dos edificios juntos?”¹⁵⁸

Anbiguotasunak tentsioa eragiten du, eta honekin batera noski, kezkgarritasuna.

R. Venturik *Savoye* etxearen anbiguotasuna, formaren inguruan kokatu du, eta honen formaren garbitasun zein purutasuna zalantzan jarri ditu. Bestetik, etxearen kanpoaldea eta barrualdearen arteko kontraesana, kontrastea, nabarmendu ditu. Kanpoaldetik xumea den bezala, barrualdetik erabat konplexua dela iritzi dio.

Adibide hau, eraikinaren ahultasun bat izan daiteke, baina ez zerbait negatiboa bezala, baizik eta alde biko aspektuaren baitan ulertzen dena. Formaren indarra, zalantzan jartzen da eta tentsioak sortzen dira. R. Venturik kontrajartze-maila aipatzen du, arkitekturaren *bata* zein *bestea*.

“Una arquitectura que incluye diversos niveles de significado crea ambigüedad y tensión.

Los ejemplos que son buenos y malos al mismo tiempo, quizás expliquen en parte la observación enigmática de Kahn: ‘La arquitectura debe tener tanto espacios malos como buenos’¹⁵⁹.

157. VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Itzul.: Antón Aguirregoitia Arechavaleta, Eduardo de Felipe Alonso eta Esteve Riambau i Saurí. Editorial Gustavo Gili.artzelona. 1999.

158. Ibid. 34, 35 eta 36. orr.

159. Ibid. 39. orr.

Arkitekturaren alde bikotasunari begiratu dio R. Venturik, eta eraikinen analisia, Le Corbusierrena barne, aspektu honetatik abiatu du. Guretzat alde bikotasunak, tentsioak sortzeaz gain, *kezkarri arraroa* ere islatzen du.

“Los elementos de doble-función de Le Corbusier y Kahn pueden resultar extraños en nuestra arquitectura. Los brise-soleils de la Unité d’Habitation de Marsella son estructura y porches así como pantallas. (¿Son segmentos de un muro, pilares o columnas?)”¹⁶⁰

Kasu honetan, zalantzazko forma arkitektonikoetaz ariko ginateke. Batetik funtzio bikoi-tza duten formak dira, baina bestetik bere zentzua zein den galdetzen dugu, horrela forma-ren izaera dudan jarriz.

Iritzi eta uste hauek, Le Corbusierren egituren, eta honenbestez baita ere hausnarketen, “trinkotasuna” eta “oreka” apurtzen dute, eta anbiguotasunaren eremuan kokatzen dira. Ezaguna eta ezezagunaren, edo hobeto esanda, forma eta forma ezaren artean kokatzen gara beraz.

“El arquitecto, por lo tanto, mediante la organización de las partes, crea un contexto que les da significado dentro del conjunto. A través de la organización no convencional de las partes convencionales es capaz de crear significados nuevos dentro del conjunto. Si usa la convención de una manera no convencional y organiza cosas familiares de una forma poco familiar está cambiando el contexto con lo que puede usar incluso el clisé para conseguir un efecto nuevo.

Las cosas familiares vistas en un contexto poco familiar llegan a ser perceptivamente tanto nuevas como antiguas”¹⁶¹.

112

R. Venturik honenbestez, kontrajartze eta gainjartzearen bitartez sortzen den *superkonti-guitate* kontzeptuari buruz hitz egin du. Ideia honek kontrakoak diren elementuak batzen ditu, eta bere arabera esanahi-maila ugari har ditzake bere baitan. Horietako bat adibidez, familiakoak zaizkigun gauzak, momentu batean arraro, ezezagun, ikustea. R. Venturik bere liburuan, eskala ezberdineko elementuen uztartzeak aipatu ditu, eta adibideetako bat Le Corbusierren *Stein* etxea dela dio.

Eta arrazoia du. *Stein* etxeko aurrealdea ikustean, izugarritzko tentsioa atzematen dugu, simetriaren ideia jarraitzen duen aurrealdea delako hain justu. R. Venturik arreta, sarrerako ateen inguruan jartzea proposatzen du. *Stein* etxean bi ate ikusi ditzakegu, bata ate nagusia eta bestea zerbitzukoa, eta bien artean tentsio nabarmena nabari dezakegu; baina ez elkarren ondoan daudelako, baizik eta aurrealde simetriko horren baitan, bakoitzak bestearekiko baliokidea den lekua okupatzen duelako. Bi ateen artean eskala ezberdin-

160. VENTURI, Robert. Complejidad y contradicción en la arquitectura. 55. orr.

161. Ibid. 68. orr.

tasuna dago, eta bien arteko tamainaren alde arraroa da guztiz. Baina arrarotasun hau, simetriaren ideiarekin baitan ematen da, edo behintzat indartu egiten da.



Le Corbusier. *Villa Stein*. Garches, Frantzia. 1927. Argazkia: Cemal Emden.

R. Venturirentzat honako hau, ezaguna eta familiakoa dena kontrakoa izatera pasatzen den kasuetako bat litzateke, eta beraz baita *kezkarri arraroaren* zantzuen errepresentazioa ere. Gure iritziz deigarria da, tentsio hauen azaleratzea simetria bezalako baliabideen baitan ematea, hau da, simetriarekin “normalean” lotzen ez diren emaitzak lortzea; arrarotasuna helarazten duten tentsioak esaterako. Kontrajartze honek berriro ere, anbigualtziaren irakurketara garamatza, azken finean R. Venturiren *superkontiguitate* kontzeptuak, aspektu bikoitzaren asimilazioa ulertzea du helburu.

Superkontiguitatea Le Corbusierren *Stein* etxearen aurrealdean emateaz gain, hirien antolaketa ere badagoela frogatu du R. Venturik, Filadelfian esaterako. Hiri honetan karratu formako kaleen antolaketa, eskala handiago bati erantzuten dioten zeharkako etorbideei gainjartzen zaio. Ondorioz, gainjarketa hauek triangulu formako orubeak sortu dituzte, hauek nolabait hiria tentsionatzen dutelarik. Modu batean esan daiteke, antolaketa “uniforme” hori apurtu egiten dela, simetrikoa den egitura batean bestelako espazioei lekua eginez.

Ezaugarri hauek *kezkarri arraroarekin* lotzen ditugu guk, azken batean ezegonkortasunak eta tentsioak eragiten dituztelako. Azken lerro hauetan, R. Venturik hiriari eginiko

erreferentzia aipatu dugu, etxe baten egiturak sortzen duen sentsazioa hiri baten antolaketan ere badagoela arrazoituz.

Hiriari eginiko erreferentzia labur honek, hurrengo puntura igarotzea ahalbidetzen digu. Etxetik, hiriaren eremua aztertzea da gure asmoa. Honenbestez R. Venturik Filadefiaren kasuarekin egin bezala, tipologia ezberdinetako hirien ezaugarrien baitan, *kezkarri arraroa* identifikatu ahal izatea da gure egitekoa.

2.3/ —HIRIA (*Kezkagarri arraroaren* leku posiblea II)

Hiriak eta bere ingurune guztiak osatzen duten eremua ere ezin dugu ahaztu. Ikerketa-lan honetan, etxea edo etxebizitza aztertze-eremu den momentutik, interesgarria deritzogu hiriari ere aipamena egitea. Hiria eta etxearen, etxea eta hiriaren, arteko harremana saihestezina dela nabarmena da, azken finean hiria bera “etxe erraldoi” bat bezala kontsideratu daiteke.

Hiriaren analisiari dagokionez, bi arrazoi nagusi nabarmenduko genituzke: Batetik, hiriak bere bizitzeko modu propioak sortzen ditu, hau da, bere aurrean oinezkoa jarrera konkretu bat hartzera behartzen du, are gehiago, eraikinak ere fenomeno horretara baldintzatuta daude erabat. Eta bestetik, gure ikerketa gaia, *kezkarri arraroaren* fenomeno, zinemaren lengoaiarekin estuki lotuta dagoela uste dugunez, beharrezkoa ikusten dugu zinemaren bitartez hiriari erreferentzia egitea. Badirudi, hiria eta zinemaren arteko harremana oso estua dela; esan daiteke zinemak beti izan duela jomugan hiria eta bere bizimodua errepresentatzeko nahia.

114

“El cine y las ciudades han crecido juntos y se han hecho adultos juntos. (...) El cine es el mejor espejo para las ciudades del siglo XX y para las personas que viven en ellas”¹⁶².

Wim Wenders¹⁶³ zinema zuzendariak, parez-pare jarri ditu hiriaren eta zinemaren garapenak. Esan daiteke gaur egun ezagutzen dugun hiria, hau da, hiri garaikidea, zinemarekin batera hasi dela. Honenbestez, zinemak aukera paregabea izan du, eta izaten jarraitzen du, hiria pantailan errepresentatzeko. Ondorengo lerroetan ikusiko dugun bezala, tesian aztertzen ari garen aspektu *kezkarri arraroa*, hiriaren bitartez erakutsi dute hainbat pelikulek.

Baina hiria eta zinemaren arteko harreman honetan, denboran atzera egitea beharrezkoa dela iruditzen zaigu, hau da, zinemaren hastapenetara eta honekin batera hiriek bizi izan

162. WENDERS, Wim. *El acto de ver*. Itzul.: Héctor Piquer. Paidós. Bartzelona. 2005. 115. orr.

163. Wim Wenders, (Düsseldorf, 1945) zinema zuzendari alemaniarra.

zuten industrializazio-hazkunderen urteetara jotzea.

W. Benjaminek, zinemagintzari jarri zion hiria ikusteko modu berriaren ahalmena; bere ustez zinemagintzak ordura arte ikusi ez ziren hiriaren ezkutuko zokorik ilunenak erakutsi zituen. Ordura arte literaturaren bitartez soilik deskribatu ahal zen hiria. W. Benjaminen arabera, literaturak *flaneur*aren ikuspuntua eskaintzen zuen eta zinemagintzak horrekin amaitu zuelakoan zegoen. Aldi berean, hiri osoaren eta zehazki etxebizitzaren ikuspuntu urbanoa aldatuz, arkitektura begiratzeko ikuspuntu berria ezarri zuen zinemak. *Flaneur*aren irudia, XIX. mendean sortutakoa da, eta W. Benjaminek garrantzi akademikoa eman zion termino honi; *kalezalearen* irudia litzateke.

“Benjamin observó con una penetración absolutamente inedita el más complejo documento de cultura de su tiempo histórico, la gran ciudad, y sacó la conclusión, no se si con la misma melancolía de Monsieur Teste o con una consternación propiamente cínica, en el sentido filosófico de la expresión, de que en la gran ciudad la historia se ha hecho poderosamente extraña a los hombres que viven en ella, aunque lo hagan rodeados de signos y huellas de la más rotunda materialidad”¹⁶⁴.

Adierazgarria iruditzen zaigu W. Benjaminek hiriari buruz agertu zuen iritzia, azken batean berak ere, *flaneur* baten antzera, bere testuetan hiriak zituen ezaugarriak finkatu zituen. *Paris XIX. mendeko hiriburua* izenburua daraman testuan adibidez, Pariseko hiriak zituen hainbat aspektu finkatu zituen, horien artean, hiriak arkitekturaren aldetik zuen itxura. Denboran “izoztuta” gelditu zen hiriburua zela zioen, burgesia klasearen etxeek erakusten zuten bezala, zaharkituta zegoena. W. Benjaminek testu hau, 1840. urtea eta XX. mendeko lehen urteen artean garatu zuen eta *arkitektura aspergarriaren* urteak bezala izendatu zituen.

115

2.3.1/ —Paris. *Flaneur*aren begiradatik, *Plan Voisinera* (etxe orratzak)

W. Benjaminek hainbat puntu nabarmendu zituen aipatu berri dugun Parisen irudi hori azaltzeko.

1867ko Erakusketa Unibertsalean, Paris luxua eta modaren hiriburu bihurtu zela adierazi zuen, inperioa bere momentu boteretsuenean zegoenean. Baina W. Benjaminentzat bizi-modu horrek fantasmagoria islatzen zuen, burgesiak bere kontzientzia faltsuari gustua hartzen ziolako. Kulturaren historiaren fantasmagoria zen. Eta Paris modaren hiriburu bihurtzeak, kontzientzia faltsu hori indartzen laguntzen zuela zioen.

164. LLOVET, Jordi. *Walter Benjamin, el paseante en la ciudad: La obra de los pasajes*, kapitulua. Itzul.: Manuel Espín. ZZ.AA. *Para Walter Benjamin. Documentos Ensayos y un Proyecto*, liburutik. Edizioa: Ingrid eta Konrad Scheurmann. Bonn. 1991. 227. orr.

“Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, en el halo de lo-siempre-otra-vez-igual”¹⁶⁵.

“Beti-berriro-berdina” planteamenduaren ideia horren atzean aurkitu dezakegu W. Benjaminek zioen izaera fantasmagorikoa. Azken finean, bazirudielako moda horrek estilo eta forma berdinak errepikatzen zituela behin eta berriz, etengabeko errepikapenaren baitan zegoen hiria zen.

W. Benjaminek *Flaneur*aren begirada, hiri handia eta klase burgesaren mugan kokatu zuen, baina ez bata eta ez bestea ez zituen menperatzen, ez zen “etxean” sentitzen. Mundu arrotz honen aurrean, babesa jendartean aurkitu zuen. Hau horrela izanik, berez ezaguna zitzaion hiriak, keinu fantasmagorikoak egiten zizkion *flaneurari*.

Georges-Eugène Haussmann-ek¹⁶⁶ proiektatu zituen eraldaketei ere aipamena egin zien W. Benjaminek. Eraldaketa hauen eraginez, hiriko langile klasea kanpokaldera bidali zen, hiriaren aldirietara. Modu honetara, *ingurubide gorria* bezala ezagutu zena sortu zen, hiriaren itxura guztiz aldatuz. Biztanleria lerrotkatzea lortu zuen G. Haussmannek, eta honek W. Benjaminentzat alienazioa eragin zuen, modu honetara biztanleei hiria arrarotuta agertu zitzaion, arrotza. Esan dezakegu, hiriaren kutsu “krudelaz” jabetzen hasi zirela biztanleak.

116

“El ideal urbanístico de Haussmann eran las vistas en perspectivas a través de largas series de calles. Lo cual corresponde a la inclinación, que advertimos una y otra vez en el siglo diecinueve, de ennoblecer necesidades técnicas haciendo de ellas finalidades artísticas...Estas quedaban tapadas con una lona hasta su terminación y se las descubría como a un monumento”¹⁶⁷.

W. Benjaminek Paris labirinto batekin alderatu zuen. Hiria, ametsetako labirintoaren isla zen eta *flaneur*aren irudia modu inkontziente batean honetara egina zegoen.

“Berriro iraganera itzuliz, – oraingoan oroimen pertsonalera jo gabe –, Benjaminek Paris arakatuko du, ‘oso hauskorra bihurtu den’ metropolia, eta XIX. mendeko hiriburutzat, nahiz modernotasun guztiaren trazaketa labirintikoaren genealogiatzat hartzen dena”¹⁶⁸.

W. Benjaminen ikuspuntuaren arabera, hiri handia arrarotuta agertzen zen bertan bizi

165. BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Itzul.: Jesús Aguirre. Taurus. Madril. 1998. 186.orr.

166. Georges-Eugène Haussmann, (Paris, 1809 – 1891) funtzionari, diputatu eta senatari frantsesa.

167. BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. 187. orr.

168. JIMÉNEZ, José. *Bidegaltzeak hirian. Modernoaren ezagumendu eta esperientzia estetikoak*, kapitulua. ZZ. AA. WALTER BENJAMIN. DENBORA, MINTZAIRA, METROPOLIA, liburutik. Arteleku. Gipuzkoako Foru Aldundia. Donostia. 1992. 29. orr.

zenarentzat. Testu hauetan hiriko biziaren xehetasunak deskribatzearekin batera, hiria defeniezina zen eta zer gertatuko zen jakin ezin zen “kosmos” baten antzeko zerbitz zela ondorioztatu zuen, filosofia eta antropologiaren eremuetatik aztertuz beti ere. Hiritarrak eguneroko gauza bat ikusi zezakeen bitartean, W. Benjaminek gertaeren ustekabeko ordena hori zeharkatzen zuen, hiri-bizitza gidatzen eta hiritarren jokabidea baldintzatzan zituzten ezkutuko lege horiek iradokitzeko. Ezkutuko lege horietan legoke hain justu, hiria arraro ikustearen arrazoietakoa bat.

“Baina baita beste zerbaiten adierazpen bezala: hirira lehenengo aldiz iristen denaren begirada arinetik (baina egunero ohartzen ez denari irekia) sortzen den bakanaren kongruentziaren adierazpen bezala, baita arrotasuna barrutik ezagututako hiri batean bizi izan dugun denboretan finkatzen duen eta iraganerantz zuzendurik doan begiradaren adierazpen bezala ere”¹⁶⁹.



Jim Jarmusch. *Night on Earth*. 1991. (Fotograma)

Adierazpen honetan baieztatu dezakegu, W. Benjaminek somatzen zuen hiriaren aspektu kezagarria, *unheimlich*aren presentzia. Alde batetik, ezohikotasun hori, arraroa dena, gurea ez den hiri batean agertu daiteke. Baina bestetik, erabat ezaguna zaigun hiri batean,

169. JIMÉNEZ, José. *Bidegaltzeak hirian. Modernoaren ezagumendu eta esperientzia estetikoak*, kapitulua. ZZ. AA. WALTER BENJAMIN. *DENBORA, MINTZAIRA, METROPOLIA*, liburutik. 22. orr.

atzeranzko begirada batek sortu dezakeen arrarotasunaren irakurketa legoke. Ondorioz, ezaguna zaiguna ezezagun bihurtzen da, arrotz agertzen da gure aurrean, eta aipatzen ari garen *flaneuraren* figurak ikuspuntu honekin begiratuko luke hiria. Denboran atzeranzko begirada horretan, bistakoa den sentimendu malenkoniatsu baten zantzuak daudela uste dugu.

W. Benjaminek hiriaren aurrean, Parisen egoteak, sortzen zion kezkarritasun sentsazioa azaldu zuen, eta kezkarritasun hori besteak beste, hirian galdu ahal izateak sortzen zion.

“Greziarrek zioten bezala filosofia harriduratik jaiotzen bada, Benjaminek argitzen duena harriduraren mota berezi bat da, espezifikoki, modernoa, *bidegaltzeak* bereizten duena”¹⁷⁰.

W. Benjaminen galtzearen ideiak, berriro ere S. Freuden okerraren irakurketara garamatza, *unheimlicharen* testura hain zuzen. S. Freudek *unheimlich* efektua gerta zedin hainbat egoera aipatu zituen, sentimendu hori bizitzeko baldintza bezala planteatuz. Egoera horietako batek, W. Benjaminen hirian galtzearen ideiarekin bat egiten du. S. Freudek Italiako hiri batean kokatzen zuen bere burua, non, bertan noraezean zebilen, galduta, baina nahi gabe beti auzo berean aurkitzen zen. S. Freudentzat leku berberera hainbat aldiz nahi gabe itzultzeak, erabateko kezkarritasuna zuen, hau da, *heimlich* bezala bizi zuen leku bat bat-batean *unheimlich* izatera pasa zen, leku ezezagun eta arraroa izatera alegia.

118 W. Benjaminen hirian galtzearen inguruko irakurketa, antzeko bidetik doala iruditzen zaigu. Hiritarrak, hiriaren eta jende multzoaren aurrean agertzen zuen ezinegona eta beldurra.

“Egia esan, hiri berriak itxuratzen hasten diren une beretik galduta sentitzea normala eta saihestezinezkoa da.

Baina bidegaltze hori ez da soilik hiriaren irudi labirintiar berritik sortzen baita `ni`a eta hiri testuinguru berriak sortarazten duen jendetzaren arteko kontrajartzetik ere. (...) `Hiri handietako jendetzak beldurra, higuindura, terrorea sortarazten zuen lehendabiziko aldiz aurrez aurre ikusi zutenengan`

(*Sobre algunos temas en Baudelaire*, 1939)¹⁷¹.

Azken finean, hirian galtzeak ez du esan nahi bertako kaleetan noraezean ibiltzea bakarrik, baizik eta jende artean gure burua galduta ikusteak ere, azalpen berberera garamatza. Agian azken puntu honek, modu nabarmenagoan bihurtzen du ezaguna ezezagun, hau da, adibidez ezaguna zaigun edo geurea den hiri batean jende artean galduta ibiltzeak, hiriaren alde arraroa azaleratu dezake.

170. JIMÉNEZ, José. *Bidegaltzeak hirian. Modernoaren ezagumendu eta esperientzia estetikoak*, kapitulua. ZZ. AA. WALTER BENJAMIN. *DENBORA, MINTZAIRA, METROPOLIA*, liburutik. 15. orr.

171. Ibid. 16 eta 17. orr.

W. Benjaminen hiri ikuspegiak hainbat *enigma* gordetzen zituen, eta horiei zuzenean begiratzuz, bakoitza bere “amildegian” erortzen zela ohartarazi zuen. *Enigma* horiek garai klasikoarekin lotu zituen. Puntu honetan *enigma* terminoari erreferentzia eginez, G. de Chiricok Florentziako *Santa Croce* enparantzan bizi izan zuena berriro gogora ekartzea beharrezkoa ikusten dugu. G. de Chiricok gauza guztien alde bikotasuna aipatu zuen, edozein elementu edo egoerek ohiko aspektuaz gain, badutela aspektu metafisiko, arraro, bat. Eta G. De Chirico, Italiako hiriek zuten metafisikaz ohartu zen, eta aldi berean bertan egoteak sorrarazten zuen kezkarritasuna atzeman zuen.

“Era una límpida tarde de otoño, y estaba yo sentado en un banco en el centro de la Plaza Santa Croce en Florencia. Naturalmente, no era la primera vez que veía aquella plaza. Pero acababa de salir de una larga y dolorosa enfermedad intestinal y estaba en una especie de estado de sensibilidad mórbida. Todos los que me rodeaban y hasta el mármol de los edificios y las fuentes me parecía convaleciente. En el centro de la plaza se erige una estatua de Dante, vestido con una larga túnica, asidas sus obras y pegadas a su cuerpo, y con la cabeza coronada con una corona de laurel pensativamente inclinada. La estatua es de mármol blanco pero el tiempo le ha dado una pátina gris, muy agradable a la vista. El sol de otoño, cálido y vigoroso, iluminaba la estatua y la fachada de la iglesia. Tuve entonces la extraña impresión de ver las cosas por primera vez y la composición del cuadro se reveló a mi. Ahora, cada vez que miro ese cuadro, recuerdo ese momento. No obstante, aquel momento sigue siendo para mí un *enigma*, en la medida en que me resulta inexplicable. También me gusta llamar *enigma* a la obra nacida de él”¹⁷².

119

W. Benjaminek, *flaneur*aren irudiarekin lotu zuen hiriaren aspektu arraro hori, kontemplazioaren begirada definitu zuelarik. Nolanahi ere, bai W. Benjaminen eta bai G. de Chiricoren bizipenek, hiria kezkarri bihurtzea ahalbidetzen zuten, ezaguna dena ezezagun izatera igarotzea hain zuzen ere. Guk, S. Freudek aipatu zuen *heimlich/unheimlich* terminoen arteko nahasketa horretan aurkituko genuke, W. Benjaminek *flaneur*aren begiradak sortzen zion egonezinaren arrazoia.

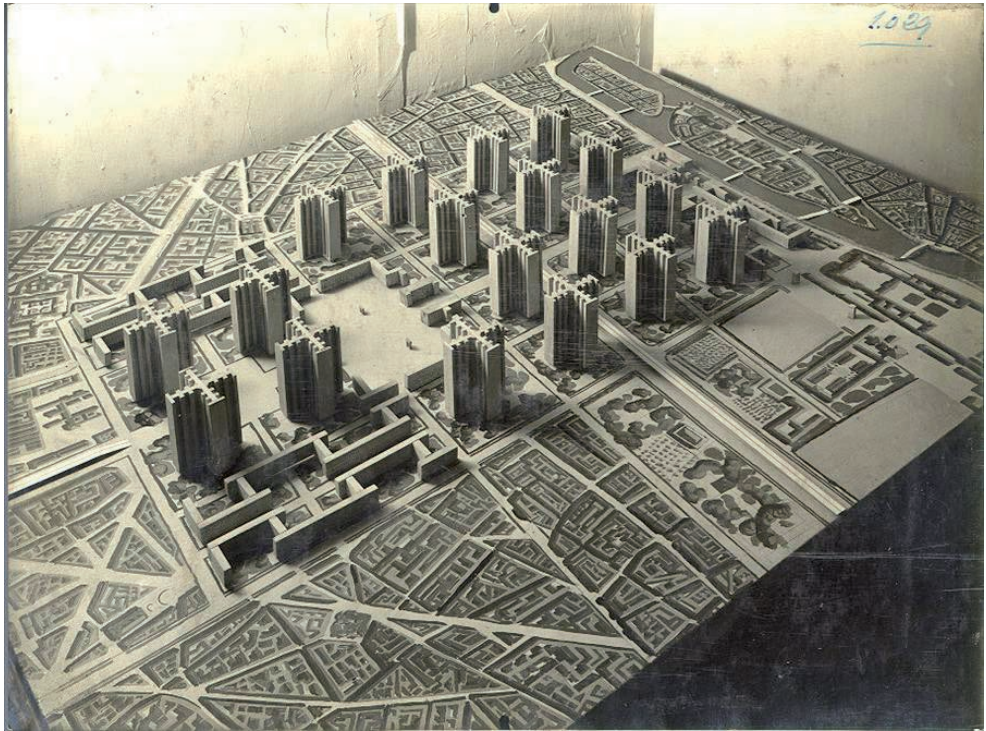
G. Haussmannek, XIX. mendean Parisen aldaketa eragin zuen hirigintza proiektua garatu zuela aipatu dugu. Geroago XX. mende hasieran, Le Corbusierrek hirian esku-hartuko zuen proiektua aurkeztu zuen: *Plan Voisin*.

Bi hirigintza proiektuen artean harreman bat egitea posible dela uste dugu, nahiz eta euren artean erabat ezberdinak izan, ez bakarrik hiri tipologiari dagokionez, baita hiria beraren zentzuari dagokionez ere. Lotura hau, W. Benjaminen *flaneur* izaerarekin gauzatu daitekeela iruditzen zaigu.

W. Benjaminek, Paris denboran *izoztutako* hiria zela bazioen, eta horrek nolabaiteko kutsu kezkarri eta fantasmagorikoak hartzen bazituen, Le Corbusierren proiektuak guztiz

172. CLAIR, Jean. *Malinconia*. 85. orr.

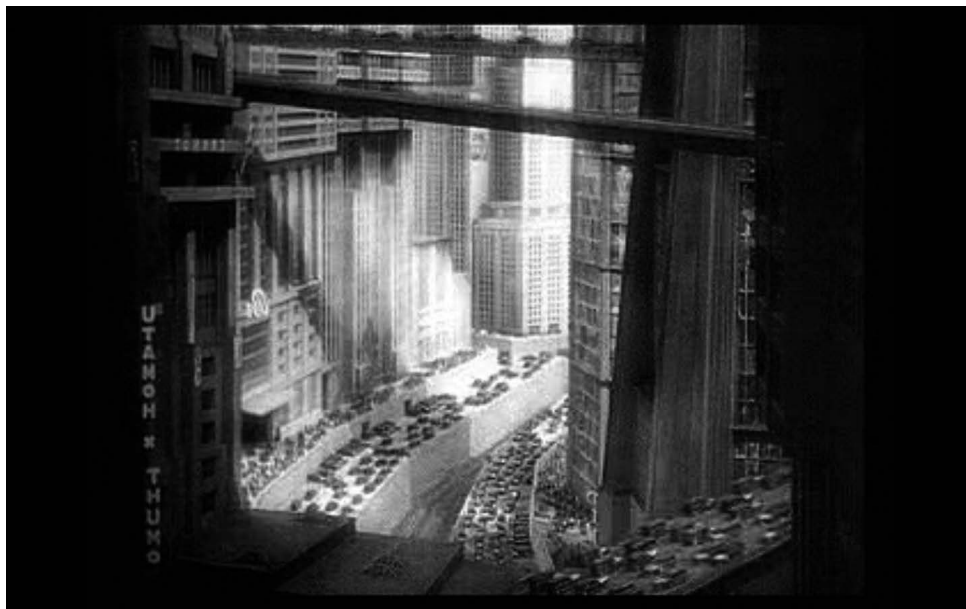
kontrako itxura izan arren, sentsazio kezkarria helaraziko zukeen hiri tipologia planteatzen zuen. Gurutze formako dorre alineatuak, denak berdin-berdinak eta autobide zabalen bitartez komunikatuak. Aipatu dugun sentsazio kezkarria batetik, bere planteamendu uniformearen atzemango genduke, hiritarren parte handi bat, etxebizitza berdin-berdinetan biziko zelako. Baina bestetik, bere tamaina eta proportzio izugarriagatik ere agerian gertuko litzateke. Azken puntu honi dagokionez, tamaina eta proportzio izugarrietako erai-kinetik, hiritarrengan eragina dute, eta horietako bat kezkarritasuna sortzea izan daiteke. Oinezkoaren tamainatik erabat aldentzen diren proportzioek adibidez, hiria arrarotzen dute.



Le Corbusier. *Plan Voisin*. Paris. 1922-1925. Argazkia: Le Corbusier Fundazioa.

Le Corbusierrek hirigintza proiektu hau, 1925. urtean aurkeztu zuen; gaur egun ordea tankera honetako hirigintza proiektuek, fikzioa edo arkitektura fantastikoaren munduak gogorarazten dizkigute. Honen arrazoietakoa bat, hiri proiektua imajinatu bakarrik egin dezakegun horretan egon daiteke, hau da, ez gaiztateak halako kutsu fantastikoa ematen dio proposamenari nahiz eta proiektua bera egingarria izan. Baina hala eta guztiz ere, etxebizitza dorre altu horiek, ezinezko arkitektura eta fikziozko hiri baten irudia eraikitzen eramatean gaituzte.

Ezinezko arkitekturak, fantastikoak, zinemagintzan badu, eta izan du, garrantzia. Hain justu Le Corbusierrek *Plan Voisin* jendaurrean erakutsi eta bi urte geroago, 1927. urtean Fritz Lang-ek¹⁷³ *Metropolis*¹⁷⁴ izeneko filma aurkeztu zuen. Pelikulan, metropoli imajinario zein fantastiko bateko bizia kontatzen da. Izan ere, ezinezko arkitektura fantastiko horren errepresentazioa da pelikularen ardatza.



Fritz Lang. *Metropolis*. Alemania. 1927. (Fotograma)

Hiri imajinario honek, badu Le Corbusierrek planteatutako proiektuarekin zerikusia. Azken finean bi adibide hauek, bakoitzak bere eremutik, urte haietan gizakiak gauzatu nahi zuen hiri eredia erakusten digute. Hiri modernoa. Baina aldi berean hiri guztiz arraroa ere bai. Zergatik? Biztanleak etxebizitza berdin-berdinetan, modu berean bizitzeko planteatuta zegoelako adibidez, erabateko alienazioak eraginez. Edo proiektu hauek hartzen zituzten tamaina eta proportzioek ere, horretan laguntzen zutelako. Le Corbusierrek *Plan Voisinen* bitartez planteatzen zuen hirigintzak, luzeeran bost kilometro zituen, izugarritzko dimentsioez ari gara hitz egiten, eta zer esanik ez dorreek hartuko zuketzen bolumena azalera zein altueran. Dimentsio hauek *Paris klasikoaren* erdian kokatuz, bi eredu arteko talka eta tentsioa eragingo luke. *Kezkagarri arraroaren* zan-tzuak imajina ditzakegu guk. Pentsa dezagun momentu batez pelikula bat egiten dela, non,

173. Fritz Lang, (Viena, 1890 – Los Angeles, 1976) zinema zuzendaria.

174. LANG, Fritz. *Metropolis*. Alemania. 1927.

Plan Voisin hirigintza eredu errepresentatzen den eta bertako bizimodua erakusten den. Gainontzeko hiriarekin alderatuz, tamaina hauek egonezina sortuko lukete gudan, eta honekin batera, bi hiri tipologia guttiz ezberdinak kontrajartzen ziren *Paris arraro* bat ikusiko genuke. Agian, *Metropolis* pelikulako hiriak transmititzen duen *kezkarri arraro* horren antzeko zerbait sentituko genuke.

Plan Voisine dorre altuak planteatzen zituen, 200 metrokoak gutxi gora-behera. Garai honetan, izugarritzko garrantzia hartuko zuten etxe orratzek eta arkitektu askok proiektatu eta eraikiarazi zituzten. Le Corbusierrek dorreei eta bere “hiri garbiei” buruz zuen ideia eztabaidaezina, Hendrik Wijdeveld-ek¹⁷⁵ galdera moduan planteatu zuen:

“Las consideraciones sociales ocupaban un lugar secundario ante las supuestas ventajas estéticas de este tipo de edificio. Wijdeveld planteó como pregunta lo que Le Corbusier consideró una verdad indubitable en sus ciudades radiantes: “¿encontrará la gente la paz espiritual en viviendas que se pierden entre las nubes, que están condicionadas por la economía, en las que la grandeza de ideas se da la mano con la solución espacial ingeniosa, que prometen libertad de vida y conducta (...) que ofrecen a todos aire, luz y sol, que dejan terrenos libres para fructificar y proporcionar jardines, parques, árboles y flores por todas partes?”. No obstante, Wijdeveld creía ver en los rascacielos de los magnates norteamericanos el primer signo de una nueva vida que sustituiría al capitalismo”¹⁷⁶.

122

Adierazpen honetan, zalantzan jartzen da Le Corbusierrek planteatutako hiriek helarazi nahi zuten irudia: Agian gehiegizko “perfekzio” horrek ez darama atzean nolabaiteko artifizialtasun bat? Nolabaiteko mehatxu bat? H. Wijdeveldek eraikin hauek deskribatzeko moduan, biztanleak lerrotatzearen ezaugarriak atzeman ditzakegu; adibidez ekonomiak baldintzatuta zeudela edo teknologia guztiaren gaintetik gailentzen zela zioenean. Azken finean, modu espresibo batean bada ere, berriki aipatu dugun F. Langen *Metropolis* pelikulan antzeko gauza bat gertatzen zen. Hiriaren berritasun eta modernitateak, atzetik biztanleen alienazioa zekarren, kapitalismoak bultzatzen zuen ereduaren errepresentazioa zen.

Gaur egun, etxe orratzek eta dorreek hartu duten zentzua bitxia egiten da adibidez. 2001eko Irailaren 11ko Dorre Bikietako atentatuak izan zirenetik, eraikin hauen inguruko ikuspuntua aldatu egin da herrialde aurreratuetako biztanleengan, edo behintzat ikuspuntua ez da atentatuen aurreko berbera, zalantzak sortu dira. H. Fosterrek *Diseño y delito*¹⁷⁷ liburuan, datu hau aipatzen du etxe orratzei buruz ari denean.

175. Hendrik Wijdeveld, (Herbehereak, 1885 – 1987) arkitekto eta diseinatzaile grafiko herbeheretarra.

176. PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Itzul.: Justo G. Beramendi. Gustavo Gili.artzelona. 1975. 161. orr.

177. FOSTER, Hal. *Diseño y delito*. Itzul.: Alfredo Brotons Muñoz. Akal. Madril. 2004.

“Al rascacielos se asocian nuevos temores en cuanto objetivo terrorista, y los valores de ‘atención’ y ‘receptividad’ se han vuelto sospechosos”¹⁷⁸.

Mendebaldean etxe orratzak botere eta nabarmentasunaren erakusle baziren, orain aspektu horiek zalantzan jarri eta lehengo ezaugarri horiei beste ezaugarri batzuk gehitu zaizkio: Kezkagarritasuna esaterako. Altuera horietan egoteak, segurtasun eza dakar, jada ez baitira hain indartsuak teknologia berrienei esker lortutako segurtasunaren inguruko arrazoiak. 2001ko Irailaren 11tik aurrera, baliteke etxe orratzek askorengan egonezina sortzea. Pendulo baten modura segurtasuna eta segurtasun ezaren artean balantza egiten duten eraikinak dirudite. Alde bikotasun horren arrazoiak, eraikin garai hauek hartutako mehatxu izaeran eta herrialde aurreratuenek etxe orratzik altuenak egiteko lehian aurkituko genituzke.

“(Este nuevo prometeísmo no fue desalentado, sino al contrario, por los ataques del 11 de septiembre: se pensó que los edificios altos con formas icónicas inspiraban una exaltación moral, por no hablar de un interés financiero y un respaldo político. ¿Quién puede olvidar el fállico grito de ‘¡Costruidlos más altos que antes!’?”¹⁷⁹

Gaur egun, hiri handia, metropolia, etxe orratzen ideiarekin irudikatzen dugu. Herrialde boteretsuetako hiri handi guztiek dituzte euren etxe orratzak. Japonian adibidez, oso errotuta dago etxe orratzen eraikuntza, lur-eremu gabeziaren arrazoia dela tarteko, teknologiarik aurreratuenekin eraikitzen dituzte lurrikara ugari aurre egiteko. Edo Estatu Batuetan, ezin da ulertu hiri baten finantza erdigunea etxe orratzik gabe. Estatu Batuetan hirien erdigunea dorre multzo bat izan ohi da, multzoa txikiagoa edo handiagoa izan daiteke baina beti dago etxe orratzen bat. Etxe orratzen kultura horretan dudarik gabe, New York da nagusi. Rem Koolhaas-ek¹⁸⁰ adierazi bezala, Manhattan bezalako auzoa “metaketaren kultura” oinarritzen da, etxe orratzen pilaketan hain zuzen. R. Koolhaasen arabera, etxe orratza da kultura horren ardatz nagusia eta bi forma nagusi bereizten ditu: Orratza, arreta eskatzen duen forma, eta globoa, harmena agintzen duena. *Manhattanismoaren historiaren* kontzeptua, bi forma hauen arteko elkarrizketan dagoela dio.

H. Wijdeveldek planteatutako galdera ekarri nahi dugu berriz ere lerro hauetara. Azken finean, gaur egungo zalantzazko, alde biko, izaera horri ere galdegiten diolako. Etxe orratzen hiri tipologia ez da eztabaida ezinezko eredu bat beraz.

178. FOSTER, Hal. *Diseño y delito*. 44. orr.

179. FOSTER, Hal. *El complejo arte-arquitectura*. Itzul.: José Adrián Vitier. Turner Noema. Madril. 11 eta 12. orr.

180. Rem Koolhaas, (Rotterdam, 1944) arkitekto herbeheretarra.

Le Corbusierren *Plan Vosin* hirigintza proiektuak eredu hori jarraitzen zuen nolabait, altueran eraikitako hiri antolamendua zen. Gurutze formako dorre altuez osatutako eremu bat, gainontzeko hiri historikoaren forma eta itxurarekin erabat apurtzen zuena. Dorre altuek eta etorbide zabalek, izugarritzko proportzioen hiri proiektu “hotz” eta uniforme bat sortzen zutela argi daukagu.

Hiri “hotzaren” ideia hori, ongi baino hobeto jaso zuen J. Tatic *Playtime* pelikulan. Le Corbusierrek Parisen planteatu zuen hiri ereduari jarritu liezaiokeen eszenografia oso bat eraiki zuen J. Tatic filme honetan. Etorkizueko Paris hipotetiko bat irudi-katu zuen. Modu batera esan daiteke, *Playtime* arkitekturari buruzko pelikula dela, legoia honen bueltan kokatzen da guztia. J. Tatic, fikziozko Paris garaikide bateko bizimodua errepresentatu zuen, baina honekin batera hiri “hotza” ere erakutsi zuen, desberdinarentzat lekurik uzten ez zuen hiri uniformearen. Jarrera ironiko baten begiradatik, guztiz modernoa eta garaikidea zen hiri baten funtzionamendu okerraren errepresentazio interesgarri zein ederra egin zuen.

J. Tatic elkarrizketa batean honakoa zioen:

“La sátira no se realiza sobre los lugares, sino sobre su utilización. La gente se cree ‘aplastada’ por los grandes edificios. Pero si supieran observar, se darían cuenta que la vida es igual allí que en cualquier sitio”¹⁸¹.

124



Jacques Tati. *Playtime*. (Fotograma)

181. GOROSTIZA, Jorge. *La profundidad de la pantalla. Arquitectura mas cine*. Colegio oficial de arquitectos de Tenerife. 2007. 95. orr.

Eta *Playtime* pelikulari buruz honakoa:

“(…) hay gente prisionera en la arquitectura moderna porque los arquitectos les obligan a circular de una manera determinada, siempre en línea recta”¹⁸².

J. Tati, bere dosi ironikoa alde batera utzita, errealitatean tamaina handiko eraikinen aurrean oinezkoak sentitzen zuen egonezinaz ohartu zen. Guk, gizarteak orokorrean mehatxu modura ikusten zituenaren irakurketa egiten dugu. Baina honekin batera, normaltasun baten barruan ere kokatu zituen, leku horietan ere, proportzio handiko eraikinetan edo etxe orratzetan, egunerokotasunak bere horretan jarraitzen zuela esanez. Guk planteamendu horretan, alde bikotasun baten zantzuak ikusten ditugu, eta bikoiztasun horrek eragindako *kezkagarri arraroaren* izaera ere bai. Azken finean, eraikin horiek “zapaldu” egiten gaituztela, mehatxu eginez oinezkoari, baina aldi berean inpresio horiek onartzen jakin ezkeru leku horietan ere egunerokotasuna normaltasun osoz eman daitekeela ohartzeak, J. Tati kezkagarritasunaren bizipena eragiten duten datuak ematen dizkigu. Azalpen horretan badago beraz anbigualentzia hori, J. Tati adierazpenari buelta emanaz argiago ikusiko duguna: Jendeak bizitza normaltasun osoz egiten du, bere burua “zapalduta” ikusten duen eraikin handietan. Modu honetara argiago atzematen dugu, *kezkagarri arraroaren* presentzia. Batetik, ohikoa dena egunerokotasun horretan dago, bestetik ordea, ez-ohikoa norbanakoaren sentimenduaren baitan dago. Sentimendu bikoitz eta anbiguo honek, eraikin handiei izaera *kezkagarri arraroa* hartzea eragiten dute.

125

“etxeorraz, zorrotza duzu begirada, soa zoroa
txiki sentiarazi nahi nauzu, txikiarazi nahi nauzu

etxeorraz, behetik ikusten zaitugunok
etengabe hondoratzen gara zure oinetan

zure kristal gardenetan
ikusten dugu gure burua
gero eta lausoago, zugandik urrutiago”¹⁸³

182. GOROSTIZA, Jorge. *La profundidad de la pantalla. Arquitectura mas cine*. 95 eta 96. orr.

183. NAPOKA IRIA. *Etxeorraz. Arnasten ikasteko berriz*, albumetik. Bonberenea Ekintzak. 2013.

(<http://napokairia.bandcamp.com/track/etxeorraz>)

Playtime pelikula, Parisen kokatuta dagoela aditzera ematen du zuzendariak, baina beste Paris bat da, benetakoarekin zerikusirik ez duena. Puntu honetan, Le Corbusierren *Plan Voisin* proiektuaren ideiarekin bat egiten du, biak fikzioaren errepresentazioak izanik, *Plan Voisineko* Parisek, *Playtimeko* fikziozko hiri horren trazuak gauzatuko lituzke nolabait.



Jacques Tati. *Playtime*. (Fotograma)

Pelikula guztia ordea, ez da irudimenezko Paris hipotetiko horretan oinarritzen. Filmean zehar momentu batez, Pariseko eraikin ezagun eta sinbolikoenak agertzen dira. Baina irudikapen edo errepresentazio hau, beti islaren bidez gauzatzen da. Kristalezko ate bat irekitzen denean edo autobusak geldialdia egiten duenean bakarrik ikus ditzakegu Garaipen Arkua edo *Sacré-Coeur* bezalako eraikin enblematikoak. Badirudi J. Tati bere hiri imagianario hori espazioan kokatu nahi zuela, hau da, existitzen den leku bati keiñu eginez, ez zuela erabat benetako Paris historiko hori ezabatu nahi izan. Eraikin historikoak agertzearen errekurtso horretan, atzeranzko begirada bat ere badago, jarrera malenkoniatsutik asko duena gainera. Tenplu klasikoek hondakinen antzera, kasu honetan ere, *Sacré Coeur* bezalako eraikinak iraganeko kultura baten arrastoak bezala agertzen zaizkigu pelikulan. Garai bateko monumentuei eginiko keinu hauek *kezkarri arraroaren* giroa eragiten dute; ez baitakigu benetan *Playtimeko* Paris horretan egon daitezkeen edo soilik pertsonaien irudimenean dauden islak besterik ez diren.

2.3.2/ — Hirien atalasea zineman. Hiri malenkoniatsuak

Etxe orratzak eta tamaina handiko eraikinak hiri modernoaren parte dira. XX. mendean zehar metropoliak hazten joan ziren heinean, auzo eta bizitoki berriak erritmo azkar batean eraiki ziren, eta ondorioz ordura arte inoiz existitu ez ziren leku berriak sortu ziren. Ereku hauek mugan zeuden lekuak ziren, ez erdigunearen ezta ere landa eremuaren parte ez zirenak, hiriaren aldiriak ziren. Mendebaldeko herrialdeetan adibidez, kontrolik gabeko hazkundeak eman ziren, modu honetara auzo eta herri pilo bat sortuz.

“De manera muy general, en el siglo pasado se enfrentaron dos modelos dinámicos opuestos.

Por un lado la ciudad heredera de la revolución industrial, la gran metrópoli anterior a la devastación de la Segunda Guerra Mundial, concentraba sus energías alrededor de un núcleo central claramente perfilado. Se caracterizaba, por tanto, por poseer unas líneas de fuerza centrípetas que conducían hacia ese núcleo los movimientos internos. Por otro lado, el modelo posterior se desarrollaría en espirales centrífugas hacia donde se dirigirían los complejos residenciales suburbanos, los grandes centros comerciales de las afueras o los espacios industriales y de servicios cada vez más diseminados por el extrarradio”¹⁸⁴.

Vicente José Benet-ek¹⁸⁵, mendebaldeko hiriek XX. mendean hartu zituzten bi tipologiaren norabideak markatu ditu. Alde batetik, Europako hirien egitura aurkituko genuke, non, erdigune historikoaren indarra nabaria den eta hiriaren hazkundera bere bueltan gauzatu den. Azken finean hiri hauetan, mugan dauden leku horiek erdigunetik modu erradial batean kanpokalderuntz eraiki dira, lotarako auzoen kasua esaterako. Bestetik, Estatu Batuetako hirien tipologia daukagu. Kasu hauetan, erdiguneak indarra galtzen du eta auzo eta merkatal gune sakabatuak dira hiria egituratzen dutenak. Ondorioz, hiri inguruko auzo ugari sortu dira, hauek beraiek izanik erdiguneak, bakoitzak bere erakarpen indarra baitu. Baina hazkunde mota honetan ere, mugan geratu diren lekuak sortzen joan dira, auzo batetik besterako trantsizio-eremu horiek kasu.

127

Hiriari buruzko atal honen hasieran aipatu dugun W. Wendersen esaldiari erreferentzia eginez, zinemak bere lehen urteetan hiri-tipologia hauek ongi ulertu zituen, eta modu honetara lehen aldiz hiriaren “errealitate gordina” erakutsi ahal izan zuen. Nolanahi ere, zinemak Bigarren Mundu Gerra jasan ez zuten hirietan bere begirada jartzea errazago izan zuen, Estatu Batuetako hirietan hain zuzen ere. V. J. Beneten arabera, bi gerrateen arteko zinemak, hirien muga-eremu hori erabili zuen alineazio indibidual zein sozialak airean jartzeko. Ondorioz hiriaren beste “aurpegia” erakutsi zen, muga-eremu horietan eraginez.

184. BENET, J. Vicente. *Umbral de la metrópoli*, kapituluak. ZZ.AA. *Los espacios de ficción. La arquitectura en el cine*, liburutik. Isee Books. Valentzia. 2008. 92.orr.

185. Vicente José Benet, (Valentzia, 1962) irakaslea Jaume I unibertsitatean (Castelló).

“El cine, en suma, se acerca con eficacia a ese nuevo ritmo de la percepción relacionado con la acumulación de estímulos para acabar planteando nuevos modos de ver la realidad moderna. Modos que en su insistencia por mostrar detalles y fragmentos, conducían a una inevitable consecuencia que ya puso de manifiesto Béla Balázs en aquellos años: ‘oculta [r] la verdad con realidad’¹⁸⁶.

Garai honetako zinemak beraz, hiria eta bere arkitekturaren aspektu arraro hori erakusteko gaitasuna ere izan zuen. Esan daiteke zinemak baduela, berez ezaguna den hori, ezezagun irudikatze “ahalmena”. Zinemak errealitatea, ikuspuntu arraro batetik erakutsi dezake. Aurretik ikusi dugun bezala, antzeko moduan ikusten zuen W. Benjaminek Paris, arrarotuta agertzen zitzaion begien aurrean, ohikotasunaren maila horren azpitik kokatzen baitzuen nolabait bere begirada. Bi gerrateen arteko urteetan, zinemak hiriaren lekuri ezkutukoak erakutsi zizkion ikusleari.

Eta V. J. Benetek arkitektura eta zinemaren harremana gauzatzerako orduan, hiriaren aldi-rietan jarri du arreta, oraindik aktibatu gabe dauden baina aldi berean erdigunearen erakarpn nabaria duten eremu kritikoetan hain zuzen. Alde bikota-sun honen baitan sortzen dira, ez-lekuak edo trantsizio-eremuetan dauden auzoak. Alde batetik erdigunetik urrun daude, baina aldi berean honekiko dependentzia mantentzen dute. Honenbestez, funtzio nabarmenik ez duten izaera gabeko lekuak direla esan daiteke. Aurrerago ikusiko dugu, nola leku hauek arraroak izatera pasa daitezkeen, bai itxura aldetik eta baita bertako bizimoduagatik ere.

128



Slatan Dudow. *Kühle Wampe*. Weimar Errepublikak (Alemania) 1932. (Fotograma)

186. BENET, J. Vicente. *Umbrales de la metrópoli*, kapituluak. ZZ.AA. *Los espacios de ficción. La arquitectura en el cine* liburutik. 91. eta 92. orr.

*Kuhle Wampe*¹⁸⁷, hiria eta bere hazkundeari buruzko pelikula da adibidez. Film honek, garai bateko aisialdirako lekua zena, hiriko baztertuen txabola-auzo bihurtzeaz hitz egiten du. Babesleku guztiz prekariora izatearekin batera, arazo latz bat du. Langile klasearen alineazioa ematen da, gehien bat belaunaldi zaharretan, eta hiri-muga horretara burges-txikien baloreak eramanez, eremu naturalean emantzipazio soziala lortzeko zailtasunak aurkitzen dituzte. Pelikula honek, hiri industria-laren krudeltasuna agerian jarri zuen, bai gai aldetik baina baita irudi aldetik ere. Hiria kanpoaldera emigratu behar izan zuten langile klasearen egoera zinemara eraman zen, langabezia izanik gai nagusietako bat. Irudi aldetik, Edward Hopper-en¹⁸⁸ lana gogorarazten digu hiri kanpoko eremu honek, paisaia kezkarri, bakarti eta hutsak gailentzen direlarik.

Hirien inguruetan sortu ziren auzo hauek azken finean, mugan zeuden eremuak ziren. Erdigunetik erabat aldentuta eta klase sozial baxuenen bizileku zirenez, leku degradatuak izatera pasa ziren. Gaur egun ere, agian zeharkako modu batean, gauza bera gertatzen dela deritzogu. Beraz, zinemak lehen aldiz honelako lekuak erakutsi zituenean, etxeen eta hirien ikuspuntu berri bat ere erakutsi zuen; ohikoa zena, baina aldi berean, ohikotasun horretatik apur bat aldentzen zenaren inpresioa ematen zuena.

*The City*¹⁸⁹ dokumentalak, ongi jaso zituen hiriko aldiri eta auzoen itxura eta giroa. 1939. urteko lan honek, orokorrean Estatu Batuetako hiri garapenak erakusten dizkigu, eta zehazki New Yorkeko bizimodua. Hala ere, dokumentala ikusleari bizi-eredu ezberdinak erakusteaz arduratzen da, hau da, garai hartan auzo edo herri tipologia ezberdinek nola baldintzatzen zuten bertakoen bizimodua. Badirudi, bizi-eredu hauek modu kronologikoan agertzen direla: Lehenik landa eremuko herrixka bat agertzen zaigu, ondoren kontalariak lantegi baten inguruan garatu den auzo batetara eramaten gaitu, hirugarrenik metropoliaren erdigunea erakusten digu, eta azkenik hirien kanpoaldean garatu den bizi-toki moderno batean bukatzen du. Dokumentalak, gizakiak landa eremutik hirira joan eta berriro landa eremu horretara bueltatzearen beharra azpimarratzen duela iruditzen zaigu.

Gure gaian oinarrituz, dokumentalak baditu hainbat pasarte *hiri kezkarri* baten irudia islatzen dutenak. Lantegi baten inguruan garatu den langile auzoa da horietako bat. Kasu honetan lantegia, auzoa eta bertako bizilagunak menpean hartzen dituen makina handi bat bailitzan agertzen da, etengabeko “mehatxua” egiten du. Auzoa bera lantegiarekin batera, makina handi bat litzateke, tximinetako keak hartzen duen atmosferaren guztia. Egileek ordea, leku hau ez zuten garapena eta etorkizuna izan zezakeen bizileku bezala erakutsi.

187. DUDOW Slatan. *Kuhle Wampe*. Weimar Errepublika (Alemania) 1932.

188. Edward Hopper, (Nyack, AEB, 1882 – New York, 1967) margolari estatubatuarra.

189. STEINER, Ralph eta VAN DYKE, Willard. *The City*. AEB. 1939.

Alderantziz, auzo ilun, zikin eta batik-bat, gureztat behinik behin, kezkarri bezala erakutsi zuten, non, fabrikako ke eta zaratek baldintzatutako bizimodu pobrea erakusten zen. Tren-makinen abiaduraren mehatxupearan bizi ziren auzotarrak ziren. Dokumentalak hain zuzen ere, etorkizunean jarraitu behar ez zen auzo edo herri eredu bat zela planteatzen zuten. Auzo hau, lehenago aipatu ditugun hiri handietako aldiri horietako bat litzateke, hiriaren mugan eta aldi berean “inon” ez dagoen leku horietako bat.



Ralph Steiner eta Willard Van Dyke. *The City*. AEB. 1939. (Fotograma)

Lantegi-auzo honek, D. Lynchek hamarkada batzuk geroago *Eraserhead*¹⁹⁰ pelikulan irudikatu zuen giroa gogorarazten digu. Inorena ez den leku “iluna”, eta makina baten, lantegiaren, mehatxu etengabeak ingurua gaiztatu egiten duen bizitokia. Auzo kezkarria da dudarik gabe.

Nabarmendu nahi dugun *The City* dokumentaleko beste pasartea, hiriaren erdigunea da. New Yorkeko erdigunearen bitartez, garaiko aurrerapenek zekarten ondorioak erakusten zaizkigu. Baina kasu honetan ez da aurreko kasuaren ikuspuntu “ilun” eta kezkarritik begiraten, baizik eta ironiaren errekurtoa erabiliz erakusten zaizkigu garapenaren ondorioak. Ondorio horietako bat, jendearen masifikazioa litzateke. Garai hartan, 1939. urtean, hirietan trafikoa arazo bat zen jada, New Yorkeko kaleak kotxe ilarez josita ikusi ditza-

190. LYNCH, David. *Eraserhead*. AEB. 1977.

kegu. Azken puntu honek, J. Tatik *Playtime* edo *Traffic*¹⁹¹ bezalako pelikuletan erakutsi zituen trafiko arazoak gogorarazten dizkigu; *Playtimen* agertzen den karrusel itxurako biribilgune motelak eragiten duen irudi arraroa esaterako.

Azken finean jorratzen ari garen gaiari dagokionez, Ralph Steiner-ek¹⁹² eta Willard Van Dyke-k¹⁹³ eginiko lan honek, hiriek, eta zehazki beraien aldiriek, izan dezaketen aspektu *kezkarri arraroaren* dokumentazio bikaina jasotzen dutela iruditzen zaigu.

Bigarren Mundu Gerra ondorengo hamarkadetan ere, egin ziren hirien aspektu arraroak eta muga dauden leku horien errepresentazioak erakusten zituzten pelikulak. *Kezkarri arraroaren* ikuspuntutik, batzuk nabarmendu nahi izan ditugu guk.

Horietako bat, Michelangelo Antonioni-ren¹⁹⁴ *L'eclisse*¹⁹⁵ pelikula da. Kasu honetan, hirurogeiko hamarkadan Erromako aldirietan zegoen auzo baten irudia erakutsi nahi izan zuen zuzendariak. Auzoaren itxura zein bertako giroaren errepresentazioaren baitan kokatzen da istorioa.

Pierre Sorlin-ek¹⁹⁶ *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*¹⁹⁷ izeneko liburuan, hirietako aldiriak arraroak izanagatik ere, ez direla guztiz nazkagarriak, eta horregatik esperimentatzen dituela zinemak leku hauek etengabe, aipatu du. Eta bere ustez honen erakuslea, M. Antonioni-ren *L'eclisse* pelikula da, azken finean hiria beraren eklipsea irudikatzen duelako.

131

“Curiosamente el filme ayuda a comprender lo que ocurrió entre 1947 y 1962. En 1947 las relaciones entre los suburbios y el centro eran más conflictivas que complementarias; la población tradicional rechazaba a los habitantes de las zonas marginales, mientras que la nueva clase dominante los necesitaba. Quince años después los suburbios ya no estaban aislados y la clase media tenía que emigrar allá”¹⁹⁸.

“Las ciudades se han desvanecido y tras ellas sólo han quedado monótonas hileras de viviendas”¹⁹⁹.

191. TATI, Jacques. *Traffic*. Frantzia eta Italia. 1971.

192. Ralph Steiner, (Cleveland, AEB, 1899 – 1986) argazkilaria eta zinemagile estatubatuarra.

193. Willard Van Dyke, (Denver, AEB, 1906 – Jackson, AEB, 1986) ikusentzun ekoizle eta argazkilaria estatubatuarra.

194. Michelangelo Antonioni, (Ferrara, 1912 – Erroma, 2007) zinema zuzendari italiarra.

195. ANTONIONI, Michelangelo. *L'eclisse*. Italia. 1962.

196. Pierre Sorlin, (Ain, Frantzia, 1933) zinema historialari eta kritikoa.

197. SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Itzul.: Núria Pujol i Valls. Paidós.artzelona. 1996.

198. Ibid. 123. orr.

199. Ibid. 131. orr.



Michelangelo Antonioni. *L'eclisse*. Italia. 1962. (Fotograma)

Eklipsea izena hartzen duen pelikula honetan, M. Antonionik errealitatean existitzen diren bi leku kontrajarri zituen; harresi barruko Erroma zaharra, erdigunea, eta haserretik kanpo dagoen hiri berria, EUR-en (Erromako Erakusketa Internazionala) ingurua. Baina hemen ere eredu zaharra eta berria parez-pare jartzen dira. Zuzendariak eredu zaharra, hiri zaharra kasu honetan, desagertzeraz kondematuta zegoela erakutsi nahi zuen bitartean, EUR-aren inguruan garatzen ari zen hiri berria, etorkizunaren erakusleioa zela nabarmendu nahi izan zuen. Baina hala ere, M. Antonionik hiri berri hau eremu guztiz “hutsa” bezala irudikatu zuen, hau da, badirudi inor ez zela bertan bizi, bizitzarik gabeko auzoak ziruditen. Vittoria, bertan bizi den pelikulako emakume protagonista, bakardadean bizi da, eta zantzu guztien arabera badirudi bere etxea ez duela gogoko. Auzoa guztiz berri-tzailea da, etxeak leiho zabalez eginak daude, non, kanpotik etxebizitzaren barrualdea ikusi daitekeen. Modu honetara filma ikusten ari garela, etxeak zehazki eta auzoak orokorrean, kutsu *kezagarri arraro* bat helarazten dutela ohartzen gara, eta kutsu hori Vittoriaren jokaeretan islatzen da argi eta garbi. Bera eta bere mutil-lagunaren arteko harremanak zerbait arraroa du, hiriak bien arteko distantzia markatzen du, hiri berria eta zaharraren arteko “tentsioa” bikotearen eguneroko harremanean islatzen da nabarmenki. Beraz auzoak, nahiz eta guztiz modernoa izan, ukitu malenkoniatsua ere badu. Arraro agertzen da ikuslearen aurrean, protagonistek beste inoren presentziarik gabe zeharkatzen dituzten kale hutsen auzoa da. Bertatik paseatzean, G. de Chiricoren plaza hutsak zeharkatzean senti daitekeen sentsazio berbera atzeman dezakegu, norbanakoaren isolamenduaz kontzientzia hartzeraz bultzatzen duen hirigintza zabal eta irekiak dira honako hauek. Puntu

honetan, Erromako EUR izena hartu zuen auzo honek, badu Italiako eraikin klasikoek transmititzen duten betikotasuna, denboraren etena, irudikatzeko nahia.

Beste bat adibide bat, W. Wendersen zinema da. Zuzendariak arreta berezia jartzen dio hiriari. W. Wendersek bere filmetako istorio asko kokatu izan ditu hirietan, baina aipatzekoa da gehienetan mugan baleude bezala erakusten dituen eremuak direla. Hiri hauek tentsio nabarmena helarazten dute, hiri ezagunak dira baina beti “zaticatuta” daudela dirudi.

“Nuestras ciudades son cada vez más frías y distantes, están cada vez más alineadas y son cada vez más alineantes. Como las imágenes, nuestras ciudades nos obligan cada vez más a tener ‘experiencias de segunda mano’ y tienden cada vez más a la comercialidad. La gente tiene que trasladarse a los extrarradios: el centro es demasiado caro. El centro está ocupado por bancos, hoteles e industrias de consumo y entretenimiento”²⁰⁰.

W. Wendersek gaur egun mendebaldeko hiriek hartu duten zentzuaren inguruan eginiko hausnarketa honek, ongi baino hobeto definitzen digu, hiriek bere baitan gorde dezaketzen kezkarritasuna. Eta kezkarritasun hori nabarmen ikusten dugu guk, berak grabatutako hirietan. Esanguratsuak dira, ondoko adierazpen honetan zuzendariak hiriak deskribatzeko erabiltzen dituen adjektiboak: “hotzak”, “urrunekoak” eta “lerrokatuak”. Aurretik ere aipatu dugu hirien alineazioa, eta honek sortzen duen kezkarritasuna. W. Wendersek alineazioa nabarmentzea ez da kasualitatea, bere filmetako pertsonaiengan hiriek horixe bera eragiten baitute. Badirudi hiria eta pertsonaien harteko harremana distantzia batekin errepresentatzen dela, hiria saihetsezinezko horma baten antzeko zerbait izanik.

W. Wendersek zinema parametro hauetan garatzearen arrazoi bat, errealitatean ere, hiriak modu honetara agertzen zaizkionaren bueltan egon daiteke. Bere hausnarketek, modu pertsonalean hiriek distantzia bat markatzen diotela aditzera ematen dute. Hau kontuan izanda, W. Benjaminek *flaneur*aren begiradaren eraginez egin zuen antzera, W. Wendersek ere sentsazio arraro baten esperientzia bizi du hirien aurrean, eta honenbestez, kezkarritasunak bezala agertzen zaizkion hirien bizipenaren kontzientzia hartu du.

“La primera vez que fui a una ciudad del antiguo bloque oriental, Budapest concretamente, sufrí una auténtica conmoción: no había nada. Alguna señal de tráfico, alguna que otra bandera espantosa, algunos eslóganes. Por lo demás, era una ciudad sin imágenes, sin publicidad”²⁰¹.

200. WENDERS, Wim. *El acto de ver*. 118 eta 119. orr.

201. *Ibid.* 119. orr.



Sighetu Marmatiei (Errumania). 2013, urria. Argazkia: Bilduma pertsonala.

134

Honekin, W. Wendersek hiri baten aurrean izandako bizipena agertu du, eta berarentzat bizipen horrek izan zuen garrantzia agerian jartzen da. Zentzu batean, garai hartan bloke komunistaren baitan zegoen Budapest hiria arraro agertu zitzaion, eta honek inpaktu handia eragin ziola bistakoa da. Bizipen pertsonal hauen baitan ulertzen ditugu guk, W. Wendersen pelikuletan agertzen diren hiriak.

Sobiet Batasunaren urteetan bi eredu oso ezberdinen talka ikus zitekeen Europan, eta talka hori hirien forma, itxura zein eguneroko bizimoduan ongi islatzen zen. Alde bateko zein besteko hirien artean ezberdintasun nabarmenak zeuden, gaur egun ere oraindik somatu daitezkeenak. Komunismoaren baitako hirien garapenak, baditu guretzat interesgarriak diren ezaugarri batzuk, eta horietako batzuk W. Wendersek aipatu ditu. Mendebaldeko hiriekin alderatuta, inongo irudi eta iragarkirik gabeko hiriak ziren, alde horretatik “hutsik” edo “biluzik” zeuden hiriak zirela esan dezakegu. Baina ez horretan bakarrik, eraikinen itxuran ere nabarmena zen komunismoaren eragina, uniformetasuna nagusitzen zen eraikinak ziren, komunismoak klase sozialen arteko ezberdintasunak ezabatzeko ideiarekin politikarekin bat egiten zutenak. Uniformetasun honek hirien antolamenduan ere bazuen eragina, lerro zuzenez trazatutako kale zabalen hirigintza eraduaren hedapena kasu.

Honekin ez dugu esan nahi, mendebaldeko hiriak, sistema kapitalistaren baitakoek, ez zituztela edo dituztela ezaugarri hauek betetzen. Baina agian garai hartako ekialdeko

Europako hirietan, uniformetasunaren ideia modu “kontzienteagoz” eraiki zen, eta beraz nabarmenagoa izatera iritsi zen. Ondorioz, lerro hauetan aipatzen ari garen hiriek alineazioa eragiteko duten ahalmenaren planteamenduari dagokionez, Sobiet Batasunaren kasuan esaterako, bistan zegoen zerbait zen. Edozein ezberdintasun “estaltzen” zituzten hiriak ziren. Esaten ari garen guzti hau ordea, ez da ulertzen bi ereduak alderaketa edo talka hori alde batera utziko bagenu, hau da, komunismoaren baitako hirien aspektu “huts” hori, sistema kapitalistaren baitako hirien “gehiegikeriarekin” batera ulertzen da. Hau horrela izanik, Europa ekialdeko hiriak, arraro ager zitezkeen Europa mendebaldeko edo Estatu Batuetako herritar batentzat.

Aipatzekoa da, Andrea Bellavita-k²⁰² *unheimlich*aren bizipena komunismoarekin lotu izana. Zehazki, komunismoak Europarentzat, Europa kapitalistarentzat, zekarren kezkarritasunarekin. Harreman horren arrazoia, Jacques Derrida-k²⁰³ zioen Marxismoak eta *unheimlich*ak partekatzen zuten espektroan aurkitu du.

“Derrida non lo esplicita, ma ci sembra di poter affermare che il suo spettro, lo spettro di Marx e del comunismo, si rivela da subito uno spettro *unheimlich*: è proprio la dimensione dell’*hantise* a renderlo tale, quella per cui l’Europa non deve affrontare l’arrivo inaspettato di un ospite straniero, ma piuttosto il ritorno (ma potremmo dirlo la *rimestone*) di un ospite estraneo che ne ha sempre occupato la domesticità. In una parola lo spettro del comunismo rappresenta il vero *Unheimliche* dell’Europa”²⁰⁴.

W. Wendersek Budapestera egin zuen bidaian bizi izandako hunkipenak, malenkoniaren sentimendutik asko duela iruditzen zaigu. Hiriak transmititu zion samintasun horren atzean, iraganeko, atzerako, begiradaren pisua atzematen da. Kasu honetan hunkipena, iraganari loturik dagoen tristuratik sortzen da.

Arrazoi hauek tarteko, zinemagileek zehazki eta artistek orokorrean, oso interesgarri bilatzen dituzte oraindik ere, garai hartako Sobiet Batasunaren parte izan ziren hiriak, paisaiak eta nola ez bertako biztanleak. Interes horren atzean, irudi kezkarrienganako eta begirada malenkoniatsurekiko nahia egon daiteke, eta askotan ezin izaten da saihestu *unheimlich* efektuaren eragina somatzea errepresentazio hauetan. Azken finean, mendebaldeko herrialde aurreratuetao gizartearentzat, komunismoa bizi zuten herrialdeek badute halako malenkonia bat euren erroetan sartuta, eta honekin batera baita atmosfera kezkarri bat ere. Planteamendu hau askoz hobeto ulertuko dugu, aurrerago Serban Savu²⁰⁵ artista errumaniar gaztearen lana aztertzen dugunean.

202. Andrea Bellavita, (Lekua? Non?) Milango Unibertsitate Katolikoan irakaslea.

203. Jacques Derrida, (Argelia, 1930 – Paris, 2004) filosofo eta pentsalaria.

204. BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un’applicazione del concetto di Unheimliche all’ enunciazione filmica*. Vita e Pensiero. Milan. 2005. 141. orr.

205. Serban Savu, (Sighisoara, Errumania, 1978) artista errumaniarra.

“ ‘Communism’ (or whatever that was) continued its existence in Romania long after it was officially declared dead. But this is not what I am interested in, it is not ‘Communism’ or the regime but its results, the effects of a failed utopia”²⁰⁶.

W. Wendersen *Der Himmel über Berlin*²⁰⁷ pelikulan, aipatu dugun ereduen arteko “talka” horren ondorioak nabari daitezke. Pelikula, horma eraitsi aurretik filmatu zela kontuan hartzeko datua da. Berlin, kontraste horren sinbolo nagusia izan zen urteetan, bi mundu, bi errealitate, guztiz ezberdinetan zatituta zegoen hiria zen. Bi aldeek ez zuten inongo harremanik izan hamarkadetan, harresiaren alde banatako biztanleek erabateko blokeoa eta inkomunikazioa pairatu zutelarik. Ez dago inongo dudarik honek hiria baldintzatu zuela, eta gaur egun ere zatiketa horren arrastoak ikusi daitezke, hiriaren egituraketan adibidez.

136



Wim Wenders. *Der Himmel über Berlin*. Alemania eta Frantzia. 1987. (Fotograma)

206. SAVU, Serban. Serban Savuk, Rozalinda Borcilarerekin izandako korrespondentziatik jasoa, 2010eko azaroa. *Serban Savu. Paintings 2005-2010*, liburutik. Hatje Cantz. Alemania. 2011. 103. orr.

207. WENDERS, Wim. *Der Himmel über Berlin*. Alemania eta Frantzia. 1987.

“Al norte de la plaza se halla esta enorme tierra de nadie, a la que sólo se llega por unos senderos y desde cuyo centro, donde estaba instalado el circo, hay una vista completamente distinta en cada punto cardinal, una mirada al pasado o a lo que queda de él, a los testigos de un pasado. Uno de ellos es un elemento berlinés por antonomasia que no se ve en ninguna otra ciudad: los ‘muros cortafuegos’ [*Brandmauer*], esas enormes paredes ciegas con las que limita la plaza norte. En el lado sur está esa imagen realmente espantosa de un garaje abierto de tres pisos y, detrás, el edificio de apartamentos. Esta película no es sólo para berlineses, sino que Berlín aparece también como símbolo del mundo entero. Un neoyorquino nunca ha visto un edificio tan grande con semejante muro cortafuegos. En París no hay ningún edificio que muestre sus paredes ciegas. Estos muros son verdaderos libros de historia, porque hablan de pérdidas. Desgraciadamente, en Berlín los están pintando casi todos e, incluso, dan subvenciones para taparlos”²⁰⁸.

Der Himmel über Berlin pelikulan, tentsioez betetako Berlin kezkarria ikusi dezakegu. Pelikularen argumentua, oso bereiztuak dauden bi ikuspegi eta bizimodutan oinarritzen da: Batetik, aingeruen airetiko ikuspegi eta pentsamenduen bizimodu isila, zuri-beltzean islatzen dena. Bestetik, Berlineko biztanleen bizimodu etsitua eta aldi berean itxaropeneko. Bi “errealitate” hauen arteko nahasketak, arrarotua dagoen atmosfera bat sortzen du, hiriko biztanleen pentsamenduen bakarrikzketek sortutako giroa finkatzen da. W. Wendersek, Berlineko airetiko ikuspegi batekin barneratzen gaitu hiri barrura, eta jada hasieratik erakusten dizkigu berari hainbesteko arreta deitu zioten suhesi-horma itsuak. Hain justu, aigerua den protagonista, eraikin baten suhesi-horma horietako batetik sartzen da familia baten etxe barrura. Familiaren pentsamenduak bakarrik entzun ditzakegu, bakoitza bere munduan, ez dago euren arteko elkarrizketarik. Suhesi-horma horiez gain, Berlineko fisionomia urte luzez baldintzatu zuen harresiak ere presentzia nabarmena du pelikulan. Aingeruek harresia zeharkatu ahal dezakete, Berlindarrak ez bezala, eta beste aldera igarotzen dira. Denbora osoan harresia muga bezala ageri da, eta ondorioz ez-leku izaera nabarmena duten eremuak erakusten zaizkigu. Adibidez, adineko gizonetako batek garai bateko *Potsdamer Platz* enparantza ezagun hura aurkitu nahi du, pelikulan ordea erabilerarik ez duen eremu zabal bat besterik ez da; ez-leku bat. Malenkonian nagusitzen da gizonarengan, garai batean Berlineko enparantza ezagunak hiriarentzat suposatzen zuten gogorazten hasten denean. Non dago *Potsdamer* enparantza? Behin eta berriz galdetuz bere buruari. Eta lehen enparantza izan zen leku horretan bertan, eserleku batean eseri eta zain geratzen da. Pelikulan agertzen diren hiriko biztanle guztiek etsipena agertzen dute, buru makur dabiltzalarik. Filmean Berlin hiri grisa da benetan, baina eguneroko bizitzak ere aurrera jarraitu behar du eta itxaropenerako lekua badago.

137

208. WENDERS, Wim. *El acto de ver*. 130 eta 131. orr.



Wim Wenders. *Der Himmel über Berlin*. (Fotograma)

138

Alde biko sentimendu hau, zirku bateko emakume trapezistarengan ongi islatzen da. Bere pentsamenduetan honako zerbait entzun dezakegu: “Atzerritarra naiz baina aldi berean dena familiarra egiten zait.” Emakumeak eginiko hausnarketa honetan, *unheimlich*aren, kezkarriaren, bizipena somatu daiteke. Pendulo baten antzera, sentimendu batetik besterako aldatetaren kontzientzia hartzen duelarik, kontrakoak diren bizipenen jakitun delarik. Orokorrean, aingeruek entzuten dituzten pentsamendu guztiek dute hein batean, alde bikotasunaren ezaugarri hori. Hau kontuan izanda, pelikula gehiago iruditzen zaigu kezkarria, dramatiko baina.

Hiriaren aspektu malenkoniatsua indartze aldera edo, azken emanaldia emango duen zirku dekadente bat dago hirian, gutxira desagertu egingo dena. Zirkuaren munduak orokorrean islatzen duen alde bikotasun hori, batetik malenkoniatsua eta nostalgikoarena eta bestetik ilusioa eta zorionarena, pelikulan ongi errepresentatzen da. Baina *Der Himmel über Berlin* filmean azkenean nagusitzen den sentimendua, malenkonia da. Aipagarria da W. Wendersek zirku kokatzeko aukeratutako eremua. Leku oso arraroa da, erabilerarik ez duen lursaila, baina pelikulan garrantzi handia hartzen duena. W. Wendersek aipaturiko ez-leku horietako bat da honakoa, baina aldi berean guztiz interesgarria eta lanerako aukera asko ematen dituena. Zirkuaren atzean suhesi-horma izugarri bat dago, eraikin “itsua” dirudi, leihorik gabekoa. Horma izugarri honek mehatxua helarazten digu, ingurua baldintzatzeaz gain arrarotu ere egiten duelarik. Pelikulan badago momentu bat, suhesi-horma honek planoaren atzealde osoa betetzen duena eta zerua kasik desagertu egiten dena, ondorioz, bere aurrean kokatzen diren elementuak guztiz txikiak ikusten dira. Kasu honetan, suhesi-horma horren mehatxua atzematzeaz gain, planoaren atzealde “abstraktua” bihurtzen dela dirudi, istant batez ez dakigu zehazki zer den.

Bestalde, W. Wendersek II. Mundu Gerrari buruzko filmazio originala sartu zuen pelikulan. Dokumentu honek, Berlinen iraganak oraindik duen pisua ulertzeko balio duela

iruditzen zaigu. W. Wendersek, tarteka II. Mundu Gerra osteko Berlineko irudi originalak sartuz, fisikoki zein psikologikoki suntsituta jarraitzen duen hiri baten irudia eraikitzen du. Pelikulan argi eta garbi geratzen da, 1987. urtean iraganak oraindik ere zeresan handia zuela Berlineko biztanleengan. Hain justu, harresiaren erorketa baino bi urte lehenagokoa da filma, eta beraz fisikoki zatituta zegoen Berlin hura jasotzen duen azkenetariko dokumentua dela esan daiteke.

Iragana materializatzen duen zerbait baldin badago, hori harresia da dudarik gabe. Harresiak sortutako zatiketaren ondorioz, erabilera eta izendapen konkreturik gabeko lekuak sortu ziren, harresia bera eta bere ingurunea barne. *Der Himmel über Berlin* filman, W. Wendersek arreta barezia jarri zien leku hauei, protagonistak harresiaren eremuan, mugan, kokatuz. Harresia, ezaguna eta ezezagunaren arteko errepresentazio fisikoa kontsideratu izan balu bezala.

W. Wendersek gogoko ditu honelako lekuak, azken finean *aktibatu gabe* dauden lekuak baitira, mugan daudenak. Baina bere grabazioen bitartez, ez-leku hauek aktibatuzera heltzen da, eta berez duten tentsioa indartuz, *kezkarri arraroak* izatea lortzen du.

Hiriko mugan dagoen eremu hauetako bat nagusitzen da, hamar urte lehenagokoa den *Der amerikanische Freund*²⁰⁹ izeneko pelikulan ere. Kasu honetan, W. Wendersek Hamburgo hiriaren airetiko ikuspegi batekin sartzeko gaitu istorio barrura, modu honetara, pelikula eremu konkretu batean kokatuz. Hasieratik, protagonista bere familiarekin non bizi den jakin dezakegu, zein errealtatek inguratzen duen eta zer nolako giroa dagoen hiriaren parte horretan. Honetarako, W. Wendersek ez zuen edozein kokapen aukeratu, Hamburgoko portuan finkatu zuen protagonistaren etxea, inguruan etxerik ez zuen eta errebolta batean kokatuta zegoen eraikin isolatu bat hain zuzen.

139



Wim Wenders. *Der amerikanische Freund*. Alemania. 1977. (Fotograma)

209. WENDERS, Wim. *Der amerikanische Freund*. Alemania. 1977.

Der Himmel über Berlin pelikulan bezala, hemen ere suhesi-hormak ikusi ditzakegu etxebizitzaren arteko espazio hutsei esker, eta hauek portuko instalazioekin nahasten dira. Etxeak sakabanatuta agertzen dira, eta hauen artean eremu hutsak, erabilera zehatzik ez dutenak. *Der Himmel über Berlin* pelikulan zirkua kokatzen zen lekua antzeko ezaugarriak ditu portuko auzo honek ere.

Hiriko mugan dagoen lekua da, Hamburgoko hirigunearen eta itsas-portuaren arteko trantsizio lekua izan daitekeena eta honek ere ez-leku izaera garbia daukana. W. Wenders-ek protagonista horrelako leku batean kokatzeak bere garrantzia du, bere bizitzaren tentsioen isla baita hiria bera ere. Hamburgoko merkantzia portuaren etengabeko mugimendua erakusten da pelikulan eta etxebizitza blokea mugimendu honen lehen lerroan aurkitzen da. Ez da bertan egoteko lekua, kontrakoa baizik, igarobideko lekua da guztiz. Baina gure ustez aldi berean, kokapen guztiz interesgarria ere bada, egoera kezkarriek helarazten duten tentsioekin bat datorrelako.

W. Wenders-ek portu inguru hau, eguneko bi momentutan filmatzen du nagusiki; goizean, eguzkia irteten ari denean, eta iluntzean. Honekin badirudi, portuko mugimenduak etenik ez duela, goizetik gauera eta gauek goizera martxan dihardu. W. Wenders-ek mugimendu honetan arreta berezia jartzen du, baina nahiz eta etengabe martxan dagoen lekua izan, etxea eta bere inguru zaharkitua da, dekadentea, eta eraistera kondenatuak daude. Hain justu, horixe bera entzun dezakegu, protagonistaren semeak aitaren heriotzaren ondoren gogoratzen duenaz hausnartzen duenean: “- *Viviamos en una casa en el puerto. Luego la derrumbaron.*”

Modu honetara, eraikin berrien eta zaharren arteko tentsioa ikusi dezakegu, desagertzera kondenatuta dagoen auzoa da. Pelikulan airetiko ikuspegiaren bitartez antolamendurik gabeko hirigintza bat ikusi daiteke, eta eraikin solte bakartiei denbora askorik ez zaiela geratzen oharitzen gara, epe motzera atzean dituzten etxe multzo berriei lekua egiteko.

W. Wenders-ek hiriak filmatzeko eta tratatzeko moduak, arreta piztu digu. Azken finean film hauetan bizi daitekeen egunerokotasun arraro hori, filmatutako hirien bitartez ere atzeman daitekeelako. Esan dezakegu, egoera kezkarri horien isla zuzena direla. *Der Himmel über Berlin* zein *Der amerikanische Freund* pelikuletan, mugan dauden hiriak agertzen dira, arrazoi ezberdinak tarteko, bietan tentsio etengabea somatu daiteke.

W. Wenders-ek leku kezkarriak bezala erakusten dizkigu, arrarotuak dauden inguruak, eta honek asko du pertsonalki sistema komunistaren baitan zeuden hirietara egindako bidaietatik. Hiri hauetan, nolabait osatu gabeko modernitate baten zantzuak atzeman daitezke, modernitatea bera ere eraistear dagoen momentuarekin batera. Horrelako fenomenoak gertatzen da adibidez, Bukarest hirian ere.

2.3.2.a/ — Errumaniako parlamentuaren eraikina, Bukarest

(Esperientzia pertsonalak I)

Puntu honen barruan, ataltxo bat ireki nahi izan dugu. W. Wendersen zinema eta Europa ekialdeko hiriez ari garen honetan, 2013ko urrian Errumaniara egin genuen bidaia gogora ekarri, eta kontestu honen baitan aztertzea interesgarria izan daitekeela iruditu zaigu.

Bukarestera iritsi ginenean, ezinbestekoa izan zen Nicolae Ceausescu-ren²¹⁰ aginduz eraikitako jauregia, gaur egun Errumaniako parlamentuaren eraikina dena, bisitatzea. Eraikin izugarri hau *kezkgarri arraroaren* perspektibatik ikusita, bisita honekin nolabait aztertzen ari garena lehen pertsonan bizitzeko aukera izan genuen.

Jauregia, 80ko hamarkada hasieran hasi ziren eraikitzen eta N. Ceausescu eta bere emaztea kondenatu zituztenean guztiz amaitu gabe zegoen. Nolanahi ere, oso denbora gutxian jauregia ia bere osotasunean eraiki zuten, 1983. urtean hasi eta 1989. urterako zati handi bat jada egin zegoen. Gero, N. Ceausescuren erregimenaren ostean, hainbat proposamen egin ziren eraikinaren inguruan, azkenearako bere horretan amaitu eta Errumaniako Parlamentua kokatzea erabaki zen.

Jauregia handikeriaren arrasto garbia da, Estatu Batuetako Pentagonoaren ondotik, munduko bigarren eraikin instituzional handiena da. Bukarest hiri erdi-erdian kokatua, leku nabarmena betetzen du, eta hiria bera erabat baldintzatzen du. Hiria baldintzatzeaz gain, 80ko hamarkadatik aurrera bere fisionomia ere guztiz aldatzen dela ikusiko dugu. Jauregiak hiriko azalera garrantzitsu bat okupatzeaz gain, proiektuak berak hirigintza aldaketa nabarmenak eragin zituen.

Parlamentuaren aurreko enparantzatik, hiria alderik alde zeharkatzen duen etorbide luzea hasten da, *Bulevardul Unirii* izenekoa, ezker-eskuin etxebizitza eta bulego eraikin uniformeak dituena. Etxebizitza eraikin hauek jauregiarekin batera eraiki ziren eta hiri zaharreko gainontzeko eraikinengandik desberdintzen dira. Parlamentuaren estetika bera jarraitzen dute, itxura eklektikoa nagusitzen delarik. Gaur egun, direnak baino zaharragoak dirudite, zaharkituak daude.

Bukaresteko alde zaharretik, Dambovita ibaia zeharkatu eta enparantza handira iritsi ginen, *Piata Unirii*-ra, gutxi gora-behera parlamentura daraman etorbidearen erdibidean dagoena. Lehen begirada batean ohartu ginen, beste garai bateko enparantza zirudiela, ur-zorrotada ugarirekin eta iraganekoak ziruditen ornamentuekin apainduak. Enparantzaren diseinuak, ez zituen inolaz ere laurogeiko hamarkadako joera arkitektonikoak jarraitzen. Gu izan ginenean, urik ez zen irteten ur-zorrotadetatik, ondorioz are eta zaharkituagoa

210. Nicolae Ceausescu, (Errumania, 1918 – 1989) politikari komunista eta Errumaniako presidente izandakoa.

zirudien enparantzak. Etorbidearen muturretako batean, aurrez-aurre ikusten zen parlamentuaren eraikin izugarria. Lehen aldiz begiztatzen denean, bere tamainak inpresionatu egiten zaituela aitortu behar da, jada urrutitik begiratuta, bere bolumenak beste guztiaren gainetik gailentzen baitira.



Bulevardul Unirii (Bukarest). 1986ko maiatzak 1. Argazkia: Scott Edelman.

Enparantza zeharkatu eta etorbide zabalean sartu ginen, parlamenturako norabidean. Ezker zein eskuin genituen etxebizitza eraikinek, guztiz denborazkanpokoak iruditu zitzaizkigun. Laurogeiko hamarkadan eraikiak, beste garai batzuetako estiloen nahasketak erakusten zituzten, eklektisizmo nabarmenaren adibide garbiak izanik. Baina eraikinen ezaugarri ezberdinei arreta gehiagorekin begiratu gero, hogeita hamar bat urte zituztela baieztatu ahal izan genuen. Etxebizitzak batere zaindu gabeak zeuden eta behar zutena baino lehenago zaharkitu zirela zirudien. Bistakoa zen, bakoitzak bere pisuan bere kasa egiten zituela egin beharreko aldaketa eta erreformak, eraikinaren aurrealdearen osotasuna kontuan hartu gabe. Haize girotuen tramankuluak non-nahi ikus zitezkeen. Baina eraikinak zaharrak ez zirela erakusten zuten beste hainbat ezaugarritaz ere jabetu ginen. Horretarako harriaren erabilera adibidez, harriaren funtzioa itxura ematea besterik ez zen, elementu estetiko soila, benetako euskarria izan beharrean. Edo leihoak, hauek kasu askotan berriak ziren, eta originalak ere aluminiozkoak zirela ikusten zen.

Parlamentuara iristeko etorbide honen alde banatan eraiki ziren etxebizitzek, N. Ceausescuren erregimenaren azken urteen krudelkeria islatzen dute. N. Ceausescuk *Bulevardul Unirii*, Pariseko *Les Champs-Élysées* etorbidearen gainetik jarri nahi izan zuen, bai luze-eran eta bai zabaleran, bere asmoen handikeriaren erakusle izanik. Etorbidea mugatzen duten etxebizitzek handikeria bera erakusten dute, itxurakeria hutsak dira. Pariseko Eliseoen etorbidean kokatzen diren etxebizitzekin alderatuz, hauek fatxadakoak, faltsuak, iruditu zitzaizkigun. Parisekoak, bere garaiko burgesiaren nahi eta gustoetara eraikitako etxebizitza dotoreak baldin badira, Bukaresteko kasuan, denak garai berean eraikitakoak dira, garaikoa ez den estilo bati jarraitzen diotenak. Bertan geundela, ezaugarri honek ilusio baten errealizazioa gogorarazi zigun, benetan ez zenaren itxurakeriazko hirigintza proiektuarena alegia. Etorbidetik parlamentura bidean gindoazela, laurogeiko hamarkada erdialdeko urte gogor haiek izan genituen gogoan. Langile mordoa lanean, N. Ceausescuren proiektua denbora errekor batean burutu ahal izateko. Burutapen honek, hiriarenganako arrarotasuna eragin zigun, azken finean, oraindik ere iraganaren pisua somatu genuelako, eta beraz atzerako begirada egitea saihestu ezinekoa bihurtu zelako.

Parlamentuko eraikinera albo bateko sarreratik sartu ginen, sarrerak hartu eta poliziaren kontrol bat pasatu eta gero, gidari batekin hasi genuen bisita. Gidariak, hasieratik adierazi zigun bisitak irauten zuen bitartean, eraikinaren zatitxo bat besterik ez genuela ikusiko, nolnahi ere bistaldiak bi ordu iraun zituen gutxi gora-behera.

Parlamentura sartu eta berehala ohartu ginen, eraikuntza lanetarako erabilitako materialen handikeriaz. Lehenik, marmolezko hormak zituen gela luze batetara sartu ginen, lurrean alfonbra gorri handiak zituena. Hemendik aurrera, marmolaren presentzia erabatekoa izango zen, marmolez landutako zutabe eta kapitel “klasiko” itxurakoak nonahi aurkitzen zirelarik.

Jauregia, eklektikoa da kanpotik zein barrutik. Hala ere, nahiz eta forma klasikoen aldeko “gustua” erakusten duen, aurrez-aurre begiratzean, klasizismo greziarra edo erromatarren estiloak modu berezian jasotzen zituela ohartu ginen. Aurrealdeko zutabe erraldoien kapiteletan jarri genuen arreta, eta hauek korintiar itxurakoak izan arren, ornamentazio zein proportzietan eraldaketa batzuk zituztela frogatu ahal izan genuen. Formen eraldaketa hauek seguraski, laurogeiko hamarkadan eraiki izanagatik arrazoitu daitezke.

Barrualde guztian, antzeko ornamentazioa errepikatzen zela nabari genuen, *estilo errusiar kargatu* baten zantzuak atzeman genituelarik. Gela luze horretatik eraikinaren erdialdera sartu ginen, amaigabeak ziruditen zeharbideetatik, eraikinaren benetako tamainaz jabetu ginen. Marmolezko hormak, landutako egurrezko atek eta kristalezko lanpara ugari ikusi genituen jauregiaren egongela ezberdinetan. Eraikinaren erdi-erdiko espazio zabalean kokatu ginean, alde banatan marmolez landutako eskailera zabalak zituen harrera-gelaren handikeriak inpresioa eragin zigun, gidariak alfonbrak zituzten tamainaz eta ateen egur motei erreferentzia egiten zien bitartean.



Errumaniako parlamentua. 2013, urria. Argazkia: Mikel Orozko.

Jauregiaren balkoi nagusira irteteko aukera ere izan genuen, eta bertatik parlamentuaren aurreko enparatzaren eta *Bulevardul Unirii* etorbidearen handitasuna garbiago ikusi genuen. Balkoi honetan egoteak bazuen guretzat izaera kezkarri bat, iragana zuzenean sentitzeak sortzen zuena. Hau, N. Ceausescu herritarrengana zuzentzeko balkoi nagusia izango zen, baina buruzagiak bertatik behin ere mezurik ez eman izanak, eremua nostalgiaz eta honen baitako kezkarritasunaz kalifikatzea besterik ez genuen sentitzen. Jatorrizko zereginak burutu ez zituen handitasun hutsalaren errepresentazio nabarmena zen.

Jauregiak hogeita hamar urte eskas izan arren, dekadentzia nagusitzen da. Hau, ez legoke bere dekorazio eklektikoan bakarrik, baita ere, arrazoi praktikoagoetan, eraikinaren mantenu kostuetan adibidez. Zeharbide askotako lanparak piztu gabe ikusteak, jauregiak suposatzen duen zama ekonomikoa, eta honenbestez psikologikoa, nabari zitekeen. Bisita gidatuan ikusi genituen gela ezberdinek, erabilera askorik ez zutela bistakoa zen, eta bere garaian Errumaniako Alderdi Komunistaren egoitza nagusia izan behar zuenak, espazio guzti horiek izango zuten funtzioari buruzko galdera egiten genuen behin eta berriz.

Eraikinak ez zuen, eta ez du, jauregi funtzioa bakarrik, bunkerra izateko ere proiektatu zen. Gidariak esan bezala, lurzoru azpian ere hainbat solairu eraiki ziren, eta guretzat honek bere izaera kezkarria areagotu besterik ez du egiten. Esan daiteke, bi zatitan

banatutako egitura bat dela, bata lurretik altxatzen dena, ikusten duguna, eta bestea lurrazpikoa, ikusten ez dena. Bakoitzaren funtzioa ezberdina izango zela pentsatzen dugu, lurrazpiko solairuek bestelako jarduerak hartuko zituztela, ezkutukoagoak eta agian herriari erakutsi nahi ez zitzaizkionak. Nolanahi ere, hauek susmoak baino ez lirateke, bisitaldian ez bai ginen lurrazpiko solairuetara jaitsi. Jauregiak “mehatxu” egiten baldin bazigun lurretik altxatzen zen tamainaren ondorioz, lurrazpiko egiturak bestelako mehatxuaren kutsua izango luke, erakutsi nahi ez denarena. Dena den, hau ez litzateke izango eraikin instituzionalek bere baitan gordetzen duten alde biko izaera horren kasu bakarra.

Marmolezko gela eta zeharbideak bisitatu eta gero, bereziki interesgarria egin zitzaigun eremu bat ikusteko aukera izan genuen. Gidariak bisitaren hasieran Jauregiaren datu grafikoak eman zizkigun, eta horiekin batera eraikinaren barrualdearen parte handia amaitu gabe zegoela aipatu zigun. Horrela, amaitu gabeko zati horietako bat ikusi genuen, eraikinaren egitura, “eskeletoa”, agerian zegoelarik. Marmol eta egurrezko estalduren apaingarritik gabe, eraikinaren “erraiak” ikustean, are eta zirrara handiagoa sentitu genuen. Eraikinaren benetako egitura ikusteak, jauregia bere kontestuan kokatzeko balio izan zigun, hau da, estaldurarik gabe hormigoizko zutabeek laurogeiko hamarkadako obra zela argi uzten zuten. Leku hau erabat utzikeria jeta zegoen, bisitatu genituen gainontzeko parteekin kontrajarri eta aurretik egondako gelen handikeria nabarmenagoa egiten zuena. Horma biluzietan, eraiki zen garaiko protesta mezuak zeuden pintatuta, eta honek langileek eraikuntza lanetan jasandako sufrimendura gerturatzeko balio izan zigun.

145



Errumaniako parlamentua. 2013, urria. Argazkia: Mikel Orozko.

Eraikinaren “eskeletoak” parlamentuaren bestelako itxura bat ere erakutsi zigun, eta aldin berean helarazten zuen kezkarritasuna indarrez sartu zitzaigun. Kasu honetan iranganak, gertatu zenak, hartzen zuen espazio guztia, bertara sartu eta atzerako begirada saihestea ezinezkoa baitzen. Momentu honetan nostalgiaren zirrara sentitu genuen, eta eraikinaren zentzugabekeriaren pentsamendua gureganatu zen. Erraiak ikusteak nolabait, jauregiaren “ezkutuko” parte horiek arakatzeko aukerak eman zizkigun, lurrazpiko solairuek gordetzen zutena imajinatzeko parada izanik. Baina bestetik, agerian utzi zitzaigun eraikin honek gordetzen duen alde biko aspektua, edo hobeto esanda, itxurakeriaren atzean, azpian, dagoen bestelako izatea.

Bi orduko bisitaren ostean, bazirudien sentimenduak nahastu zitzaizkigula, gorputzaldi deserosoa geratu zitzaigun proiektu osoa eraikitzeak suposatu zuen guztia jakin ondoren. Aitortu behar dugu, denbora behar izan genuela, tristura eta kezkarritasunaren sentimendua gure gainetik kentzeko. Eraikinetik berriro kanpora irten ginenean, Bukarest hiria nolabait arraro agertzen zitzaigunaren inpresioa izan genuen, eta arrarotasun honek denbora nahikoa iraun zuen N. Ceausescuk eraikitako jauregiak, oraindik ere, hiria eta hiritarren gainean ezartzen duen eraginaz jabetzeko.

Eraikinaren handikeria, materiala, espazioen antolamendua, tamaina, estiloa... *kezkarritasun arraroa* bizitzeko eragile zuzenak izan ziren momentu horretan. Jauregiaren itxurak, bai kanpotik eta bai barrutik, harridura sortu zigun, eta aldi beran estilo guztiz kezkarria zuela ondorioztatu genuen. Iraganetik itzulitako *espektroa* zirudien. Denborazkanpoko estiloen nahasketa galantak, eta aldi berean hogeita hamar urte eskas izateak, egonezinenaren errepresentazioa izatea eragiten du gure ustez. Bestalde, eraikinaren eraikuntzaren inguruan gertatu zirenak eta gero, gaur egun, utzi duen itxura handiuste eta oldarkorak, izaera kezkarria azalaraztea lortzen dute. Kezkarriaren eraketa horretan beste ezaugarri nabarmena, iraganaren pisua da. Eraikina, gaur egun hortxe baldin badago ere, iraganean gelditu dela dirudi, denboran “izoztuta” dagoen *erraldoia* bailitzan. Jauregiak, azkenetan zegoen erregimen bat errepresentatzen du oraindik ere, eta nahiz eta gaur egun errumaniako parlamentua bertan hartzen duen, errumaniar komunismoaren betiereko sinboloa dela, eta horrela izaten jarraituko duela, iruditzen zaigu.

Esan dugun bezala, eraikinaren estiloak asko eragiten du *kezkarri arraroa* eratzerako orduan. Guk gure aldetik bere momentuan, forma batzuen eraldaketak, proportzio aldaketak eta tentsioak nabarmendu genituen. Adibidez, barrualdean erdi-puntuko arku klasikoa eraldatu egiten zela gogoratzen dugu, kanpoan erdi-puntuko arkuak nagusitzen badira, barruan ez da horrela eta erdi-puntuko arkuak arku zapalagoetan bilakatzen dira. Barruko kolomek, ez dituzte eskema klasikoen parteak bere horretan kopiatzen, baina aldi beran ezta ere, ez dute hauekin erabat apurtzen. Adibidez ongi gogoratzen dugu zenbait kasutan, zutabeen oinarriek beste forma batzuk hartzen zituztela, edo kapitela korintoarrak ez zituztela proportzio klasikoak errespetatzen. Eraldaketa xumeen tentsio konstantea atzeman zitekeen, proportzio ezberdinen arteko oreka falta zela medio.

Iraganaren pisua nagusiki, bere kontestu historikoan dagoela uste dugu. Eraikina kontrasesan baten gauzatzea da, N. Ceausescuren agintearen urterik gogorrenetan, herstura ekonomikoaren garaietan, luxuaren erakustaldirik bortitzena izan zelarik. Jauregiari ezinbestean, laurogeiko hamarkadako errumaniar gizartearen muturreko pobrezia harreman-tzen zaio, eta kontrajartze honek nahastu egiten gaitu, eraikinarekiko sentitzen dugun sentsazio deserosoarekin batera.

Ezaugarri guzti hauek, eraikina *kezkarri arraroaren* irudikapen bezala kontsideratzea ahalbidetzen dute. Tentsio izugarria du bere baitan, eta hori hiriarekiko eta hiritarrekiko harremanean islatzen da. Atzerako begiradak, nostalgia dakar, eta Parlamentuaren eraikinak iragana bakarrik errepresentatzen du, orainaldia kasik desagertu egiten delarik. Errumanian iraganak oraindik duen pisua hobeto ulertuko dugu, ikerketaren azkenera aztertuko dugun S. Savu artistaren obraren aurrean kokatzen garenean. Era berean, esperientzia pertsonal hau baliagarria gertatuko zaigu, margolariaren lana bere kontestuan kokatzerako orduan.

2.3.3/ — Los Angeles eta luxuzko auzoak

Hiri ezberdinen aipamenak egiten ari garen atal honetan, guretzat interesgarriak diren ezaugarriak nabarmenduz, *kezkarri arraroaren* eraketaren puntu klabeak aurkitzen ari gara. Hiri ezberdinak izanik, tipologia ezberdinetakoak ere badira, bakoitzak bere izaera eta itxura dutelarik. Azken finean mendebaldeko kulturako hiri “garrantzitsuen” gaineko ibilbidea burutzen ari gara.

Horietako bat Los Angeles izan daiteke. Kasu honetan ez genuke aipatuko bere forma eta hiri antolamenduarengatik bakarrik, baita bereziki hiri honek zinemagintzarekin duen harreman estuagatik ere.

Los Angeles ez zen erdigune indartsu eta konkretu batetik hazi, baizik eta urteen poderioz, auzo ezberdinen anexionez garatzen joan izan den hiria da. Auzo ezberdinen arteko loturek, izugarritzko metropolia izatea eragin dute. Reyner Banham-ek²¹¹ 1968. urtean Los Angelesi buruz idatzitako artikulu batzuetan, hiri hau munduan bakarra, baina aldi berean bere belaunaldiko eta ingeles akademiko xumeentzat, guztiz modu arraroan ezaguna ere bazela aipatu zuen.

“Hay en todo ello un parecido que me fue revelado por varios londinenses que viven en Los Angeles, quizás el más sorprendente el más destacado de los parecidos porque tiene una base psicológica. Los hechos físicos implicados difícilmente podrían ser más distintos: en Londres se circula en vehículos públicos a través de un túnel que te sustrae completamente de la

211. Reyner Banham, (Norwich, 1922 – London, 1988) arkitektura kritikoa eta idazlea.

realidad de la ciudad; en Los Ángeles se trajina con el coche particular por una autovía elevada que podría ofrecer vistas reveladoras de la población, si uno no tuviera que estar tan atento a la conducción. La escala de todo es diferente, el estilo de vida es diferente, casi todo es profunda e inquietantemente diferente²¹².

R. Banhamek, hiri honek duen berezitasun nagusietako bat nabarmendu nahi izan zuen. Guk, arreta hiriak eskala ezberdina duela aipatu zuen horretan jarri nahi dugu. Hasteko, Los Angeles izugarritzko metropolia da gaur egun, oso zabala, eta adibidez Parisekin –aurretik aipatu dugulako – alderatuz, biztanleak beste erregistro batzuen arabera mugitzen dira bertan. Honek bertako bizimodua goitik-behera baldintzatzen du. Eskala aldetik, hiria ez da oinezkoaren neurrira hazi, Parisen kasuan G. Haussmannek diseinatu zituen kale zabalak aipatu ditugun bezala, Los Angelesen hiri barruraino sartzen diren autopistak aipatu genitzake. Autopista hauek, inondik-inora ere ez dira oinezkoaren neurriera egokitzen, baizik eta hiria kotxez zeharkatzeko eginak daude. Ondorioz, dena abiadura jakin batean ikusteko eraikita dagoenez, guztiaren eskala ohikoa baino handiagoa izan daiteke.

“Claro está, en Los Ángeles el coche tiene un papel destacado en la vida diaria. Todo el mundo se mueve en coche, es imprescindible saber conducir. Si caminas por los bulevares todo parece un poco soso, pero conduciendo te das cuenta de que gran parte de la arquitectura y de los carteles están pensados para ser vistos a cincuenta kilómetros por hora²¹³.”

148

R. Banhamek guzti hori modu batean, kezkarria zela adierazi zuen, oinezkoaren eskala gainditzen duen hiriak ezinegonaz sortu dezakeelarik. Errepideak lurraren mailatik gora eraikita egoteak, eta hauek zenbait etxebizitzetako bigarren solairuaren paretik igarotzeak, nahasketa arraro eta kezkarria bat sortzen duten susmoa dugu.

Lerro hauetan, J. Tatik tamaina handiko eraikinen eta oinezkoen arteko erlazioari buruz eginiko adierazpenak, zentzua hartzen du. Modu honetara, R. Banhamek Los Angelesen baitan alde bikotasunaren irakurketa egin zuen, batetik ezaguna zen, baina aldi berean ezaguna izatearen sentazio horrek arrarotasuna barneratzen zuen. Egunero Los Angeles hiriko autobideak kotxez zeharkatzen dituen adibidez, ohituta legoke inguru horretara, baina aldi berean denbora guztian, etxeen paretik doan autobideak bestelako perspektiba bat eskaintzen dio gidariari. Hiria eta bere eraikinekiko harremana ez da lurzoruaren mailatik eraikitzen. Perspektiba ezberdin hori izateak, ez du ingurua arraro ikustea ahalbidetzen? Edo hiri erdiraino sartzen den lur mailatik gorako autopista zabalak, ez dio hiriari

212. BANHAM, Reyner. *Cuatro artículos sobre Los Ángeles*, kapitulua. Itzul. ZZ. AA. 1968. ZZ.AA. *Lo ordinario*. Enrique Walker [ed.], liburutik. Gustavo Gili. Bartzelona. 2010. 16.orr.

213. GAYFORD, Martin. *David Hockney. El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. Itzul. Miguel Marqués. La Fábrica Editorial. Madril. 2011. 170. orr.

modu kezkarrian eragiten? Eta honen ondorioz autopisten azpian sortzen diren eremuek eginkizun zehatzik izango lukete? Askotan leku hauk ez-leku izaera izaten dute. Galdera hauek inpresio pertsonalak izanik ere, badakigu behintzat R. Banhamentzat ere bere garrantzia zutela, eta hauen bitartez Los Angeles izaera kezkarriarekin agertzen zitzaiola.

Hemen bertan ere, Euskal Herrian eta Bilbon zehazki, antzeko hiri egitura eta antolamenduak aurkitzen ditugu. Nahiz eta kasu honetan arrazoi nagusia, gauzak “egoki” egiteko lur eremu gabezia izan daitekeen. Bilboko erdigunera sartzeko sarreretako bat ere horrelakoa zen, etxebizitzan altueratik sartzen zinen hiri barrura, gutxi gora-behera laugarren solairu baten altueratik. Kasu honetan ere, sentsazio pertsonala izan arren, ingurua arrarotzen zuela ezin uka. Autobide honen egitura azpian geratzen zen eremua, ez-leku nabarmen bat zen gainera, mugan, tentsioan, zegoen autopista azpiko espazio estali bat.

R. Banhamek Los Angeles ezaguna baina aldi berean arraroa zela arrazoitu zuen horretan, berriro ere, zinemaren eremura hurbiltzeko aukera ematen zaigu. D. Lynchen *Mulholland Drive*²¹⁴ pelikulara hain zuzen.

“Una vez dijiste que el lugar en el que uno vive tiende a afectarle. Los Ángeles es un entorno muy especial, muy particular, ¿Qué es lo que te atrae de esta ciudad?

En primer lugar, su intensa luz. También las sensaciones diferentes que transmite su aire. Pero, como cualquier otro lugar, está en cambio permanente. Y hace falta más tiempo para apreciar Los Ángeles que para muchas otras ciudades, porque está tan desparramada que cada zona tiene su propia atmósfera. Lo que de verdad me gusta es que, de vez en cuando, si vas conduciendo por ahí, en especial de noche, puedes sentir una pequeña ráfaga del aire de los días gloriosos de la pantalla grande. Como una especie de recuerdo vivo. Hace que desees haber vivido aquellos tiempos. Creo que si uno pudiera volver, éste sería el lugar que elegiría. Quizá en su momento no lo apreciaran, pero fue un lugar increíble en los comienzos del cine.

Hasta que se volvió raro. Probablemente en los cincuenta o los sesenta²¹⁵.

149

Mulholland Drive Los Angeles hirian kokatuta dago, baina D. Lynchen pelikuletan ohikoa den bezala, Los Angelesen aspektu kezkarria erakusten da. Momentu honetan, pelikularen bi zatitan jarri nahi dugu arreta, bi adibide hauetan Los Angelesen ikuspegi *kezkarri arraroa* argi eta garbi agertzen delako. Bi kasu hauetan, hiria beraren irudia erabiltzen da atmosfera kezkarri horretan ikuslea barnertzeko. Azken finean, D. Lynchek ikuslea espazio eta errealtate konkretu batean kokatzeko erabiltzen dituen eszena eta planoak dira. Batetik, Diane, protagonistetako bat, Los Angelesera heltzen den momentua litzateke. Hiriaren lehen kontaktu honek poza eragiten dio Dianeri, baina guk, ikusleak, kontrako sentimendua bizitzen dugu, hiri kezkarriaren sentimendua sorrarazten digu. Kolore eta

214. LYNCH, David. *Mulholland Drive*. AEB. 2001.

215. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. Itzul.: Manu Berásategui eta Javier Lago. Alba Editorial. Bartzelona. 2001. 94. orr.

argitasunez beteriko eszena da, baina transmititzen duena oso iluna da, eta musika osagai garrantzitsua da kontraste hori sortzerako orduan. Baina musikaz aparte, Diane eta berarekin bidaiatu duten hirugarren adineko bikoteak gehiegizko zoriontasuna erakusten dute, euren aurpegieta etengabeko irribarre faltsu eta desatsegina dutelarik. Zoriontasun artifizial eta kezagarri hori baliatzen du D. Lynchek, ikuslea Los Angelesera murgiltzeko, esan dezakegu eszena hau hiriaren aurkezpena dela. Oso irudi anbigua da, hiriaren alderdi eguzkitsu eta argitsuarekin batera, hiri mehatxagarri zein ilunaren aspektua erakusten delako. Azken ezaugarri hau, azaleko irudiaren azpian gordetzen da.



David Lynch. *Mulholland Drive*. AEB. 2001. (Fotograma)

*“Si siempre has asociado las ciudades con el miedo, ¿no te asustaba Los Ángeles?
Puede ser una ciudad aterradora.*

Bueno, como ya he dicho, es una ciudad con muchísima luz. Claro que Los Ángeles se ha vuelto más aterradora, pero cuando vine por primera vez desde Filadelfia, sentí que mis miedos se evaporaban, miedos como el de simplemente salir de casa. Me sorprende al recordar y darme cuenta de la gran cantidad de tensión con que vivía en Filadelfia. Así que Los Ángeles me pareció un sueño. Recuerdo que cinco litros de gasolina costaban veintitrés o veinticinco centavos. Yo tenía un Volkswagen y lo llenaba por tres pavos. El sol era cálido, me acariciaba la espalda, el Volkswagen estaba lleno y yo podía permitírmelo. Podía ir a la tienda a comprar cuanto necesitara. Lo tenía todo. Con nada, ¿sabes? Podía tener todo lo que tenían los demás. Y entonces algo pasó, todo se estropeó. Subió la gasolina, subió todo y ahora es verdaderamente duro. Si vives en ciertas zonas sólo ir a la vuelta de la esquina a comprar comida puede suponer un serio problema. Pero durante un breve período dorado todo iba bien”²¹⁶.

216. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 95. orr.

Chris Rodley-k²¹⁷ D. Lynchi egin zion elkarriketaren galdera honetan, Los Angeles beldurgarriaren adjektiboarekin lotzen dela ikusi dugu. D. Lynchek emandako erantzunean aurkitzen dugu *Mulholland Drive* pelikulan errepresentatzen zuen hiriaren aspektuaren arrazoia. Bi mundu batera agertzen direla esan daiteke. Alde batetik hiri argitsua litzateke, D. Lynchek zioen bezala ametsen hiria. Bestetik azpimundu bat aurkitu daiteke, tentsio horretan hiri beldurgarri baten zantzuak daudelarik. D. Lynchen hitzetan, momentu jakin batean guztia okertu zen hiria litzateke.

Aipatu nahiko genuen bigarren kasuak, Los Angeleseko erdigunearen aire irudiak agertzen diren planoei egiten die erreferentzia. Aireko ikuspegi hauetan R. Banhamek egiten zuen hiriaren irakurketa atzeman dezakegu. Hiria goitik ikusten dugu, etxe orratzen gainerik, beraz distatzia bat markatzen da hiria eta ikuslearen artean. Distantzia horren atzean, hiriak gordetzen duen mehatxu baten zantzuak egon daitezke, ezaguna da baina aldi berean ezezaguna eta arraroa ere bai. Gizakia txiki uzten duten tamaina handiko eraikinen aurretiko ikuspegia da, hiriaren handitasuna erakusten duena, baina baita honen atzean dagoen arrisku giroa ere. Inolaz ere ez dira plano atseginak, kezkarriak dira. *Mulholland Drive*, zerbait ezkututzen duen Los Angeles hirian gertatzen da.

Egia da D. Lynchen pelikulan oinarrituz, ezin dugula esan Los Angeles hiria ikuspegi arkitektoniko batetik kezkarria denik, D. Lynchen pelikuletan kezkarria, atmosfera eta gertakizunetan biltzen delako gehienbat. Baina gertakizun hauek kokatzeko eszenatokiak, izan hiriak edo izan etxeak, ez dira batere lasaigarriak, guztiz kontrakoak, kezkarriak dira.

Hiriek beraien hazkunde eta garapenean, inorenak ez diren lekuak eta hauen arteko harreman arraroak sortu izan dituzte. Etxebizitza auzo berriak sortu dira ezerezaren erdian, erdigunearekiko guztiz ezberdinak direnak eta erdigunearen erreferentziarik gabe hazi direnak. Eremu urbanizatu guztiaren zabalkunde basatia izan daiteke, zentro ezberdinetatik haziz joan den hiria. Honela auzo ezberdinen artean, inorenak ez diren eta izaera arraroa izan dezaketen eremuak sortzeko aukera ematen da.

“Por otra parte, en el territorio no urbano, caracterizado por una construcción enrarecida, se han consolidado o materializado relaciones ‘urbanas’ que algún momento fueron propias de la ciudad compacta. Con sus innumerables variantes, la ‘ciudad difusa’ europea es el resultado de este movimiento horizontal y extensivo de la condición urbana; pero no sólo eso. Además del fenómeno de extensión, una mirada atenta pone de manifiesto un proceso aparentemente opuesto: la retirada de la presencia humana de ciertas partes de este organismo”²¹⁸.

217. Chris Rodley, (Lekua? Urtea?) zinemagilea.

218. BOERI, Stefano. *Atlas eclécticos*, kapitulua. Itzul.: ZZ. AA. 2003. ZZ.AA. *Lo ordinario*. Enrique Walker [ed.], liburutik. 194. orr.

Stefano Boeri-k²¹⁹, eraikin edo elementu bakartien zein taldean pilaturik daudenen inbasioaz hitz egiten du, zehatzago, eraikin hauek gaur egun Europako eremu urbanizagarri guztietatik zehar zabaldu direla dio. Guk azalpen honetan ez genuke Europa bakarrik aipatuko, baita Estatu Batuetako hirien tipologia ere, eta zehazki Los Angeles hiria. Europari dagokionez, S. Boerik dioen fenomeno hau Belgika eta Holanda bezalako herrialdeetan modu nabarmenean gertatzen dela esan daiteke. Azalera txikiko Estatuak izanik, badirudi guztia eraikita dagoela eta herri batetik besterako mugak “desagertu” egiten direla. Ondorioz paisaia berriak sortzen dituzte, baina ez hori bakarrik, aurretik existitzen zirenak ere guztiz baldintzatzen dituzte.

“Son innovaciones irrepresentables e invisibles como tales.
Familiares y a la vez perturbadoras”²²⁰.

S. Boerik eraikin hauen eta lehenagotik zeudenen egitura urbanoen harteko harremana arraroa dela kontsideratu du, bertan bizi direnak ere harreman horretara baldintzatuta daudelako. Esan daiteke ezagunak zaizkigula leku hauek, mendebaldeko gizartearen zati handi bat horrelako eremu urbanoetan bizi baita, baina aldi berean, kezkarriak izatera oso erraz pasa daitezke. Zergatik? Lehenik eta behin, aldaketa suposatzen duelako, bizi-tzeko moduen aldaketa eta hiri “berri” baten sorrera. Bigarrenik, gehienetan lotarako auzoak izanik, dena bere lekuan, mugitu gabe, dagoen auzo “desertikoak” izatera heltzen direlako. Esan dezakegu askotan artifizialtasuna gailentzen dela, azaleko irudia bakarrik balego bezala, eta atzetik dagoen guztia ezkutuan, itzalean, dagoela. Hirugarrenik, askotan bata bestearen ondoan erakitako etxetxo berdin-berdinen auzoak izaten dira, eta eredu hau leku askotara zabaldu da mendebaldean. Uniformetasun honek hirietako biztanleen alineazioa indartu besterik ez du egiten.

152



Jeff Wall. *An Eviction*. 1988/ 2004. Gardenkia argi-kaxan. 229 x 414 zm.

219. Stefano Boeri, (Milan, 1956) arkitekto italiarra.

220. BOERI, Stefano. *Atlas ecléticos*, kapitulua. ZZ.AA. *Lo ordinario*. Enrique Walker [ed.], liburutik. 200. orr.

Zinemak adibidez, kokatu izan ditu bere istorioak honelako auzoetan, eta kasu bat baino gehiago eman izan dio kutsu kezkarri hori, hau da, aldi berean ezagunak eta arraroak diren atmosferak sortuz. Zuhaitz, pinu eta lorategiz inguratutako etxeak “egokiak” dira istorioak kokatzeko. Etxearen atzealdean dagoen basoa adibidez, beldurrezko istorioetan askotan erabili izan den errekutsoa da.

D. Lynchek bere pelikulak horrelako auzoetan kokatu izan ditu, zehazki Estatu Batuetan hain ohikoak diren familia bakarreko auzo horietan, eta eszenatoki hori oinarritzat hartuz garatu ditu bere istorioak. Zuzendariak, auzoak itxura misterioitsuarekin begiratzen ditu, ohikotasun horrek gordetzen duen arrarotasunaren baitan hain zuzen. *Blue Velvet*²²¹ edo *Mulholland Drive* pelikuletako auzoak datorzkigu burura, erdiguñetik gertu baina aldi berean bereiztuta dauden biziguneak dira.



David Lynch. *Blue Velvet*. AEB. 1986. (Fotograma)

“Estos hechos urbanos estandarizados a menudo surgen de la repetición de un modelo dominante e introvertido – como la casa unifamiliar situada en el centro del solar, el centro comercial rodeado de aparcamientos, el centro histórico peatonal –, en lugar de desde una declinación específica de una tradición constructiva o de prácticas comunicativas con raíz en la historia local. Es por ello que cada vez resulta más difícil subdividir el territorio en partes claramente distinguibles por su forma, modos de habitar prevalentes o de valor simbólico”²²².

221. LYNCH, David. *Blue Velvet*. AEB. 1986

222. BOERI, Stefano. *Atlas eclécticos*, kapitulua. ZZ.AA. *Lo ordinario*. Enrique Walker [ed.], liburutik. 195. orr.

Deigarria egiten zaigu, S. Boerik errepikapena aipatu izana eremu hauen jatorria aurkitzerako orduan. Azken finean, errepikapen soiletik sortzen den eredia litzateke eta honek dena uniformea izatea eragiten du, hau da, oinarrian, ezberdintasunak alde batera utzia, antzeko ezaugarriak dituen eredia errepikatzen da adibidez Herbeheretan edo Estatu Batuetan. Etxebizitza solteez osatutako lotarako auzoen egituraketa.

S. Boeriren ustez hiria “lausotu” egin da, hau da, eremu berri hauek lehenengo hiriaren hutsuneetan hain modu egokian txertatu direnez eta berauen dentsitatea handia denez, hiri berri bat sortu da, baina ez alboan, gainean edo beste zerbaitez zegoen lekuan, baizik eta lehendik existitzen zen hiri europar zaharrean bertan. S. Boerik gure ustez adibide interesgarri bat aipatzen du hiri berri hauen ezaugarriak nabarmentzerakoan eta gainera honek norbanakoaren etxean izango luke eragina. Hirian zehar zabaldua dauden familiek, aiton-amonen etxea kontsideratuko lukete “zentrutzat”, euren etxe propioak erdigunearen izaera galtzen duen bitartean. Azken hauek, hiri lausotu horretatik gertu baina modu independentean bizi direnen bizilekuak dira, eta hau izango litzateke bizibakarreko auzoak sortzearen arrazoi nagusia S. Boeriren arabera.

Guretzat honek bizimodu arraroaren izaera islatzen du. Alde batetik, etxe barkatien auzo horiek ere arraroak izatera pasatzen dira, hau da, hiriaren erdigune horretatik gertu dauden auzoak dira baina aldi berean kanpoan daude, mugan daude. Bestetik, etxe hauetan bizi direnek ez dute beraien etxea kontsideratzen erdigune bezala, baizik eta aiton-amonen etxe “konplexuago” hori dute ardatz. Erdigunearen desplazamenduaren arrazoiarekin batera, iraganaren presentzia ere kontuan izan behar dugu puntu honetan. Iraganaren presentziaz “kutsatutako” etxeak dira, eta ikusi dugun bezala honek badu kezkarritasunaren bizipenarekin lotura. Modu berean, *kezkarri arraroaren* kutsua hartuko luke gurea den etxeak ez daramanean erdigune espaziala izatearen baldintza, erdigunea beste leku batean kokatzen delarik. Honek, etxearen izaera ahula indartzen duelakoan gaude, etxeak fisikoki eta psikologikoki ez badu argi erdigunea markatzen, ezegonkortasuna azalaraztea eragiten du. Aipatzen ari garen auzo hauek joera hori erakusten dute, bizi-izate erreferentearen izaera galtzen dute erabat, eta hori auzoaren egunerokoan islatzen da. Azken finean, kezkarriak izan daitezkeen lekuak dira hauek, benetan ez diren zerbaitez itxura helarazten dutelako, eta itxurakeria soilaren bizilekuak izatera pasa daitezkeelako. Agian azaletik egonkorak diren auzoak dirudite, baina sakonean, ezegonkorak, ahulak, direlakoan gaude, luxuzko etxeak izanagatik ere ez baidute bizitze-erdigunearen izaera mantentzen. S. Boerirentzat, aldi berean ezagunak eta kezkarriak lirateke.

R. Banhamek Los Angeleseko auzo bat aipatu du; Beverly Hills.

“Lo extravagante es norma en Los Ángeles, pero hay cosas tan estrambóticas que hasta la propia ciudad se asombra”²²³.

“Es prácticamente el barrio residencial más defensivo del mundo”²²⁴.

Auzo honetan beraz, nabarmentasuna litzateke nagusi, are gehiago, Los Angeles hiria bera ere “harritu” egiten da gehiegikeria honen aurrean. Hasteko, klase sozial aberatsak bakarrik bizi daitezke auzo honetan, non, arau zorrotzei “esker” pobrea, eta orokorrean bertakoentzako lotsagarria den edonor, auzotik kanpo geratzen den. Baina honek ez du kentzen, hau ere auzo txiroek bezala *ghetto* bat izatea. Bigarrenik, luxuzko etxeak, gazteluak bailiran, “harresi defentsibo” batez inguratzen dituzte kaletik urrun. Eta hirugarrenik, bizitza erosoaren ideia desagertu egiten da nolabait: norbanakoaren eta bere etxearen segurtasuna bermatzeko, hobe bakoitza bere lorategiaren “babesean” geratzea.



David Lynch. *Inland Empire*. AEB. 2006. (Fotograma)

Antzeko egoera bat ikusi dezakegu D. Lynchen *Inland Empire*²²⁵ pelikularen hasieran. Los Angeleseko auzo aberats batean bizi den emakume aktore batek bere “bizilagunaren” bisita jasotzen du, baina bisita ez da ohikoa. Batetik, zuzendariaren pelikuletan beti atzean

223. BANHAM, Reyner. *Cuatro artículos sobre Los Ángeles*, kapitulua. Itzul.: ZZ.AA. 1968. ZZ.AA. *Lo ordinario*. Enrique Walker [ed.], liburutik. 23. orr.

224. *Ibid.* 27. orr.

225. LYNCH, David. *Inland Empire*. AEB. 2006.

dagoen atmosfera arraro hori sumatu daitekeelako. Bestetik, eta puntu honetan jarri nahi dugu arreta, mota horietako auzoetan oso arraroa izaten delako bizilagunaren bisita jasotzea, eta filmean ideia horren sentsazioa jasotzen da. Protagonistak mesfidati hartzen du bizilaguna bere etxean, beste leku batean ohikoa izan daitekeen gertaera bat, auzo horretan arraroa eta susmagarria izatera pasatzen da. Emakume aktorearen, protagonistaren, etxea luxuzkoa da, estilo Barrokora jotzen duen barrualde kargatua du, baina filmean ikusi daitekeenez bertan egotea ez da batere eroso. Jauregi-etxeak beraz, auzoarekin batera ahultasuna helarazten du, bizitza deserrosoa errepresentatzen da, nahiz eta ez duen irudi hori erakutsi nahi. Etxea kaletik distantzia esanguratsu batera kokatzen da eta horrek kezkarritasun sentsazioa sortzen du. Auzo perfektuaren ereduaren atzean, auzo “gaixotuaren” irudia ezkututzen da.

Behin, bisitaria eta protagonista kafea hartzera esertzen direnean, tentsioz betetako elkarrizketa hasten dute. Momentu honi dagokionez, egongela, bi pertsona bakarrik egoteko, izugarri handia, deserrosoa, dela azpimarratu nahi dugu. Elkarrizketaren momentu batean, protagonistak emakume bisitariari ea non bizi den galdetzen dio, eta honek kalearen amaierako etxean bizi dela erantzuten dio, adreiluzkoa den etxean hain zuzen. Orduan protagonistak memoria apur bat eginez badakiela zein etxe den adierazten dio, eta bisitariak ironia eta mehatxua batera hartzen dituen jarrera batekin, ez, ez dakiela zein etxe den erantzuten dio, kaletik ez delako ikusten arrazoituz.

156 Eszena hau, oso adierazgarria eta interesgarria da guretzat. Aurretik aipatu dugun auzo defentsiboaren adibide garbia izan daitekeelako, etxea kaletik ez da ikusten, eta distantzia batetara zuhaitzen artean ezkututzen da. Elkarrizketa honek, D. Lynchen zinemaren ezauzgarri nagusienak jasotzen ditu, espresio beldurgarri eta arraroek tentsio nabarmena sortzen dute, eszena kezkarria eraikiz. Baina aldi berean, pelikula gertatzen den inguruan kokatzeko ere balio digu, auzoaren itxura imajinatzeko aukera ematen zaigu nahiz eta protagonistaren etxe ingurua bakarrik ikusten dugun. Adibidez badakigu, kale amaieran, ezkutuan, kaletik ikusi ezin den etxe bat dagoela. Guk etxea ez dugu sekula ikusiko eta pelikulan ez zaio gehiago erreferentziarik egingo, baina nolabaiteko ezkutuko presentzia bat badu.

Inland Empire pelikulako auzoak existitzen dira, aberatsen eta pertsonaia bitxiaren bizilekuak izan daitezke, eta hauek ere, auzo txiroek bezala, euren gatazkak pairatzen dituzte. Gatazka hauek agian ez dira auzo baztertuetan bezain agerikoak, are okerrago, ezkutukoak dira. Gure iritzi arazoak ezkutatu nahi izate horrek, leku hauen kutsu *kezkarria arraroa* areagotu egiten du, ez denaren irudia eman nahi izaten delako. Baina azkenean ezkutuan gorde nahi dena, azalera irteten da modu batera edo bestera.

Tipologia horretako auzoaren adibide grafikoa da *The Swimmer*²²⁶ pelikula; nahiz eta

226. PERRY, Frank. *The Swimmer*. AEB. 1968.

Estatu Batuetako ekialdeko kostaldean eta hirurogeigarren hamarkadan kokatzen gaituen. Kasu honetan, New York hiria inguruan, Connecticut estatuan hain zuzen, dagoen auzo bitxi bat irudikatzen da. Egia da, pelikulak, auzoaren itxuraz baino gehiago auzotarren izaerak eta bizitzeko moduak agertzen dituela, baina honen bitartez auzoaren tipologia ere ikusi dezakegu. Aipatu berri dugun D. Lynchen *Inland Empire* pelikulan bezala, kasu honetan ere maila sozial altuko auzoan kokatzen da istorioa. Familia bakarreko eta lorategi zabalez inguratutako luxuzko etxeen erakustaldi bat dela esan daiteke. Baina kasu honetan, *Inland Empire* pelikulan ez bezala, auzo sakabanatuagoa dela ikusten da, etxe batetik besterako distantzia nabarmena izanik. Auzo sakabanatuaren tipologiarekin lotuta, azotarraren irudia deigarria iruditu zaigu. Pelikulan behin eta berriz aipatzen da auzotarra, etxe ondoan bizi den bizilagunaren irudiari etengabeko erreferentzia egiten zaio. Bitxia da pelikulan gertatzen dena: Etxebizitza batetik besterako distantzia handia da, kilometrora heltzerainokoa, eta etxeak basoz inguratuta daude, baina hala ere bizilagunetaz atez-ate egongo baziren bezala hitz egiten da. Ezaugarri hau azpimarratzea garrantzitsua dela iruditzen zaigu. Etxeek elkarren artean distantzia bat markatuta ere, ez da saihesten bizilaguna ez kontrolatzea. Kontrol hau etxe bakoitzeko lorategiko igerilekuetan islatzen da, igerilekua auzoko bizilagunen erakusleihen modukoa da, elkarrizketa ia guztiak igerilekuen inguruan ematen direlarik. Giro arraroa helarazten duen auzo baten aurrean aurkitzen garela uste dugu, diruaren gehiegikeriak bizilagunen arteko inbidiak sortzen ditu, eta etsaitasun hori modu oso burutsuan errepresentatzen da.

157

Egia da, hau ez dela D. Lynchen pelikuletan somatu daitekeen giro arraroaren kasu berbera, baina nolabait puntu honetan aztertzen ari garen auzo tipologiaren erakusle fidela da. Frank Perry-k²²⁷ auzo hauen alde biko aspektua ongi irudikatu zuen, erosotasunaren ideia azalduz, baina aldi berean guztiaren azpian dagoen etsaitasun giroa nabarmenduz. Bestetik, erdigune izaerarik ez duten etxeen irudikapenak iruditzen zaizkigu, luxuzkoak izanagatik ere, ahulak izaten jarraitzen dutenak.

Nolanahi ere, pelikula honetan nabarmendu nahi duguna errepresentatzen den auzoaren irudia da. Hau horrela izanik, pelikularen hasieran agertzen den eszena nabarmendu nahiko genuke. Protagonista lagun batzuen etxeko lorategian aurkitzen da, eta hauetako batek bizilagunek duten igerilekua aipatzen du, orduan planoz aldatu eta kamerak bizilagunen etxea erakusten digu, baso erdian, urrutira, isolatuta egongo balitz bezala. Eszena honek, argi eta garbi erakusten digu auzoaren tipologia zein den.

227. Frank Perry, (New York, 1930-1995) zinemagile eta ekoizle estatubatuarra.



Frank Perry. *The Swimmer*. AEB. 1968. (Fotograma)

158

Bestalde, ezin utzi pelikularen amaiera aipatu gabe, galderaz beteriko eszena da. Protagonista bere ustezko etxera heltzen denean, etxea abandonatuta dagoela ohartzen da, kamerak alboko leiho bateko kristal puskatua erakusten digunean. Amaiera kezkgarritzat jotzen dugu guk, protagonistak etxegabetzea bizi du, ez dakigu zer gertatu den bere etxearekin, are gahiago, ez zaigu argitzen benetan bere etxea denik. Guztia amets bat izan denaren ideia ere hor geratzen da. Abandonatutako etxearen irudirekin amaitzen da pelikula, horrela, luxuzko etxeen kontrako aspektuari erreferentzia eginez.

Los Angelesen, hainbat arrazoi direla tarteko, bereziki zinema industriaren hiria izateagatik, luxuzko auzoek duten garrantzia azpimarratzekoa da. Baina modu berean, gainontzekoarengandik oso berezituta dauden *luxuzko ghettoak* ere badira. Hiriaren aldirian zehar hedatuz joan diren lotarako auzoak besterik ez direnak. Auzo hauek gehiegikeriaren erakusleioak direla esan daiteke, guztiak distira egiten duenaren irudia helarazten dutenak. Baina itxura horren atzean bestelako izaera bat ere badutela atzeman dugu, itxurakeriaren atzean benetan ezkututzen dena beste zerbait dela ondorioztatuz. Irudi faltsuaren auzoak dira, *chaletetan* egon daitezkeen desorekak eta ahultasunak ezkututzen dituztenak, ezkutaketa hauek kezkgarriaren sentsazioaren beherelakotasuna dakarte. Ikusi ditugun adibideetan, zinemako errepresentazioak izanagatik ere, ezkutuko aspektu horren presentzia identifikatu dugu. Azken finean maila sozialak markatutakoaren arabera, zenbait ekintzek, bizilagunaren bisitak adibidez, *kezkgarri arraroren* itxura hartzen dute.

2.3.3.a/ — San Diego - Desertua - Las Vegas - Los Angeles

(Esperientzia pertsonalak II)

San Diegoko unibertsitateko hainbat artistarekin eginiko elkar-trukearen ondorioz, 2014ko azaroan Kaliforniara bidaiatu genuen, eta San Diego – Las Vegas – Los Angeles – San Diego ibilbidea burutu genuen autoz. Bidaia honetan jasotako esperientziak gure ikerketari ekarpena egiten diola dudarik ez dugu. Aurretik aipatu eta aztertu ditugun hainbat egileren testuak nolabait gure eremura ekarriz, praktikan jartzeko balio digutelako.

San Diegora iritsi eta bertan pare bat egunez egon eta gero, Estatu Batuetako hiriek orokorrean duten egituraz ohartu ginen, eta ez genuen asko behar izan Los Angelesen autopistek hiriaren antolamenduan betetzen duten nahitaezko paperaz jabetzeko. San Diegon igarotako lehen egunetan kotxearen garrantziaz jabetu ginen, eta adibidez gure hiriekin –Europakoekin – alderatuz, hirian mugitzeko modu guztiz ezberdina dagoela ere bai. Azken hau, ohitura kontua izan badaiteke ere, hiriak berak hirigintza tipologia bitartez, “derrigortu” eginten zaitu modu horretara mugitzera. Europan ez bezala, Estatu Batuetan orokorrean, eta bisitatu genituen hirietan nabarmena zen hau, autobidea ez da hirira sartzeko errepidea bakarrik, baita hiriaren eremu ezberdinak lotzeko balio duen errepidesarea ere. San Diego edo Los Angeles bezalako hirietan auzo batetik bestera autobidez iritsi zaitezke, eta askotan beste aukerarik ere ez dago. Bidaia honekin beraz, Estatu Batuetako hirien antolatzeke moduaren inguruko ideia bat izatea lortu dugu.

159

San Diego eta Los Angelesek adibidez, oso antzekoa den egitura dute. Erdigunea, *Downtown* izena duena, ez da guk Europan ulertzen dugun erdigunea bezalakoa, zentro administratibo eta finantzieroa da, eta ez hainbeste hiriaren benetako bihotza. *Downtown*-raino iristen dira autobideak eta nolabait hau inguratzen dute, hortik norabide guztietako autobideak auzo ezberdinetara doazelarik. Auzoek ez dute erdigunearekiko menpekotasunik erakusten, zentzu horretan erdigunea ez litzateke erakarpen eremu bat izango. Pertsonalki, erdigunearekin oso gauza arraroa gertatzen zenaren sentsazioa izan genuen, batik bat San Diegoren kasuan. Momentu jakin batzuetan, bereziki jaiegunetan, *Downtown*en kaleak zeharo hutsak zeudela iruditu zitzaigun, eraikin berriez jositako “basamortua” zirudien askotan, soinu eta zarata minimoekin. San Diegoko erdigunea momentu horietan, ez-leku izatetik ez legoke oso urrun. Berriki eraikitako dorreek eremu txukun eta garbia markatzen dute besterik gabe, baina aldiz ez du hiriaren erreferentzia izatea lortzen.

Azken finean, bidaiak bere osotasunean zuen guretzat ez-leku izaera. Lehen egunean, San Diegotik Las Vegasera bidean *Joshua Tree* izeneko natur parkera abiatu ginen, horrela desertuan sartu ginen. Desertuko bide horretan, hainbat marka ezagunen denda zein jatetxe ikusten genituen eta bat-batean berriro ere basamortu hutsa agertzen zen gure aurrean. *Joshua Tree*etik Las Vegaseko bidean are eta indartsuagoa zen ez-lekuaren

izaera. Kilometro pilo bat egin genuen autoz ezer ikusi gabe, paisaia hutsean, baina bat-batean tarteka etxe batzuk, tren geltoki bat edo zerbitzugune bat agertzen ziren. Leku horietan geratzeak, tokiaren erreferentzia galtzen genuenaren sentimendua bizitzera eramaten gintuen; ezerezaren erdian, zerbitzuguneetako langileek euren lana bukatutakoan nora joko zuten galdetuz. Desertuan, errepideak markatzen zuen erreferentzia bakarrik geneukan, eta zegoen bizitza seinale apurra ere honi lotuta zegoen. Paisaiaren gogortasunak gainera, ez-leku izaera hori indartzen zuen dudarik gabe, babesgunerik gabeko paisaiek, kilometroetara bistaratu zitezkeen zeruertzak ikusteko aukera ematen zuen.

Las Vegasen ez-leku izaera indartu egiten dela uste dugu. Desertuan barrena kokatuta, ezerezaren erdian aurkitzen da, eta beraz hiriko mugimendu zoroaren eta desertuko hutstasunaren arteko kontrastea muturrekoa da.



Las Vegaseko aldiriak. 2014, azaroa. Argazkia: Bilduma pertsonala.

Las Vegasen igarotako egunen esperientzia azpimarratu nahiko genuke. Las Vegasen duen hiri egitura, bakarra eta munduko leku gutxitan errepikatzen dena dela esan daiteke. Robert Venturi-k, Steven Izenour-ek eta Denise Scott Brown-ek²²⁸ hirurogeita hamarreko

228. -Robert Venturi (Philadelphia, AEB, 1925) arkitektoa.

-Steven Izenour (New Haven, AEB, 1940 – Vermont, 2001) arkitektoa.

-Denise Scott Brown (Nkana, Zambia, 1931) arkitektoa.

hamarkadan hiriari buruz eginiko analisiak nabarmendu zuen bezala. Hain zuzen ere, beraiek *Striparen* fenomeno aipatzen zuten behin eta berriz, eta gaur egun ere, *Striparen* alde banatan egituratuta jarraitzen du hiriak.

Las Vegaserako sarrera, desertuan barrena doan errepide zuzena da, eta bat-batean hirira sartzen zara, desertua eta hiriaren artean ez dago apenas trantsizio eremurik. Hutsa eta dena izatearen harteko muga, erabatekoa zenaren pertzepzioa izan genuen. San Diegotik, Yucca Valley igaroz, autobidez heldu ginen Las Vegasera. Yucca Valleytik hirirako bidean apenas aurkitu genuen ezer, tren geltoki bat eta 66 errepide ezagunaren zati batetik igarotzean aurkitu genuen garai bateko zerbitzugunea besterik ez. Kilometro batzuk lehenago pare bat kasino-hotel errepidearen bazter banatan ikusteak, Las Vegasera gerturatzen ari zarela adierazten dute, hauek Nevada eta Kalifornia estatuen arteko muga ere markatzen dute. Baina honek ez du esan nahi hirira modu mailakatuan sartzen zarenik, ohikoa den bezala. Las Vegasera sartu orduko, aldiririk ez zuen hiria zela otu zitzaigun. Horrela bat-batean, kasino guztiak bata bestearen atzetik kokatzen diren *strip*ean aurkitu ginen, eta guztiak arrarotasunetik asko zuela sentitu genuen.

Las Vegas hiri arraroa iruditu zitzaigun hainbat aspektutik begiratuta. Hiri guztia kale bakar baten alde banatan kokatzea, eta ondorioz erdigunea mapatik desagertzea adibidez. Kasu honetan jada, galdera ez da zein den erdigunearen funtzioa, baizik eta non bizi den bertako jendea, non egiten duten egunerokotasuna bertako biztanleek. Las Vegasera sartzean, etxebizitzarik ez da ikusten, guri hori iruditu zitzaigun behintzat, eta beraz ezinbestean bertako jendea non bizi zen galdetzea besterik ez zitzaigun geratu.

Las Vegas ez da kasinoak eta mota guztietako denborapasak biltzen dituen gune bat besterik gabe, Las Vegas hiri bat da mapan, Nevada estatuko hiri handiena da hain zuzen ere. Hori horrela izanda, hiri batek izan behar dituen azpiegiturak izatea beharrezkoa du. Guri, *Stripa* alde batetik bestera zeharkatuz, hiri batean geundela ahazten zitzaigun, ez baitziren hirietan ohikoak diren zerbitzuak ikusten. Adibide nabarmena garraio publikoarena zen. Hiriaren iparraldean geundela, *Downtown* inguruan, lagun batzuekin *Striparen* bestaldean, hegoaldean, geratuta geuden eta beraz oinez joateko denbora asko zenez, garraio publikoa hartzea erabaki genuen. Las Vegasen garraio publikoan mugitzea ez da batere erraza, kontrakoa dela esango genuke. Azkenean metroa zirudien errailbarkarreko tren bat hartu genuen, garestia izateaz gain, argi zegoen turistentzat eraikita zegoela eta ez eguneroko erabilerara zuzendua.

Beste adibideetako bat *stripa* bera oinez gurutzatzeko “zailtasuna” zen. Las Vegaseko *stripa*, kotxez zeharkatzeko pentsatutako kale nagusi baten antzekoa da, oinezkoek bertatik mugitzeko hainbat zailtasun eta traba aurkitzen dituztelarik. San Diego eta Los Angeles bezalako hirietan kotxea oinezkoaren gainetik baldin badago, Las Vegasen sistema hau muturrera eramaten dela dirudi. Las Vegasen egon ginen hiru egunetan *Stripa* pare bat aldiz zeharkatu genuen alderik alde eta oinez mugitzerako orduan kotxeen eta kasinoen

azpiegituren “menpe” sentitu ginen. Oinezkoak aldatu behar du bere norabidea kotxeen bideak saihesteko. Adibidez kale asko ezin ziren besterik gabe gurutzatu, kasinoen barrura sartu eta igogailu edo eskailera automatikoen bidez goiko pasabideetatik igaro behar zen. Gora-beherako buelta hauekin, oinezkoarentzako hiria ez zela ohartu ginen, dudarik gabe hiritarraren proportzioetatik eta beharretatik urrun eraikitako metropolia zenaren ondorioa atera genuen.

Baina guretzat Las Vegas hiria benetan arraroa baldin bada, hau eraikinek duten itxura/formagatik da. Las Vegasera sartu orduko eraikinek – kasinoek – zuten forma eta tamainan jarri genuen arreta, hain zuzen ere *stripean* ez da besterik ikusten. Kasino guztiek eredu berbera jarraitzeak arreta deitu zigun, nahiz eta gero bakoitzak apaingarri ezberdinen bidez kultura eta leku ezberdinen errepresentazioak egin nahi izan.

Stripean gindoazela, kasiko guztiek eraikin altu bat barneratzen zutela ikusteak arrarotasunaren ideia indartu zigun, eta ez hori bakarrik, ezaugarri hori bera azpimarratzekoa zela iruditu zitzaigun. Aurretik bagenekien adibidez, kasinoek hartzen zuten itxuraren berri, hau da, artificio hutsean eginiko eraikinak zirela, R. Venturik eta besteek eginiko azterketa zehatzean erakusten zuten bezala. Baina ez genekiena zen, eta hau guretzat ustekabea izan zen, luxuzko kasino ezagunenek tipologia berbera jarraitzen zutela, *Caesars Palace*, *The Venetian*, *Paris Las Vegas* bezalakoek esaterako. Guztiek nahiz eta itxura ezberdina izan, hogei bat solairuko eraikin altu bat, edo kasu batzuetan bat baino gehiago, barneratzen zuten. Eraikin hauek hasiera-hasieratik gure arreta bereganatu zuten, eta arrarotasuna helarazten zuten ezaugarriak izateaz gain, “beldurgarriak” ere iruditu zitzaizkigun. Eraikin hauek ez dira zehazki dorreak, eta ezin dezakegu esan etxe orratzak direnik. Luzeran zabalak eta sakonean estuak diren eraikin altuak dira, formulazio honekin proportzio arraroak errepresentatzen dituzte erabat. Guri, bata bestearen gainean jarri diren etxebizitza blokeen ideia etorri zitzaigun burura. Estiloari dagokionez ere oso antzekoak dira guztiak; leiho txikiz josiak eta apaingarriak beheko partean zein goiko partean bakarrik dituztenak, eta Erdiko zatian guztiek eskema bera jarraitzen dute: segidako leiho edo kristaldegia bertikalen formula. Aldiz, eraikinaren amaieran eta beheko partean, batek tenplu erromatar baten itxura hartzen badu, besteak XIX. mendeko etxebizitza afrantsesatuak imitatzen ditu. Aldatzen dena, beheko partea, eraikinaren oinarria, eta teilatua dira.

Hiria eginiko bisitaz geroztik, *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*²²⁹ liburuan eginiko zenbait teoria eta hausnarketa ziurtatu eta ulertu ditzakegula esan dezakegu. Bidaia honek, kontestu horretan kokatu gintuelako nolabait.

229. VENTURI, Robert, IZENOUR, Steven eta SCOTT BROWN, Denise. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Itzul.: Justo G. Beramendi. Gustavo Gili. Bartzelona. 1978.

Liburua aurretik irakurrita genuenez, egile hauek aipatzen zituzten ezaugarri batzuei arreta jarri genien; kasino eta negozio ezberdinetako kartelei adibidez. Nolanahi ere kontzientekin, R. Venturik eta gainontzekoek hiriaren analisisia hirurogeita hamarreko hamarkadan burutu zutela, eta gu lau hamarkada beranduago joan garenez, zenbait aspektu erabat aldatuta egongo zirela. Baina kartelen eta eraikinen arteko erlazioa erreparatu genuen, eta askotan kartelek eraikinekin bat egiten zutela ikusi genuen. R. Venturik, S. Izenourrek eta D. Scott Brownek esana zuten, Las Vegasen askotan kartela eraikina bera baino askoz handiagoa zela, kotxearen erabileraren arabera eraikita zegoelako. Gaur egun, 60 edo 70. hamarkadako argidun kartelak mantentzen diren arren, orokorrean hauen itxura eta funtzioa erabat aldatu direla uste dugu. Kasino baten kartela, eraikina bera zela iruditu zitzaigun, pantaila erraldoiak eraikinen parte ziren. Ondorioz kasinoa, azken teknologiez eginiko kartelean bihurtzen zela ikusi genuen, izugarritzko tamainako irudi digitalean hain zuzen.



Las Vegas. 2014, azaroa. Argazkia: Bilduma pertsonala.

Las Vegasen estilo eklektikoa muturreraino eramanda dago. Mundu klasikoaren imitazio “kaxkarraren” eta azken teknologia berrien arteko presentziak, konbinazio arraroa sortzen du. Inpresio hori izan genuen guk behintzat. Kasinoek orokorrean, klasizismora jotzen dute, Erromara, Veneziara, Egiptora...baina denen imitazioa erabat traketsa eta faltsua da, eta guztiek puntako azken teknologiak ezarrita dituztenez, itxurakeriaren atzean, *kezkgarrri arraroaren* izaera ezkututzen dute. Alderaketa bat egitearren, *Circus Circus* kasino/

hotelak oraindik ere 60 eta 70. hamarkadako kutsua mantentzen du, zirkoaren mundua errepresentatuz. Eraikin honek, *Aprendiendo en Las Vegas* liburuan aipatzen zen eskema jarraitzen du: *stripa* – kartela – aparkalekua – kasino – hotela. Gaur egungoek eskema hori ez dute hain garbi jarraitzen, guztia askoz ere nahasiago dago eta dena teknologia berriekin kamuflatzen da.

Las Vegas bisitatu beharreko hiria zela argi geratu zitzaigun. Hiri tipologiari dagokionez guztiz bestelakoa delako, eta duen funtzioaren ondorioz, dituen ezaugarriak beste inon ez daudelako. Kasinoez jositako hiri honek harridura sortu zigun, eta desertu erdian ea horrelako kuntsumo gune izugarria nola egon daitekeen galdetzen genuen. Jokua eta apustuaren presentzia hain zen indartsua, kasinoetako joku makinak eraikinekin harremantzera iritsi ginela, biei antzeko itxura hartzen genien.

Hiri bitxia da Las Vegas, kontraesanek betea. Aisialdiaren hiria da, baina aldi berean ez dago oinezkoarentzako antolatua. Aisialdi konkretu batetara zuzenduta bakarrik dago, eta badirudi bertara iristen den edonor derrigortuta dagoela kasinoen barrutik igarotzera. Hala eta guztiz ere, Las Vegas fenomeno bezala guztiz interesgarria dela deritzogu, eta *kezka-garri arraroaren* perspektibatik ikusi beharreko lekua dela dudarik ez dugu. Arkitekturak, bere zentzurik okerreanean, presentzia nabarmena hartzen du. Esan dezakegu, Las Vegasen arkitektura egon badagoela baina esanahirik gabekoa, edukietatik hustutakoa. Faltsuaren errepresentazioak dira, eta honek badu guretzat *kezka-garri arraroaren* izaeratik zerbait, goiko lerroetan aipatu ditugun arrazoiak direla tarteko. Etengabeko mugan kokatzen den hiria da. *Striparen* lerro zuzenak erakarririk, gainontzekoak, azpiegitura eta eraikinen pilaketa soila dirudi, identifikazio, izen edo izaerarik gabeko eremuak direlarik. Aireportua adibidez, *Striparen* hegoaldeko muturrean kokatzen da, errepidearen bazterrean kasino bat bailitza. Aireportuak leku horretan bere funtzioa egoki betetzen duenez, hiriaren kanpokaldera atera beharrik ez zegoela bururatu zitzaigun guri. Kasinoen apaingarrien aurrean, aireportua *Striparen* ondo-ondoan mantentzen da. Horrelako kontrasteak ditu Las Vegasek.

Hiria, sartu ginen leku beretik utzi genuen atzean, Los Angeleserako bidean, kotrajartzen ziren ideia eta elementuez osatutako lekua zela ondorioztatu genuen. Eta gure baitan, kotrajartzen zen sentsazio arraroa izan genuen. Bizitzan behin bisitatu beharreko lekua zela sentitzen genuen, bisitak berak, berriz itzultzeko gogoak kentzen zizikigun bitartean.

Hurrengo geralekua, nola ez, Los Angeles izan zen. Guk gure aldetik interes berezia genuen L.A. ezagutzeko eta honekin batera baita ere, tesiaren baitako ideietatik hiria begiratu eta aztertzeko. Los Angeles Las Vegasekin alderatuta, argi eta garbi metropoli bat dela esan dezakegu, zentzu horretan hiria izateak suposatzen duen guztiaren isla litzateke. Estatu Batuetako bigarren hiririk handiena da.

Los Angeles bisitatzeko gogoia hasieratik izan genuen, eta argi geneukan San Diegora egin behar genuen bidaian Los Angelesera joan behar genuela bai ala bai. Kaliforniara eginiko bidaiaren aurretik jada, hiri honi buruzko aipamenak eginak baigenituen hainbat egileren testu eta hausnarketen bitartez. Hiri honi, ikerketan bere lekua utzi diogunez, derrigorrezkoa ikusten genuen pertsonalki bertan egon eta ondorio propioak ateratzea.

Aipatu dugun bezala beraz, aurretik bagenuen hiriaren irudimenezko ikuspegi pertsonala, irakurritako testu ezberdinen bitartez gorpuzten joan zena. Beraz hirira heltzearekin batera, aurre-ideia horiek frogan jartzea izan zen gure lehen asmoa.

Los Angelesera adibidez, ez zara Las Vegasera bezala iristen. Kasu honetan, hiriaren aldiriak izugarritzko hedapena du eta ondorioz erdigunera modu gradual batean iristen zarela esan daiteke. Hiriarekin izandako lehen kontaktuan, autopistek duten garrantzia baieztatu ahal izan genuen. Aurretik bagenekien, hainbat testu tarteko, autobideak hiriaren erdiguneraino sartzen zirela, eta hauetako asko lurraren mailatik gora eraikiak zeudela. Hau izan zen, baieztatu ahal izan genuen lehen ezaugarrietako bat.



Los Angeles. 2014, azaroa. Argazkia: Unai Requejo.

Los Angelesera 15 autobidetik iritsi ginen, hiriak erakarpn efektu indartsua zuela bistakoa zen, kilometroak falta zirelarik ere, distantziatik, hiriaren presentzia eta indarra atzeman zitezkeelako. Aldirietatik gindoazela, bazirudien jada erdigunean geundela, baina autobideko kartelek kontrakoa adierazten zuten.

L.A. autopistez egituratuta dago erabat, eta beraz hiriaren erdiguneraino, *Downtowneraino*, autobideak sartzen dira. Arreta deitu zigun, autopistak hiriko sarrera-irteeratako trafikoa arintzeaz gain, hiri barruan zehar kotxez mugitzeko ezinbesteko bideak zirela jakiteak. Hau horrela izanik, Los Angelesen hiri-egitura bereziki aztertu genuen eta hiri barneko autobide horien presentziaren arrazoiak bilatzeari ekin genion. Arrazoi nagusietako bat, hiria eta bere metropoli guztiaren hedapen zabala litzateke. Los Angelesera joan ginenerako, San Diegoren tamaina jada kontrolatzen genuen adibidez, hau da, bertan finkatuta geundenez, hiria eta bere distantziak menderatzen genituen, baita auzo eta eremu ezberdinak ezagutu ere. Los Angelesen aldiz, hiriaren ikuspegi orokor bat izatea zaila zen, hiri barruan autobideetan kotxez mugitzean erreferentziak galtzen zirela zirudien. Bertan igarotako egunetan, hiria bi ideietara oso lotuta zegoela ondorioztatu genuen; hedapenera eta autobidera.

Beste arrazoietakoa bat erdigunearen desegituraketa/desitxuraketa litzateke. Los Angelesen bi alditan izan ginen, lehen aldian kotxez gindoazenez, ez genuen beharrik izan erdigunera, *Downtowner*a, joateko. Bigarrenegoz aldiz, San Diegotik autobusez joan ginen eta busak hiriko erdigunean utzi gintuen, eta beraz hau ezagutzeko aukera izan genuen. Erdiguneko kaleak zeharkatzean arrarotasuna bizitzearen sentimendu nabarmena izan genuen, eta hau desitxuratuta, erabat hustuta, zegoela iruditu zitzaigun. Gure ustez Los Angelesen erdigunea egon badago, baina aldi berean ez dagoenaren ideia nagusitzen da. *Downtowneko* kaleetatik gindoazela, periferiaren ideia nagusitzen zen gudan, hau da, bazirudien guretzat erdigunearen esanahiari buelta eman zitzaiola, eta aldirian genbiltzala.

Los Angeleseko erdigunea muino batean kokatzen da, eta orokorrean Estatu Batuetako hiri handien erdiguneeen eskema bera jarraitzen du, etxe orratzen presentzia eta finantza zentruaren ideia finkatzen delarik. Baina Los Angelesen kasuan, erdiguneak bere funtzioa erabat galdu egiten du gure ustez. Kale askok garai bateko aztarnak besterik ez ziruditen, abandonatutako eraikinek bere horretan jarraitzen zuten, kale asko zaharkituak iruditu zitzaizkigun. Baina modu berean, bestelako aurpegia ere erakusten zitzaigun, etxe orratz berriek beste muturra irudikatzen baitzuten, hala eta guztiz hauek ere hustuta zeudela zirudien. Kontraste honek eragina izan zuen gudan, eta erdigunean giro arraro bat sortzen zela ondorioztatu genuen. Itxuran metropoli baten ezaugarri guztiak zituen, baina horren azpian bestelako irudi bat helarazten zuen erdigunea zela argi geratu zitzaigun. Desegituraketa honek *kezkarri arrarotik* zerbait bazuela ikusi genuen, nahiz eta erdiguneak hiriaren epizentroa bete, edukiez hustutako *zuloa* zirudien.

Los Angelesen erdiguneak helarazten duen irudi hori, auzoak konpentsatzen du nolabait. Hirira egin genituen bi bisetetan, erdigunean baino gehiago bere bueltan kokatzen diren auzoetan ibili ginen, eta ez genuen denbora askorik behar izan, auzo hauek erdigunearikiko erakusten duten autonomiaz jabetzeko. *Highland Park* edo *Los Feliz* bezalako auzoek, bestelako hiri eredu eta irudia proiektatzen dute. *Highlanden* adibidez bizimodu

auzotarra nagusitzen da, eta bertakoak etxe txikietan bizi dira. Auzo honetatik paseatzean, erdigunearekin alderatuz, bestelako sentsazioa izan genuen, bizitzeko gustagarria zen lekua zela iruditu zitzaigun. Hiri handi baten barruan zegoen oinezkoaren neurria eginiko hiri txikia zirudien. Nahiz eta auzoak nagusiki bizitoki izaera izan, bazuen erdigunea markatzen zuen kale nagusia bat. Auzoa Los Angelesen parte izanik ere, bertan egonda zaila zen metropoli handi baten ideia mantentzen ahalegintzea, azken finean erdigune nagusiaren, *Downtownen*, eragina oso txikia zelako eta fisikoki ere urruti sentitzen guelako. *Highland Parkera* erdigunetik metroz joan ginen, eta bi linea aldatuta egin behar izan genituen, erdigunerako itzulia ordea autoz egin genuen. Itzulian ohartu ginen, *Highland Parken* eta *Downtownen* artean zegoen distantziaz. Kotxean sartu eta auzoaren eremua atzean utziz, autobide batetan sartu ginen, erdigunera joateko bidea zen, baina beste hiri batetara gindoazen sentsazioa izan genuen.



Los Angeles. 2014, azaroa. Argazkia: Unai Requejo.

L.A. diseminatuta dagoen hiria dela, eta hau beste hiri txikiago batzuk osatzen dutela, esan daiteke. Bigarren mailako hiri hauek auzoak dira, eta auzoek euren bizitza propioa dute. Erdigunea zentzu batean “hustuta” dagoenez, auzoek ez dute honen beharrik, honenbestez, bakoitzak bere erdigunea egituratu du. Auzoetatik erdigunera joateko autobideetan sartzak, bien arteko distantzia handitzea eragiten du, eta hiri berebetean zaudenaren ideia guztiz

desagertu egiten da.

Los Angelesen, auzoa eta erdigunearen arteko talka sortzen dela uste dugu, kontrajartze honek bi lekuen arteko tentsioa eratzen duelarik. Batetik, erdiguneren alde biko izaerak sortutako kezkarritasuna legoke, erdigunea markatzen badu ere, desegituratuta dagoen eremua da eta beraz etengabeko mugan, zalantzan, kokatzen da. Bestetik erdiguneak berak auzoekin duen lotura dago, kasu askotan komunikazio hau autobidearen bitartez eraikitzen delarik, hiri barruko autobideek biztanleak zentro indartsuaren bueltan biltzearen ideia desagerrarazi egiten dute guztiz.

2.3.4/—Tokio eta Hiru Arroiletako urtegia

Aipagarria den beste hiri eredu, Tokioren da. Tokioren kasua dentsitate handiarena da, hau da, eremu ez oso zabalean kontzentratzen den izugarritzko metropolia da. Baina kontzentrazio horrek ere bere ondorioak ditu, eta hauek guretzat oso interesgarriak dira. Espazio nahikoa ez izateak adibidez, funtzio ezberdinak batera hartzen dituzten eraikinak sortzea eragin du.

Momoyo Kaijima, Junzo Kuroda eta Yoshiharu Tsukamoto-k²³⁰ *Made in Tokyo*²³¹ izeneko azterketa-lana garatu zuten. Lan hau, *a grosso modo*, Tokion aurki zitezkeen arkitektura ezberdinen analisia egitea zen, hiria bera aztertzearekin batera. Honela, bi galdera planteatu zituzten:

“¿Qué tiene la ciudad de Tokio que da pie a productos tan insólitos? ¿Cómo hemos conseguido llegar a un lugar tan diferente del de la modernidad europea, a pesar de contar con la misma tecnología de la construcción?
No obstante, una semana más tarde ese tipo de preguntas desaparece de mi mente, junto a la sensación de que algo va mal”²³².

1991. urtean hasi zuten ikerlana eta urte horretan bertan, *spaghetti* postu baten gainean *baseballa* praktikatzen zen zentru bat aurkitu zuten. Bi leku hauek ohikoak ziren Tokion, baina bakoitza bere aldetik, eta biak batera ikustea arrazionalki azaltzea zaila zela zioten.

“Además, es difícil juzgar si esa combinación es una especie de máquina recreativa o una arquitectura extraña. El edificio invitaba a sospechar que era un auténtico sinsentido al tiempo

230. -Momoyo Kaijima, (Tokio, 1969) arkitektoa eta *Atelier Bow-Wow* arkitektura enpresaren sortzailea.

-Junzo Kuroda, (lekua? 1968) arkitektoa eta Chiba-ko unibertsitateko irakaslea.

-Yoshiharu Tsukamoto, (Kanagawa, Japonia, 1965) arkitektoa eta *Atelier Bow-Wow* arkitektura enpresaren sortzailea.

231. ZZ.AA. *Made in Tokyo*, kapitulua. Itzul.: ZZ. AA. 2001. ZZ.AA. *Lo ordinario*. Enrique Walker [ed.], liburutik. 145. orr.

232. Ibid. 145. orr.

que despertaba una sensación de esperanza por su energía alegre y voluntariosa. Pero también sentimos lo 'muy Tokio' que son las construcciones que suscitan esa ambigüedad. Asombrados por lo interesantes que resultan, nos pusimos a fotografiarlos, como si visitáramos una ciudad extranjera por primera vez. Éste es el principio de *Made in Tokyo*, un estudio de edificios extraños e innombrables de esta ciudad²²³.



Tokio. 2014, abuztua. Argazkia: Mikel Orozko.

Azterketa honen egileek zioten bezala, proiektu honen helburua Tokio hiriko eraikin arraroen analisia egitea zen. Deigarria iruditu zaigu, Tokio hiriko eraikin askok duten anbiguotasuna nabarmentzea, hainbat alditan aipatu dugun bezala, guretzat anbiguotasun honen atzean kezkgarritasuna ere gordetzen baita. Azken finean, ohikoak diren baina aldi berean arraroak izateari uzten ez dioten eraikinak izan daitezke.

Ikerketa honetan, hiriaren dentsitate izugarria eta espazio berdeen gabezia azpimarratzen dira, eta hiriaren hazkundeak *birus* baten antzeko jokaerak hartzen dituela nabarmendu zuten egileek. Arkitekto garaikideek dentsitate izugarri hau orekatzeko, eremu urbanoa eta landa eremua batera uztartzen dituzten proiektu utopikoak garatzen dituzte eta ikerlariek

223. ZZ.AA. *Made in Tokyo*, kapitulua. ZZ.AA. *Lo ordinario*. Enrique Walker [ed.], liburutik. 146 eta 147. orr.

fenomeno honen adibide bezala, Tokioko badiara zabaltzen diren dorre altuak jarri zituzten. Etxebizitzak garapen urbano horrekiko inmuneak egin direla esan daiteke, eta etxearen eta lanaren arteko erabateko gertutasuna agerian jarri da. Honenbestez, bizimodu arraroa islatu dezakeen hiria dela esatera ausartzen gara, dentsitate handiak eraginda, ezinbestean erabilera ezberdina duten eraikinak elkarren ondoan egituratu direlako. Eta F. Langen *Metropolis* pelikula datorkigu burura berriz ere; pelikulako hiria, futurista, fikziozkoa, zen, baina badirudi Tokion, irudi hori errealtate bihurtu dela. Adibidez, arrapalen bidez kotxeak eraikinen goiko solairuraino igo daitezke. Honelako egiturak dituen hiria mugimendu etengabearen ikusteak, egonezina helarazi dezake, ezinezkoak diruditen arkitekturek, errepresentazioaren eremutik gertu kokatzen gaituztelako.

S. Boerik nabarmendu dituen Europar hirien zabalkudeen kontrako irudia hartuko luke Tokiok, baina honek ere espazio arraroak sortzen dituela ikusi dugu.

“Los ejemplos más típicos son casi infraestructuras, como plantas generadoras de energía, incineradoras de basuras y depuradoras. Generalmente se consideran edificios industriales, pero debido al interés de la arquitectura moderna esas tipologías ya no nos resultan particularmente extrañas. No obstante, en los últimos equipamientos relacionados con la infraestructura de Tokio han aparecido extraños edificios que, en realidad, son como grandes máquinas o instrumentos. En ellos nos hemos fijado”²³⁴.

170

Made in Tokyoren egileek, Le Corbusierren *etxea bizitzeko makina bat da* esaldiari buelta eman, eta Tokio, *makina eraikin bezala* esaldiak ongi definitzen zuela ondorioztatu zuten. Ez hori bakarrik, “makina” hauek hiriaren ohiko bizitzan txertatuta egon arren, askotan problematikoak direla aditzera eman zuten, hiriaren hazkunderaren proportzioak gantitzen dituztenez, gainontzeko arkitekturak *makina-eraikin* hauen eraginpenan geratzen direlako. Guretzat, problematika horren atzean hiriaren aspektu *kezkarri arraroa* legoke.

Stephen Barber-ek²³⁵ *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*²³⁶ liburuan, Tokion teknologiak duen eragina aipatu du. Tokio enpresarial eta teknologikoak, bere momentuan arkitekturaren mugak gaintu zituen, dentsitate handiko hiri bat garatuz eta edozein tendentzia moderno bilatzen zuen arkitektura eraikiz, aluzinazio maila esanguratsua sortuz. Modu honetara, Tokiok bere eremua gero eta urrutiago zabaldu zuen, mendebalderantz lotarako-hiriak sortu zituen. Yokohama bezalako hiriak “irentsi” zituen Tokiok. 1998. urtean ekonomiaren gainbehera izan zuen, eta gaur egun oraindik ere Tokio garaiki-

234. ZZ.AA. *Made in Tokyo*, kapitulua. ZZ.AA. *Lo ordinario*. 169 eta 170. orr.

235. Stephen Barber, (Lekua?, Urtea?) *Kingston University*ko irakasle eta idazle ingelesa.

236. BARBER, Stephen. *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Itzul. Rafael Jackson. Gustavo Gili. Bartzelona. 2006.

deak, gainbehera ekonomiko horretako hondakinak mantentzen ditu, bai biztanleengan bai arkitekturarengan. Bere etorbideetan luxuzko eraikin hutsak aurkitzen dira, gaur egun porrot egin duten marka teknologikoen irudiekin. Hiria eta bere auzoek jasaten duten dekadentziak, 1945eko hiri japoniar zein europarrak dakarzkigu gogora. Hondakin horien mantentzeak badu nolabait, lehenago aipatu ditugun Europa ekialdeko hiriek gordetzen dituzten arrasto horiekin harremana. Sobiet Batasuneko hirien arkitekturan komunismoak utzitako hondakinak ikusi badaitezke, Tokion kapitalismoak utzitako hondakinak ikusi daitezke. Azken hauek ere, bertako biztanleentzat gainbeheran etorri zen sistema baten irudiak izaten jarraitzen dute, eta beraz, marka teknologiko horiek iraganaren ikuspuntu malenkoniatsua eskaini dezakete. M. Kaijima, J. Kuroda eta Y. Tsukamoto, dekadentzia hitzez definitu zuten Tokion ikusi zutena.



Edo-Tokyo Museum, Tokio, 2014, urtarrila. Argazkia: Danele Sarriugarte.

Bere horretan dirauten dekadentziaren arrasto horiek, *unheimlich* terminoarekin definitu daitezke. Desagertuta dauden marka ezagunak daramatzaten luxuzko eraikin abandonatuek, lehen begibista batean ezaguna egiten duten baina aldi berean erabat arraroa den hiriaren adierazle dira. Dekadentziak kezkarritik asko du, iraganaren zama gordetzen duen hiriak, jarrera malenkoniatsua hartzera bultzatzen baitu.

Yasujiro Ozu-k²³⁷ berrogeita hamar eta hirurogei hamarkadan zuzendu zituen azken pelikuletan, etengabeko mugimenduan zegoen hiri bateko pertsonaien inkomunikazioa erakutsi zuen. Isiltasun eremuak gordetzen eta mantetzen saiatzen ziren pertsonaiak ziren nolabait, baina honen atzean bistakoa zen jarrera malenkoniatsua gordetzen zuten. S. Barberren arabera, jarrera honek, hiriko argi fluoresentean aurkitzen zuten bere isla.

*Tokyo monogatari*²³⁸ pelikulan, familia bereko gerenazio ezberdinen arteko tentsioak, Tokio eta landa eremuko herrixken arteko kontrastearen bitartez agertzen dira. Landa eremutik, hiri handira euren seme-alabak bisitatzera bidaiatzen duen adineko bikoteak, Tokio amets bat bezala ikusten dute. Aurrerapena eta iragana, bizimodu tradizionala, aurrez-aurre jartzen dira, eta hori pertsonaien jarreran nabaritzen da. Y. Ozuk atmosfera malenkoniatsua erakusten digu, eta nola aurrerapenak iraganeko bizimodua aldaarazi egin duen. Herrixkatik igarotzen den trenak edo lantegietako tximinietako keak, aldaketa horiek iragartzen dituzte. Bestalde, adineko bikotearentzat, Tokio beste mundu bat da, ezagutzen ez dutena, eta bertan gutziz arrotz sentitzen dira.

Berrio ere, pertsonaien jarrera psikologikoa hirian islatzen da. Sentimendu malenkoniatsua izateak, badu hiria norbanakoaren aurrean arraro agertzearen baldintza. W. Benjaminek zein G. de Chiricok izan zituzten esperientziek, edo Takahiko Limura-k²³⁹ *Junk*²⁴⁰ film laburrean jasotzen duen Tokioren aspektuak, erakusten diguten bezala.

172

“La playa de la bahía de Tokio era un vertedero de todo tipo de desperdicios humanos, animales e industriales cuando rodé *Junk* en ese lugar a principios de los años sesenta... Desde el punto de vista actual, el filme muestra certeramente una preocupación ecológica y puede considerarse como el primer intento de abordar la destrucción medioambiental”²⁴¹.

Andrei Tarkovsky-ren²⁴² *Solaris*²⁴³ pelikulak, Tokioko hiria modu “beldurgarrian” jasotzen du. Kamera, kotxearen barruan kokatuta, zementuzko tunel eta pasabideen azpitik pasatzen da, mugimendu bihurtuak eginez. Planoak amaierarik ez duela dirudi.

Kasu honetan S. Barberren ustez, Tokiok zinemaren eremuan bakarrik existituko luke, hau da, *Solaris*eko Tokioren irudia hain da itxia, non, badirudi pantaila barruan bakarrik dagoen hiria dela. Plano oso hermetikoa denez, psikologikoki bertara sartzea oso zaila da,

237. Yasujiro Ozu, (Tokio, 1903 – 1963) zinema zuzendari japoniarra.

238. OZU, Yasujiro. *Tokyo monogatari*. Japonia. 1953.

239. Takahiko Limura, (Tokio, 1937) zinema zuzendari japoniarra.

240. LIMURA, Takahiko. *Junk*. Japonia. 1962.

241. LIMURA, Takahiko, *60s Experiments*. Paris. 1999. 5. orr. Stephen Barberren aipua, *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*.119. orr.

242. Andrei Tarkovsky, (Zavrazhnye, 1932 – Paris, 1986) zinema zuzendari eta idazle sobietarra.

243. TARKOVSKY, Andrei. *Solaris*. Sobiet Batasuna. 1972.

ondorioz ikusleari distantzia nabarmena markatzen dio. Honen zergatia, A. Tarkovskyk Tokio etorkizuneko hiria bezala ikusten zuenaren baitan egon daiteke.

“Japón es un país maravilloso, desde luego. Nada en común con Europa o América.
Tokio es una ciudad extraordinaria. No hay ninguna chimenea de fábrica,
ninguna casa, que se parezcan entre sí”²⁴⁴.

Modu honetara, Tokioren ikuspegi filmiko honek aluzinazio bat dirudi, bizirik dirauen oroimen “beldurgarri” baten azpian dagoen zerbait bailitzan agertzen zaigu. Adibide honetan, Tokioren erresonantziak argi eta garbi zinematografikoak dira.

A. Tarkovskykren filmak auto baten barruan kokatzen gaitu, eta Tokioko tunel eta pasabide-etatik barrena garamatza, kotxearen mugimendu etengabeak hipnotizatu egiten gaitu eta hiriaren barrenera goaz zuzenean. Antzeko zerbait egin zuen urte batzuk geroago 1991. urtean Lars von Trier-ek²⁴⁵ *Europa*²⁴⁶ filmarekin. Kasu honetan, trenaren mugimendu etengabe eta uniformeak, *Zentropa* izeneko leku batetara garamatza. *Solaris* pelikulan errepidearen erreboltek, izatez Tokio den baina aldi berean inongo erreferentziarik ez dugun hiri futurista batetara barneratzen gaituzte. Eszena honek minutu batzuk irauten ditu, baina denboraren erreferentzia zehatzik ere ez dago. Hiritik barrena bidaia amaiezina dela dirudi eta azkenerako gaua egiten da, honekin pentsa dezakegu ordu batzuk igaro direla. Baina suposizio hutsak dira hauek, eszena guztiak “abstraktua” dirudi, ez baitago denbora eta espazioari erreferentzia egiten dien ezaugarri nabarmenik.

173



Andrei Tarkovsky. *Solaris*. Sobiet Batasuna. 1972. (Fotograma)

244. TARKOVSKY, Andrei. *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*. Londres. 1994. 43-44. orr. Stephen Barberren aipua, *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. 101. orr.

245. Lars Von Trier, (*Copenhagen*, 1956) zinema zuzendari danimarkarra.

246. VON TRIER, Lars. *Europa*. Danimarka. 1991.

Arrarotua dagoen hiriaren errepresentazioa da, eta pixkanaka kezkgarritasuna areagotuz doa. Musikak tentsioa sortzen du, eszena aurrera doan heinean gero eta indartsuagoa egiten delarik. Eszena, Tokioren gaueko ikuspegi labur batekin amaitzen da, trafikoaren zorarena erabatekoa da eta *egoneziaren hirian* bilakatzen da.

Solaris pelikulako plano luze honetan, kezkgarritasuna eratzen duten ezaugarri batzuk atzeman ditugu.

Horietako bat aipatu berri dugun amaierako gaueko ikuspegia litzateke, plano arretaz begiratu ezker, kotxeen trafikoari dagokionez irudia gainjarrita eta mugimenduan bizkortuta dagoela ikusiko dugu. Ondorioz, kezkgarria egiten den hiri-paisaia ikusi daiteke, badirudi A. Tarkovskyrri trafikoaren zorarena agertzea interesatzen zitzaiola, etorkizuneko hiriaren ezaugarri hori indartzeko.

Kezkgarritasunaren beste ezaugarri bat, kotxearen gidariarengan dago. Eszena osoan ez da agertzen kotxea zeinek gidatzen duen, gidariaren eserleku ondoan dagoen gizona eta atzean dagoen mutikoa bakarrik ikusi ditzakegu. Agian etorkizunean kokatua dago eta kotxeak gidaririk ez du behar? Galdera honen erantzunaren inguruko pista askorik ez digu ematen pelikulak, baina azalpen bat izan daiteke. Dena den, zerbait arraroa somatzen da kotxe barruan, gidaririk ez denez agertzen, kotxeak “bere kabuz, derrigorrez eta automatikoki” egin behar duen ibilbidea dela dirudi. S. Freudentzat *unheimlich*a errepresentatzen zuten automatekin gogoratzen gara hemen.

174

A. Tarkovskyk eszena hau, zuri-beltzeko zein koloreetako irudiekin konposatu zuen; hasieran irudia zuri-beltzekoa da, geroxeago koloretakoa izatera igarotzen da. Datu honek kezkgarritasun hori helarazteko balio duela iruditzen zaigu, azken finean erregistro aldaketa honek, are eta distantzia handiagoa markatzen baitu ikuslea eta pantailan erreprezentatzen den hiriaren artean. Itxura guztien arabera gainera, ez dugu logika konkreturik ikusten aldaketa horretan. Kotxea tunel batetik irteten denean jada irudia koloretakoa da, aldaketa nabarmena da nahiz eta koloreak oso apalak izan.

A. Tarkovskyk Tokio, hiri gris, alienatu eta uniforme pantailaratu zuen, eta horretarako metropoliaren errepide eta tunel bihurtuak filmatu zituen. Errepidea, lur azpitik zein lurraren mailatik gora dauden pasabideetatik igarotzen da, errekurso honekin hiriaren nolabait bi “munduak” irudikatzen dira, lurrazalekoa eta lurrazpikoa. Alde bikotasun honek, argitasuna eta iluntasunaren harteko kontraste izugarria sortzen du. Autoak behin eta berriz, tuneleko iluntasunetik egiten du sartu-irtena.

*Solaris*eko hiria, *hiri abstraktua* da guztiz, inolako erreferentziarik gabekoa, edozein atmosfera “goxotik” urrun eta gizakiaren bakartasuna bilatzen duena.

Alderaketa bat egitearren. *Solaris* pelikulan errealitatea zena fikzioa bailitzan agertzen baldin bazen, J. Tatiren *Playtime* pelikulan fikziozko hiria errealitate bihurtzen zen. Zerbait aspektutan, *Solaris*en Tokioko ikuspegiak badu J. Tatiren *Playtime*eko Parisekin zerikusia. Hein batean, bata errealitatean eta besteak fikzioan, atmosfera eta giro antzekoak

erakusten dizkigute. Giro arraroa somatu dezakegu bai *Playtime*ko Parisen eta baita ere *Solaris*eko Tokion ere, zeharo futurista eta hotza dena. Biak parez-pare jartzen baldin baditugu, errealtateko eta fikziozko hiriaren arteko muga lausotu egiten dela ikusiko dugu. Bi kasuetan adibidez, hiriko atmosfera gris tonukoa da, edo biak erabat hiri hermetikoak dira, pantailaren errepresentaziora mugatzen direnak. Bi kasuetan, autoen joan-etorriak paper garrantzitsua betetzen du, hiria trafikoaren erritmo konstanteak baldintzatzen du.

*Playtime*en Paris izan zitekeen hiri imajinarioa eraiki zen, fikziozkoa zen erabat, *attrezzo*a, baina aldi berean errealtatean egon zitekeen hirigintza bat ere bazen. A. Tarkovskyren *Solaris* pelikulan, Tokio hiriko irudi konstantearekin ere antzeko gauza bat gertatzen da, kasu honetan ordea alderantzizko planteamendua egiten dugu. *Solaris* pelikulan autotik Tokioren irudiak ikusten ditugunean, fikziozko hiri batean gaudela iruditzen zaigu, guztiz aseptikoa dena. Edozein bizimodu hurbil zein goxotik urrun, bizimodu alienatuaren arrastoak nagusitzen dira. Kasu honetan ordea, errealtatetik abiatuta, futurista izan zitekeen hiria errepresentatzen da. A. Tarkovskyk ez zuen etorkizuneko hiririk eraiki beharrik izan, Tokio bera zen irudi hori islatzen zuena.

Hala ere hiri arraroa errepresentatzerako orduan, bi adibideen artean badago bistakoa den ezberdintasun bat. J. Tatic, *Playtime*ko Paris kutsu ironikotik filmatu baldin bazuen, A. Tarkovskyren Tokiok izaera beldurgarria hartzen du. Nahiz eta guretzat bietan *kezkarri arraroaren* hirien errepresentazioak egiten diren, zentzu honetan ikuspuntu ezberdinetatik eraikita daude.

Txinako Hon-Kong hiriaren kasuan, Tokiok erakusten duen masifikazioa muturrera eramaten dela esan daiteke.

Txinan, izugarrikeria arkitektonikoak inon baino nabarmenagoak dira eta gobernuak hirietan proportzio erraldoietako proiektuak eraiki ditu. Honen adibiderik nabarmenarikoa, Yangtze ibaiko *Hiru Arroiletako* urtegi erraldoia da.

Munduan egin den urtegerik handienaren eraikuntza da. Honek ez du bakarrik urtegia eraikitzea suposatzen, berarekin batera hainbat hiri eta herri eraitsi eta berriz hutsetik altxatzea eragin du. Zehazki, 19 hiri eta 322 herri geratu ziren ur azpian. Izugarrikerietan, izugarrikeriena dela esan daiteke. Tamaina honetako eraikuntza batek bere ingurune guztia arrarotzen duela bistakoa dela iruditzen zaigu, bertako biztanleen eguneroko bizitza erabat baldintzatzearekin batera.



176

Hong-Kong. 1996. Argazkiak: Pello Agirre.

Jia Zhangke²⁴⁷ zinema zuzendariaren *Sanxia Haoren/Still Life*²⁴⁸ filmak, eraikuntza honen dokumentu bikaina izateaz gain, Fengjie hiriren egoera jasotzen du. Pelikulak, Yangtze ibaiko *Hiru Arroiletako* urtegiaren eraikuntza erraldoia, munduan egin den urtegirik handiena, gauzatzen den bitartean bertako biztanleen egunerokotasuna kontatzen du.

247. Jia Zhangke, (Shanxi, Txina, 1970) zinemagile txinatarra.

248. ZHANGKE, Jia. *Sanxia Haoren/Still Life*. Txina. 2006.

Eraikuntza proiektu honetan tamaina eta proportzioek berebiziko garrantzia hartzen dute, azken finean urtegiaren horma izugarritzko proportzioak dituen “zementuzko munstro” handi bat da. Ondorioz urtegia, ahaztu eta saihestu ezin den azpiegitura batean bilakatzen da. Pelikulan, argi eta garbi ikusi daiteke proportzio hauetako egitura batek nola bere inguru guztia betiko aldatu egiten duen, hau da, lehen izan zena gehiago izango ez den inguru eta lurralde bat izatea eragiten duen.

Pelikulan garrantzia hartzen du, hiri eta herrien ezinbesteko desagerpenak. Yangtze ibaiaren alde banatan bizi diren biztanleek euren herri eta hiriak betirako ur azpian utzi, eta arroilaren alde bakoitzeko maldetan gora, hiri berriak eraikitzeari ekiten diote. Honek biztanleengan etsitasuna eragiten du, euren iragana urpean geratzen dela ikusten dutenean. Hiri berrien eraikuntza, ez da ilusioarekin egiten den gauza bat baizik eta kontrako jarrera erakusten da, erabateko etsipenarena. Giro malenkoniatsua somatu daiteke, betiko bizitzaren galera eta datorrenaren izugarrikeriaren eraginez sortzen dena. Baina malenkonia hau ez da lasaigarria, kezkarria den giro batekin batera doa. Pixkanaka-pixkanaka urpean garatzen ari diren etxeekin batera, mendiaren maldan gora eraikitzen ari diren dorre altuak ikusi daitezke, hirigintza berriak izanik ere, ez da ikusten inolako aurreordenamendurik. Aldaketa hau abiadura azkarrean gertatzen dela ikusteak, zirrara eta kezkarritasuna sortzen ditu, dena arrarotu egiten da momentu batean.



Jia Zhangke. *Sanxia Haoren/Still Life*. Txina. 2006. (Fotogramak)

Pelikula, Fengjie izeneko hirian grabatuta dago, ibaiaren bazterrean dagoen tamaina txikiko hiri bat da Fengjie. Urtegiak, herria erditik mozteaz gain, lehen existitzen ziren kaleak desagerrarazi ditu eta biztanleek arazoak dituzte leku horietan bizi ziren bizilagunak topatzeko. Biztanleen berkokapen izugarri bat eragiten du urtegiaren eraikuntzak. Ondorioz, pelikulak gai honen inguruan dagoen nahasmena, haserrea eta ondorengo etsipena erakusten ditu.

J. Zhangkek hondakinen paisaia erakusten digu etengabe. Paisaia hau suntsitutako edo abandonatutako eraikinez osatzen da, bestalde, hiri zaharreko eraikinak txinatar hizkiz markatzen direla ikusten dugu, eraitsi beharreko etxeak dira hauek. Eraistea eskuz egiten

den lan gogorra da, eta hiriko biztanleak arduratzen dira euren etxeak suntsitzeaz. Kezkagarritasunaren eta batik bat malenkoniaren adibidea da hau gure ustez, langileak beraien hiria eraiki beharrean, mailukadaz beraienak izan diren etxeak eraisten dituztelako, hau izanik askoren egunerokoa eta ogibidea. Pelikulako protagonistak ere, suntsitze-lan horretan aurkitzen du lana. Baina hau gertatzen den bitartean, jendea erdi suntsituta dauden etxebizitzetan bizi da oraindik, honek hiri arraro baten irudia islatzen du, bizirik dirauen baina hiltzera kondenatuta dagoen komunitate baten errepresentazioa da. *Sanxia Haoren* pelikulak Txinako garapenaren alderik tristeena erakusten digu, urtegiak paisaia aldatu du eta bertakoek kontenplazio “izoztu” baten jarrerarekin begiratzen diote euren inguruari. Esan daiteke, ezaguna zitzaiena ezezagun izatera pasa zaiela.

Nadav Kander²⁴⁹ argazkilaria, Yangtze ibaiko urtegi honen eraikuntzak utzitako ondorioak jasotzen ditu *Yangtze – The Long River* izena daraman lanean. Argazki hauetan argi eta garbi nabari daitezke obra faraoniko honen proportzioak, baina baita atzera bueltarik ez duen sarraskiaren arrastoak ere.

Argazki hauetan, lanen handitasuna bertako biztanleen txikitasunarekin alderatzen da, eta pertsonaiak jarrera kontenplatibo batean euren inguruari begira ageri dira. Kezkagarritasun nabaria helarazten duten irudiak dira hauek. Batetik J. Zhangkek bere pelikularekin egin bezela, natura hilaren ideien inguruko kontzientzia dago, gizakiak guztiz baldintzatutako inguruneak baitira. Paisaia hilak eta gaixoak. Modu berean, “aurrerapenak” eragindako ondorioak zalantzan jartzen dira, ondorio hauen aurrean pertsonaiak begira bakarrik gera daitezke, geldirik. Bestetik argazki guztietan, proportzio izugarrien presentzia dago, zubiak, hormak, etxebizitza dorreak... tamaina hauetako egiturek paisaia kezkagarriak eragiten dituzte. Ibaiaren alde banatan kontrolik gabe eraikitako etxebizitza dorre altuek, inguruarekiko tentsioa eta biztaleekiko etsipena eragiten dutela ondorioztatzen dugu.

Baina guzti honen gainetik, eguneroko bizitza egin beharraren ideia gailentzen da, urtegiaren ingurunera moldatzea besterik geratzen ez den aukerari eustea alegia. Alde bikotasun hau jasotzen dute N. Kanderren argazkiek zein J. Zhangkeren pelikulak, eta aspektu bikoitz horren kontzientzia izanik, bietan *kezkagarri arraroaren* giroa nabarmentzen da.

Yangtze ibaiaren inguruetan ere beraz, anibalentzia erakusten duten ezaugarriak identifikatu ditugu. Urtegi erraldoiak baldintzatutako egoera, egunerokotasunaren baitan ulertu beharrak daraman aspektu bikoitza esaterako.

Baina ez hau ez dugu *Hiru Arroiletako Urtegiaren* inguruetan bakarrik identifikatu, baita ere aipatu ditugun gainontzeko adibideetan ere, Paris, Berlin edo Los Angelesen kasuetan esaterako. Guztietan, hiria eta *kezkagarri arraroaren* arteko loturak egiterako orduan, alde

249. Nadav Kander (Tel Aviv, Israel, 1961) argazkilaria eta artista.

bikotasunaren ezaugarria azpimarratu dugu, eta erdiko marra fin horretan, mugan, kokatu gara behin eta berriz.



Nadav Kander. *Chongqing II*, Chongqing Municipality, 2006. *Yangtze The Long River*, bildumatik.

“La gran ciudad es una cosa espantosa. Si se le pregunta a la gente cómo vive allí, responderá que bien. Pero realmente vive de una manera miserable. La gran ciudad es un conjunto de viejo y de nuevo. Lo viejo no tiene otra salida que sucumbir. Por eso la gran ciudad es una lucha, una lucha brutal. Pero, aunque todo lo placentero le sea extraño, es al mismo tiempo el lugar ideal para trabajar”²⁵⁰.

179

Heinrich Tessenow-en²⁵¹ aipamen honek ongi laburbiltzen du hiriaren anibalentzia, eza-guna eta arrarotasunaren arteko muga, eta beraz *kezkarri arraroaren* bizipena. Hiria mugan dagoen eremua da, eta ezinbestean bere bueltan izendatzeko zailak diren lekuak sortzen ditu, hauek ez-lekuak dira. Ez-lekuetan alde bikotasunaren aspektua indarrez sartzen da, lekuaren erreferentziak galduta dituen bezala, behin eta berriz kontrajartzearen mugan kokatzen delako.

2.4/ —EZ-LEKUAK (*Kezkarri arraroaren* leku posiblea III)

Hirien inguruan aritu garenean besteak beste, aldirien aipamena egin dugu, eta mugan –trantsizioan – dauden espazioak direla adierazi dugu. Esan daiteke eremu hauek “ez direla inorenak”, ez dute izendapen konkreturik, eta beraz ez-leku izaera hartzen dutela.

250. DE REICHLIN. B. *Heinrich Tessenow negli appunti d'uno studente berlinese 1929-1932*. Casabella. 349. zbk. 1970eko ekaina. H. Tessenowek 1929ko ekainaren 26an emaniko klase batetatik ateratakoa. Josep Maria Montanerren aipua, *El retorno de Tessenow*. Temes del disseny. 5. zbk. 1991.

251. Heinrich Tessenow, (Rostock, Alemania, 1876 – Berlin, 1950) arkitekto eta irakasle alemaniarra.

Baina ez-lekuak igarobideko lekuak ere badira, puntu batetik bestera joateko ezinbestean pasatu behar direnak, ondorioz biztanle finkorik gabekoak. Guretzat ez-lekuak arraroak ere badira, tentsio-guneak direla kontsideratzen baititugu.

Marc Augé-k²⁵² *Los no-lugares, espacios de anonimato*²⁵³ liburuan, ez-lekuak identifikatu ondoren aztertu egiten ditu. Leku hauen ezaugarri nagusiak azpimarratzearekin batera, eremu bezala ere definitzen dituelarik. Bere arabera, ez-lekua gainontzeko lekuak bezala existitzen den eremua da, baina lekua eta ez-lekua polaritate faltsuak izan daitezkeela dio. Beste modu batera esanda, lekua ez da behin ere desagertzen beraz beti dago erreferentzia bat, eta alderantziz, ez-lekua behin ere ez da bere osotasunean garatzen, ondorioz beti izango luke leku gabeziaren arrastoa.

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar”²⁵⁴.

Ez-lekuek ezaugarri historikoarekin ez badute harremanik, garaian-garaiko neurrien eta beharraren arabera sortutako eremuak direla esan daiteke. M. Augék dioen bezala neurri kuantifikableak dira, ez-lekuak garraibide ezberdinek sortzen dituzten sareek eratutako lekuak dira eta beraz garraibide sarea zabala edo murrizta bada, kasu bakoitzaren arabera beti ere, ez-lekuak sare horren beharretara moldatuko dira.

Nolanahi ere, M. Augék sare horiek eta berauen arabera sortzen diren ez-lekuen izaerak aztertzen ditu. Sare arraroa dela dio, igarobidearen izaera indartsua dela medio, askotan gizakia bere buruarekin bakarrik jartzen baitu harremanetan. Norbanakoa anonimotasu-nera bultzatzen duten eremuak dira.

“El movimiento agrega a la coexistencia de los mundos y a la experiencia combinada del lugar antropológico y de aquello que ya no es más él (por la cual Starobinski definió en esencia la modernidad), la experiencia particular de una forma de soledad y, en sentido literal, de una ‘toma de posición’: la experiencia de aquel que, ante el paisaje que se promete contemplar y que no puede no contemplar, ‘se pone en pose’ y obtiene a partir de la conciencia de esa actitud un placer raro y a veces melancólico”²⁵⁵.

Aurretik ikusi dugunez, W. Benjaminek Pariseko igarobideen eta mugen xehetasunezko ikuskapena egin zuen antropologo baten modura, eta leku hauek helarazten zuten arrarota-

252. Marc Augé, (Poitiers, 1935) antropologo frantziarra.

253. AUGÉ, Marc. *Los “no lugares” espacios del anonimato*. Itzul.: Margarita Mizraji. Editorial Gedisa. Bartzelona. 2004.

254. Ibid. 83. orr.

255. Ibid. 91. eta 92. orr.

sunaz ohartu zen. W. Benjaminen hiriaren *flaneur* begiradak, harremana du ez-lekuekin, mugan dauden bizilekuekin, azken finean filosofoari hiria arraro agertzen zitzaion aurrean, erreferentziarik gabeko ez-leku baten modura. Bizitzaren patua balitz bezala, W. Benjamin ez-leku horietako batean, hau da, igarobide kutsu esanguratsua duen leku batean hil zen. Bere ideia politikoak zirela medio, eta nagusiki judutarra zelako, naziengandik ihes egin eta Frantzia eta Espainia arteko mugan hil zen, Kataluniako Portbou mugako herrian hain zuzen. Herri hau txikia izanik ere, izugarrizko tren geltokia du, igarobideko lekua dela azpimarratzeko. Pertsonen joan etorria nabaria zen W. Benjaminen garaian, Bigarren Mundu Gerraren urteetan. Gaur egun, errepideak kendu dio herri txiki honi mugako izaera.

Konrad Scheurmann-ek²⁵⁶ *PARA WALTER BENJAMIN. Documentos Ensayos y un Proyecto* liburuan, mugan dauden leku horiek sortzen duten sentsazio arraro eta kezagarria agerian jarri zuen. Azken finean, ezagunak dira baina aldi berean ezezagunak ere bai, atzerriarekin lotzen direlako gehienbat.

“El destino de los lugares fronterizos, y especialmente los pequeños, situados en lugares apartados y poco espectaculares, como es el caso de Portbou, suele ser que no desempeñan un papel primordial por sí mismos, sino que son vividos como obstáculo en mitad del camino hacia otras metas. (...)

Y todo el que llegue a un lugar fronterizo, todo el que traspase una frontera, experimentará aquí su condición de extraño, durante el breve tiempo de su estancia, con mayor evidencia que en cualquier otro lugar del país”²⁵⁷.

181

Kasu honetan ere, ez-leku bati buruz hitz egiten ari garela esan genezake. Leku hauen ezaugarri nagusia oztopo izatea baldin bada, bertaratzen den jendeak oztopo hori ahalik eta azkarren gainditzea nahi du. Honenbestez, eremu hauek ez dira bertan denbora luzez egotekoak. Leku hauek badute halako kutsu arraroa, jendea bertan deseroso sentitzen baita, ezezaguna izatearen sentimendua izatearen ondorioz. Esan daiteke, tipologia honetan sartzen diren lekuek badutela, egunerokoa, ezaguna dena, ezezagun bihurtzeko nolabaiteko ahalmena.

Lerro hauetan, eremu hauen, ez-lekuen, ezaugarriak ikusteaz gain, beraiek duten kutsua eta sortzen duten sentsazioa aztertzen saiatuko gara. Ez-leku bezala ez ditugu mugaldeko lekuak edo tren geltokiak bakarrik izendatzen, hauekin batera, aireportuak, gasolindegia edo autopistetako ordainlekuak aipatu genitzake beste askoren artean. Guzti hauek igarobideko lekuak dira, beharren arabera eraikitako azpiegiturak, eta askotan isolamendua-ekin lotzen dira, autopistetako ordainlekuak bereziki.

256. Konrad Scheurmann (Lekua? urtea?) arte historialaria.

257. SCHEURMAN, Konrad. *Fronteras, umbrales, pasajes. Sobre el proyecto de Dani Karavan para un monumento conmemorativo en recuerdo de Walter Benjamin*, kapitulua. Itzul.: Rafael de la Vega. ZZ.AA. *Para Walter Benjamin. Documentos Ensayos y un Proyecto*, liburutik. 251. orr.

Baina hauekin batera, hiri eta herrien inguruetan, aldirietan, eratzen joan diren eremuak ere ez-lekuak dira. Hauek seguruenik ez dute igarobideko izaera nabarmenik erakusten, baina aldiz, desegituraketa baten emaitzak dira, muga egotearen tentsioa azalaratzen dutenak. Industria guneak, hirien aldirietako txabolak, zubi azpiak, auzoetako eremu hutsak... esaterako.

Izaera desitxuratua erakusten dute aipatu ditugun eremu eta azpiegitura guzti hauek. Hirien beharren arabera eraiki direlako, edo alderantziz, hiriak jada behar ez dituen arrastoek utzi-tako espazioak betetzen dituztelako.

Frantzian adibidez, autopisten eremuak eta garapenak badu bere garrantzia, hau da, autopisten inguruan hainbat leku sortu dira, eta hauen izate nagusia autopista beraren eragina da. M. Augék, Frantziako errepide eta trenbide sareek betetzen duten eremuaz ohartu gaitu, eta sare hauek osatzen duten forma radiala aipatu du, herrixka txikienek ere sare honekiko lotura dutela nabarmenduz. Errepide eta trenbideen arteko alderaketari eta hauek bisitokiekiko duten lotura ezberdinari ere begiratu dio.

“El tren, por su parte, era más indiscreto, lo es todavía. La vía férrea, a menudo trazada detrás de las casas que constituyen el conglomerado, sorprende a los provincianos en la intimidad de su vida cotidiana, no ya del lado de la fachada sino del jardín, del lado de la cocina o de la habitación y, por la noche, del lado de la luz, mientras que, si no hubiese alumbrado público, la calle sería el dominio de la sombra y de la noche. Y antes, el tren no era tan rápido que impidiese al viajero curioso descifrar al pasar el nombre de la estación...”²⁵⁸

182

M. Augék Frantziako kasua aipantzen baldin badigu, Bruce Bégout-ek²⁵⁹ *Lugar Común. El motel americano*²⁶⁰ liburuan, motelek Estatu Batuetan betetzen duten paperaz jabetzen gaitu. Motelak egunerokotasunera, zein modutara eta zein ezaugarriekin moldatzen diren ikertzen du.

Hiriek utzitako “arrasto” horietako fenomenoak dira errepide bazterreko motelak ere, eta ez-leku izaera hori guztiz markatua dute.

*The American Magazine*²⁶¹ aldizkarian John Edgar Hoover-ek²⁶², FBI-ren sortzaile eta lehen buruzagiak, 1940. urteko otsailean artikulu bat idatzi zuen motelen aurka gogor zuzenduz. *Hilketen lekuak* bezala izandatu zituen, nahiz eta aldi berean European beste hilketa leku batzuk zabaltzen ari ziren.

258. AUGÉ, Marc. *Los “no lugares” espacios del anonimato*. 102 eta 103. orr.

259. Bruce Bégout, (Bordele, 1967) idazle eta filosofo frantsesa.

260. BÉGOUT, Bruce. *Lugar común. El motel americano*. Itzul.: Albert Galvany. Editorial Anagrama. Bartzelona. 2008.

261. Estatu Batuetako aldizkaria, 1906-1956.

262. John Edgar Hoover, (Washington D.C., 1895 – 1972) FBI-ko lehen zuzendaria.



Yucca Valley, Kalifornia. 2014, azaroa. Argazkia: Bilduma pertsonala.

“Tras los letreros parpadeantes de los moteles, viene a explicar, se ocultan `los referentes del vicio y de la corrupción`. El mal se agazapa en el seno de la tranquilidad cotidiana, dispuesto a surgir del confort mullido de las comodidades modernas”²⁶³.

183

Azken finean guretzat ere, guztiz interesgarria da ezaugarri hauek dituen leku bat egunero-kotasunarekin harremandu eta honen baitan aztertzea; ohikotasuna arraro bihurtzen den unera iritsi gaitzkeelako, *heimlichetik unheimlichera* igarotzera alegia.

B. Bégoutek, motelek duten itxurak giza jokaeretan eragiten duela nabarmendu du. Bizitokiak dira, baina anonimotasuna mantentzeko, edozein pertsonalimotik aldendu ahal izatea baimentzen dute. Gaua igarotzeko eremu hutsalak direla esan daiteke.

“La codificación mínima de los espacios se desdobra en los comportamientos humanos.

El intercambio entre los clientes se reduce a una expectativa muy pobre que consiste generalmente en la voluntad de no invadir el terreno del otro, de no hacer sombra ni proyectar luz a ese otro, presente y ausente, convertido casi en misterioso por su discreción, que apenas logramos intuir furtivamente al fondo del pasillo a punto de entrar en su habitación o tosiendo tras los tabiques, pero cuyo encuentro físico nos resulta absolutamente imposible por la

263. BÉGOUT, Bruce. *Lugar común. El motel americano*. 25. orr.

organización espacial del motel. Aunque si los viajeros o el gerente quisieran entablar una relación más profunda, la estructura del lugar acabaría por disuadirlos. En un motel todo está diseñado para eliminar cualquier tentativa de constituir 'líneas de simpatía', transiciones plácidas entre un humor y otro, entre una palabra y un gesto. La disyunción impera por completo y remite a cada cual su propia experiencia privada sin puerta ni ventana"²⁶⁴.

Kasu honetan motelak duen itxura minimoaren ondorioz, kodifikazio minimoa aipatzen du B. Bégoutek, beraz bertan dagoenaren jokaera ere minimoa izango da, hitz gutxi eta isilpekoa. Motelera gerturatzen denak, zerbait ezkutatu nahi digu, horregatik doa motelera, errepide bazterrean eta aldi berean inon ez dagoen lekura. Honelako jarrerek, zerbait ezkutatu nahi izateak adibidez, lekua arraro bilakatzen dute. Gau bat edo denboraldi bat pasatzeko bitzitoki arraroa, non, bizilagunarekin ez den harremanik edo hizketaldirik sortzen. Kasu honetan ere, M. Augék aipatutako *pose* hori izatea posible da. Bakoitza bere logelan, bere buruarekin harremanean jartzen da, eta ondorioz jarrera kontenplatibo eta malenkoniatsua izatea posiblea da.

Arraroak bilakatzen diren lekuak izanik ere, egunerokoan erabat txertatuta daude, hau da, guztiz ohikoak dira. Alde batetik ohikoak edo ezagunak dira, baina bestetik arraroak eta ezezagunak ere bai, S. Freudek kezkarriaren definizioan aurkitu zuen anibalentzia horren kutsua duen adibide argiak direla iruditzen zaizkigu guri. *Heimlich*, ezaguna eta familiakoa, *unheimlich*, ezezaguna eta atzerritara, izatera pasatzen da momentu batean. Motelean ere antzeko gauza gertatzen da; motelak kanpotik errepide bazterretik begiraturuz gero, ezaguna eta ohikoa den leku baten irudia erakutsi dezake, baina beste gauza bat litzateke, bertan barneratzea eta bertako gertaerez jabetzea, kasu honetan leku kezkarri eta arraroa izatera pasa daiteke. Badakigu egin dugun alderaketa hau ez dela beti gauzatzen, salbuespenak daudelako. Baina baita ere badakigu, moteletan zerbait ezkutatu nahi duen edo ihesi dabilen jendea aurkitzen dela, motelak ematen dien anonimotasun horren "babesari" esker. Pelikula askotan modu honetara agertzen dira motelak, inon eta inorenak ez diren leku arraroak bezala. Baina pelikula horiek errealitateraren isla ere badira hein batean.

"Pero ¿cómo se ha llegado a este punto? ¿Cuáles son los fenómenos históricos y sociales que han conducido a la producción de un lugar tan extraño?"²⁶⁵

B. Bégoutek motelek duten arrarotasuna aipatu digu galdera honetan. Baina baita motela bezalako fenomenoak sortzeko ezaugarriak non aurkitzen diren, eta zergatik sortu diren ere

264. BÉGOUT, Bruce. *Lugar común. El motel americano*. 21. orr.

265. Ibid. 22. orr.

planteatzen digu. Gure ustez, motelak zenbait azpiegituren ondorio dira, errepide sarearen zabaltzearekin zerikusia dutenak. Alde batetik beraz, euren funtzio praktikoa betetzen dute, hau da, leku batetik bestera doan jendeari bidean geldialdi bat egiteko aukera emateko eraiki dira. Baina beste alde batetik, hirien mugan eta aldirietan aurkitzen diren lekuak dira, zentzu eta izendapen konkreturik ez duten tokietan hain zuzen. Honenbestez, kezka-garritasuna sentitzeko leku aproposak direla esan daiteke.

“En ese diálogo sin fin entre un espacio y sus ocupantes, lo que llamará nuestra atención es prioritariamente la exposición de un nuevo *modo de vida* que, poco a poco, invade las zonas fronterizas de la ciudad. A pesar de su forma simple y su aparente banalidad, el motel se sitúa siempre en la encrucijada de una doble aspiración humana de la que sigue siendo deudor: la protección y la aventura, el confort y la inquietud, el hogar y la carretera. Sea como fuere, la experiencia de pasar una noche en un motel oscila entre la seguridad y la inseguridad, entre la voluntad de acurrucarse y la de exponerse, de quedarse en la cama y escuchar tras las puertas, es decir, de abrirlas para tener la experiencia de la intimidad prohibida. Nos sentimos al mismo tiempo protegidos por los tabiques blancos que nos rodean y vagamente inquietos por el entorno a menudo desolado que se adivina fuera. Quisiéramos sustraernos del mundo y, sin embargo, sentimos que éste puede, de un momento a otro, llamar a nuestra puerta”²⁶⁶.

Mugan dauden lekuak direla esaten dugunean ez gara kokapen fisikoaz bakarrik ari, hau da, hirien aldiri eta igarobideko eremuez gain, baita bertako gertakariez eta hauetan parte hartzen duen jendearen jokabideez ere. Egunerokotasunaren baitan momentu batzuk araroak izatera pasa daitezke, eta aipatzen dugun arrarotasun hau, mugan dauden jarrerak eragiten dutela esan daiteke. Horietako batzuk nabarmendu ditu B. Bégoutek; aldi berean erosotasuna eta egonezina sentitzea adibidez. Sentimenduen alde bikotasun honek berriz ere, S. Freudek aipatzen zuen *heimlich* eta *unheimlich* terminoen anbigüedad garamatza. Sentimendu edo sentsazioen nahasmen hau, egunerokotasunera errotuta dago erabat, motela ohikotasunarekin harremanetan den lekua delako bereziki.

185

“El motel revela una disolución material y, al mismo tiempo, permite que se desplieguen prácticas cotidianas que emanan de una suerte de sacralidad inocente. Así, lo Neutro puede a veces dar lugar a desvíos curiosos que metamorfosean la impersonalidad circundante en algo que podemos denominar muy bien magia gris. No se trata de la magia negra de las *prácticas ocultas*, donde la necesidad irracional de una trascendencia oscura se institucionaliza sin cesar, sino de una magia más cotidiana, aquella que se destila de los lugares comunes y de las situaciones ordinarias, la magia pálida de la existencia suburbana atrapada en su repetitividad banal”²⁶⁷.

266. BÉGOUT, Bruce. *Lugar común. El motel americano*. 30 eta 31. orr.

267. Ibid. 119. orr.

Leku hauetan egoteak, segurtasuna eta segurtasun eza batera sentitzera eraman gaitzake. Kanpoan gertatzen denarekiko motelak eskaintzen digun segurtasuna, ez litzateke erabatekoa izango. Edozein momentutan, *pendulo* baten modura, sentipen batetik bestera pasa gaitzake. Modu batera leku honetan, *kezkarri arraro* bat bizi dezakegu, babesaren lasaitasunean etengabeko kezka sentitzeko aukerak baitaude.

Motelak aztertzen ari garen honetan, kontuan hartzekoak dira moteletan logela hartzera eramaten dituzten pertsonen arrazoiak ere. Batetik, bidean geldialdi bat besterik egiten ez duen pertsona legoke, besterik gabe atsedean hartzeko edo gaua pasatzeko geratu dena alegia. Bestetik ordea, arrazoi ezberdinengandik anonimatuari mantetzea nahi duen pertsona legoke, ihesean edo ezkutuan dabilen pertsona adibidez. Guretzat, bigarren kasuko apopiloak lehenengoarengan eragiten du, agian ez zuzenean baina bai zeharka. Eragin honetan kokatuko genuke, B. Bégoutek aipatutako segurtasuna eta segurtasun eza batera sentitzearen arrazoiak.

“Aquí, el silencio perturbado no apunta a la concentración sino a la estupefacción. Por lo demás, el cliente no puede sino preguntarse: ¿quiénes son esos hombres y mujeres que frecuentan el intervalo de tiempo de una noche y cuyos ecos me llegan sofocados? ¿Piensan en mí este mismo instante como yo pienso en ellos?”²⁶⁸

186

Errepide eta autopista bazterreko hotel/motelak, bizilekuak diren ez-lekuak bezala definitzen ditugu; bertan denboraldi bat pasatu daitekeen, baina aldi berean “inon kokatuta” ez dagoen eta “inorena” ez den lekua hain zuzen. Agian, motela hobeto moldatzen da ezaugarri honetara hotela baino: batetik hotelak markatuagoa duelako bere kokapena eta nortasuna, eta bestetik hotel batean egonaldi luzeagoak egiteko joera dagoelako. Ezaugarri hauek kontuan hartuz, hotelak igarobideko kutsu edo funtzio hori, nolabait galdu egiten duela esan daiteke.

Motelak, hotel xumeak direla esan daiteke. Baina hotelek ez bezala, errepidearekiko izugarritzko dependentzia dute, azpiegitura honen parte direlarik. Motelak errepide bazterean, hirien aldirietan zein eremu degradatuetan egon ohi dira, eta euren egitura minimoa oso antzekoa da kasu guztietan.

Ez-lekuekin hasi, eta motelen bueltan jarri dugu arreta. Honek ezinbestean zinemara garamatza, ez-lekuen eta motelen errepresentazio ezberdinen errepasoa egitera. Guk guretzat interesgarriak diren adibide batzuk aipatuko ditugu. *Kezkarri arraroaren* baitan kokatzen ditugun kasuak izateaz gain, ez-lekuen errepresentazio guztiz ederrak direla iruditzen zaizkigu.

268. BÉGOUT, Bruce. *Lugar común. El motel americano*. 71. orr.

2.4.1/—Ez-lekuak eta zinema. Motelak

Motela, iparramerikar bizi estiloarekin harremanduta dagoela dudarik ez dago, hala ikusi dugu behintzat hainbat pelikula eta eleberritan. Gehienetan motelaren errepresentazio hauetan, egunerokotasuna kezkarria izatera pasatzen da. D. Lynchen *Wild at Heart*²⁶⁹ pelikulan, motelaren aspekturik gordinena erakusten zaigu, edo Sam Shepard-en²⁷⁰ *Crónicas de motel*²⁷¹ liburuko historioetan, motelaren aspekturik ezkutukoena azaleratzen dira.

Motelen fenomeno, hirietako kanpoaldeetara hedatu da, nahiz eta tipologia ezberdinak izan, guztiek antzeko funtzioa betetzen dute. Hirien kanpoaldean kokatzeak, motelak aldiri eta ez-leku bezala izendatzera eramaten gaitu; trantsizioan eta mugan dauden lekuen multzo horretan sartzen dira beraz. Ezaugarri hauek kontuan izanda, bertako bizimodua jendearen joan-etorrian, diskrezioan eta maila ekonomiko ertain/baxuan oinarritzen dela esan daiteke. Baina honekin batera, egunerokotasun paralelo baten lekuko direla baieztatu dezakegu, hau da, politikoki zuzena ez den bizimoduaren eta anonimotasunaren eremuak dira. Giro hau asko irudikatu izan da esaterako, iparramerikar zineman.



Wim Wenders. *Paris, Texas*. Frantzia eta Alemania. 1984. (Fotograma)

269. LYNCH, David. *Wild at Heart*. AEB. 1990.

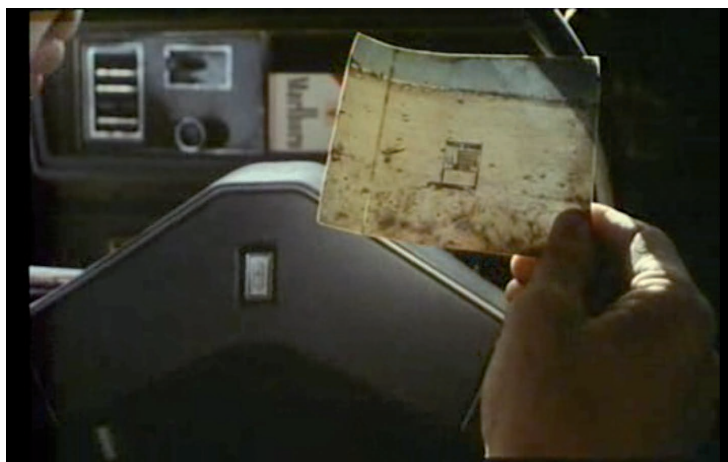
270. Samuel Shepard Rogers III, (Illinois, AEB, 1943) atzerkigile, antzezle eta zuzendari iparramerikarra.

271. SHEPARD, Sam. *Crónicas de motel*. Itzul.: Enrique Murillo. Editorial Anagrama. 2010.

W. Wendersen *Paris, Texas*²⁷² filma hasierarik amaieraraino, ez-leku eta aldirietan gertatzen da. Leku hauek, Travis izena duen protagonistaren noraeza indartzen dutela dirudi, munduan galduta dagoen eta errorik ez duen pertsonaiari, erreferentzia zuzena egiten die pelikulan agertzen diren eszenatoki ezberdinek.

Aipagarria deritzogu lehenik eta behin, Travis pertsonaiaren inguruan gertatzen dena nabarmentzea, azken finean aztertu nahi ditugun ez-leku eta aldirien arrazoi nagusia bera baita. Pelikula protagonistaren plano batekin hasten da, Texaseko desertuan galduta dago inongo leku konkreturen erreferentziarik gabe. Travisen jarrera arraroa da guztiz, egonezina sortzen du momentu batzuetan, filmaren hasieraren zati handi batean ez du hitz bat ere egiten. Modu honetara, ikusleak erreferentziarik gabeko mundu galdu horren bizipena indar handiagoarekin bizitzen du, dena noraeza izango balitz bezala. Baina Travisek lehenengo hitzak esaten dituenean, “ – *Paris, Paris Texas*”, itxuraz leku konkretu bati buruz ari da, nahiz eta guk leku horren existentzia zalantzan jartzen dugun. Lekuak sortutako nahasmena azpimarratzen da: Paris esaten duenean, lehenik burura Frantziako hiriburua datorkigu, Travisen anaiak ere halaxe pentsatzen du, baina Texasen nonbaiten dagoen Paris izeneko lekuaz ari da Travis. Leku honek, pelikulari izenburua ematen diona, arrarotasun kutsua darama, ez baitakigu ezer leku horri buruz eta pelikulan agertzen zaigun gauza bakarria leku horren argazki bat da. Argazki honek bere garrantzia duela bistakoa da, Travisek bere anaiari argazkia erakutsiz bere helmuga argazkian agertzen den leku konkretu hori dela jakinarazten baitio. Argazkian ageri dena pantailan agertzen zaigunean, inongo erreferentziarik ez duen ez-leku bat dela ikusten dugu, desertuko lursail baten zati bat hain zuzen.

188



Wim Wenders. *Paris, Texas*. (Fotograma)

272. WENDERS, Wim. *Paris, Texas*. Frantzia eta Alemania. 1984.

Baina Travisentzat bere esanahia du eremu konkretu horrek. Bere anaiari kontatzen dio, nola bere amak behin esan ziola leku horretan egin zutela lehen aldiz maitasuna aitak eta berak. Honela, Travisek uste du bere izatea munduan leku konkretu horretan hasi zela, eta horregaitik erosten du lursaila. Gure ustez protagonistaren azalpenarekin, argazkiko ez-leku horrek izaera enigmatikoa izatea eragiten du nolabait, argazkian ikusten dugunak izugarritzko esanahia hartzen duelarik bat-batean. Pelikularen argumentuaren ardatz nagusia, lursail bat, ez-leku bat, dela ondorioztatzen dugu.

Travisen istorio horren inguruan edo bueltan egongo lirateke pelikulan agertzen diren gainontzeko lekuak ere. Esan daiteke, leku guzti hauek kutsu melankoniatsu, pausatu eta misteriotsua hartzen dutela, hein handi batean, Travisek bizi duen egoeraren eraginez. Pelikula, ez-lekuen errepresentazio nabarmena da, eta honekin batera baita ere, errepidearen amaigabetasunaren ideia ere islatzen da.

Dena zezerezaren erdian dagoen errepideko-taberna batean hasten da, taberna honen itxura oso tristea da kanpotik zein barrutik. Travis galdurik bertara sartzen da, barrutik oso iluna da eta lehen begiratu batean badirudi ez dagoela inor, gero, ohartzen gara izkina batean itxura zikineko gizon bat dagoela garagardoa edaten. Arreta deitu digu, W. Wendersek tabernaren barraren atzean inor ez kokatzea, modu honetara jaberik ez duen leku arraro bat dela dirudi.

Motelez ari garela, pelikulan bi motel eta hotel bat ageri dira. Hauek Estatu Batuetako errepide bazterreko ohiko motelak dira, luxutik urruti eta objektu minimoekin. Leku hauek argi eta garbi, bi anaien arteko harreman arraro eta tentsoaren isla dira, eta konkretuki Travisen isiltasunak gordetzen duen misterioaren lekukoak. W. Wendersek errepide bazterreko ez-lekuak erabiltzen ditu Travis eta bere anaiaren arteko komunikazioa pixkanaka eratzten joateko, motelak, gasolindegia, errepide bazterreko kafetegiak, aireportua eta errepidea bera. M. Augék aipatu dituen ez-leku horiek dira behin eta berriz, igarobidean, mugan, daudenak. Zenbait aspektutan inongo erakargarritasunik ez duten eremuak dira, baina filmean espazio hauek transzendentzia berezia hartzen dute, Travisek leku hauen bitartez pixkanaka bere misterioa argitzen duelako. Ezaugarri honek, pelikularen eszena batean bere garrantzia hartzen du, Travisek bere emaztea izandakoari gertatu zen guztia kontatzen dionean, eta bide batez ikusleari ere misterioa argitzen zaionean. Hau, pelikularen momenturik garrantzitsua da ziurrenik, baina aldi berean eszena gauzatzen den lekua, ez-leku bat da.

Houston hiriko aldirian dagoen *peep-show* triste bateko kabina batean kokatzen gaitu zuzendariak. Ez-leku izaera nabarmena duen lekua da hau, eta motelak bezala ezkutuko istorio eta sekretuen “gordelekua” da. Travisek bere emazte ohiari bizkarra emanda, telefono bitartez kontatzen dio guztia, nahiz eta emazteak kabinaren bestaldetik bera ikusterik ez duen. Kristalaren *geruza* tartean dutela gertatzen da eszena, momentu malenkoniatsua eta aldi berean arraroa dela argi dago. Malenkoniatsua, iraganean gertatutakoa

sentiberatasun eta handitasunez kontaktzen delako. Arraroa, elkarrizketa hori guztia bakoitza bere posizio fisikotik, hau da kabinaren alde bakoitzetik, errepresentatzen delako. Beraz badago kontaktzen denaren eta kontaktzeko moduaren, hau da egoeraren, arteko kontrajartze bat. Pelikularen goreneko momentua, kritikoena nolabait esatearren, hiri handiaren aldiriko *peep-show* merke bateko kabinan gauzatzen delako.

Gertaera honek amaierako eszena sentikorrera eramaten gaitu, non, lau urteren ostean Travisen emazte ohia bere zortzi urteko semearekin elkartzen den. Baina berriro ere Wim Wendersek ez-leku izaera duen eremu “neutro” batetara garamatza, hotel bateko logelara hain zuzen. Logelak leiho zabalak ditu eta Houstoneko eraikinak ikusi ditzakegu gaez. Baina leihotik ikusten den hiria hutsik al dagoen galdetzen dugu, hiri imaginatu baten errepresentazioa dirudi. Hain zuzen, eszena honetan ez dago protagonistez aparte beste inor, ama-semeak hoteleko logelan dauden bitartean, Travisek kaletik, aparkalekutik, begiratzen du eszena, baina bera bakarrik dago aparkalekuan zein ingurune guztian. Modu honetara, momentuak handitasuna hartzeaz gain, arrarotasuna ere helarazten digu, badirudi denbora izoztuta dagoela, mundua, Travis, bere emazte ohi eta semearen aurrean gelditu egin dela.

W. Wendersek denbora guztian mugan dauden leku zein egoeretan kokatzen gaitu, inon ez dauden eta inorenak ez diren eremuetan hain zuzen. *Paris, Texas* pelikulak badu egoeren handitasuna eta patxada islatzeko nahia, baina bestetik, mugan dauden lekuek sortutako tentsioaren presentzia izugarria da. Alde bikotasun honek, atmosfera kezkarri eta arraroa sortzea eragiten du, ez baitakigu giro atsegin eta lasaigarria den edo horren kontrako giro kezkarria dagoen. Bien aspektuen arteko nahasmenean kokatzen da pelikula, alde bikotasunaren izaera kritiko horretan mugituz.

190



Wim Wenders. *Paris, Texas*. (Fotograma)

Filme osoan agertu daitekeen leku finko bakarra, ez-lekua ez dena alegia, Los Angeles kanpokaldean dagoen Traven anaiaren etxea da. Etxearen atzekaldearen itxurak ordea, arreta deitu digu. Patio/terraza hutsa du, agian bertan egoteko deserosoegia eta haizetsuegia dena. Etxea muino batean dagoenez auzo guztia ikusi daiteke terrazatik, baina honekin batera denbora guztian, kilometro gutxira dagoen aireportuko hegazkinen joan etorria ikusi eta entzun daiteke. Badirudi kasu honetan ere, W. Wendersek ez gaituela mugan dauden leku horietatik *askatu* nahi, eta beraz etxea, aireportua eta hegazkinen joan-etorriarekin lotzen da.



Wim Wenders. *Paris, Texas*. (Fotograma)

Jim Jarmusch-en²⁷³ *Mystery Train*²⁷⁴ pelikulak, B. Bégoutek eginiko hausnarketa, motelean logela hartzen duenak momentu jakin batean bizi duen kezkarritasuna, modu bikainean errepresentatzen du. Motel batean aldi berean gaua pasatzen ari diren baina elkar ezagutzen ez duten pertsona batzuen istorioa kontatzen du.

Mystery Train, Memphisen (Tennessee) girotuta dagoen pelikula da. Leku eta momentu berean gertatzen diren hiru istorio kontatzen ditu filmak. Guztiek, hiriko aldirian egon daitekeen motel zaharkitu batean igarotzen dute gaua, eta nahiz eta elkarren berririk ez izan, euren arteko irudimenezko lotura sortzen da. Lotura hau, Elvis Presleyren irudiak eragiten du.

273. Jim Jarmusch, (Ohio, AEB, 1953) zinemagilea.

274. JARMUSCH, Jim. *Mystery Train*. AEB eta Japonia. 1989.

Pelikula honetan ere, aurretik aipatu ditugun bi motatako apopiloak agertzen dira. Batetik, arrazoi ezberdineko bidaia dela medio, gaua pasatzera hurbiltzen direnak, eta bestetik bertako biztanle batzuk, ihesi, motelean babesten direnak. Bidaiarientzat motela eta bere ingurua orokorrean, ezezaguna agertzen da kezkarria izateranino. Bertakoentzat berriz, ezkutatzeko leku egokia da. Guzti hau kontuan izanda, atmosfera arraroa somatzen da.



192

Jim Jarmusch. *Mystery Train*. AEB eta Japonia. 1989. (Fotograma)

J. Jarmuschon pelikula honen istorioak hotel/motel baten inguruan bira egiten du. Zuzendariak ez digu hiriarren erdigune komertziala, edo behintzat metropoliaren ikuspegi orokorra, erakusten. Honen ordez, *Arcade Hotel* izena daraman motela eta bere ingurunea, auzoa, erakusten zaizkigu. Ingurune hau, mugan dagoen ez-lekua da dudarik gabe, ez da erdiguneetan aurki daiteken eremu komertziala edo lotarako auzo horietakoa, ez eta ere lantegi eta pabiloi industrialen gunea. Gure ustez, leku guzti hauetatik zerbait badu, baina aldi berean ez dugu leku hauekin identifikatzen, ez-lekuaren izaera du.

Pelikula guztian zehar, protagonistak eurak bakarrik dabilta auzo horretan eta hitzak gurtzatzen dituzten pertsonaia gutxi horiek, egonezina sortzen duten pertsonaia arraroak dira. Modu honetara, auzoa edo motelaren inguruak, kezkarritasun eta etsaitasun giroa erakusten dute. Etengabe eta urrutira, poliziaren sirena hotsak entzun daitezke, motelaren eraikinetik oso gertu eta lurraren mailatik gora tartean behin igarotzen den tren-metro bat pasatzen ikusten dugun bitartean. Ezaugarri hauek atmosfera konkretu bat identifikatzeko balio digute. Datu esanguratsua da baita ere, filmean gaua egunari gailentzen zaiola, modu

honetara argumentuari gauak berarekin daramatzen konnotazioak txertatuz. *Mystery Train* eremu konkretu batekin identifikatzeko zaila den auzo batean gertatzen da, ez-leku batean, hiriaren aldirian eta mugan dagoen auzo batean hain zuzen ere. Ez-leku hau *espiral* itxurakoa dela esan daiteke, eta beraz J. Jarmuschek ez-lekuaren izaera beste ez-leku batekin indartzen du, guztiaren erdian motela kokatuz. Azken finean pelikularen mamia, gertakari nagusia, motelean bertan gertatzen da eta gainontzekoak, auzoak, motelean dagoen giro kezkarria indartzeko balio du.

B. Bégoutek motelei buruz egiten duen deskribapenaren isla da pelikula, berak aipatzen dituen ezaugarriak aurkitzen ditugularik. Bertan, leku kezkarri eta arraroa izatea eragiten duten gertakariak irudikatzen dira. Gau berean moteleko logela ezberdinetan dauden pertsonaiak dira, elkarren berri ez duten baina aldi berean kezkarritasun sentsazioa konpartitzen dutenak. B. Bégoutek azpimarratutako segurtasun ezaren konplizitatea argi eta garbi atzeman dezakegu. Motelaren itxura minimoa, hau da oinarritzko gauzen presentzia hutsa, bistakoa da. Inolako luxurik gabe egokitutako logelak dira, erabileragatik erabat zaharkituta dauden horma eta objektuak ikusi daitezke, denborazkanpokotasuna eta *kitsch*aren irudikapena nagusitzen delarik. Logela guztietan Elvis Presleyren erretratua dago, hau izanik dekorazio elementu nagusi eta bakarra. Pelikulan zehar, musikari honen presentzia nabari da, baina jainko baten edo mamu baten antzera agertzen da, egoeraren arabera. Musikariarena, alde bikotasuna erakusten duen irudia da. Motela egoera arraroen eszenatokia da, eta horren adibide garbia motelean logela hartu duen Luisa izeneko emakume italiarrari gertatzen zaiona da. Luisak denbora guztian lekuarekiko beldurra eta ezin negona sentitzen du, eta momentu batean, errealitate bilakatutako amets baten antzera, Elvis Presley agertzen zaio logelan, salbatero datorren jainko baten gisara baina aldi berean mamu izateari utzi gabe. Musikari ospetsuaren espektroa da dudari gabe. *Unheimlich* bizipenaren ezaugarrietako bat litzateke hau, bizirik ez duen pertsonaia bizirik agertzen da, eta bestalde, ametsen eta errealtatearen arteko mugak lausotzen dira. Elvisen agerpenak kezkarritasuna sortzen du, aldi berean atsegina eta beldurgarria dirudien giroa sortuz.

J. Jarmuschen pelikula honetan, motelaren ez-leku izaera nabarmena da beraz. Igarobideko lekua, non, segurtasuna eta segurtasun eza batera ulertu eta bizitzea ezinbestekoa den. Tiroketa baten ondorioz segurtasun bila motelera doazen pertsonaiak, segurtasun faltagatik moteletik ahal den azkarren alde egitea nahi duten pertsonaiekin kontrajartzen dira. Guzti hau, etenik ez duen giro tentso eta kezkarrian burutzen da, motela, *kezkarritasun arraroaren* ezaugarri guztiekin, pelikularen epizentroan bilakatzen da.

B. Bégouten arabera, motelak gizartea atzera bueltarik ez duen ikuspuntu ezberdinetan banatzen du. Banaketa hau, logeletako bakartasunean gauzatzen da, eta alboko logeletan daudenekin kontakturen bat gertatzen baldin bada, hau zerbait ezohikoan eta beldurgarrian bilakatzen da.



Jim Jarmusch. *Mystery Train*. (Fotograma)

194

“Se pregunta por la tendencia, tan propia de los moteles, de volver las cosas hacia el interior. Son una invención peculiar, poderosamente abstracta. Parecen ser la idea de algo, estar aún a la espera de hallar plena expresión en una forma concreta. Le entran ganas de preguntar si no hay algo más. ¿Qué hay detrás? Ha de ser el viajero, el automovilista, el que se detiene, quien da cuerpo a ese concepto. Una interioridad en espiral, cada vez más profunda. Racionalidad, análisis, comprensión de uno mismo. Dedicar un instante a imaginar que este inmenso sistema de habitaciones casi idénticas, repartido por el mundo entero, se ha creado así para que las personas dispongan de un lugar donde asustarse con cierta regularidad”²⁷⁵.

Motelen itxura hutsak eta formen erabateko apaltasunak, bertan geratzen denari kezka-garritasun sentazioa areagotu egiten diola iruditzen zaigu. B. Bégoutek adibidez, modernitate sublimearen adierazpenaren baitan kokatzen ditu leku hauek. Edozein forma eroso eta pertsonalizatutik urruntzen diren barrualdeak dira, oinarrizko beharrak asetzen dituen elementuez osatuta besterik ez daudenak. Don DeLillo-k²⁷⁶ *Jugadores* eleberrian idatzi bezala, bidaiariak berak ematen dio forma eta zentzia motel-eko logelari. Nahiz eta motel huts baten irudiak asaldatu egiten gaituen, kezka-garritasuna bidaiariaren egonaldiari esker eratzen da. Motelaren aspektu hauek, bidaiarien joan-etorriekin hartzen dute zentzia.

275. DELILLO, Don. *Jugadores*. Itzul.: Miguel Martínez-Lage. Seix Barral. 2004. 250. orr.

276. Donald Richard DeLillo, (New York, 1936) idazlea.



Iasi, Errumania. 2013, urria. Argazkia: Bilduma pertsonala.

Stephen Shore-k²⁷⁷ *Uncommon Places*²⁷⁸ izenburua daraman argazki bilduman, 1973. eta 1986. urteen bitartean Estatu Batuetatik zehar eginiko hainbat bidaiarekin erregistratu zituen. Bilduma honetako bere irudien artean, aipatzekoak dira moteletako logelaren argazkiak. S. Shorek, moteletan egon ohi diren objektu “hutsalak” erregistratu zituen, logelako ohea edo aulkia adibidez. Baina argazki hauek arretaz begiratu, objektu zein forma bezala euren presentzia hartzen dutela ohartzen gara.

195

Room 30, Sun n’Sand Motel, Holbrook, Arizona, August 10, 1973 eta *Room 316, Howard Johnson’s, Battle Creek, Michigan, July 6, 1973* izeneko argazkiek, S. Shore bera egondako motelen logelak irudikatzen dituzte. Bi argazki hauetan barrualde “hutsak”, gizakiaren presentziarik gabeak, logela ordenatu eta “birjinak” direla imajinatzen eraman gaituzte. Baina lehen begiradan somatzen dugun lasaitasuna azalekoa da, bi argazkietan tentsio nabarmena dago, erregistratutako motiboek zein argazkien konposaketek eragiten dutena. Aipatu dugun hutstasun horrek beste irakurketa bat egiteko aukera ematen du, denbora eteten denarena eta honek eragindako kezkarritasunarena. Bi argazkietan moteleko logelako objektu guztiak bere horretan daude, oraindik inork ez balitu ukitu edo erabili izan bezala. Baina aldi berean objektu hauek, kezkarritasunaren arrasto adierazgarriak erakusten dituzte.

277. Stephen Shore, (New York, 1947) argazkilaria.

278. Z.Z.AA. *Stephen Shore Uncommon Places*. Aperture. New York. 2004.



Room 30, Sun n' Sand Motel, Holbrook, Arizona, August 10, 1973 argazkian, elementu eta objektuen arteko tentsioak logelaren egonkortasuna apurtzen du. Telebista itzalita dagoenez, pantailan logelaren isla atzeman dezakegu, baina isla atalasean, muga, dagoela dirudi. Pantailaren iluntasunean, atzean, ageri da logelaren beste aldea. Kasu honetan beste eremu batean dagoen irudia dirudi, logelaren erdia benetan pantailaren beste aldean dagoela iradokiz. Telebistaren gainean ispilua dago, ispiluaren isla guztiz argia izanik ere, islatzen dena nagusiki aurreko horma da. Ispiluko islan ere badaude argazkiari tentsioa ematen dieten pare bat ezaugarri: Goi-ekzer erpinean, bi hormen eta sabaiaren arteko izkina ikusi dezakegu, behe-eskuin erpinean aldiz koadro bat, guztiak ezkeralderako desoreka bat erakusten duelarik. Isla hauek denak, benetan ez diren irudiak dira, beste *geruza* batean daudenak, eta ametsen irudikepenekin alderatu ditzakegu, irudimena eta fisikotasunaren arteko lerroa ezabatzen dutelarik. Eta hirugarren elementua, ate itxura duen berogailua da, honen gainean oharpen mezua dagoelarik: *Caution. Please Do Not Place Luggage or Furniture in Front of Heater*. Berogailuak ate itxura izateak, norabaiterako pasabidea izan daitekeenaren irakurketa egitea ahalbidetzen du, eta D. Lynch-en *Eraserhead* pelikulan agertzen den logelako erradiadoreak hartzen duen zentzuarekin harremantzera eramaten gaitu. Berogailu horren atzean bestelako mundu bat gordetzen

den ideiara hain zuzen ere. Aipatu ditugun hiru elementu hauek argazkiaren izaera baldintzatzen dute, eta errepresentatzen den moteleko logelaren kutsu kezkarriaren adierazgarri direla uste dugu.

Aldi berean S. Shorek, berak bidaiari bezala, moteletako logeletan utzitako arrasto horiek erretratatu zituen. Argazki hauetan jada, ez dira logela hutsak agertzen eta giza arrastoak nabarmenak dira.

Room 115, Holiday Inn, Belle Glade, Florida, November 14, 1977 argazkian, motel bateko komuneko bainuontzia urez beteta agertzen da. Ez dakigu norbait dagoen bainuontzian, gortinak erdia estaltzen baitu. Hala ere gizakiak uzten dituen aztarna horiek dira argazki honetan kezkarritasuna helarazten digutenak. Gogoratu bestela, J. Clairrek etheen barrualdeko arrastoek izaera kezkarria hartzen dutenaren irakurketa, hauek iraganarekin lotura duten hondakinak direla kontsideratzen baititu. Kasu honetan, xaboia edo eskuoihala bezalako objektu hutsalek erabateko garrantzia hartzen dute. Egonezina eta kezkarriaren atmosfera hori eratzeko elementu klabeak dira hauek, baina baita argazkia beraren konposaketa ere. Goitik beherako ikuspuntuarekin, indar handiko lerro diagonalak nagusitzen dira, ondorioz irudiak desoreka erakusten du. Alfred Hitchcocken²⁷⁹ *Psycho*²⁸⁰ pelikulako bainugelako eszena gogora ekartzea saihetsezina da argazki hau begiratzean; kasu honetan ere pelikulan gertatu bezala, bainuontziko hustu-bide borobilak protagonismoa hartzen du, espiral baten atzera lerro diagonal guztien erdian kokatuz.

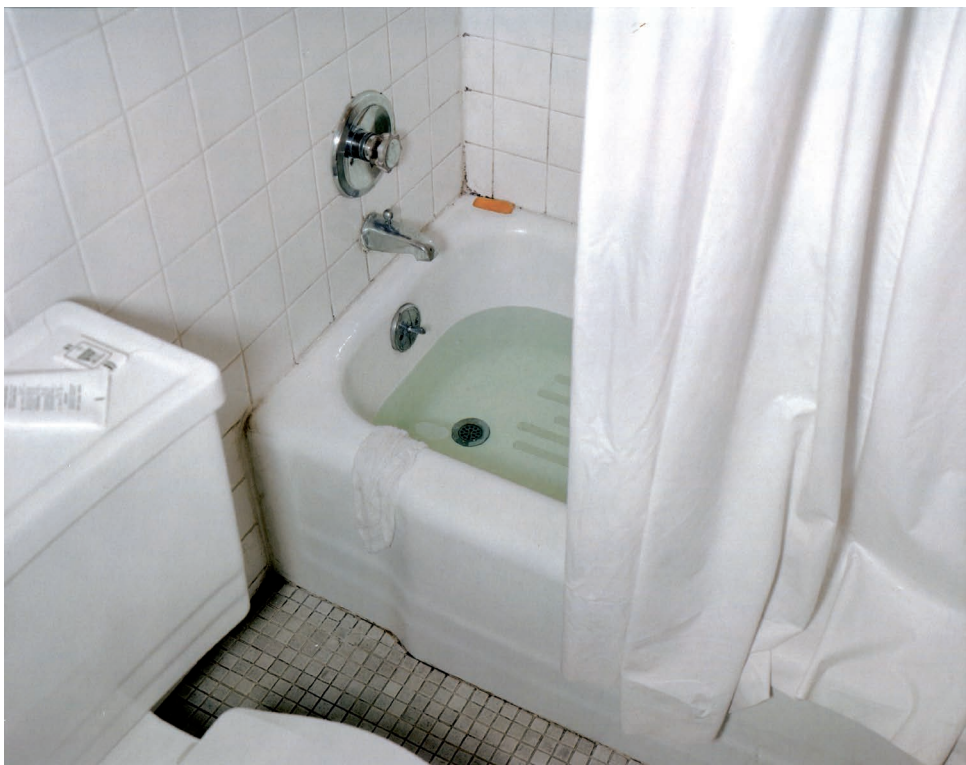
197

Motel baten barrualdean gehiegikeriak soberan daude, logela hauetan gaua pasatzen duenak beharrezkoak diren elementuak bakarrik behar ditu, baina aldi berean minimotasun horrek egonezina eragin dezake. Badirudi motelean, bidaiaria kezkarritasun hori sentitzera “behartuta” dagoela.

Logela hauen barrualdeaz ari garela, leku hauek erakusten duten *kitsch* estiloaren joera ere aipatzekoa dela iruditzen zaigu. Motel baten irudikapena imajinatzen dugunean, zehazki Estatu Batuetako motelen itxura, denboran izoztuta geratu den leku baten irudia datorkigu burura. Kontuan izan behar dugu, normalean motelak bigarren mailako errepedeetan ikusi daitezkeela, garai batean komunikabide sare nagusiak izan ziren eta gaur egun horiek autopistek ordezkatu dituzte. Aldaketa hau ere bada denborazkanpokotasuna eta *kitsch* estiloaren mantentzearen arazoietako bat. Bestalde, zinemagintzaren errepresentazioek motelaren irudi konkretu bat sortzen lagundu digute. Azken finean ia ohartu gabe, gure buruan irudi multzo bat sortu da, eta honenbestez, motelen ezaugarri batzuk finkatu dira.

279. Alfred Hitchcock, (London, 1899 – Los Angeles, 1980) zinema zuzendari eta ekoizlea.

280. HITCHCOCK, Alfred. *Psycho*. AEB. 1960.



Stephen Shore. *Room 115, Holiday Inn, Belle Glade, Florida, November 14, 1977.*

Baina denborazkanpokotasun horretan, ezkutukoaren irakurketa ere egin daiteke, eta honek H. Fosterrek aipatu duen ideia garamatza. Zaharkitua edo denborazkanpo dagoena, kezkarria bilakatzen dela esan daiteke. H. Fosterren arabera ezagunak diren irudi eta objektuak, errepresentazio historiko baten bidez arraroak bihurtzen dira, XIX. mendeko gauzak *heimlichak* (ezagunak), XX. mendean *unheimlichak* (kezkarriak) bihurtu ziren bezala. Motelen *kitsch* kutsu hori ere parametro hauetan planteatu dezakegu, gaur egun arraroak izatera igaro diren garai bateko objektuez osatutako logelak.

D. Lynchek elkarrizketa batean berak filmatutako barrualdeei buruz hitz egin zuenean, *kitscharen* fenomeno aipatu zuen eta bere pelikuletako hainbat barrualdeetan *kitschare*-kiko joera bilatzen zuela zioen. *Blue Velvet* edo *Lost Highway* pelikuletan agertzen diren etxeen barrualdeak esaterako, *kitscharen* presentziaz beterik daude. Honek adierazten digu, D. Lynch jakitun dela etxeen barrualdean senti daitekeen *kezkarritasun arraro* hori indartu egin dezaketela *kitsch* kutsua duten objektuek, denborazkanpokotasun horrek barrualdearen atmosfera arrarotzen duela alegia.

Azken finean motelen barrualdeek izan dezaketean *kezkarri arraroa*, bi ezaugarri nagusiaren bueltan kokatu daitekeela ondorioztatzen dugu. Batetik, denborazkanpokotasun

horregatik, hau da, beste garai batekoak izan diren objektuen, iraganeko irudigintzaren, eraginagatik. Bestetik, oinarrizko elementuen presentzia hutsagatik, moteletan ez dago luxurako aukerarik, beharrezkoak diren objektu minimoez osatutako espazioak dira.

“Toda la presencia se les antoja excesiva y, sin embargo, nada les inquieta más que un motel desierto”²⁸¹.

“Expresión de lo sublime moderno, donde la desmesura nace de la extrema austeridad de las formas, la habitación del motel suscita incontestablemente cierta ansiedad”²⁸².

Ezaugarri hauen inguruan sortu da motelaren irudia, eta hein batean ezaugarri hauekin irudikatu izan da zineman ere. Baina lerro hauetan aipatzen ari garen motelen irudia, nagusiki Estatu Batuekin bat datorrena da, eta ez horrenbeste adibidez Europako irudite-riarekin. B. Bégoutek inongo dudarik gabe Estatu Batuetako fenomeno bezala ikusten ditu motelak, eta saihetsezina zaio zinemagintzaren eragina alde batera uztea, askotan errealitatea eta fikzioa bat etorritz. Argi dago leku hauek aztertzen ari bagara, zinemagintzaren adibideak erabat egokiak direla esaten ari garena egiaztatzeko. Batetik ez-lekuen fenomeno bezala erakusten direlako, errepide bazterrean, edozein erreferentzia edo erdigunetik urrun, eta igarobidea errepresentatzen dutelako. Baina beste alde batetik, leku hauekin harremantzen diren istorio eta kontakizunek izaera konkretu bat hartzen dutelako. Normalean pelikuletan, motelak egoera atsegin eta lasaigarrietatik urrun daude eta kontrako egoeren eszenatokiak dira. Egonezina, tentsioa edo suspentsea bezalako adjektiboekin definitu daitezkeen pelikulak dira, argi dago arrarotutako giroa erakusten dutela; ohikoa dena baina momentu batean filmeko pertsonaiei arrotz agertzen zaiena. B. Bégoutek izaera bera bilatzen die motelei errealitatean ere:

“Sin embargo, esta perfección de las imágenes traiciona muy pronto su falsedad. De hecho, el viajero no se deja engañar por su situación confortable y, en todo momento, espera ser desengañado violentamente de su pseudopoder escópico. La *Unheimlichkeit** que constituye el fondo de nuestra vida cotidiana, dado que puede en cualquier momento perforar la red protectora de los hábitos y de las convenciones familiares para mostrar de pronto su naturaleza inestable y engañosa, halla aquí su representación concreta. La sorpresa y el pavor pueden surgir en todo momento en ese ínfimo orificio de luz. Nos sentimos inexorablemente atraídos por la mirilla, casi pegados a ella, y podríamos pasar noches enteras acechando, inmóviles y silenciosos, el más mínimo movimiento del exterior. No es que estimemos que la vida de los otros sea en el fondo más interesante que la nuestra sino que, perpetuamente al acecho, saboreamos nuestra coincidencia perfecta con lo que constituye la esencia de la era moderna: el espionaje. No podemos evitar pensar que ese accesorio minúsculo y familiar contiene la imagen misma de nuestras vidas.

281. BÉGOUT, Bruce. *Lugar común. El motel americano*. 38. orr.

282. *Ibid.* 41. orr.

*El vocablo alemán *Unheimlichkeit* constituye una suerte de antónimo de lo ‘familiar’ o lo ‘íntimo’ (*heimlich*) y remite a un campo semántico muy amplio que, en lengua castellana, comprendería también conceptos como ‘extraño’, ‘inquietante’, ‘inhóspito’, ‘lúgubre’, ‘siniestro’. Se trata de una noción que cuenta con una extensa formulación filosófica desde Freud hasta Heidegger²⁸³.

200

B. Bégoutek motelak, *unheimlich* efektuaren errepresentazio konkretuak direla kontsideratu ditu, eta segurutzat jo du efektu honen presentzia. Seguruenik zinematik eragina izan dezake arrazoi honetan, baina baita alderantziz ere. Zineman irudikatzen den motelen itxura zein zentzua, errealtatearen isla ere bada, eta agian horregatik ikusi du B. Bégoutek argi eta garbi *unheimlich*aren presentzia motelean. Eta behatxuloa bezalako objektu hutsala nabarmendu du, hau izanik ezaguna eta ezezagunaren arteko komunikazio-elementua. Objektu honek giza-begiarekiko analogia erakusten du, hau da, etxearen, edo kasu honetan motelaren, begia dela esan daiteke eta barruko “segurtasuna” desorekan jarri dezake egoera kezagarria eratuz. B. Bégoutek planteatzen duen hipotesi honek, motela *unheimlichkeit*aren errepresentazio zuzena izanik, badu agian etxe baten barrualdeak modu orokor eta “normal” batean ez duen zerbaite: “Segurtasuna”. Segurtasun terminoa kakotx artean jarri dugu, zeren eta ikerketa lan honetan aztertzen ari garen terminoak zein honen bizipenak, alde biko aspektua, anbibalentzia, erakusten baitute. Beste modu batera esanda, ezin dugu esan etxe baten barruan, behatxuloaren alde batean, erabateko segurtasuna dagoenik, hain zuzen kezagarria horixe baita, segurtasuna eta segurtasun ezaren aldi bereko izaera. Etxea babeslekua da, baina aldi berean, leku ezazagunean bihurtzen da, babesgunea izatearekin batera ahula da beraz. Hau kontuan izanda, edozein moteletako logelak duen izaera ezezagun eta arraroa modu nabarmenean agertzen dela pentsatzen dugu. Motelak berarekin daramatzan konnotazio posibleak aztertzen baditugu, ihesa, ezkutaketa, misterioa, gaiztakeria... motel osoaren atmosfera inguratzen duten ezaugarriak direla ikusiko dugu. Badakigu hau ez dela beti horrela, baina egia da baita ere, errepide bazterreko motel batean logela hartu duen edonorentzat saihetsezina dela askotan horrelako pentsamenduak gogora ekartzea, nahiz eta norbanakoak ez izan horrelako ekin-tzekin inongo harremanik. B. Bégoutek izaera bikoitz horretan kokatu du motelaren kezagarritasuna, askotan ez da izango benetako gertakizuna, baina bai etengabe giroan senti daitekeen zerbaite. Behatxuloak atmosfera horretan paper garrantzitsua hartzen du, baina ez moteleko logelari dagokionez bakarrik, gure ustez baita norberaren etxeari dagokionean ere. Batean zein bestean, barnealdeak eta kanpoaldeak bat egiten dute objektu honetan. Esan daiteke, *heimlich/unheimlich* terminoen nahasketa horretan, etenik gabe muga-mugan dagoen elementua dela, batetik besterako *pasabidea* izanik.

283. BÉGOUT, Bruce. *Lugar común. El motel americano*. 42 eta 43. orr.

2.4.1.a/ — Ez-lekuak, errepidea eta bidaia

(Esperientzia pertsonalak III)

“Antaño, en las afueras de las ciudades había un surtidor de gasolina, un Dairy Queen, quizá incluso un motel o dos si la carretera era muy frecuentada o si la ciudad tenía universidad.

En nuestros días, una ciudad, por muy modesta que sea, tiene dos o tres kilómetros de restaurantes, de moteles, de almacenes de gran descuento, de centros comerciales, todos ellos coronados con rótulos móviles de diez metros de altura y acompañados de aparcamientos del tamaño de la región de las Ardenas. En apariencia, Carbondale no tenía nada más: la carretera se transformaba en cinco kilómetros de supermercados, hipermercados, estaciones de servicio, K-marts, J.C. Penney y MacDonald’s, y brutalmente volvíamos a encontrarnos en campo raso.

B. BRYSON, *Motel Blues*²⁸⁴

B. Bégoutek, Bill Bryson-en²⁸⁵ testu hau gogoratzen du. Gure ustez hausnarketa honek ongi laburbiltzen du, errepidez bidaia bat burutzean senti daitekeen sentsazioa; errepide bazterreko gasolindegia batean, atsedean hartzera gelditzen garenean gure inguruan ikusten duguna adibidez. Nahiz eta testuan Estatu Batuetako esperientzia jaso, zehazki Carbondale (Illinois) hiriarri dagokiona, desberdintasunak albo batera utzita, antzeko bizipena izan dezakegu beste hainbat lekutan ere. B. Brysonen deskribapenak ez-leku bat markatzen digu. Hain zuzen ere, aipatu berri dugun motelaren eredu, horrelako guneetan eratzen da.

Baina motela alde batera utzita, leku hauek orokorrean bidaiarekin eta zehazki errepidea-rekin dute zerikusia. Denbora jakin batez egoteko lekuak dira, eta askotan bizitzan behin bakarrik, momentu labur batez, egotekoak, batez ere atzerriko herrialdeetara bidaiatzen dugunean. Horrelako lekuetan geldialdia egiteak sentsazio berezia sortzen du gudan, guztiz pertsonala izan daitekeena, baina aldi berean modu batera edo bestera, bidaiari guztiengan eragiten duena.

Jo dezagun norbaitekin errepidez bidaia bat burutzen ari garela, atsedean gune horietako batean geldialdia egin eta komunetik edo beste zeregin batetik itzultzean, zurekin bidaiatzen ari denak kotxez alde egin duela, eta leku isolatu horretan barrik utzi zaituela. Jakina egoera hau gertatzea ez dela oso ohikoa, baina bai imajinatzea, hau da, leku hauetan bakarrik eta kotxerik gabe geratzearen pentsamendua noizbait pasa izan zaigu burutik. Pentsamendu hau izan eta berehala, bertatik alde egiteko gogoia izaten dugu, esan daiteke bi pentsamenduak automatikoki beti elkarren segidan datozela, bata bestearen atzetik. Bien bitartean jakitun zarelarik behin berriro errepidera irteten zarenean, atzean utzi duzun toki/ez-leku horretan berriro inoiz ez egoteko probabilitate handia dagoela.

201

284. BÉGOUT, Bruce. *Lugar común. El motel americano*. 49. orr.

285. William McGuire “Bill” Bryson, (Iowa, AEB, 1951) bidaia liburuen egilea eta Durham University (Ingalaterra) unibertsitateko errektorea.

Sentsazio honek leku horiekiko dugun ikuspegia erabat baldintzatzen duela iruditzen zaigu; erosotasun eta lasaitasun terminoetatik urrun, eta aldiz desatsegintasun edo egonezinetik gertu dauden tokiak dira. Ikuspegi hau subjektiboa izan daiteke, baina leku hauek hartzen duten forma eta itxurak hori bera islatzen du. Motelak bezala minimoak dira, eta normalen “gustu txarra” gailentzen da euren eraikitze formetan. Plangintza ezaren egiturak dira, bazterreko arkitektura merkearen erakusleak. “Gustu txar” hori, denborazkanpokotasunaren, hau da iraganeko irudien, ondorioa izan daiteke. Hauek identifikatzeko ez daukagu Estatu Batuetaraino joan beharrik, hemendik ez oso urrun antzeko ezaugarriak dituzten kasuak aurkitu ditzakegu.

Horietako bat, Espainian Alfajarin herritik (Zaragoza) gertu dagoen autobusen zein kamioien geltoki-jatetxe-hotela da. Badirudi, estatubatuarra den eredu jarraitzen duela, baina aldi berean erabat izaera eta itxura espainiarra du.



Rausan zerbitzugunea barrutik.

Argazkia: http://www.heraldo.es/noticias/economia/2014/01/31/repostar_cortarse_pelo_mismo_sitio_compatible_268285_309.html

Autopista bazterrean eta “desertu” erdian dagoen ez-leku aipagarri bat markatzen du. Igarobideko tokia da, baina beti dago bertan bidaiari ugari. Aipatu dugun *kitsch* joera erabatekoa da hemen, eta eraikinaren forman ikusten da hori lehenik. Eraikinak 1970-1980ko hamarkadako itxura mantentzen du oraindik, erdian dagoen hotelaren eraikina, jatetxe/tabernak inguratzen duelarik. Esan daiteke eraikina formalki ez dela “garbia”, hau da, ez du osotasun arkitektonikorik erakusten, eta zatika, espazio berriak gehituz, eraikita dagoenaren inpresioa helarazten duela. Eraikin hau, Rem Koolhaas-ek²⁸⁶ izendatzen dituen

286. Remment Lucas “Rem” Koolhaas, (Rotterdam, 1944) arkitekto, teoriko eta Harvard University-n irakaslea.

espacio basura horien adibideetako bat da dudarik gabe.

R. Koolhaasek *Espacio basura* bezala kontsiderazen ditu, merkatal zentruak, aireportuak, errepideak... azpiegiturak orokorrean. *Espacio basura* gizakiak lurrazalean uzten dituen zabor eta hondakinek osatzen dutela dio, modernizazioak bere garapenean uzten dituen arrastoak izanik.

“La continuidad es la esencia del ‘espacio basura’; éste aprovecha cualquier invento que permita la expansión, despliega una infraestructura de no interrupción: escaleras mecánicas, aire acondicionado, aspersores, barreras contraincendios, cortinas de aire caliente... Es siempre interior, y tan extenso que raramente se perciben sus límites; fomenta la desorientación (los espejos, los pulidos, el eco)... El ‘espacio basura’ está sellado, se mantiene unido no por la estructura, sino por la piel, como una burbuja”²⁸⁷.

Definizio honetan, aurretik aipatu dugun osotasun gabezia hori baieztatu digu

R. Koolhaasek, mugarik gabeko egiturak dira hauek, bestetik gabe azpiegituren zabalkundeak bakarrik oinarritzen direnak.

Azken finean, denbora gutxi barru zabor bilakatzen diren espazioak lirerateke, eta etengabeko birmoldaketek zein eremu eta objektu berrien gehiketek, planteamendu arkitektoniko egoki baten falta erakusten dute. R. Koolhaasen arabera, pertsonen kalterako espazioak izatera igarotzen dira.

Alfajarineko *restopak* ere, *espacio basura* izateko baldintza guztiak betetzen dituela esan daiteke, eraikitze material ezberdinek eta errotulu ugarik erakusten duten bezala. Eraikinak izkinak eta pasabideak ditu, eta bere osotasunean labirinto baten itxura hartzen diogu.

203

“El tráfico es ‘espacio basura’, desde el espacio aéreo hasta el metro; toda la red de autopistas es ‘espacio basura’, una vasta utopía en potencia atascada por sus usuarios, como se aprecia cuando finalmente han desaparecido yéndose de vacaciones...”²⁸⁸

Baina *espacio basura* horretaz aparte ez-lekua da, eta ezaugarri horretan legoke bere izate eta zentzu osoa. Bartzelonara doan autopistaren bazterrean dago, izugarrizko aparkalekuak inguratzen duen kamioi eta autobus ugarik egiten baidute geldialdia bertan. Zentzu horretan, Estatu Batuetako *restopen* itxura du. Barrura – tabernara – sartuz ordea, *espainiartasuna* nagusitzen da, salgai dauden *souvenire*etatik hasi, Aragoiko armarritik pasatuz eta barraren gainean dauden ogitartekoetaraino. Eraikinaren kanpo eta barrualdea, gauza bera eta aldi berean gauza ezberdinak direla sentitzen dugu.

287. KOOLHAAS, Rem. *Espacio basura*. Itzul. Jorge Sainz. Gustavo Gili. Bartzelona. 2007. 8. orr.

288. Ibid. 25. orr.

“El ‘espacio basura’ es la contrafigura del espacio, un territorio con problemas de visión, expectativas limitadas y una reducida seriedad”²⁸⁹.

Imajinatu dezagun bertan pelikula bat filmatzen dela. Egiten dugun lehen irudikapen batean, lasaitasun eta erosotasunetik urruti dagoen eszena bat etortzen zaigu burura; zerbaitetatik ihesi doazen bi pertsona kafea hartzen adibidez. Honekin batera, taberna eta ingurune osoa atmosfera arraroarekin irudikatzen dugu. Seguruenik akziodun pelikula bat izango litzateke, baina honek ez luke galaraziko Alfajarineko *restop* hori mugan legokeen lekua izatea, leku kezkarria alegia. Akziozko ekintzekin batera, egunerokotasunaren arrarotzea gauzatuko litzateke.

Honelako lekuek, errepidearekiko harreman estua gordetzen dute, eta errepideak bidaiarekin lotura estua duela bistakoa da. Ez-lekuei buruz ari garen honetan, bidaiak eta bidaiak sortzen dituen bizipenen aipamena egin nahi dugu. Baina bereziki nabarmendu nahi ditugun bizipen hauek, ez dira bidai guztietan sortzen. Horregatik bidaiatzeko modu konkretu bati begiratu nahi diogu, errepide bidez bidaiatzeari hain zuzen ere.

M. Augék adierazi bezala, berak Frantziako kasua aipatu du, trena errepidea baino zuhurgabeagoa da eta etheen atzekaldetik pasatzen den bitartean, errepidea aurrekaldetik pasatzen da, herriko kale nagusietatik. Hausnarketa honek nahiz eta bere zentzua baduen, guretzat errepidez bidaiatzeak badu trenez bidaiatzeak ez duen gauza garrantzitsu bat. Batetik, geldialdiak norberak nahi dituen egitea, eta bestetik ez-lekuen bizipena indar handiagoz sentitzea, errepide barkatiak zeharkatuz. Horregatik diogu, ez-lekuek eta errepidez eginiko bidaiak harreman estua dutela.

204

2011ko udan Balkanetara eginiko bidaietan, oso barneratuta geratu zitzaigun ez-leku baten irudia. Bosnia Herzegovina herrialdean errepidez gindoazela, Mostar izeneko herri ezagunetik kostalderuntz zehazki, benetan kezkarria zen leku/ez-leku batekin, ez dakigu oso garbi zer zen, egin genuen topo.

Laburki esanda, orokorrean Balkanetako herrialdeetan barna ibiltzeak badu guretzat pertsonalki kezkarria den zerbait, seguruenik gerrarekiko gertutasunak eta honek sortzen duen giro malenkoniatsuak eragindakoa dena.

Behin Mostar atzean utzita, kostalderako norabidea hartu genuen, baina errepide nagusia jarraitu beharrean bigarren mailako errepide alternatibo bat (M17.3) hartzea erabaki genuen, distantzia laburtze aldera. Bat-batean herrixka triste batetatik igaro ginen, Kozice izenekoa.

289. KOOLHAAS, Rem. Espacio basura. 10. orr.

Oso arraroa iruditu zitzaigun guztia, errepidea norabide zuzena zuen malda leun batetik jaisten zen, paisaia lehorra zen, mediterraniarra, zuhaitz gutxi batzurekin. Inguru arraroa eta neurri batean kezkarria egiten zutenak, errepidearen alde banatan ilaran zeuden etxeak ziren. Han jada ez zirudien inongo herrixka eta erreferentzia tokirik zegoenik, ez-
-lekua zen argi eta garbi. Etxeen kokapena arraroa iruditu zitzaigun, errepidetik metro batzuetara eta bata bestearen ondoan ilara bat errespetatuz. Ideia bat egiteko, Europa iparraldean zein Estatu Batuetan ikusi daitezkeen errepide bazterreko lorategiz inguratutako etxeen eredia jarraitzen zuten, lotarako auzo batena hain zuzen. Baina hauek ez zuten inongo lorategirik, ezta errepidetik etxeetarako sarrerarik ere, norbaitek etxeak paisaia desolatuaren erdian inongo hirigintza-lanik egin gabe kokatu balitu bezala zeuden. Ez-lekua zen aspektu guztietan. Gehien harritu gintuena, etxe bakar bat izan beharrean, errepidearen alde banatan zegoen etxe multzoa zela zen. Itxura guztien arabera, denak garai berean eraikiak ziruditen, amaitu gabeko auzoa zen. Etxeak ordea zeharo tristeak ziren, adreilua agerian zuten eta bukatu gabe zeuden, askok leihoetan kristalak izan beharrean plastiko zatiak zituzten. Ez ziren abandonatutako etxeak, jendea bizi zela bistakoa zen. Kontraesan honek egiten zuen lekua *kezkarri arraroa* izatea. Eta lekua are eta kezkarriagoa egiten zuen, bertan bizi zirenen historiaz jabetuz gero; segurutzat eman baikenuen Balkanetako gerraren ondorioz alde egin behar izan zuten bosniarren etxeak zirela. Eta gerra ostean berriro hutsetik hasteko, euren etxeak inorenak ez ziren lurretan eraiki zituztela, seguruenik euren jatorrizko etxeak suntsituak izango zirelako edo euren herrietatik deportatu zituztelako bere garaian. Desplazatuaren auzoaren irudia helarazten zuen.

205



Mokra Goratik Sarajevorako bidean (Bosnia eta Herzegovina). 2011, abuztua. Argazkia: Bilduma pertsonala.

Gerraren ondorioen presentzia hurbilak, *kezkarri arraroaren* izaera indartzen du. Azken finean gerra pairatu izan zuten herritarrek, bizimodu “berriari” ekin behar izan zioten eta inorenak ez ziren lurretan, edo agintariek izandatatuko eremuetan, eraiki zituzten etxeak. Guretzat leku honek, gertaera horiek islatzen zituen.

Paisaia hutsa zeharkatzen zuen errepidean aurrera gindoazela, herrixka batetara iritsi ginen, Stolac izenekora. Bertan ikusi genuen irudia oraindik ere grabatuta daukagu gure oroime-
nean. Arratsaldeko hirurak edo izango ziren eta eguzkiak gogor jotzen zuen, abuztuaren lehen egunak baitziren. Herrixkara sartu ginen errepidea erdigunetik igarotzen zelako, eta errepidearen alde batera, hain zaharra ez zen eraikin zaharkitu bat zegoen, herriko autobus geltokia zen. Eraikinaren aurrean, markesinaren aterpe batzuetan, emakume bat bere alaba zirudienarekin autobusaren zain zegoen. Beste inor ez zegoen ez autobus geltokian ezta inguruetan ere.

Bertatik kotxez pasa ginenean, eszena honek nolabaiteko tristura sentitzera eraman gintuen, malenkoniatsua zen tristura bat, ama alaba haiek bakarrik, eguzkitan, autobusaren zain ikusi genituenean. Bazirudien autobusa ere ez zela inoiz iritsiko geltoki horretara, isiltasuna betikotu balitz bezala. Denbora eten zela zirudien, arratsaldeko lehen ordu horietan, eguzkiaren goren puntuan, malenkonia senti zitekeen giroan. Aldi berean ordea, egoerak eszenatoki arraroa zirudien, kezkarria benetan. Guretzat hura ez-leku bat zen argi eta garbi, nahiz eta Stolac izeneko herria izan, bazirudien gainontzeko guztiarengandik isolatuta zeudela, bai autobusgeltokia eta bai ama-alaba haiek ere. Beste herritarrik ikusi gabe irten ginen herritik, eta han atzean utzi genituen ama-alabak geldirik, autobusaren zain, eguzkitan.

Bi leku hauetatik igarotzeak, harridura eragitearekin batera, sentsazio kezkarria ere sortu zigun. Ezaguna zen, elementu guztiak errekonozitzen genituen, baina aldi berean, arrarotasun orokor bat somatu zitekeen, eta honek guztiak izaera malenkoniatsuko lekuak bihurtzen zituen. Gerraren bistako presentziak, amaitu gabeko etxeek, herritarren ageriko motibazio ezak, hustutako herriek... *kezkarri arraroaren* giroa eraikitzen laguntzen digute.

2012ko udazkenean, Islandiara bidaiatu genuen. Aurrekoan ez bezala, kasu honetan leku eta momentu zehatzen esperientzia izan beharrean, bidaiak berak bere osotasunean utzi zigun oroitzapena azaldu nahiko genuke.

Balkanetan egin bezala, bidaiak hau ere errepidez burutu genuen, hau da, kotxez irla osoari bira eman genion, ondorioz, guretzat interesa piztu zuten hainbat tokirekin topo egiteko aukera izan genuen.

Islandian bizitako esperientzia bere osotasunean azaldu nahi dugu, nolabait herrialdea bera iruditu zitzaingun ez-leku bat. Hau kontuan izanda, bertako bizimodua nabarmendu nahiko genuke, irlaren zati handi batean biztanleriaren dentsitatea kilometro koadroko

hain da txikia, zein etxe bakartien presentzia azpimarratzeakoa den. Ez da arraroa, Islandian etxe batetik gertuenen dagoen beste etxe batera adibidez, hamar kilometro edo gehiago egotea eta hamar kilometro horietan gizakiaren eraginik gabeko paisaiak ikustea. Bizimodu eta herrien antolamendu honek arreta piztu zigun. Kotxean gindoazela, ea nola bizi daitekeen honelako etxe bakartietan eta gainera erosotasun guztiekin galdetzen genion geure bururi. Modu batera, guk ere bidaian zehar sentitu ahal izan genuen isolamendu edo bakartasun hori; gure txikitasuna paisaiaren handitasunaren aurrean. Esaterako, irlaren hego ekialdeko herrixka bateko hostal batean geundela, afaldu eta gero kanpora irten ginen zigarro bat erretzera, jada erabat ilunduta zegoen eta inguru osora begiratu eta kilometro batzuren bueltan hostala bakarrik aurkitzen zen, urrutira argi txiki-txiki bakarria ikusi zitekeen, hau zelarik seguraski hostaletik gertuen zegoen hurrengo etxebizitza. Gure ingurunera begiratuta, sentsazio arraroa somatu genuen. Batetik, isolamendu eta bakartasun sentipenak indartsuak ziren, baina bestetik, hostala mapan markatutako herrixka batean aurkitzen zen, honenbestez, hura markatuta zegoen lekua zen. Islandiako herri askok bezala ez zuen erdigunerik, hau da, etxeen sakabanaketan antolatutako herria zen. Alde bikotasun honek arreta piztu zigun, seguraski kontrajartze horri izaera arraroa hartzen geniolako.



Hiriburua eta herrigune handienak izan ezik, ezaugarri hauek betetzen zituzten Islandiako leku gehienek. Guretzat ez-leku izaera nabarmena zuten lekuak ziren, askotan eskuetan generaman mapak, herri batean geundela markatzen zuen baina herririk ez zen inon ageri, ez guk buruan geneukan herri kontzeptua behintzat. Naturaren handitasun pertzepzioak berebiziko eragina du ez-leku izaera horretan. Gure ustez Islandian natura hain da neurri-gabea, zein etxeak guztiz txikiak ikusten diren, eta zer esanik ez norbera. Naturaren handitasunak eta honen erakusten duen gogortasun izaerak, ez-leku ezaugarria indartzen dute. Lehen egunetan adibidez, asko eragin zigun mendiek erakusten zuten biluztasunak, zuhaitzen faltak. Hiri-eremua eta irlaren hegoaldea kenduta, zuhaitzik gabeko paisaia erakusten du Islandiak, eta ezaugarri honek ez-lekuaren izaera azpimarratzen duela uste dugu, paisaia gordinagoa eginez. Lehenago aipatu dugun etxe bakarti horietako baten irudiak paisaia biluziaren erdian adibidez, etxearen bakartasuna areagotzen du, zuhaitzek eman dezaketen babes eta goxotasunik gabe. Honelako paisaia bat guretzat, erreferentziarik gabeko ez-leku bilakatzen da. Aipatzekoak dira baita ere, irlaren ipar-mendebaldeko fiordetako herrixkak. Badirudi hauek “munduaren amaieran” aurkitzen diren herriak direla, irisgarritasuna ez baita nolana hikoia, honek izen konkretua duen lekuari adibidez, ez-leku izaera ematen diola uste dugu. Gu bezala kanpotik datorrenarentzat behinik-behin hala litzateke, ez ordea bertakoentzat. Bertan bizi direnentzat euren herria izanik, inondik-inora ere ez litzateke ez-lekua, justu kontrako izaera izango luke. Islandiak horrelako kontraesanak dituela hausnartu genuen, hau da, berez lekuak direnak, aldi berean bidaiariarentzat ez-lekuaren izaera nabarmena dutela iruditu zitzaigun. Sentipen honek, aldi berean zirrara eta kezkarritasuna sortzen zituela ondorioztatu genuen.

Aurretik adierazi dugu 2014ko azaroan Kaliforniara bidaiatu genuela, eta San Diego, Los Angeles eta Las Vegas bisitatu genituela. Puntu honetan ez-lekuak eta motelak aztertzen ari garenez, San Diegotik Las Vegasera bidean eginiko geldialdia gogorarazi nahiko genuke. San Diegotik Los Angelesera bidean, Yucca Valley herrian pare bat gau igarotzea erabaki genuen, eta nola ez gaua errepide bazterrean zegoen motel batean egitea ezinbestekoa zen. Motelak, B. Bégotek nabarmendutako ezaugarriak betetzen zituen bere horretan. Hasteko errepidearekiko lotura hori, kotxea kasik moteleko harrera-lekuaraino eraman ahal izateak, diskrezioaren garrantzia agerian jartzen zuen. Moteleko logelak, Estatu Batuetako hainbat elementuek duten garrantzia azpimarratzen zigun, adibidez ohe ondoko mahaitxoko kajoian bilbia zegoela ikusi genuen. Elementu hau oso ohikoa da Estatu Batuetako moteletan, guk bertara bidaiatu aurretik pelikula eta telesailetan ikusi izan dugu objektu honek duen presentzia. Nahiz eta minimotasunean oinarritutako eremuak izan, motel batean bibliaren presentzia garrantzizkoa zela atzeman genuen, seguraski logela batean egon behar duten beste hainbat objektu baino garrantzitsuagoa. Bilbiak motelean gaua pasatzen dutenen egoerak “lasaitzeko” balio du agian, edo bestela euren “bekatuak” barkatzeko motelak eskeintzen dien “zerbitzua” da. Dena diskrezio osoan

oinarrituta beti ere. Elementu hau tiraderan ikusteak zirrara sortu zigula esan behar dugu, eta moteleko logelaren “babesean” ea norbaitek liburua irakurriko oten zuen galdetu genion geure buruari.

Logela barruan tentsioa sortzen zuen beste elementua, ohearen ondoan, hain justu biblia gordeta zegoen mahaitxoaren atzean, zegoen atea zen. Ireki ezin zen atea zen, eta bere presentziak kezkarritasuna eragiten zuen nolabait. Hasiera batean ohartu ez baginen ere, ate honek ondoko logelarekin komunikatzen zuen, ondoan zeudenen soinuak entzuten zirelako. Bazirudien logelaren babesgunea zalantzan jarri nahi zela, B. Bégoutek adierazitako motelaren *unheimlich* ezaugarriaren izaera zuen, ateko behatxuloak bezala.

Yucca Valleyko motel honetako logelak, apur bat minimotasun hori gaintitzen zuela aipatu behar dugu, hau da, oinarritzko objektuetatik haratagoko apaingarrien presentzia somatu zitekeen. Adibidez gogoratzen dugu lanpara mordo bat zegoela, eta bertan erosotasunez sentzitzeko guztiak piztu genituela. Bestetik, denbora guztian leihoko gortina itxita eduki genuen, azken finean guk ere kanpokoarekiko babes hori bilatzen baikenuen. B. Bégoutek dioen kanpokoarekiko eta motelean ostatu hartzen dutenekiko, distantzia markatzeko jarrera errepikatu nahi izango bagenu bezala.

Motelak berak ez-lekuaren izaera berez markatua baldin badu, are eta gehiago Yucca Valley herrian baldin badago. Yucca Valley mapan kokatuta dagoen herria da, Kaliforniako San Bernardino konderrian dagoena. Errepide bazterrean eta hirigunetik urrun dagoen motela, ez-leku batean dago erreferentzia nabarmenik gabeko eremu batean. Aldiz Yucca Valleyn egoteak, guretzat ez-lekuaren izaera apimarratzen du bereziki, nolabait desertuan kokatzeak badu bere pisua honetan. Herriari buruzko informazioa aurkitzen ibili gara, eta 1991. urtean eratu zela ikusi dugu, erabat berria da beraz. Yucca Valley, errepide zuzen baten bazterrean dauden hainbat zerbitzu eta etxe solteez osatutako herria da, izaera berezirik ez duena.

Guretzat ez-lekua da, mugan dagoen lekua, eta honek are eta indar handigoa ematen dio erreferentziagabetasun horri. Bertako errepide bazterreko espaloitik paseatu genuenean, ez zirudien herri batean geundela, agian herri bateko aldirian. Ilunabarrean, Moteletik dirua ateratzeko kutxazaina topatzera irten ginen, hainbat buelta eman eta gero ez genuen aurkitu. Ezinbestean guztiak errepide bakarraren alde banatan egon behar zuen, ez zegoe-lako beste kalerik.

Yucca Valleyren kasua jada ez litzateke “ohiko” ez-leku bateko motelaren esperientzia, baizik eta ez-lekua den herri arraro bateko egonaldia litzateke.



Yucca Valley, Kalifornia. 2014, azaroa. Argazkia: Bilduma pertsonala.

Esperientzia hauek garrantzia dute guretzat, azken finean tesian zehar aztertzen ari garena, bizipen pertsonaletan ere islatzen delako. Aldi berean, zenbait kontzeptu hobeto ulertzeko bidea ere ematen digute. Errepidez bidaiatzeak, horrelako bizipenak izatea ahalbidetzen du, bidaiariarentzat erabat galdutako eta erreferentziarik gabeko lekuetan geldialdiak eginez. Batetik, benetan ez-leku bezala izendatu daitezkeen tokietan egon gara, desertu erdiko motelak, *restopak* edo gasolindegia esaterako. Baina bestetik, lekuak diren baina arrazoi ezberdinen ondorioz, ez-lekuak iruditzen zaizkigun tokiak identifikatu ahal izan ditugu, gurea ez den herrialde bateko bailara galdu bateko herritxoa adibidez. Azken kasu hauek helarazten dituzten sentimenduak oso interesgarriak direla iruditzen zaizkigu, aldi berean egunerokotasuna eta arrarotasuna sentitzera eraman gaituztelako. Ohikotasuna bertako bizimoduari lotuta legoke, bertan bizi direnengan, puntu honetan ezin esan ez-lekuak direnik. Aldiz modu berean, arraroak, isolatuak eta erreferentziarik gabekoak iruditu zaizkigu, guretzat, atzerritarrentzat, ez-lekuaren izaera erakusten dutelarik. Honi guztiari M. Augék aipatutako, bidaiariaren pose malenkoniatsua gehitzen badiogu, leku hauek hartzen duten izaera arraroa agerian jartzen da, gure begien aurrean *eten* egiten diren paisaiak diruditelarik.

Ez-lekuek beraz, badute kezkgarritasuna sentitzearekin zerikusia, hauek mugan dauden lekuak kontsideratzen ditugulako. Batetik, mugan, tentsioan, dauden jarrerekin zein ekintzekin lotzen dira, zineman bereziki aspektu hau azpimarratzen delarik. Bestetik, euren itxura duten zentzuaren arabera da, askotan *kitsch* kutsua erakusten duten edo R. Koolhaasek dioen *espacio basura* egituratzen duten eraikinak dira. Honekin batera, fisikoki ere mugan edo aldirietan kokatzen diren eraikin eta azpiegiturak dira normalean. Askotan identifika ezin diren eremueta daude, trantsizio lekuetan hain zuzen, aktibatu gabeak edo desegituratuak bezala ere kontsideratu ditzakegu.

Beraz esperientzia hauek, ezaguna ezezagun bihurtzearen nahasmen horrek sortzen duen kezkgarritasunean, aipagarriak diren eremuak direla deritzogu. Motelaren kasuan esaterako, argi eta garbi egin daiteke irakurketa hau.

Ez-lekuei izaera hau askotan eman izan zaie zineman, baina baita pinturan ere, Edward Hopperren²⁹⁰ edo Edward Ruscharen²⁹¹ lanetan esaterako. Gasolindeiak, trenbideak, etxe bakartiak... guztiak denboran *izoztuta* baleude bezala irudikatuak, eta itxuraz lasaitasun baten baitan, baina guztiaren atzean kezkgarritasun nabarmena nabari daitekeelarik. Baina errealitatean ere horrelako zerbait gordetzen dutela esan daiteke, hau da, hasierako lasaitasunak geroko kezkgarritasunari bide ematen dien tokiak direla iruditzen zaigu. Modu berean, ingarobidean eta aldirian daude. Azken batean zerbait ezkututzen, edo zerbait ezkututzen dutenaren irudia islatzen duten lekuak dira, etengabe ezbaian eta kolokan jartzen diren eremuak hain zuzen.

290. Edward Hopper, (Nyack, New York, 1882 – New York, 1967) margolari estatubatuarra.

291. Edward Josep Ruscha IV, (Omaha, AEB, 1937) artista estatubatuarra.

3/

V A D
I D
H C
E N
L
Y
N

Z
I
N
E
M
A
R
E
N
E
R
L
A
Z
I
O
A
T
E
S
I
A
R
E
N
G
A
I
A
R
E
K
I
N

-

David Lynch zinemagile estatubatuarra da, 1946. urtean Missoulan, Montana estatuan, jaioa. Arte Ederrak ikasi zituen *Pennsylvania Academy of Fine Arts* unibertsitatean. Bere lana zinemagintzan oinarritzen bada ere, pintura eta argazkilaritza bezalako diziplinak ere jorratu izan ditu.

-

Orain arte, *kezkagarri arraroaren* fenomenoak identifikatu, eta hau eratu daitekeen eremu ezberdinak, etxea, hiria eta ez-lekuak – azken hauek hiriko aldiriak ere badira – zehaztu ditugu. Leku ezberdin hauen analisiak garrantzia du tesiaren bigarren puntu nagusi honi ekiteko orduan. Ikusiko dugun bezala, D. Lynchen zinema eremu hauetan kokatzen da ia beti, eta berak leku hauei buruz egiten duen interpretazioak, justu *kezkagarri arraroaren* bizipenera garamatza.

215

Unheimlich fenomenoarekin batera, D. Lynchen obra gure ikerketa proiektuaren ardatza da inolako dudarik gabe. S. Freudek definitu zuen kezkagarriaren sentipen horretan, hain justu D. Lynchen zinema, sentipen horren irudikapen zuzena eta fidela dela iruditzen zaigu, eta honenbestez, ikerketaren erdigunean kokatzea ezinbestekoa da.

D. Lynchen obra, aztergai dugun terminoaren etengabeko errepresentazioa da, *kezkagarri arraroaren* irudikapen adierazgarria. Modu batera esan dezakegu, zuzendaria beraren lanaren ardatza ere badela *kezkagarri arraroaren* errepresentazioa, azken batean pelikula batetik bestera, arrarotutako giro horrek bere horretan mantentzen delako.

Unheimlich, edo kezkagarria, arrarotasunarekin batera datorrela ikusi dugu, hau da, *unheimlich* izan daitekeen egoera baten aurrean gaudenean, berehala arrarotasuna sentitzen dugu, gure ingurua modu honetara ikusiz. Baina ikusi dugun bezala, arrarotasun hau ez da sortzen zerbait ezezaguna eta arrotza den horren inguruan, baizik eta etxekoa, ezaguna, zaigun horren baitan. Modu honetara, ezaguna zaiguna arraro agertzen da gure aurrean, ezezagun izatera heltzen delarik.

D. Lynchek sortzen dituen egoera eta istorioek, formula hau islatzen dute, pelikuletako pertsonaien ingururik hurbilena arrotza bilakatzen da, arraro agertzen da euren aurrean. D. Lynchek kezkgarritasuna zein tentsio giroa errepresentatzeko, gogokoen duen eremua inguru hurbilenekoa da, auzoa edo etxea hain zuzen. Honen adibide garbiak dira adibidez, *Blue Velvet* edo *Lost Highway* pelikulak. Zuzendariak, hurbileko eremu horri ateratzen dio bere aspektu ezezagun eta arraroa. Ezaugarri hau, D. Lynchin zineman zein bere beste hainbat lanetan konstantea da, bere lanak ohikotasunaren arrarotze horretan bira egiten duela esan daiteke. Arrarotasun honek noski, kezkgarritasun sentsazioa eragiten du, tentsioa agerian jartzearekin batera.

D. Lynchin obra gure ikerketan kokatzearen arraroi nagusietako bat, bakarra ez esatearren, hau izango litzateke: Etxetiarra eta familiakoa arrotz eta arraro bihurtzea.

Baina honekin batera, D. Lynchek bere pelikuletan etxearen edo auzoaren eremua jartzen du ezbaian, askotan mugan dauden lekuak bezala ikusiz eta leku hauetan zerbait gaizki doan ideiarekin bat eginez. Film hauek ikusten ditugunean, jorratzen ari garen ikerketaren hainbat aspektutan bat egiten dutela, eta agertu zein aztertu nahi ditugun ideien adibiderik garbienak direla, ohartu gara. Guk ere gure ikerketa lan honetan, beste batzuren artean etxearen eremua dugu aztergai. Hain zuzen kezkgarritasuna eragin dezaketen giroak zein formak ikertu nahi ditugu, baina ezaguna eta gertukoa zaigun esparruan jardunez beti ere.

216

Honek D. Lynchin lanarekin erabat lotzen gaitu. Obra hauek lehen begirada batean, aztertzen ari garenaren irudikapenik fidelenak direla iruditzen zaizkigu. Baina bigarren begirada pausatuago batean, fideltasun hori antzekotasun bilakatzen da, hau da, jada interes gehiago jartzen dugu ezaugarri batzuen inguruan eta beste batzuk alde batera uzten ditugu.

D. Lynchin lana ikerketaren erdian kokatzearen bigarren arrazoia, pertsonaiek, lekuek eta objektuek erakusten duten tentsio “amaiezinenaren” bueltan kokatzen da. S. Freudek definitu zuen *unheimlich* terminoari berriro begiratzen badiogu, fenomeno hau ez litzateke hainbeste baldintza ezohiko zein fantastikoetan emango, baizik eta alderantziz, aski eza-gunak zaizkigun baldintzen baitan dago. Antzeko gauza gertatzen da D. Lynchin pelikuletako giro eta egoerekin ere, kezkgarritasuna ez dator izugarritzko ezaugarri beldurgarri eta fantastikoetatik, gehiago dator egunerokotasunetik, eta beraz honek bistakoa den tentsio konstantea sortzen du. Tentsio konstante honek interes berezia pizten digu, ikerketa pertsonalaren beste ezaugarrietako bat baita. Etxetartasunarekin batera, aipatutako tentsio hori aurkitzen saiatzen ari gara hainbat adibideetan. Tentsio hau, amaierarik gabeko lerro zuzen baten antzekoa da, ez da “lehertzen” momentu jakin batean, honen ordez, bere horretan jarraituz intentsitatea mantentzen du denbora guztian. D. Lynchin filmek fenomeno hauxe bera islatzen dute, badirudi beti zerbait gertatuko dela, baina pelikulak bere horretan aurrera darrai, amaierarik ez duen tentsio etengabe batez lagunduta.

Guk arreta, egunerokotasun horrek izan dezakeen tentsioan jartzen dugu. Nonbait ezaguna

zaigun hori ezezagun bihurtzean, tentsio nabarmen batekin gurutzatzen da, hain justu puntu horretan sortzen da kezkgarritasuna. Puntu honetan daude D. Lynch-en pelikulak, eta puntu horretatik abiatuta garatzen dira bere istorioak.

Andrea Bellavita *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica* liburuan *unheimlich* eta zinema lotu dituzenean, zuzenean aipatu du D. Lynch-en lana, zinema eta kezkgarria elkartzen diren puntuak hain zuzen. A. Bellavita zuzendariaren bi obra aztertu eta harremanak ditu nagusiki; *Lost Highway* eta *Mulholland Drive*, *unheimlicher*azko norabidea markatzen duten pelikulak dira bere arabera. Honek badu logika bat gure ustez, azken finean badirudi, bi filmetan errepedea dela ardatza, eta honek norabide jakin bat markatzen duela.

“La strada principale che conduce verso l' *Unheimliche* del testo filmico è una strada perduta: (...)

I procedimenti linguistici che Lynch adotta in questo film saranno ulteriormente applicati, con una sorta di *aumento progressivo del livello di perturbanza*, anche in *Mulholland Drive*: I due testi sono legati da una vera e propria *strada*, da un tracciato diretto, che passa attraverso la strana esperienza di *The Straight Story* (titolo del tutto atipico nella filmografia lynchiana) e che nell'ultimo lavoro del regista troverà la sua più compiuta applicazione”¹.

Eremu kezkgarrirantz eginiko bidaiaren planteamendua egiten digu A. Bellavita. D. Lynch-en pelikulak ez dira hasi eta amaitu egiten, baizik eta “azpi-istorio” baten jarraipenaren adibideak direla iruditzen zaizkigu, erreprimitutakoaren itzuleraren irakurketatik begiratu daitezkeenak.

Jarraipen honek, D. Lynch-en lana bere osotasun osoan aztertzea eramaten gaitu, modu honetara pelikula batetik besterako etena kasik desagertu egiten da. Honenbestez, D. Lynch-en “unibertso” berezi hori bere osotasunean aztertzea egokiagoa da, gero obra bakoitza banan-banan ikusi ahal izateko. Aipatu dugun mundu propio edo pertsonal hori oso bereizgarria da, bere obra ezberdinen arteko harremanak zein loturak oso estuak izatera heltzen baitira. Harreman eta lotura hauek, lehen begibista batean atzeman daitezke, pelikulak ikustearekin bakarrik. Baina lan guztien osotasun, bateratze, hau, askoz ere sakonagoa eta konplexuagoa dela dudarik ez dago.

D. Lynch-en aparteko “unibertso” hori ulertzeko, lehenik mundu horren identifikazioa eta ezaugarri bereizgarriak markatzea ezinbestekoa da. Horretarako egokiena, *Universo Lynch* izeneko mintegian izandako esperientzia eta bertan jasotako ondorio zein hausnarketak nabarmentzea dela iruditzen zaigu.

1. BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*. 249. orr.

3.1/—DAVID LYNCH-EN UNIBERTSOA

Amaya Ortiz de Zárate-k² eta Jesús González Requena-k³, zuzedariaren mundu propio horixe bera agertu eta aztertu zuten Bilboarten 2012ko ekainaren 25etik 29ra egin zen mintegi batean. Guk entzule modura egoteko aukera izan genuen.

Mintegi honek *Universo Lynch* izenburua zeraman, eta bere helburu nagusietako bat D. Lynchen mundu propio hori identifikatu eta aztertzea zen. Horretarako, zenbait film aztertu ziren eta bereziki, euren arteko klabe eta antzeko ezaugarrietan jarri zen arreta.

Puntu honetan funtsezkoa ikusten dugu, mintegian jorratu ziren aspektuak eta atera ziren ondorioak berriro gogora ekartzea. Batetik, D. Lynchen lana ulertzeko baliagarriak izan zirelako, bestetik bertan egon izanak, gure ikerketaren garapenari ekarpen garrantzitsua egin diolako.

Gure ustez, mintegiaren helburu nagusia, D. Lynchen zinemaren hainbat klabe argitzea izan zen, hau da, zuzedariaren unibertso hori osatu dezaketen elementuak zein ezaugarriak azpimarratu eta ondoren euren esanahia argitzea.

Helburu hori kontuan hartuz, beharrezkoa ikusten dugu lehenik klabe horiek zenbatzea, eta beraz mintegian aipatu ziren hainbat kontu nabarmentzea, gero D. Lynchen obra gure eremutik, gure perspektibatik, aztertu ahal izateko.

218

Mintegia bi zati nagusitan banatu zen. Lehenengo zatian, pelikulak proiektatzen ziren, jatorrizko bertsioan eta etenik gabe. Eta bigarren zatian, J. González Requena eta A. Ortiz de Záratek pelikula bakoitzaren azterketa sakona egiten zuten, kasu honetan proiektzioan etenaldiak eginez. Ondorioz metodologia honen bidez, xehetasun txikienekin ere jabetu ginen, azken batean film bakoitza bi aldiz ikusten genuelako. Mintegiaren hizlariek, D. Lynchen mundu horretan xehetasun hauek zuten garrantzia azpimarratu zuten. Guri ere garrantzizkoak iruditu zitzaizkigun, eta iruditzen zaizkigu oraindik ere. Hauei esker barneratu ditugu, ulertzeko zailak egiten zitzaizkigun filmen eduki batzuk.

Mintegian ibilbide bat burutu genuen, zuzedariaren pelikula esanguratsuenetan puntu gorriak markatuz. J. González Requena eta A. Ortiz de Záratek ibilbide honek zirkulu baten forma hartzen du, hau da, leku berean hasi eta amaitzen den bidearen irakurketa egin zuten. Mintegian azaldu zuten bezala, D. Lynche ibilbide hau ez du bere obraren inguruan bakarrik burutzen, beraien ustetan baita bizitza pertsonalean ere. Honenbestez hizlariek, D. Lynchena, obra zinematografikoa gainditzen zuen “unibertsoa” zela planteatuz hasi zituzten jardunaldiak.

2. Amaya Ortiz de Zárate, (Non? Urtea?) psikoanalista eta irakaslea.

3. Jesús González Requena, (Madril, 1955) idazle eta irakaslea.

Aipatu dugun zirkulu horretan, pelikula batzuk besteen gainetik nabarmentzen zirela ondorioztatu genuen mintegiaren amaieran. A. Ortiz de Záratek eta J. González Requenak, *mundu lyncharraren* klabe nagusiak argitzeko, bost pelikula azpimarratu nahi izan zituzten. Hain zuzen, bost pelikula hauek osatuko lukete zirkulu hori. Honakoak izan ziren aztertu genituen filmak: *Eraserhead* (1977), *Blue Velvet* (1986), *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) eta *Inland Empire* (2006).

Eraserhead pelikulak zirkulua irekitzearekin batera, bi adituek zirkulua film horretan bertan ixten zela ulertzen zuten.

A. Ortiz de Zárate eta J. González Requena bat etorri ziren, bost pelikula hauek mamuaren irudia eta zerbait gaizki doanaren ideia barneratzen zutela esatean. Baina honekin ez gaitezen nahastu, J. González Requenak mamuaren irudi literalaren errepresentazioa baztertu zuen, eta D. Lynchen pelikuletan fantasmaren irudia zerbait abstraktua zela adierazi zuen, giroan dagoen zerbait bezala hain zuzen. Guk ere hau horrela ulertzen dugu, hau da, fantasmaren irudia zerbait orokorragoa da, etengabeko mehatxuan somatzen den zerbait da. Baina baita ere egia da, mamu horiek pelikuletako pertsonaien bidez agertzen direla irudikatuta. J. González Requenak azaldu zuen bezala, pertsonaia hauek adierazten digute etengabe zerbait gaizki doala.

Hizlariak, eremu psikoanalitikoetik beti ere, pelikula hauek D. Lynchen egoera pertsonal zein psikologikoaren isla zirela aditzera eman zuten, beraien ustez harreman hau erabat nabarmena litzateke. Gure ustez lotura hau irakurketa psikologikoaren baitako zerbait da, zuzendariak honen inguruan ez baitu pista askorik eman izan.

A. Ortiz de Záratek pelikula guzti hauetan bikote baten arteko harremana errepresentatzen dela nabarmendu zuen, baina honekin batera, lehen begirada batean behintzat, guztiz arrarotuta dagoen harreman bat dela zioen. Eta berak errepresentazio hauek, D. Lynchen bizitza pertsonalarekin lotu zituen, esanez, zuzendariak dibortzioak bizi izan zituela, baina aldi berean behin eta berriro maitemintzen zela. Guzti hau A. Ortiz de Záratek ustez bere obran agertzeaz gain, oinarritzko ezaugarri bihurtzen da.

Mintegian azaldu zen bezala, aztertutako pelikula denetan bikote harreman “gaiztoa” ageri da, eta bikotearen arteko sexu harremana ez burutzearen arrazoia azpimarratu zuten hizlariak. J. González Requenaren arabera, harreman guzti hauek zerbait fantasmagorikoa ezkututzen dute, eta puntu honetan, protagonista maskulinoak emakumearen baitan *barneratzeari* izugarritzko beldurra diola nabarmendu zuen. Ezintasun honen ondorio litzateke bere ustez, gorputz maskulinoak erakusten duen ezintasuna harreman sexualen aurrean.

Irudi maskulinoari buruz ari garela, mintegiaren emaeleek, D. Lynche bere pelikuletako protagonistekiko erakusten duen identifikazio pertsonala aipatu zuten. Esan dezakegu, A. Ortiz de Záratek eta J. González Requenak aipatzen zuten “unibertso” honen zirkulua

eta bere itxiera, hein handi batean, ezaugarri honetan oinarritzen dela. Honen harira, J. González Requenak, ezaugarri hau egiaztatu eta arrazoitu zitekeela erakutsi zuen. Bere ustez, D. Lynchek berak pelikula ezberdinetako protagonistaren bidez degradazioranzko bidaia burutzen du, baina identitatea galtzeko beldurra erakusten denez, bikotekidearen bikoiztasuna irudikatzen da.

A. Ortiz de Zárate eta J. González Requenak jakitera eman zuten, D. Lynch-en “unibertsoaren” zirkulua ixten duen beste klabe esanguratsuetako bat, zuzendaria emakumearen gorputzean sartzen denean burutzen dela. Hau da, momentu batean protagonista maskulinoaren iruditik, protagonista femeninoaren irudira “salto” egiten du. Mintegian aztertu genituen lehen hiru filmetan, *Eraserhead*, *Blue Velvet* eta *Lost Highway*n, protagonista argi eta garbi maskulinoa da, Henry, Jaffrey eta Fred izenak hartuz hurrenez-hurren, eta hiru kasuetan bikote harremana mantentzen dute. J. González Requenaren arabera, harreman hauek baina arrarotuta daude eta protagonistek emakumeak fantasma modura ikusten dituzte, fantasmaren irudia emakume bikoiztuengan islatuz. Honekin batera, *Eraserhead*, *Blue Velvet* eta *Lost Highway* pelikuletan protagonistak, emakume gorputzarekiko distantzia erakusten duela ikusi genuen. Azken ezaugarri hau, nabarmen errepresentatzen da mintegiaren emaileen ustez *Lost Highway*ren kasuan, ez ordea *Eraserhead* eta *Blue Velvet* filmetan.

220

Mintegian esan zenaren arabera, *Eraserhead* pelikulan Henry galduta dagoen mundu batean aurkitzen da, non, bere inguruan dauden emakumeen jokaera ezberdinek nahastu eta beldurtu egiten duten. *Blue Velvet*en kasuan, emakume bikoitzaren presentzia indartsuagoa izateaz gain, bikote harremana itxura batean “zoriontsuagoa” dela esan daiteke. Baina aldi berean, A. Ortiz de Záratek eta J. González Requenak zoriontasun horren atzean gordetzen den izugarriko iluntasuna nabarmendu nahi izan zuten. Hizlarien arabera, *Lost Highway* obran gailenduko litzateke gizonezkoaren eta emakumearen arteko harremana burutzearen ezintasuna, eta hau kasu honetan muturreraino eramaten da. Arreta bereziz aztertu genuen, Fred eta bere emazte den Renéeren artean dagoen tentsio beldurgarria, eta momentuan ikusi genuen bezala, Freden jarrera jeloskorrak areagotu egiten du tentsio hau. Bestalde, zuzendariaren lanean lehen aldiz argi eta garbi emakume bikoitza agertzen dela adierazi zuen J. González Requenak. Renée Alice da aldi berean, aktore berak interpretatzen dituelarik bi paperak.

J. González Requenaren ustez, *Lost Highway* pelikulan, Fred muturreko egoera eta “zoramen” jasangaitz horren ondorioz, Renéeren “barrura” sartzen da. Berak esan bezala, lehenago ikus zitekeen zentzu figuratiboa gaindituta, Freden Renée hiltzen du zentzu literalean eta pelikulan bere gorputza “jaten” agertzen da. Beraz, J. González Requenarentzat momentu honetan D. Lynchek *muga* gainditzen du, beste modu batera esanda, zuzendaria gorputz maskulinoatik gorputz femeninoara igarotzen da. Bere hitzetan *eremu ilunera* igarotzen da, eta jada emakumearekiko zegoen distantzia apurtu egiten du.

Guk, distantzia apurtze horrek gizon gorputza suntsitzea dakarrela ulertu genuen. Bai J. González Requena eta bai A. Ortiz de Zárate ados zeuden, *Lost Highway* pelikulatik aurrera D. Lynch emakumearen gorputzean “sartu” zela eta ondorioz zuzendariak emakume hauetan ikusten zuela islatuta bere burua, esatean. Mintegian zehar adierazpen honek duen zentzuaz jabetu ginen, *Mulholland Drive* eta *Inland Empire* pelikuletan protagonista jada emakumea delako eta gertaera guztiak bere inguruan bira egiten dutelako. Baina emakume hauek ere, Dianek eta Nikkik hurrenez-hurren, aurreko filmetako protagonista maskulinoek bezala amesgaiztoak eta paranoiak bizitzen dituzte. Ideia hau, filma egiteko moduan, alde teknikoan, ere jasotzen da. *Eraserhead*, *Blue Velvet* eta *Lost Highway* pelikuletan, emakumea protagonista maskulinoaren ikuspegitik ikusten badugu, ondorengo pelikuletan gertaerak emakumea beraren bitartez ikusten ditugu. Hizketaldietan behin baino gehiagotan kamera subjektiboaren erabilera aipatu zen, zehazki *Inland Empire* pelikulan, zuzenenan Nikkiren begietatik ikusten baititugu berak bizitako paranoia guztiak. D. Lynchek *Inland Empire* pelikula kamera digitalarekin grabatu zuen, eta honek 35 mm-ko pelikula batek ezartzen zizkion mugak saihestea ahalbidetzen ziola aipatu zuen J. González Requenak. Azken finean D. Lynchek pelikula hau beste modu batera egiteko aukerak izan zituen. Adibidez, grabaketan “espiral” moduko batean sartu zela eta azkenean amaiera indarrez gauzatu behar izan zuela, aipatu zen. Mintegia azaldu zutenen arabera, D. Lynchek orain arte jorratu duen bidean, saihetsezi-neko ekintza edo pausoa izan da emakumearen baitan barneratzea. Euren ustez, modu honetara bakarrik askatu ahal zitekeelako obra guzti hauek sortzen duten paranoia etengabe horretatik.

221

D. Lynchen obrari buruzko jardunaldi honek, “unibertso” horretako klabeak argitzea zuen helburu gure aburuz, are gehiago, denon artean aztertu genituen pelikuletan klabe horiek behin eta berriz agertu ziren. J. González Requenak eta A. Ortiz de Záratek, *Lynchen unibertso* kontzeptua errepikatzen zuten, seguruenik etengabe agertzen zirelako bere zineman argitu beharreko klabe hauek. Honen harira, ez dugu esango pelikula guztietan gauza edo elementu berberak errepikatzen direnik. Baina badaude ezaugarri batzuk, mintegian klabe hitza hartu zutenak, pelikula batetik bestera mantentzen direnak, nahiz eta agian objektu ezberdinen bidez errepresentatuak agertu.

Aipatu berri ditugun klabe horietako bat kolorea eta beraren erabilera litzateke, hau da, D. Lynchek bere pelikuletan kolore ezberdinei ematen dien zentzuaren esanahia alegia. Mintegiari esker, D. Lynchek koloreen bitartez gauza asko esaten dituela ohartu ginen. J. González Requenak eta A. Ortiz de Záratek, koloreen erabilera honen garrantzia azpimarratu zuten behin eta berriz, eta kolore ezberdinen erabilera hori argitu beharreko klabea zela argudiatu zuten. Esan dugun bezala, guk orain arte D. Lynchen pelikuletan agertzen ziren koloreei ez genien aparteko garrantziarik ematen, eta mintegian parte hartu arte, ez ginen ohartu kolore horiek “unibertso” horretan izan dezaketan pisuaz. Hizlarien

arabera, zuzendariak koloreekiko sentsibilitate aipagarria erakusten du, eta hau kontuan izanda sortzen ditu bere pelikulak.



David Lynch. *Blue Velvet*. (Fotograma)

Koloreen irakurketa hau *Blue Velvet* filmarekin hasi genuen, *Eraserhead* filma zuri-beltzean dagoenez, albo batera uztea erabaki zen. Beraz, *Blue Velvet*en agertzen diren kolore nagusien irakurketarekin hasi ginen, eta kolore hauek izan dezaketeen esanahia azpimarratzeaz gain, ondorengo pelikuletan zuten presentzia ere nabarmendu zen.

Lehenik *Blue Velvet* izenburuari erreparatu zitzaien, euskarazko itzulpen zuzena *Belus Urdina* izango litzateke, eta izenburutik hasita, kolore urdinari erreferentzia egiten zaiola bistakoa da. Honekin batera film honetan kolore urdinak duen garrantziaz ohartu ginen. A. Ortiz de Záratek pelikularen kredituetatik pasa gabe, kolore urdinaren presentzia eta garrantzia aipatu zizkigun, eta kreditu urdinetatik zeru urdinerako trantsizioa kontuan hartzeko xehetasuna zela azpimarratu zuen. Azken finean *Blue Velvet* pelikulan kolore urdinaren presentzia esanguratsua da, baina baita ondorengo pelikuletan ere. J. González Requena eta A. Ortiz de Záratek, D. Lynchen pelikuletan kolore urdinak duen konstantzia aipatzeaz gain, kolore honen bitartez aztertutako pelikulen artean ezkutuan dauden hainbat klabe lotzen direla ondorioztatu zuten. Mintegiak aurrera egin ahala, pelikula hauetan erdigunea betetzen duten objektuek, kolore urdina dutela ikusi genuen. Baina ez zen azpimarratu kolore urdina bakarrik, kolore gorriak hartzen duen garrantzia ere aipatu zen. D. Lynchen obran kolore urdinak nahiz gorriak esanahiez beteta egoteaz

gain, euren arteko nolabaiteko “borroka” bat ere ikusten dela esan daiteke. Batak erreprezentatzen duena, bestearen gainetik gailenduko balitz bezala.

Blue Velvet pelikulari dagokionez, emakume bikoitzaren irudia nabarmena da. Honen inguruan J. González Requena aipatu zuen, Dorothy eta Sandyren irudiak kontrajarriak direla eta kontrajartze hau koloreetan islatzen dela. Bere arabera nahiz eta biek gauza bera duten helburu, bakoitzak itxura zein pertsonalitate guztiz ezberdinak helarazten dituzte, eta horren adibide garbiena D. Lynchek bakoitzaren pertsonalitatea adierazteko erabilitako koloreetan ikusten da.

Alde batetik Dorothy aurkituko genuke, emakume beltzarana eta sutua, gorputz latinoaren irudikapena. Bestetik, Sandy, emakume ilehoria eta izaera xalokoa, irudi anglosaxoiaren prototipoa. Mintegian bi emakume hauen alderaketaren analisi sakona egin zuten hizlariak. Adibidez Dorothy gorri kolorearekin lotzen zuten zuzenean, eta aldiz Sandy kolore arrosarekin, baina nahiz eta bakoitza ezberdina izan, bi emakumen arteko lotura estua ere agerian utzi zuten. A. Ortiz de Záratek lotura hori islatzen duen adibidea azpimarratu zigun; hau Dorothyk abesten duen klubeko idazkuneko neoizko argietan erreprezentatzen delarik. Eta J. González Requena idazkun horrekin zer gertatzen den galdetu zigun, ondoren galderaren erantzuna argitzearekin batera: Idazkunaren hizkiak kolore gorritz eta arrosez osatuta daude, are gehiago, kolore arroseko hizkiek gorritz daudenak inguratzen dituzte. Xehetasun honekin, D. Lynchek bi emakumeen arteko lotura gauzatzen zuela aipatu zuen.

223



David Lynch. *Blue Velvet*. (Fotograma)

Kolore eta emakume protagonisten arteko dikotomia honekin jarraituz, *Mulholland Drive* pelikulan antzeko zerbait errepikatzen zela ikusi genuen. Batetik, Bettyren pertsonaia izango genuke, ilehoria eta beti pastel-kolorez jantzirik agertzen dena, arrosa kolorez gehienetan. Bestetik, Ritaren pertsonaia dugu, beltzarana, izaera indartsua duen emakumea eta beti kolore ilunez jazten dena, gehienetan gorri-granatearen artean. Azken finean J. González Requenaren arabera, emakume bakoitzaren “rola” koloreen bitartez bereizten du D. Lynchek, bakoitzaren kokapena koloreen bidez mugatu nahiko balu bezala.

Lehendik adierazi dugunez, kolore urdina konstante bat da zuzendariaren film adierazgarrienetan. A. Ortiz de Zárate eta J. González Requenak kolore urdina malenkoniaren bizipenarekin lotu zuten, eta hau aldi berean, *Blue Velvet* eta *Lost Highway* pelikuletako protagonista maskulinoekin, Jeffrey eta Fredekin hurrenez hurren. *Blue Velvet*en Dorothy gauero abesten duen *pubak* eta *Lost Highway*yn Fredek saxofoia jotzen duen klubak, kolore urdineko atmosfera oso antzekoa erakusten dute. Bi kasuetan, emakume protagonisten begi inguruak urdinez pintatuta ageri dira. Adibidez *Mulholland Drive* pelikulan agertzen den kutxatxo eta bere giltza, itxuraz objektu xumea dirudiena baina protagonismo handia duena, urdinak dira. Kasu guztiak, *Blue Velvet* pelikulan nagusi den urdin tonu berdinekoak dira.

Lost Highway pelikulan aldiz, kolore horia eta beltza nabarmendu zituen A. Ortiz de Záratek. Kredituetan jada kolore hauek erakusten dizkigu D. Lynchek; gau beltz batean errepide bateko lerro horiak eta hizki horiak nabarmentzen dira, kontraste indartsua eraginez. Honen aurrean, A. Ortiz de Záratek kolore horia jeloskortasunaren kolorea dela esan zuen, eta hori pelikulako bikotearen harremanean islatzen zela ikusiarazi zigun, Fredek Renéerekiko jeloskortasuna eta mesfidantza erakusten baititu. A. Ortiz de Záratek arreta handiz, pelikulan zehar agertzen diren hori kolorearen pintzelkadak zenbatu zizkigun. Adibidez, Fredek jotzen duen saxofoia hori distiratsua da eta beti iluntasunean, beltzarekin kontrastean, ageri da. A. Ortiz de Záratek ustez saxofoiak, Freden objekturik pertsonalena izateaz gain, Fredek emaztearekiko duen jeloskortasuna errepresentatzen du, hain justu, objektu hau bere eskuetan bakarrik ageri da eta ez beste inon.

Guzti honen aurrean J. González Requenak, D. Lynchek pelikulei buruzko irakurketak egiterako orduan koloreen erabileren xehetasun txikienean ere, izugarritzko garrantzia hartu dezaketela ondorioztatu zuen. Bere arabera, kontuan hartzeko ezaugarriak dira hauek. Bientzat, A. Ortiz de Zárate eta J. González Requenarentzat, D. Lynchek “unibertsoa” ulertzeko koloreek hartzen duten zentzua garrantzizkoa dela esan dezakegu, euren ustez argitu beharreko klabe askoren erantzunak direlako. Esan beharra dago, mintegian zehar pelikula hauetan koloreek izan dezaketen esanahiaz etengabe hitz egin zela, beti egonik ezaugarri edo eszena bat koloreen erabilerarekin interpretatzen edo argitzen zena.



David Lynch. *Lost Highway*. (Fotograma)

Baina koloreek bakarrik ez dute *Lynchen unibertsoa* eraikitzen, mintegian zehar aipamen berezia egin zitzaizen zuzendariaren hainbat pelikuletan zehar errepikatzen diren objektuei ere. Objektu hauek, koloreek bezala, hainbat klabe argitzen dituzte eta ia beti azpi-esanahi bat daramate eurekin. Itxuraz ohikoak diren baina honen atzean esanahi indartsuagoa gordetzen duten objektuak dira. D. Lynchek behin eta berriz arabiltzen ditu objektu hauek. Mintegiari esker, objektu hauen presentzia eta esanahiaren inguruko kontzientzia argiagoa hartu dugu.

225

Lehenik, J. González Requenak gortinak aipatu zizkigun, eta *Eraserhead*, *Blue Velvet*, *Lost Highway* eta *Mulholland Drive* pelikuletan elementu hauek hartzen duten garrantziaz ohartarazi gintuen. J. González Requenak, gortinak espazioaren mugekin lotu zituen, bere arabera D. Lynchek bere pelikuletan sortzen dituen espazio ezberdinak markatzen dituzte. Gortinak espazioaren antolaketarekin harremantzean, errealitea eta ametsen munduaz hitz egin zigun J. González Requenak, eta nola D. Lynch etengabe bi eremu horien arteko muga mugitzen den. Askotan muga horiek ikusleari erabat lausotuta erakusten zaizkio eta gortinek azken finean, muga horiek markatzeko balio dute. J. González Requenaren irakurketaren arabera, D. Lynch gortina horiek zeharkatzean ametsen mundura pasatzen da. Mintegian, gortinak ez ziren ametsen mundu horrekin bakarrik harremandu, baita ere, antzerki munduarekin, fikzioa eta gezurra bezalako esanahiekin hain zuzen. Kasu garbiena agian, *Mulholland Drive* pelikulako eszena bat izan daiteke: Betty eta Rita elkarrekin, baina aldi berean bakarrik, antzerki areto batean esertzen dira, eta funtzioa emakume abeslari batekin hasten da, bat-batean ordea emakumea lurrera erori eta abestiak bere horretan jarraitzen du. Momentu horretan Betty, zerbait gaizki doala ohartzen da. Beldurgarria izatera heldu daitekeen eszena da. J. González Requenak, eszena honek ametsen mundua errepresentatzen duenaren irakurketa egin zuen, bere ustez gortina gorriek bestaldean kokatzen gaituzte jada. Honenbestez, abeslaria lurrera erortzen denean

eta musikak bere horretan jarraitzen duenean, Betty ametsen munduan dagoela ohartzen da eta fikziozko bizitza baten kontzientzia hartzen du.

Eraserhead filma ere antzerki mundu horrekin lotu zen, erradiadoreko emakumearen kasua da adibide argia. Emakumea eszenatoki batean agertzen da, *Zeruan dena ederra da* esaldia abestuz. Henryrentzat ametsen mundua errepresentatzen du honek, eta kasu hone-tan erradiadorearen barnean legoke ametsen mundu hori.

Gortinekin batera, eta behin *Eraserhead*eko erradiadoreko emakumea aipatzean, erradia-dorea beraren garrantzia nabarmendu zen. Mintegian, berez aparteko esanahirik ez duen ohiko objektu honek, D. Lynchen munduan hartzen duen garrantzia agerian jarri zen. Argi utzi zen hasieratik, pisuzko esanahia hartzen duela erradiadoreak zuzendariaren “unibertsoaren” baitan. A. Ortiz de Zárate eta J. González Requenarentzat, emakumea barneratzen duen erradiadoreak, D. Lynchen txikitako amesgaizto bat errepresentatu dezake, askotan ohiko objektuek haurtzaroan izaten duten izaera beldurgarriaren ideia-rekin bat eginez.

Eraserhead pelikulan bistakoa da erradiadorearen presentzia eta honek betetzen duen papera. Baina J. González Requenak *Blue Velvet* pelikulan, erradiadoreak kasik ohartu gabe hartzen duen garrantziaz jabetu gintuen, eta hau, Dorothyren etxean gertatzen den eszena batean dago: Dorothyk, Jeffrey bere etxeko armairuan ezkatatuta dagoela jabetzen denean, aitzo zorrotz batekin mehatxatzen du, baina momentu horretan norbaitek (Frank izango da) apartamenduko txirrina jotzen du eta Dorothyk aiztoa utzi egiten du. J. González Requenak galdera hau planteatu zuen orduan: Non utzi du Dorothyk aiztoa? Ohartu zarete? Eta erantzun bezala, apartamenduko erradiadorea seinalatu zuen. Honekin batera, *Eraserhead* pelikulan agertzen zen erradiadore berdina zela gaineratu zuen, bere baitan aparteko mundu bat gordetzen duen elementua litzateke beraz. Hizlarien arabera, *Blue Velvet*eko erradiadoreak, aurretik *Eraserhead*en agertu denarekin harreman estua gorde-tzen du.

Beste behin, “unibertso” honetan koloreak duen garrantzia aipatu zen, baina kolore hauen jatorriari ere begiratu zitzaion eta argi elektrikoak berebiziko garrantzia du honetan. D. Lynchen hizkuntza propio horretan, beste konstanteetako bat argi elektrikoa zela ikusi genuen. A. Ortiz de Zárate eta J. González Requenak, behin eta berriz nabarmendu nahi izan zuten D. Lynchen pelikuletako etxeen barruko lanparen argiek markatzen dituztela pertsonaia bakoitzaren lekuak, baina ez leku fisikoak bakarrik, baita pertsonaia bakoit-zaren psikologia, izaera, ere.



David Lynch. *Eraserhead*. AEB. 1977. (Fotograma) / David Lynch. *Blue Velvet*. (Fotograma)

Ideia hau abiapuntutzat harturik, adibide nagusi batzuk jarri zizkiguten:

Eraserhead pelikulan, Henryren emaztearen gurasoen etxean amaren boterea nabaria da, berak kontrolatzen du egoera guztia. Amaren irudia lehen aldiz ikusten dugunean, albo batera duen lanpara batekin harremantzen da, baina lanpara honen itxura ez da edonolakoa, kaliz baten antz handia du. Kaliz itxurako lanparak eta bere argiak, amaren boterearekin dute zerikusia.

Blue Velvet pelikulan, Dorothyren apartamendua bi eremu nagusitan banatzen da. Sukaldea argi “txuriz” eta egongela argi “gorri-arrosez”, eremu bakoitzak zentzu ezberdina hartzen du, argi artifizialaren bidez espazioak ongi definituta ageri dira.

*Lost Highway*ko bikoteak euren etxean bakoitzak bere lekua izateaz gain, bakoitzak argiztapen jakin bat du. Fred beti, edo behintzat gehienetan, iluntasunean agertzen da, adibidez bere etxeko musika estudioak mugarik ez duen espazio beltza dirudi. Renée aldiz argitasunean ageri da, lanpararen argi hori beroaren baitan. Biek elkarbanatzen duten logelak gauzez argi gorriaren argiztapena du, *Blue Velvet*eko Dorothyren egongelarekiko paralelismoa erakutsiz.

Mulholland Drive pelikularen hasieran agertzen diren Los Angeleseko hiriko argiek, zeruko izarrek gauzez duten antzeko zentzua hartzen dute. Izarrek bezala keinu eta dizdira egiten duten argiak dira, baina kasu honetan argi artifizialak dira.

Azkenik, *Inland Empire* pelikulako lanpara bat nabarmentzen da. Protagonistaren logelan aurkitzen den lanpara arraroa da, aldare modura ikusten dugun objektu mistikoa dela esan daiteke, ahalmen arraro eta kezagarria helarazten duena. Pelikulan zehar bi alditan agertzen da lanpara bera. Ikusten dugun lehen aldian itzalita dago, bigarren eszena batean aldiz piztuta ageri da, kasu honetan bere “boterea” erakusten duelarik. Agerikoa da, D. Lynchek elementu honi ematen dion protagonismo berezia.



David Lynch. *Inland Empire*. (Fotograma)

J. González Requenak, D. Lynchen pelikuletan elektrizitateak dardara egiten duela aipatu zuen, eta dardara hau zerbait gertatzera doan abisuarekin lotu zuen. Zuzendariaren “unibertsoan”, elektrizitateak mehatxu baten seinalea bidaltzen digu. J. González Requena-entzat beti dago D. Lynchen pelikuletan ongi ez dabilen bonbilaren bat.

Mintegia aurrera zihoan heinean, hizlariak nabarmendu nahi izan zuten beste ezaugarrietako bat, musika izan zen. A. Ortiz de Záratek ziurtatu zigun, D. Lynchek musikarekin grabatzen dituela eszenak, aktoreek euren pertsonaiak senti eta barneratzeko gaitasun handiagoa izan dezaten. Bestalde, J. González Requenaren ustez, D. Lynchen pelikuletan irudia bezain garrantzitsua da musika, eta ondorioz zuzendariak arreta berezia jartzen dio musikaren aukeraketari. Musikaren inguruko aukeraketak zein erabakiak guztiz pertsonalak direla eta horren adibiderik garbiena Angelo Badalamenti⁴ konpositorearekin urteetan eginiko elkarlana dela adierazi zen.

Psikologiaren aldetik, J. González Requenak zein A. Ortiz de Záratek, D. Lynchen pelikulen eta bere txikitako oroitzapenen arteko lotura egin zuten, zuzendariak bere haurtzaroaren inguruan ikusten edo bizitzen zuenarekin hain zuzen. Hipotesi hau kontuan hartuta, J. González Requenak D. Lynchen lanean islatzen diren aitaren eta amaren irudiek errepresentatzen dutenaren azterketa egin zigun.

Lehenik eta behin, zuzendaria bere familiarekin agertzen zen argazki zahar bat erakutsi zuen, eta D. Lynchek argazki horretan bere amarekiko duen identifikazioa eta bien arteko lotura estua nabarmendu zituen. J. González Requenak argazkiaren inguruan eginiko irakurketan, zuzendariak eta bere amak jarrera berdin-berdina erakusten zutela aipatzearekin batera, bere amaren irudia, gero bere pelikuletan etxeko giroa “kontrolatzen” duen amaren irudiaren jatorria zela ere aditzera eman zuen.

Aldiz, aitaren irudia ezberdin agertzen dela ikusteko aukera izan genuen, anibalentzia erakusten duen irudia dela ondorioztatuz. J. González Requenaren ustez, aitaren irudiak alde batetik ahultasuna eta ezintasuna errepresentatzen ditu, bestetik ordea besteen gainetik boterea erakusten du, kontrako bi aspektu barneratzen ditu beraz.

Aitaren ahultasunaren errepresentazioa, *Eraserhead* eta *Blue Velvet* filmetan dagoela ikusi genuen. Lehen adibidean, Henryren emaztearen aita izaerarik gabeko pertsonaia inuzentea bezala agertzen da, gainontzekoekiko ausentzia konstante batean dagoen norbait bezala. Bigarren adibidean, ahultasun hori filmaren hasieran ikusi daiteke, Jeffreyren aita lurrera erortzen denean. J. González Requenak erorketa hau fisikoa izateaz gain, psikologikoa ere badela uste du. Gertaera honen ondorioz Jeffreyk ospitalera egiten dion bisitan, aitaren irudi ahula ikusi dezakegu argi eta garbi. Hitz bakar bat ere esan ezin duen pertsonaia erakusten digu D. Lynchek. Eszena honen inguruan, inpotenziaren errepresentazioaren ideia aipatu zuen J. González Requenak.

Kontrako aldean, aitaren irudi “boteretsu” eta agresiboa legoke. Irudi hau, J. González Requenak *Blue Velvet* pelikulako Frank pertsonaiarekin lotu zuen zuzen-zuzenean.

4. Angelo Badalamenti, (New York, 1937) konposagile estatubatuarra.

Nabarmena da Franken pertsonaiak erakusten duen identitate nahasmena edo izaera bikoitza, alde batetik jarrera autoritarioa hartzen du baina bat-batean jarrera otzana izatera igarotzen da, anibalentziaren adibide garbia da. D. Lynchek jarrera autoritario horren atzean aitaren irudia kokatzen du, hain zuzen momentu horretan Frankek Dorothyren “aita” balitz bezala jokatzeko du. Aldiz kontrako jarreraren, Frankek Dorothyren “seme txikiaren” portaera hartzen du. J. González Requenaren ustez, aitaren irudia nahasmenaren eta kontraesanaren pertsonifikazioa da, aldi berean boterea eta ahultasuna islatzen dituena.

Nolanahi ere, eta mintegian ondorioztatu zen bezala, J. González Requenak eta A. Ortiz de Záratek gurasoen irudi hauek errepresentatzen dutenaren inguruko esanahia ez zuten argi utzi. Beraiek adierazi bezala, D. Lynchek ez du datu askorik argitzen irudi hauen izaeraren zergatiaren inguruan. Berari eginiko hainbat elkarrizketetan, bere haurtzaroaren inguruan galdetu izan zaio kazetariak giro honen arrazoiak aurkitu nahian edo, baina D. Lynchek inoiz ez du harremandu gurasoen irudi hau bere haurtzaroarekin. Honenbestez, J. González Requenak eta A. Ortiz de Záratek hipotesiak eta irakurketa psikoanalistak bakarrik zirela esan zuten. Aldi berean, bere haurtzaroa nolako izan zen jakitearen garrantzia aipatu zuten, modu honetara bere filmetako aspektu ugari argitu ahal izango zirelako.

230

Mintegian, D. Lynchen unibertsoa eraikitzen duten ezaugarri edo elementu nagusietako batzuk mamuak eta pertsonaia bikoitzak zirela adierazi zen. Irudikapen hauetatik abiatzen dira bere pelikuletako istorioak. J. González Requenak argi eta garbi utzi zigun pelikula hauek mamuei buruzko obrak direla, eta amesgaiztoen antzera behin eta berriz agertzen direla.

Lerro hauetan modu orokor batean, D. Lynchen unibertsoan egon daitezkeen klabeen puntu garrantzitsuenak aipatzen saiatu gara, unibertso horren zirkulua ixten duten ezaugarriak argitu ditugularik. Hala ere, mintegian zehar J. González Requenak eta A. Ortiz de Záratek, lerro hauetan aipatu ditugun pelikulen inguruko azalpen eta irakurketa ugari eman zituzten, eta guk gure aldetik garrantzitsuenak izan ziren ideiak eta hausnarketak nabarmendu nahi izan ditugu.

Nahiz eta mintegian nagusiki bost pelikula/obra aztertu ziren, hizlariak D. Lynchen ibilbide artistikoari orokortasuna eman zioten. Beste modu batera esanda, lan guztien arteko lotura ardatz hartuz, pelikula guztiak kontestu bakar batean kokatu ziren. Azken finean, *Lynchen unibertsoa* bakarra baita.

Mintegiaren edukia gure ikerketa esparruaren ikuspuntutik begiratzean, bere momentuan harrigarria iruditu zitzaigun jardunaldietan ez zela S. Freuden *heimlich/unheimlich* terminorik aipatu. Nolanahi ere, nahiz eta *unheimlich* terminoa zuzenean ez aipatu, arrarotasuna eta kezkarritasuna bezalako hitzen aipamena konstantea izan zen. Azken finean, zuzendariaren obra osoaren atzean dagoen arrarotasuna azpimarratu zen.

Esan dezakegu, arrarotasuna eta kezkarritasuna bezalako terminoen aipamena egiteak, mintegian esandakoek gure ikerketan bere lekua izatea ahalbidetzen dutela, eta honekin batera, hainbat argibide eman ahal izateko aukera eman digula.

Mintegian parte hartzea erabat erabakigarria eta argigarria izan zen hainbat aspekturi dagokionez. Hau gehienbat D. Lynchen pelikulen ulermenean nabaritu dugu. J. González Requenak eta A. Ortiz de Záratek, lehen identifikatzeko zailak egiten zitzaizkigun aspektuak azalaraztea lortu zuten eta ondorioz orokortasun baten baitan, D. Lynchen pelikulak hobeto “ulertzea” lortu dugu. Osotasunaren ikuspuntu honi esker, halako logika bat hartu diegu D. Lynchen lanei. Agian lehen, pelikulen harteko harreman hori argi ikusten ez genuenez, klabe horiek abstraktuak iruditzen zitzaizkigun.

Behin ideia hauek aurrean izanda, D. Lynchen zinemagintzaren baitan egon daitekeen *unheimlich* aspektua aztertzeke ezaugarri minimo batzuk finkatu ditugula uste dugu. Azken finenan hemen aipatu diren ideiek, *kezkarri arraroaren* giroari egiten diete erreferentzia.

3.2/—UNHEIMLICH ZINEMATOGRAFIKOA

Mintegian ikusitakoaren ondoren jada badugu, *a grosso modo* bada ere, D. Lynchen obra filmiko osoan zehar konstanteak diren ezaugarri multzoaren ideia bat. A. Ortiz de Záratek eta J. González Requenak azpimarratutako ideiek, hainbat aspektu argitzeko balio izan digute. Honenbestez, D. Lynchen zinema eta *unheimlich* fenomenoaren arteko gure ikuspuntua azaltzeko oinarria ere badira. Oinarri honi garrantzia ematen diogu guk, azken finean mintegian aipatu ziren puntuek eta hauei zegozkien adibideek, zuzendariaren pelikuletan ezkututzen den *unheimlich*aren isla garbiak direla iruditzen zaizkigu. Ondorioz, mintegian esandakoen inguruan eginiko laburpen honek, oinarri bat ezartzen du D. Lynchen lana *kezkarri arraroarekin* harremantzerako orduan.

Esan dezakegu, bistakoa dela D. Lynchen lana eta *unheimlich* bizipenaren arteko harremana, baina aldi berean harreman hori nahiko orokorra ere badela iruditzen zaigu. Puntu honetan eta lerro hauen bitartez beraz, harreman hori gure ikerketa eremura ekarri eta adibide konkretuen bidez azaldu nahi dugu. Hau da, egia da D. Lynchen obra bere zentzu zabalenean zein aspektu gehienetan, *unheimlich*aren errepresentazioa izan daitekeela. Baina honekin batera egia da baita ere, arretaz begiratu ezker, zenbait puntu zehatzetan bereziki, harreman hori nabarmenagoa dela ezaugarri batzuetan besteetan baino. Puntu horiek markatu nahiko genituzke.

A. Bellavitak *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica* liburuan, zinemagintza eta *unheimlich*aren fenomeno elkarrekin lotzen ditu. Lotura horren adibiderik garbiena D. Lynchen zineman aurkitu du, eta zehazki *Lost Highway* eta *Mulholland Drive* pelikuletan. A. Bellavitak bi obra hauetan ikusi du

argi eta garbi *unheimlich*aren gauzatzea, berak dioen bezala kezkarria den eremu batera doan bidea errepresentatzen duten pelikulak dira.

A. Bellavita hasieratik, S. Freuden okerraren analisisira jotzen du kezkarria eta zinemaren arteko lotura garatzeko. Kezkarriaren edo *unheimlich*aren bizipena, betidanik ezaguna eta familiakoa izan zaigun zerbaitetatik sortzen da, ezkutuan zegoen eta bat-batean agertu egin den zerbaitetatik hain zuzen ere. Logika edo irakurketa hau eragiten zuten egoerak ere, konkretuak zirela azpimarratu zuen S. Freudek. A. Bellavita hau oinarritzat hartuz, zinemagintzaren baitan kokatu du horren berezia den egoera, baina mugan dagoen sentipena dela eta ondorioz sentipen hori egoki definitzerako orduan zailtasunak egon daitezkeela aditzera ematen digu.

Hau agian, objektibatzeke zaila den sentipena delako gertatzen da. Gure ustez ere, guztiz pertsonala den sentimendu bat izateaz gain, definitzeko edo mugak jartzeko zaila den egoera bat da.

“Quindi esistono forme differenti del l’*Unheimliche* e diverse possibili interpretazioni, che possono variare da individuo a individuo, in base alla *indefinibilità* precedentemente espressa, ma entrambi i percorsi di ricerca conducono a una unica definizione generale”⁵.

232

Honek frogatzen digu puntu honen hasieran aipatu duguna. Azken finean D. Lynchen lana kezkarriarekin lotzea saihetsezina dirudien arren, hau arrazoitzeko adibide konkretuak aipatzea ezinbestekoa da. A. Bellavita aipatu bezala, sentipen edo fenomeno honen inguruan interpretazio ezberdinak egotea erraza da. Horregatik esan dugu, D. Lynchen zineman *unheimlich*a lehen begiradan atzeman daitekeen arren, guk guretzat hau erakusten duten giro eta eszena zehatzak aipatzea beharrezkotzat ikusten dugula.

Nolanahi ere, A. Bellavita rentzat interpretazio ezberdin guzti horiek bat egiten dute, eta oinarri komun bat dutela esan daiteke. Ezaguna dena, ezezagun ikustearen oinarria hain zuzen ere.

“(…) l’individuo non si raccapezza, ma non tanto per il presentarsi di *qualcosa di nuovo*, quanto piuttosto del modo in cui *qualcosa di familiare* si è ripresentato sotto le spoglie di *qualcosa di nuovo*. Dunque ciò che occorre aggiungere al nuovo è la sua *provenienza*. Insieme Freud introduce qui uno dei termini più ambigui dell’intero trattato, vale a dire la nozione di *incertezza intellettuale*”⁶.

5. BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un’applicazione del concetto di Unheimliche all’enunciazione filmica*. 21. orr.

6. Ibid. 22. orr.

Ondoko adierazpen honetan, berria den horretan jartzen da arreta, hau da, berria den horretan eta aldi berean ezezaguna den horretan. Baina berria den hau, ezaguna eta gertuko zaigun zerbaitetatik sortzen da eta ondorioz, behin baino gehiagotan esan dugun bezala, berria den hori arrarotasun batekin ikusten da. Gure ustez arrarotasun hau, A. Bellavitak aipatzen duen *incertezza intellettuale* horren ondorio eta kausa da aldi berean. Hain zuzen ere, guk arrarotasuna nabarmendu nahiko genuke, ezaguna eta familiakoa zaigun horren arrarotasuna alegia. Interes honetan kokatuko genuke adibidez, etxea azterketa eremutzat hartzearen arrazoia.

Lehenik eta behin, A. Bellavitak zinemagintzaren eremuan sartu aurretik, *unheimlich* edo kezkarria ulertzeko bi modu nabarmentzen ditu: Batetik, eguneroko bizitzan esperimentatzen duguna. Bestetik, fikziozko testu baten emaitza dena. Eta bereizketa honekin batera, *unheimlich* zinematografiko baten zehaztapena egiteko posibilitatea ba al dagoen galdeztzen du.

“L’obiettivo finale di questo lavoro si costituisce però sulla base di una domanda precisa: è possibile definire i contorni di un *Unheimliche* cinematografico? E quindi: come possiamo isolare e descrivere le occorrenze di *Unheimliche* all’interno del testo cinematografico? Si ripropone dunque una delle fondamentali questioni problematiche aperte da Freud, e cioè quella della differenza tra il perturbante *sperimentato* nella vita reale e quello prodotto da un testo di finzione”⁷.

233

Zehaztapenetako bat, eremu fantastikoa utzi eta arrarotasuna zein edertasunaren eremuan sartzea izango litzateke. A. Bellavitak posizionamendu hau, Tzvetan Todorov-ek⁸ literatura fantastikoari buruz eginiko gogoetetan aurkitu du.

Batetik, T. Todoroven arabera mundu fantastikoa zalantzazko mundua da, gizabanakoak momentu batean fantastikoaren muga gainditu, eta edertasuna edo arrarotasuna bezalako eremuetara igarotzen da. Eta bestetik, gizabanakoak fantastikoaren bizipena, ezagunak zaizkion parametroen barruan bizitzen duen zirrara da.

Bi puntu hauek erabakigarriak iruditzen zaizkio A. Bellavitari *unheimlich zinematografikoa* zehazteko, eta nolabait bere mugak non dauden adierazteko. Modu honetara ulertzen dugu, *unheimlich zinematografiko* horretan garrantzizkoa dela gertaerak arau naturalen baitan ematea, eta inolaz ere ez naturaz gaindiko legeen bidez. Beste modu batera esanda, zinemagintzan *unheimlich* edo kezkarriaren bizipenak, giro ezagun eta ohikoen baitan gertatzen dira, eta giro ezagun eta ohiko horiek errealitatean erabat txertatuta daude, azken finean errealitatearen parte dira.

7. BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un’applicazione del concetto di Unheimliche all’enunciazione filmica*. 149. orr.

8. Tzvetan Todorov, (Sofia, 1939) filosofo, historiadore eta literatura kritikaria.



234

David Lynch. Izenbururik gabe. 1990. hamarkada hasiera. *Snowmen*, bildumatik.

Aipatu berri dugun muga horren kontzientzia hartuta, A. Bellavitak *unheimlich* fenomenoaren gertaera, zinemari ezartzen zaion ezaugarri psikologiko soila baino gehiago delad dio, eta hau arrazoitzeko hainbat puntu jartzen ditu mahai gainean.

Lehenik eta behin, *unheimlich* edo kezkarriaren bi tipologia nagusi bereizten ditu. Modu honetara badirudi, *unheimlich* terminoaren esanahia definitu eta mugatzeko beharra dagoela.

Trazu lodiz esanda, bi tipologia horiek honakoak lirateke:

Batetik, *unheimlich*aren irakurketa testuala legoke, hau da, S. Freudek fenomeno hau eman zedin azaldu zituen baldintzen errepresentazio zuzenean oinarritzen dena. A. Bellavitaren arabera, *unheimlich* testualaren errepresentazioa beldurraren generoarekin nahasten da askotan.

“Intanto, l’assunto iniziale di una assoluta coincidenza tra caratteri del perturbante e genere horror: se in questa particolare declinazione l’*Unheimliche* (*da ora uncanny*, in ossequio alla tradizione di studi anglo-americani sull’argomento) è espresso come una funzione della rappresentazione della *mostruosità*, in realtà la sua cittadinanza all’interno del cinema del l’orrore non è praticamente mai in discussione”⁹.

Kezkagarria bezala izendatzen dugun egoera, erraz asko izan daiteke eszena beldurgarri bat. Etengabe aipatzen ari baikara, kezkagarria mugan dagoen definizioa dela, beraz momentu batean beldurra edo izua ardatz hartzen duten generoetara igaro daiteke. Mugan egote horrek arrazoitzen du seguraski, A. Bellavitak esatea, *unheimlich* terminoa ez dela genero zinematografikoa bezala aztertzen, fantasia edo beldurrezko generoarekin egiten den bezala. Ondorioz, erraz nahasten da beste azken bi genero hauekin, eta hori zineman nabarmen ikusi daiteke.

Unheimlich testualak, S. Freudek bere idatzian aipatu zituen aspektuen errepresentazioak sortzea suposatzen du. Adibide garbia bikoitzaren errepresentazioa izan daiteke, edo bizirik ez duen gorputz batek, panpin batek, bizia hartzearen irudikapena. Bi adibide hauek beldurrezko pelikulen “izar” nagusiak izan dira, eta seguraski izango dira aurrerantzean ere. Hau kontuan izanda, esan dezakegu *unheimlich*a gertatzeko S. Freudek puntualizatu zituen baldintzen errepresentazio zuzenek, beldurraren generora hurbiltzen gaituztela. Formula hau D. Lynchen zineman ere gertatzen da, hau da, A. Bellavitak izendatzen duen *unheimlich* testual horren presentzia badago. Nabarmenena agian, bikoitzaren irudikapena izan daiteke, *Lost Highway* edo *Twin Peaks* bezalako obretan esaterako, bistakoa da bikoitzaren presentzia.

A. Bellavitak garrantzizkoa iruditzen zaigun beste ideia bat nabarmendu du, zinematogintzaren teoria piskoanalitikoa. Baina ez horrenbeste errepresentatzen denetik abiatuta, baizik eta hizkuntza zinematografikotik begiratuta, hau da, diziplina bezala *unheimlich* zinematografiko horren gauzatzean eragin dezakeenaren ingurutik.

Badirudi modu honetara *kezkagarri arraroa* fenomeno eta sentipen bezala azaltzerako orduan, freudianoa den irakurketa horrekiko nolabaiteko distantzia hartu nahi izatea.

9. BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un’applicazione del concetto di Unheimliche all’enunciazione filmica*. 184. orr.



Kökstroll / Kitchen Trolls, 2000

Jockum Nordström. Kökstroll. 2000. Grafitoa paper gainean. 30 x 40 zm.

“In questo ambito ci sembra esserci spazio non soltanto per formulare una *teoria organica* dell’*Unheimliche cinematografico*, ma anche per ripensare, in chiave dialettica con il passato, un’idea di *teoria psicoanalitica del cinema* che operi a partire da un’analisi del linguaggio cinematografico, e non del suo contenuto, o esclusivamente del suo *dispositivo* o *apparato*”¹⁰.

Hau, argazkilaritzaren adibidearekin alderatu du A. Bellavitak. Lengoaia beraren aspektu psikologiko hori, argazkilaritzaren asmatuntzarekin batera sortu zen, eta honek irudiaren betirako “izoztea” eta irudi hori bera nahi bezain beste erreproduzitzea ahalbidetzen zuen. Ondorioz, gizabanakoa identitate bakar bat bezala ulertzearen ideia zalantzan jarri zen. Nicholas Royle-k¹¹ kezkarriari buruz eginiko irakurketan adierazi bezala, bere momentuan argazkilaritza fenomeno arraro bat bezala ikusi zen.

10. BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*. 215. orr.

11. Nicholas Royle, (Manchester, 1963) idazle ingelesa.

Gure ustez, A. Bellavitak zinemagintzari ere eginkizun bera ezarri dio, lengoaia bezala berez eragina duen baliabidea dela kontsideratuz. Adibidez, ispilua eta begiradaren ideiak jarri ditu aurrez-aurre, eta ikuslea eta pantailaren artean dagoen harremana uste baino estuagoa dela arrazoitu du.

“Secondo la prospettiva di Metz, il cinema si comporterebbe come una *perfetta immagine speculare*, vale a dire (riconducendoci naturalmente allo specchio *unheimlich* lacaniano) come uno specchio *innocuo*, non perturbante: si fa guardare ma *non mi guarda*. Come uno specchio mi restituisce il mio sguardo ma non se ne appropria, non fa emergere uno *sguardo tirannico*, lasciando piuttosto che l'unico a guardare rimanga io, lo spettatore. Questo dominio della storia proprio del cinema classico, è il dominio della logica, della *legge* del codice cinematografico, della dinamica tra Simbolico e Immaginario. E costituisce la natura *voyeuristica* del dispositivo cinematografico”¹².

Ikuslea eta pantailaren harremana bi aldetakoa dela adierazteko, hau da, pantailak hein batean ikusleari ere “begiratzen” diola nabarmentzeko, aurreko adierazpenari honakoa kontrajarri dio:

“L' *Unheimliche* di Lacan è dunque quello della *mia immagine speculare che si trasforma in immagine del doppio e mi osserva*. E *osservandomi*, mi priva della mia soggettività. ... Intanto la definizione lacaniana porta con sé almeno due elementi che, all'interno della teoria psicoanalitica del cinema, ricoprono un ruolo importante: quello di *specchio* a quello di *sguardo*”¹³.

237

Kasu honetan, ispiluak subjektuari bere autonomia ezabatzen diola adierazten da, eta hau ez litzateke ispilu positibo baizik eta kontrakoa, egonezina sortzen duena. A. Bellavitak dioen bezala, *unheimlich*a sortzen duen ispilua litzateke.

Honekin adierazi nahi duguna zera da. Guk zinema begiratzean, berak ere modu batera “begiratzen” gaituela, ispilu bat bezala erreflexua itzultzen digula alegia. Gure ustez, hau litzateke zinemagintzak lengoaia bezala, alde psikologikoa duela egiaztatzen duen arrazoietako bat. Gero bigarren maila batean, aspektu psikologikoak lantzea eta jorratzea ongongo litzateke.

“(…) ‘la mirada’ de Sartre y Lacan – sus argumentos de que aun cuando asumimos este señorío sobre ‘la imagen del mundo’, también estamos sometidos a ella – sometidos a la mirada del otro (de las personas) y a ser mirados como lo otro (por nuestro entorno inhumano que parece observarnos). ‘Estoy en el retrato – escribe ominosamente Lacan -, soy *foto-grafiado*’ por la luz del mundo, cuestionado en mi insuficiencia por su mirada”¹⁴.

12. BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*. 218 eta 219. orr.

13. Ibid. 235. orr.

14. FOSTER, Hal. *El complejo arte-arquitectura*. 210. orr.



David Lynch. *Inland Empire*. (Fotograma)

Zinema ulertzeko modu hau interesgarria iruditzen zaigu, eta are gehiago, aztertu nahi dugun giro horretan, *kezkarri arraroaren* giroan. Honek bere eragina duela azaldu nahi dugu.

Zinema begirada eta ispiluaren logikatik ulertuz, lengoia bera bihurtzen da kezkarria, eta ondorioz ikuslearengan eragin zuzena du: Pantaila begiratzeko modu berean pantailak “begiratzeko” digu. Baina honi, pantailan erreprezentatzen den horrek duen garrantzia gehitu nahi diogu, eta ez bakarrik lehenago aipatzen genuen aspektu psikologikoa jorratzeari dagokionean, baizik eta baita ere kezkarriaren giroa irudikatzearen inguruan. Honen harira, giroa bere zentzu zabalean hartuz, momentu batean atmosferan eratzeko sentipena dela ulertzen dugu.

Kezkarri arraroaren giroa, ezaguna ezezagun bihurtzeko gertatzen dela uste dugu, etxekoa dena arraro bihurtzeko hain zuzen. Errealitatearen “logika” horretan gertatzen den zerbait dela esan dugu, *heimlich*, *unheimlich* (kontrakoa), izatera pasatzen den momentuan. Gertaera – giro – honek, bere zeresana duela uste dugu ispilua eta begiradaren nolabaiteko aspektu psikologiko horretan. Guk pantaila begiratzeko modu berean pantailak ispilu lana egiteko, eta berak ere gu “begiratzeko”, ikusleari zerbait eraginarazi behar dio. Beste modu batera esanda, ikusleak bere burua bertan islatua ikusteko “ezaguna zaion” eremu horretan kokatuta egon behar du, modu horretara eragingo dio *unheimlich* sentipena.

Lehenago esan dugu, zinemagintzaren aspektu psikologikoa bere lengoia propioan, hau da diziplina beraren baitan, ere badagoela eta ez dela soilik mugatzen erreprezentazioaren edukira.

Baina aldi berean guk pare bat galdera planteatzen ditugu: Pelikula oro, zinemagintza bere osotasunean hartuta, legoia bezala *unheimlich*aren adjektiboarekin lotzen al da? Eta hau honela bada, ez al du axola begirada eta ispiluaren logika hori funtzionamenduan jartzeko, begiratzen den horrek betetzen duen paperak?

Galdera hauei dagokionez, gure ustez zinema lengoia bezala ez da beti kezagarria, edukien aldetik ez den moduan. *Unheimlich zinematografikoa* identifikatzerako orduan, D. Lynchen izena agertzen da, eta hauek *unheimlich*arekin lotzen diren pelikulak dira. Pelikula hauetan ispiluaren irakurketa egiten dugun bezala, ezin dezakegu esan zinemagile guztien lanari irakurketa hau egin diezaioguenik.

Ez zaigu iruditzen zinema legoia bezala, *per se unheimlich* sentipena sortzen duen bitartekoa denik, edukien aldetik ez den bezala. Modu honetara, lengoia eta edukia elkar hartuta doazela uste dugu *unheimlich*aren inguruan, elkar elikatzen diren esparruak baliran bezala.

Ez da gauza bera *Lost Highway* pelikularen proiektzioan begirada eta ispiluaren irakurketa egitea, edo *Jurassic Park*¹⁵ – bat aipatzearen eta film hau gutxietsi gabe – pelikularen inguruan egitea adibidez. Batean zein bestean, ispilua eta begiradaren izateak izan ditza-kegu, baina erantzunak eta irakurketak oso ezberdinak izan daitezke.

Beraz, lengoia *unheimlich* modura ulertzerako orduan, guretzat klabea da pelikulak duen giroa. Giroa, legoia eta edukiaren artean kokatzen dugu guk. Giro honi, *kezagarri arraroaren* izena jartzen dioguna, eta D. Lynchen pelikuletan horren ohikoa dena, etenik ez duen atmosfera konstantea dela ulertzen dugu. Giro honek nolana ere, ez du zertan S. Freuden *unheimlich*aren irakurketa barneratuta izan beharrik, hau da, ez ditu zertan *unheimlich* sentipena agertzeko jarritako baldintzak bete beharrik. Giro hau justu, ezaguna eta etxetirra dena ezezaguna eta arraro bihurtzean dago, eta ez horrenbeste gertakari konkretu baten errepresentazioan, nahiz eta honek ere bere garrantzia duen. Sentsazioan, atmosferan, gehiago dagoen zerbait dela esatera ausartzen gara. D. Lynchen pelikuletan giro hau, gertakari konkretuek baino gehiago inguruan senti daitekeenak islatzen duelakoan gaude, eta hau pelikula batetik bestera desagertzen ez den ezaugarria da gainera.

A. Bellavitak, D. Lynchen bi obra konkretutan kokatzen du *unheimlich zinematografikoaren* punturik perfektuena; *Lost Highway* eta *Mulholland Drive* pelikuletan hain zuzen. Puntu honen hasieran aipatu dugun bezala, A. Bellavitak, jorratzen duen ikerketa horretan, bi pelikula hauek argi eta garbi *unheimlich*aren eremurantz doazen bideak direla adierazi

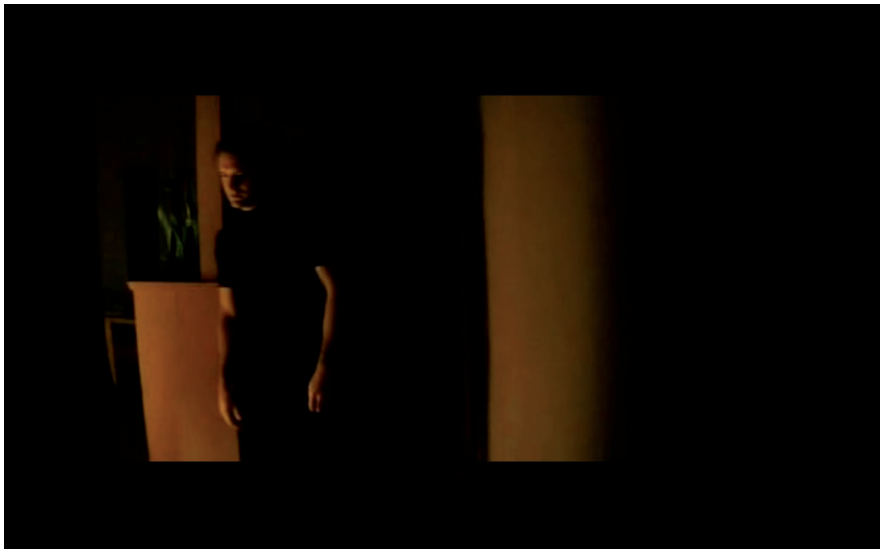
15. SPIELBERG, Steven. *Jurassic Park*. AEB. 1993.

du. Bere arabera, kasu hauetan kezkarritasuna eragiten duena, ez da horrenbeste S. Freuden idatzietako *unheimlich*aren interpretazio zuzena, baizik eta gehiago litzateke *errealaren* esku-hartzea.

“Come proveremo a dimostrare, I temi clasisci freudiani costituiscono qui una sorta di *sfondo*, di *ambientazione* che pone lo spettatore in uno stato di maggiore *sensibilità* (leggi: *tendenza all'angoscia*), ma che contemporaneamente vengono facilmente *Simbolicizzati* all'interno delle marche classiche del genere (se di una *appartenenza al genere* si può parlare nel caso di *Lost Highway*)”¹⁶.

Eta A. Bellavitak egiten duen *errealaren* esku-hartze horren irakurketan, *Lost Highway* pelikulako Fred eta Renée bizi diren etxea jarri du adibide nagusi bezala. Etxe honek fisikoki labirinto baten antza izateaz aparte, lengoia zinematografikoaren *zulo hutsa* erre-presentatzen du. Kasu honetan, etxea labirintoa izatera pasatzen da eta aldi berean *errealaren* esku-hartzea gauzatzen da. Modu honetara esan daiteke, etxearen egitura fisikoa erabiltzen dela istorioari kezkarritasuna eta egonezina eragiteko, etxea mugar dagoen eremua izatera pasatzen da, pelikulako protagonisten bikoiztasun horren eragile eta testigu nagusia delarik. A. Bellavitak adierazi duen bezala, etxe honek erakusten duen *zulo huts* hori bi ezaugarritan islatzen da, alde biko izaeran hain zuzen; batetik *zoko ilunean* eta bestetik *zoko argian*.

240



David Lynch. *Lost Highway*. (Fotograma)

16. BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*. 251. orr.

Planteamendu hau guretzat guztiz interesgarria da. Azken finean *Lost Highway* pelikulako etxea, eremu ezagunena izatetik kontrakoa izatera pasatzen da, etxeak amaierarik edo mugarik ez duen labirinto baten antza hartzen duelako. Honekin batera baita ere, etxea alde bikotasunaren, anbibalentziaren, erdigune bezala jartzearen planteamendua interesatzen zaigu, modu batera esanda, etxea kezkgarritasunaren gauzatze fisikoan bihurtzen da. Etxeak, “beste aldera” igaroarazten ditu Renée eta Fred, *erreal*a bertan sartzea baimentzen du, ametsen mundua etxean bertan dago eta horregatik da labirinto bat bezalakoa.

“La casa di Fred e Renee è un labirinto: ma un *labirinto lynchano*, che non è composto, come nell’ *architettura archetipica del labirinto*, da una serie concentrica e apparentemente infinita di corridoi e angoli. Il labirinto di Lynch (lo ritroveremo esattamente identico in *Mulholland Drive*) è composto da due soli elementi: un angolo illuminato e un angolo buio. È nella combinazione di queste componenti diegetiche e del modo in cui le riprende, che il regista costruisce la maggior parte delle sue strutture *unheimlich*. Non è un caso dunque che il primo *confronto* tra Fred e Renee all’ interno della loro casa-labirinto avvenga esattamente con queste modalità”¹⁷.

Aipu honetan esaten den bezela, A. Bellavitak argi utzi digu *Lost Highway*ko etxe honek ez duela labirintotzat bezala ulertzen dugun egitura edo forma, baizik eta *labirinto linchynianoa* islatzen duela dio.

Guk uste dugu, A. Bellavitak aipatzen duen labirinto mota hori lehenago aipatzen genuen giro horren baitan dagoela. Hau da, etxearen barrualdea berez ez da labirinto bat, seguraski bere mugak izango dituen etxe “konbentzionala” izango da. Baina momentu batean, muga hauek lausotu eta ia guztiz ezabatzen dira, beraz, dugun sentsazioa labirinto itxura duen barrualde batena da. Sentsazio hau etxearen barrualdean zein kanpoaldean atzeman daiteke, eta kezkgarriaren giroarekin oso lotura estua duela uste dugu. Azken finean etxea, benetako etxea da, eta kanpotik bere mugak non dauden argi atzeman daiteke. “Arazoa” etxearen barrualdean dago, hemen jada muga horiek desagertu egiten baitira. Muga horiek desagertzearekin batera erabateko iluntasunaren mehatxu etengabea dago, zulo beltz baten antzera, ez diogu amaierarik ikusten iluntasunari. Baina ez dakigu benetan iluntasun hori “egiazkoa” den, ala agian besterik gabe iluntasunean desagertzen diren hormak diren. Iruditzen zaigu, D. Lynchek oso ongi lantzen duela etxearen barrualdearekin gertatzen den tentsioa, argi ilunen jokuekin egongela eta logelaren mugak desagertu egiten dira, etxearen korridorea iluntasunean barneratuz.

Arreta baina, ohikotasunaren baitan sortzen den giro horretan jarri nahi dugu. D. Lynchek maisutasun handiz *Lost Highway*ko etxea labirinto bihurtzen du, eta ondorioz bertan egoteak egonezina sortzen du. Baina guzti hau ohikotasunaren baitan irudikatzen den

17. BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un’ applicazione del concetto di Unheimliche all’ enunciazione filmica*. 251 eta 252. orr.

zerbait da, hau da, ez zaigu beste mundu bateko edo fizkziozko etxe bat erakusten. Aipatu dugun argi ilunen joku hori, A. Bellavitak ere momentu batean aipatzen du. J. González Requena eta A. Ortiz de Záratek Bilboarten eman zuten mintegian esan zen bezala, *Lost Highway*ko etxean bizi diren Fred eta Renéeek, bakoitzak etxean duen lekua eta honenbestez islatzen duten argitasuna, argi eta garbi bereizten dira. A. Bellavitak argi ilunen joku hori, *angelu iluna* eta *angelu argia* bezala izendatzen ditu.



David Lynch. *Lost Highway*. (Fotograma)

242

“È un buio diegetico, uno degli infiniti angoli oscuri che sono disposti nella casa di Fred e Renee: un corridoio, una stanza, una porta. Non conosciamo la tipografia della casa, ma seguiamo la mdp che si pone dietro le spalle di Fred e lo accompagna verso il nero. Il carrello si *perde* letteralmente all’interno di un quadro oscuro, in cui il movimento in avanti diventa cieco, pur mantenendo una evidente connotazione dinamica: Fred avanza verso il buio, attratto da quello che si trova al di là della nostra visione”¹⁸.

Azalpen guztiek leku berberera eramaten gaituzte; Fred, etxearen iluntasunarekin harremantzen da, eta D. Lynchek markatzen duen “muga” hori gainditzen duenez, “beste aldera” igarotzen da. Honekin ulertzen dugu, etxeak berak bereizten dituela Fred eta

18. BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*. 258 eta 259. orr.

Renée. A. Bellavita, Renée iluntasunera burua agertuz Fredi deitzen dioneko adibidea jartzen du: *Fred? Fred, where are you?* Azken finean nahiz eta biak etxe berean egon, leku guztiz ezberdinetan dauden pertsonaiak direla dirudi.

“Ma la domanda ha un altro significato: *Fred, da che parte dello specchio sei?*
Ovvero: *Fred, chi sei?* Il Fred Simbolico o il Fred Reale”¹⁹.

A. Bellavita etxearen korridorea, pelikula beraren istorioaren zeharbidea bezala ikusten du, errealitatearen eta ametsen munduen arteko muga bailitzan bezala. Korridorean aurrera egin ahala nagusitzen den iluntasunak, bestelako “dimentsio” batetara garamatza. Azken finean aspektu hau, etxea bera interpretatzeko moduaren atzean dagoela uste dugu. Etxea eremu ezezaguna, eta honekin batera arraroa, izatera pasatzen da, eta korridorea bikotearen arteko distantzia markatzen duen ezaugarri fisikoa da. Adibidez, korridorea edo etxearen kutsu labirintikoa ikusten ditugunean, D. Lynchek etengabe helarazten duen giro kezkarriarekin gogoratzen gara, itxuraz fisikoki, beste norabaitera eramaten gaituen korridore hori, giro kezkarriaren bitartez ikusten dugu horrela.

A. Bellavita *unheimlich zinematografikoa* aurkitzeko egin duen ibilbide horretan, goreneko puntuan *Lost Highway* eta *Mulholland Drive* pelikulak kokatzen ditu. Beretzat bi lan hauek, *unheimlicher*antzko bidea markatzen dutela esan dugu. Bide horretan A. Bellavita aditzera eman duen bezala, *Lost Highway*ko errepidea jarraitzen du *Mulholland Drive*ek, eta biak batera irakurri eta interpretatu behar direla uste du. Modu honetara, *Mulholland Drive*ko bidea, galdutako bidea litzateke bere ustez. Azken finean irakurketa honek bere logika eta zentzua ere badu; *Lost Highway*, gaueko errepide ilun batekin amaitzen da, eta *Mulholland Drive*ko istorioa berriz Los Angeles inguruko errepide bihurtu batean hasten da, hau ere gauez eta iluntasunean. Beraz, errepidearen jarraipen hori ez da ematen ideiarekin aldetik bakarrik, hau da, errepideak D. Lynchen obran suposatzen duen esanahiarengatik, baita irudia beraren nolabaiteko jarraipen fisikoagatik ere. Bata, gauez errepide batean amaitzen den bezala, bestea gauez errepide batean hasten da. Ondorioz, irudi aldetik ere badago lotura zuzen bat. Errepidearen irudi hau, D. Lynchen unibertso horretako beste klabe bat izan daiteke. Iluntasunean zehazki nora doan ez dakigun errepidearen, eta zuzen-dariaren ibilbide zinematografikoaren arteko metafora, egitea saihetsezina egiten zaigu.

Errepidearen edo bidearen irakurketaz gain, A. Bellavita bi film hauei dagozkien beste ezaugarri batzuk ere azpimarratu dizkigu, bikoitzaren irudiak bi kasuetan duen presentzia

19. BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*. 260. orr.

nabarmena esaterako. Hauek, S. Freuden *unheimlich*aren irakurketa zuzenarekin lotu ditu, baina planteamendu freudianoaren alderantzizkoa gertatzen dela adierazi du. Bikoitzaren agerpena eman beharrean, bikoitzaren deuseztatzea ematen da, eta beraz ez litzateke bikoitza beraren irudia izango kezkarritasuna sortzen duena.

*Lost Highway*ren kasuan, bikoitzaren irudia argi eta garbi errepresentatzen da, Renée Alice da aldi berean, pertsonaia bera dira. *Mulholland Driven* aldiz, paralelismo hori Camila eta Dianeren zein Betty eta Ritaren artean egin daiteke. A. Bellavitak ordea, bikoitzaren suntsitzea irudikatzen dutela uste du. Egia da, Camila eta Dianeren/ Betty eta Ritaren artean kontrajartze bat dagoela, ez dira pertsonaia bera eta badirudi batak bestea alboratzen duela. Dianeren bikoitza Betty litzateke, eta Camilarena Rita, baina kasu hauetan ez da bikoitza eraikitzen, suntsitu egiten da, bikoitzaren pertsonaia bestearen “mamua” litzateke.

244



David Lynch. *Mulholland Drive*. (Fotogramak)

“Paradossalmente non è il *doppio*, come elemento tematico, a essere *perturbante* in *Mulholland Drive*, ma proprio tutti gli elementi di *annullamento del doppio*”²⁰.

Kasu hauetan ez da S. Freudek zuen bikoitzaren ideiarekin bat egiten, hau da bikoitzaren irudi hau ez litzateke jada berdintasunaren sinonimoa, baizik eta kezkgarritasuna bikoitzaren aspektu ezberdin horren inguruan biltzen da. Bikoitzaren ezberdintasunak eragiten du *unheimlich*aren bizipena.

A. Bellavitak *Mulholland Drive* pelikularen kasuan, *ritorno alla normalità* gertatzeaz hitz egiten digu. S. Freuden *unheimlich* irakurketari buelta eman, eta *unheimlich* izan behar zuena *heimlich* bihurtzen da. *Mulholland Drive*eko alderantzizko ibilbide honetan, “normaltasunera” bilakatzen da pelikularen argumentua, eta ondorioz hasieran aipatzen genuen *Lost Highway* eta *Mulholland Drive* obren arteko ibilbide hori osatu egiten da. Gure ustez, A. Bellavitak bi pelikulen arteko ibilbide zirkularra nabarmentzen du: *heimlich-unheimlich-heimlich*. *Lost Highway*yn ohikotasunetik ezezagunerako norabidea markatzen den bezala, *Mulholland Driven* ezezagunetik ohikotasunera itzultzen da nolabait esatearren. A. Bellavitak *normaltasunerako itzulera* bezala definitzen du.

Lost Highway pelikulak aurrera egin ahala, Renée Alice ere badela ikusi dezakegu. “Ohikotasunean” zegoen Renée pertsoniarekin zerbait gertatzen da, eta momentu batean Alice agertzen da, orduan dena aldatzen da. Pelikularen argumentuak kezkgarritarantzko norabidea markatzen duela esan daiteke, amaierara arte mantentzen dena. *Mulholland Driven*, Betty eta Rita ikusi ditzakegu pelikularen hasieran, baina momentu batean Diane eta Camila agertzen dira, eta berriro ere guztia aldatzen da. Diane eta Camila ez dira bikoitzak, ez behintzat Alice Renéerekiko izan zitekeen modu berean, baizik eta “mamuak” ziren horien “benetako” pertsonaiak dira. Pelikulak, “ohikotasunerako” bat-bateko itzulera burutzen duela esan dezakegu, agian *Lost Highway* filmaren hasierako puntuan kokatzeko asmoz. S. Freudek ametsen funtzionamendua azaltzerakoan bi kontzeptu aipatu zituen: kondentsazioa eta desplazamendua. Kasu honetan, kondentsazioaren fenomeno gertatzen dela uste dugu, muga guztiak desagertu egiten dira nolabait.

“Quando infatti *arriviamo* a ciascuna delle tre *frasi ripetute*, abbiamo già avuto modo di familiarizzare con il *mondo del doppio* che Lynch ha predisposto, e ciò che ci provoca un sentimento di *Unheimliche* è che ciò che ci aspettavamo non si verifica. Allora forse, in un testo filmico *fatto di ripetizioni*, l’elemento perturbante è costituito dal *ritorno* alla differenza. È una struttura squisitamente freudiana: ciò che doveva essere *unheimlich* è diventato *heimlich*, e quindi il suo sovvertimento è prodotto dal *ritorno alla normalità*”²¹.

20. BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un’applicazione del concetto di Unheimliche all’enunciazione filmica*. 266. orr.

21. Ibid. 167. orr.

A. Bellavitak, *unheimlich zinematografikoa* aurkitzeko eginiko ibilbidean, hipotesi ezberdinak egon badaudela ondorioztatu du.

Adibidez, berak kontsideratzen duen punturik egokienean leudeke aipatu berri ditugun bi pelikula hauek. Eta hauetan, beste ezaugarri batzuen artean, linealtasunaren haustura etengabea ematen dela aipatu du, berak *processi di rottura* izena eman dio. Haustura hau, D. Lynchek sortzen dituen *zulo beltzek* irudikatzen dute, kasu hauetan denbora zein espazioaren etena ematen delarik.

Agerian jartzen duen beste ondorioetako bat, *unheimlich*aren bizipena bi eremu ezberdinetan banatzea litzateke, hau da, kezkarria bizitzeko bi posizio agerian jartzea. Batetik, ikusleak “errealitatean” pertsonalki bizitzen duen *unheimlich*a legoke. Bestetik aldiz, fikziozko testu batean, kasu honetan zineman, ikusleak bizitzen duen *unheimlich*a dago. A. Bellavitak kezkarria bizitzeko bi modu hauek bereizi egin ditu, *Unheimliche sperimentato* eta *Unheimliche rappresentato* izendatuz hurrenez-hurren. Ikusleak bere bizitza pertsonalean bizitzen duen *unheimlich* sentipenak, egoera psikoanalitikoari erreferentzia egiten dion bitartean, fikzioan bizitzen duen *unheimlich*a eszenaratze batean kokatzen da. Honekin batera, fikzioan ematen den *unheimlich*a modu batean finkatuta legokeen bitartean, errealitatean ematen dena aldiz oso iheskorra dela ondorioztatu du.

Unheimliche sperimentato eta *Unheimliche rappresentatore*n arteko ezberdintasunik nabarmenena, artistaren ahalmen artistikoan legokeela iritzi dio A. Bellavitak. Bizipen hau esperimentatzeko, S. Freudek adierazi zuen identifikazioaren planteamendua berreskuratu du; irakurlea eta pertsonaiaren harteko identifikazioa, kasu honetan, ikuslea eta pantailako errepresentazioaren artekoa litzatekeena.

“In primo luogo la differenza tra l’*Unheimliche sperimentato* e quello *finzionale*, o testuale, che Freud attribuisce a una dicotomia *irrisolvibile* tra i due piani, e ella *potenzialità creativa* dell’artista e dei suoi *artifici poetici*. Quello che Freud non esplicita direttamente, ma che è presente in modo fortissimo nella sua teoria, è la questione dell’identificazione tra il lettore e il personaggio, o la situazione, presenti nel testo. È questa la ragione fondamentale per cui la nostra ricerca si è spostata lungo l’asse che ci portava da un’analisi (ed una applicazione dell’*Unheimliche*) dell’*enunciato* a una dell’*enunciazione*. Ciò che Freud *tace*, evidentemente preoccupato di fornire continuità e determinazione alla sua lettura metapsicologica, è il ruolo che il processo enunciativo gioca nel caso di una occorrenza testuale dell’*Unheimliche*”²².

Gure ustez D. Lynch-en obraren kasuan, bizipeneko eta errepresentatutako kezkarriaren artean lotura estua dago. Film hauetan pertsonaiak giro kezkarri eta arraroan bizi dira, eta beraz *unheimlich*aren errepresentazio nabarmenak dira. A. Bellavitak izendatutako

22. BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un’applicazione del concetto di Unheimliche all’enunciazione filmica*. 294. orr.

fikziozko *unheimlich*aren irudikapenak lirateke hain zuzen. Baina hau adierazi eta gero, *unheimlich*aren errepresentazioa errealitatearen eta ametsen munduaren nahasmenean dagoela azpimarratu behar dugu. Hau da, D. Lynchek girotzen dituen eszenek, bi mundu hauen arteko dikotomia bat erakusten dute, eta beraz muga-mugan dauden egoerak dira. Gure ustez ametsen mundua eta errealitatearen arteko nahasmenaren errepresentazio honek, ikuslea istorioan beste modu batetara sartzeari inplikatzeko du, esan dezakegu ikusleak ere modu zuzenean bizi dezakeela kezkarritasuna.

Gure bizipen pertsonalaren arabera adibidez, beldurrezko pelikula edo D. Lynch-en pelikula ikustean eragiten den inplikazio maila ez da berdina. D. Lynch-en pelikuletan ikusleak nabaritzen duen *unheimlich*aren errepresentazio hori, gure iritziaren ikuslearen bizipen pertsonalean sartzen da zuzenean nolabait. Beldurrezko edozein pelikula ikustean adibidez, beldurra sentituko dugu. D. Lynch-en pelikula bat ikusi ondoren geratzen zaigun sententzia ordea bestelakoa da, “gorputzaldi txarra” bezala izendatu daitekeena, non, *unheimlich*aren bizipena norbanakoarena ere izatera heltzen delarik. Egia da formulazio hau erabat subjektiboa dela, eta beraz norbanakoaren araberrako argudioa izan daitekeela. Baina hau argi izan eta gero, ezin da ukatu D. Lynch-en lanek uzten duten sententzia arraro eta gazi-gozoa; ez dena beldurra eta ezta ere lasaitasuna. Guk uste dugu, sententzia horretan egon daitekeela A. Bellavita-ek aipatzen duen *Unheimliche sperimentato* hori, agian zuzen-zuzenean ez bada ere, arrasto esanguratsua uzten du norberarengan.

247

“Lynch no sólo utiliza su propia vida interior: tiene además una capacidad ‘inquietante’ para participar empáticamente de la experiencia de otros, tanto hombres como mujeres, jóvenes o ancianos”²³.

Honekin, D. Lynch-en filmek kezkarritasun etengabea errepresentatzeaz gain, kezkarritasunaren bizipen pertsonala bizitzea suposatzen duela adierazi nahi dugu. Baina agian ez horrenbeste pelikula ikusten ari garen bitartean, baizik eta gehiago litzateke pelikula ikusi ostean sentitzen den kezkarritasuna. Ametsen eta errealitatearen arteko desegiteak zein erreprimittutakoaren itzulerak, aipatzen dugun dugun “gorputzaldi txarra” azalarazten laguntzen dute.

A. Bellavita-ek *unheimlich zinematografikoa* definitzerako orduan eginiko azterketan atera duen beste ondorioetako bat, *unheimlich* terminoaren funtzio linguistikoaren berrantolamendua izan da. Berrantolaketa horretan kokatzen dugu, S. Freudek bere garaian definitu zuen *unheimlich*a bizitzeko aipatu zituen ezaugarri eta baldintzen irakurketa zabalago bat egiteko aukera. Hau da, S. Freud-en testuaren irakurketa zuzena egiteaz gain, beste para-

23. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 14. orr.

metro eta azalpen batzuetan ere aurkitzen direla *unheimlich*ari erreferentzia egiten dieten irakurketak.

“Si è visto a proposito del concetto di *sguardo del cinema*: lo *sguardo del Reale*, lo *sguardo del cinema unheimlich* non è lo sguardo *rappresentato all'interno del testo*, è nemmeno lo sguardo che il linguaggio mette in scena esplicitamente e *letteralmente* (ad esempio attraverso il *regard caméra*). Ma è possibile, come crediamo di aver fatto, riscontrare un'applicazione all'interno dell'enunciazione filmica della *struttura dello sguardo d'angoscia*”²⁴.

Kasu honetan, A. Bellavitak zinemagintzaren adierazpenaren barnean, egonezinaren begiradaren egitura badagoela aditzera ematen digu, nahiz eta *unheimlich* begirada hori zuzenean ez den agertzen zinemagintzaren lengoaiari dagokionez. Guk uste dugu egonezinaren begiradaren egituratze horretan, ikuslearen begiradak hartzen duela parte. Azken finean egonezinaren begirada, errepresentazioak zein honek ikusleari eragiten dion sentsazioak eraikitzen dutela pentsatzen dugu. Lehenago aipatzen genuen ikuslea eta pantailaren arteko harremanak eratzen du begirada hori, batak bestearen beharra du.

J. Lacanek, pantailak errepresentatzen duen horretan, ispiluaren, benetako objektuaren eta irudimenezko objektuaren, logika aipatu zuen. Kasu honetan ispiluaren adibideak, zinemako pantailak itzultzen duen “begirada” azaltzeko balio digu. Begiradak ispiluaren aurrean, objektuaren eraldaketa erradikala eragiten du: Ispiluak benetako objektuaren irudimenezko objektua sortzen baldin badu, begiak irudimenezko irudi baten benetako irudia sortuko du, eta hau aldi berean benetako objektuaren irudimenezko irudia da. J. Lacanen arabera, formula honetan benetakoaren eta irudimenekoaren arteko mugak nahasi egiten dira, bakoitzaren erreferentziak desagertu egiten direlarik.

Honen harira, A. Bellavitak *unheimlich* testuala berkokatzearen baitan, testuaren edukira bakarrik mugatuta zinemagintzaren legoaiari *unheimlich* testuala aplikatzea posible ote den planteatzen digu. Bere erantzuna ezezkoa da, eta testuinguruaren egiturak aipatu ditu hori arrazoitzeko, *strutture contestuali* deritzanak. Ikuslea eta pantailaren arteko elkartrukatzea da kontestu hori gauzatzen duena, eta A. Bellavitak ikuslearen irudiari egin dio erreferentzia.

“Così come il livello di impiego linguistico all'interno del testo e quello della percezione e della comprensione da parte dello spettatore, anche il livello *contestuale* può essere analizzato e interpretato attraverso le categorie che abbiamo approntato e raffinato fino a questo punto”²⁵.

24. BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*. 299. orr.

25. Ibid. 302. orr.

Ikuslearen pertzepzioa eta ulermena aipatu ditu A. Bellavita, hau da, guretzat ikusleak pantailan duenarekiko hartzen duen jarreraren zein helarazten dion sentimenduaren arabera sortzen da kezkarritasunaren begirada. Beraz aurretik aipatu dugun pantailaren ideiak eragina du.

Ikuslearen parte hartzearekin batera, A. Bellavita *unheimlich zinematografikoa* ager dadin, elementu tematikoen eta linguistikoen uztartzeaz jabetu gaitu, baina modu berean bi elementuen arteko ezberdintasun nagusia atzeman du. Elementu tematikoek, elementu linguistikorik gabe, ezin dute *unheimlich* sentipena eragin.

“(…) la costruzione mentale generalizzata dell’*Unheimliche* implica una coalescenza di elementi tematici ed elementi linguistici. Con una fondamentale differenziazione: che i primi *non possano* produrre una sensazione di *Unheimliche* senza I secondi e *non viceversa*”²⁶.

Puntu honetan ikusi dugun bezala, *unheimlich*aren, edo gure kasuan kezkarria bezala definitu dugun horren, kokapena diziplina ezberdinetan finkatzea ez da erraza. Mugan dagoen ezaugarria dela ulertzen dugulako, eta A. Bellavita eginiko ikerketan ikusi dugun bezala, askotan beste joera batzuekin erraz nahasten delako.

Guk uste dugu, zinemagintzaren barruan kezkarriak bere lekua baduela, nahiz eta leku hori ez dagoen erabat ongi definituta. Baina aldi berean esan nahi dugu, D. Lynchen lana argi eta garbi kokatzen dela eremu horretan. D. Lynchen obra, pelikulak, etengabeko mugan dauden lanak dira, bere baitan kontrajarriak diruditen hainbat ezaugarri hartzen dituztelarik. Adibidez, beldurra eta zoriona, edo nazkarria eta edertasuna. D. Lynchen lanean biak behar dute izan bere lekua, bestela ez genuke hitz egingo etenik ez duen *kezkarri arraroari* buruz. Agian bere lanean ikusten dugun ezaugarri nabarmena, etxetiarra eta arrarotasunaren harteko dikotomia hori litzateke, hau da, ezaguna ezezagun izatera pasatzen denekoa.

A. Bellavita momentu batean, *Mulholland Drive* pelikulan etengabe anbiguotasunaren hizkuntza erabiltzen dela aipatu du, elkarrizketetako galderen presentziari garrantzia eman diolarik.

“Questo è il dialogo che segue il ritrovamento di un orecchio nella macchina: *could be, maybe, would*. Linguaggio dell’indeterminazione e dell’ambiguità, linguaggio parlato che raddoppia e duplica il linguaggio delle immagini”²⁷.

26 BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un’applicazione del concetto di Unheimliche all’enunciazione filmica*. 303. orr.

27. Ibid. 269. orr.

Gure iritziz, ohar honek bere garrantzia du. Modu batean A. Bellavitak, D. Lynchen pelikulek erakusten duten anbiguotasunaren adibide praktikoa azpimarratu digu. Galderaz beteriko elkarrizketek, eszena ezberdinak mugan kokatzen dituzte, errealitatean edo ametsen munduan, *kezkarri arraroa* erakitzen den puntu horretan. Badirudi, erantzun eta arrazoi konkreturik gabeko adierazpenak direla. Galderak zein erantzunak airean geratzen dira, baina aldi berean etengabeko tentsioa mantentzea ahalbidetzen dute. Anbiguotasunaren hizkuntza hau, beste ezaugarrietako bat da D. Lynchek islatzen duen giro *kezkarri arraro* horretan, alde bikotasunak eragindako nahasmenaren adibidea da. Galderaz beteriko elkarrizketa hauek, beldurra eta zoriona batera hartzen dituen zinemagintzaren kontestuan ulertzen ditugu, hau da, galdera hauek pertsonaiek erakusten duten jarrera bikoitzaren isla dira. Ez dute erabateko beldurra ezta erabateko zoriona sentitzen, aldiz euren izatea eta izaera bi jarreraren artean kokatzen da.

Sophie Fiennes-en²⁸ *The Pervert's Guide to Cinema*²⁹ pelikulak, S. Zizeken azalpenen bitartez, *unheimlich* zinematografikoaren ezaugarri nagusiak erakusten dizkigu. Pelikula hau azken finean, zinemagintzaren historian zehar eman diren *unheimlich* kasuen adibide argia da.

S. Fiennes zuzendariak, perbertso terminoari erreferentzia eginez, *unheimlich* arekin definitu daitezkeen film ezberdinen inguruko ibilbidea burutzen du. Ibilbide hori S. Zizek filosofoak gidatzen du, eta bere hausnarketekin, perbertsio horren, gure kasuan kezkarriaren, mugak finkatzen ditu.

250

S. Zizekek hainbat pelikula ezberdin aipatzen ditu, eta nola ez, horien artean D. Lynchen zinemari bere denbora eskaintzen dio. Kasu honetan ere esan daiteke, *Blue Velvet*, *Lost Highway* eta *Mulholland Drive* pelikuletatik igarotako ibilbidea burutzen duela filosofoak. A. Vellavitak aipatutako norabide hori jarraituz, edo J. González Requenak eta A. Ortiz de Záratek markatutako antzeko ezaugarriak azpimarratuz nolabait.

Baina S. Zizekek pelikula honetan, D. Lynchen eta beste hainbat zuzendariren pelikulen eszena ezberdinen errepasoa egiteaz gain, zinemagintza berari buruz ere hitz egiten digu, lengoaia bera aztertuz.

Modu honetara zinemagintza, praktika artistiko guztietatik perbertsoena dela argi uzten du hasieratik, eta pantaila eta ikuslearen irudien adibidea aipatzen du. Zinemak ikusleari nola desiratu behar duen agintzen diola baieztatuz, puntu horretan legoke bere ustez zinemaren izaera perbertsoa.

28. Sophie Fiennes, (Ipswich, Erresuma Batua, 1967) zinema zuzendari eta ekoizlea.

29. FIENNES Sophie, *The Pervert's Guide to Cinema*, Erresuma Batua, Austria eta Herbeereak, 2006.

Guk gure aldetik, zinema bera ere kezkarria dela ulertzen dugu, eta S. Zizekek hori horrela uste izateko arrazoiak ematen dizkigu. S. Zizeken arabera adibidez, pelikula modernoek azken finean, filma egitearen posibilitateaz edo inposibilitateaz hitz egiten digute. Baina aldi berean, zinema fartsa, fikzioa, dela jakinda ere, ikuslea liluratuta uzten du, ikuslea guztiz pantailaren “beste aldera” barneratuz.

S. Zizekek perbertsio horren eraketa definituz eginiko ibilbide guztian zehar nabarmentzen dituen pelikula guztiek, ikuslea eta pantailaren arteko nahastea eragiten dute, eta fikzioa dela jakinda ere, ikuslearengan izugarrizko eragin emozionala eraten dute. S. Zizekek bere analisisian, A. Hitchcock, A. Tarkovsky, Krzysztof Kieslowski³⁰ eta D. Lynch zinema-gileak nabarmentzen ditu zinemagintza perbertso edo kezkarriaren erakusle bezala. Zinemaren formarekiko autonomia erakusten duten zinemagileak dira. S. Zizekek dioen bezala, zuzendari hauen kasuan, forma zinematografikoak ez du edukia antolatzeke eta adierazteke bakarrik balio, formak berak ere mezu propioa du. Mezu propioaren ideiak, zinemagintza legoaiaren kezkarritasuna agerian jartzen duela uste dugu guk, eta honekin batera, A. Bellavitaren *unheimlich zinematografikoaren* ideiarekin bat egiten du. Zinemagintzaren formaren izaera perbertsoa azpimarratzen da pelikula honetan, beste modu batera esanda, zinemak lengoia bezala berez duen izaera kezkarriaren jartzen da arreta. Hau, inongo dudarik gabe, D. Lynch bezalako zinemagileen eskutik agerian jartzen da bereziki.

S. Zizekek, zinema perbertsoaren ezaugarriak azaleratzen ditu banan-banan, eta hasieratik *unheimlich*aren fenomeno adierazten duten azalpenak ematen ditu. D. Lynch bezalako zinemagileen pelikuletan adibidez, gure espazio sinbolikoa zerbaiteke asaldatzen duenean, errealitatea “desegin” egiten da. Hitz horiekin *kezkarri arraroaren* eraketa aipa-tzen du S. Zizekek, hau da, ezaguna zitzaguna bat-batean kontrakoa, ezezaguna, izatera pasatzen deneko momentua. Errealitatearen koordenatu guztiak desegiteaz hitz egiten du.

A. Tarkovskyren *Solaris* edo *Stalker*³¹ pelikulak, aldaketa horren errepresentazio fidelak dira filosofoaren arabera. *Stalker*en kasuan adibidez eremu bat agertzen zaigu, eta S. Zizeken arabera, eremu horretan ez dago ezer konkreturik, muga bat ezartzen den lekua da besterik gabe. Muga horretatik haratago eremu bat ezartzen da, eta nahiz eta denak den bezala izaten jarraitzen duen, beste leku bat balitz bezala somatzen da.

D. Lynchen pelikuletan eremu hori, etxea delaesan daiteke. *Lost Highway*ren kasuan, Renée eta Freden etxeak errepresentatuko luke S. Zizekek aipatutako espazio “kritiko” hori, *Twin Peaks*en aldiz, *Gela Gorria* litzateke mugan dagoen lekua. S. Zizekek eginiko irakurketa beraz, arazorik gabe egin dezakegu D. Lynchen pelikuletako etxeen inguruan ere.

30. Krzysztof Kieslowski, (Varsovia, Polonia, 1941 – 1996) zimenagile eta gidoigile poloniarra.

31. TARKOVSKY, Andrei. *Stalker*. Sobiet Batasuna. 1979.



Andrei Tarkovsky. *Stalker*. Sobiet Batasuna. 1979. (Fotograma)

252

Ahotsaren presentzia da kezkarriaren beste ezaugarria. S. Zizekek, ahotsaren dimentsio beldurgarria, traumatikoa, aipatzen du, ezezagunaren sartzea da bere ustez. D. Lynchen pelikuletan ere badago ahots horren presentzia. *Mulholland Driven*, eszenatokian abesten duen emakumearen kasuan, edo *Twin Peaks*en Bob pertsonaiaren agerpenean adibidez. Azken pertsonaia hau, ahots horren bitartekoa da.

Bikoitzaren ezaugarria litzateke beste ezaugarrietako bat, eta honekin batera *Voyeur*aren begirada. S. Zizekek, *voyeur*aren begirada bestelako eremuarekin partekatzen duen ekin-tza dela uste du, eta *Blue Velvet*eko Dorothyren apartamentuko eszenak dira horren adibideak. S. Zizeken arabera Dorothyren apartamentua, erabat kezkarria den espazioa da; bikoitzaren irudia, ametsen eta errealtatearen eremuen errepresentazioak dira. *Lost Highway* eta *Mulholland Drive* pelikuletan, errealtatetik ametsetara, eta ametsetatik errealtaterako bidea burutzen da. S. Zizekek dioenez, bikoitzaren pertsonifikazioak ibilbide hori irudikatzen du. Hasiera batean errealtatetik aldentzeko, ametsetara ihes egiten da, baina gero ametsa errealtatea bera baino “beldurgarriagoa” denez, errealtaterako itzulera desiratzen da. *Lost Highway* eta *Mulholland Drive*, pelikula berdinarekin bi bertsio direla aipatzen du. Gogoratu, A. Bellavitak ere, oso antzeko irakurketa egiten duela bi pelikula hauen inguruan.

Nolanahi ere D. Lynchek ikuslea, ametsen eta errealtatearen arteko eremuan kokatzen duela uste du S. Zizekek. Erdi bitarteko espazio horretan legoke pelikula hauen egiazko

egonezina eta kezkarritasuna, hau, jatorrizko biolentzia, sakabanatzea eta nolabaiteko nahasmen antologikoa erakusten dituen eremua da. S. Zizeken arabera, D. Lynchen pelikuletako gertakari asko, erdiko espazio horretan kokatzen dira.

S. Zizeken arabera zinema, egonezinaren sentimenduarekin lotzen da zuzenean. Horretarako, S. Freuden egonezinaren ideia jotzen du, hau da, engainatzen ez duen sentimendu bakarra egonezina denaren irakurketara hain zuzen ere. Honela, gainontzeko sentimendu guztiak “faltsuak” direla ulertzen dugu, eta honen aurrean S. Zizekek galdera botatzen digu: Ikuslea prest legoke zinemaren bitartez egonezinaren sentimendua bizitzeko? S. Zizekek egonezina dioenean, guk *kezkarri arraroaren* sentimenduari edo bizipenari begiratzen diogu. Egonezinaren indarra, errealtatea eta ametsen, fikzioaren, arteko eremu horretan egongo litzateke, eta eremu hori da D. Lynchek esperimentatzen duena. Agian horregatik sartzen da ikuslea zinemaren “barrenera”, *pantailaren beste aldera*. S. Zizeken arabera, sentsazioak neurritz gainekoak direnean, zinemaren pantailak ikuslea bertara barneratzeko mehatxua egiten du, eta hau, egonezinaren edo kezkarritasunaren sentimendua sortzen denean gertatzen da.

S. Zizeken ustez, gaur egungo mundua ulertzeko zinemaren beharra ezinbestekoa da. Gure errealtateari aurre egiteko prest ez gaudenaren dimentsioa, zineman bakarrik aurkitu daiteke. Eta errealtatean, errealtatea baino errealagoa dena aurkitu nahi izanez gero, S. Zizekek zinemangintzaren finkzioaren baitan bilatzeko gomendatzen du.

253

Honenbestez, guk gure ikerketa proiektuan, *kezkarri arraroaren* giro hori aztertzen jarraitzea dugu helburu. Horretarako, S. Freudek *heimlich/unheimlich* arteko terminoen inguruko irakurketari, eta nola ez D. Lynchen obrari begiratzen diogu. Iruditzen zaigu, D. Lynchek sortzen duen giro “berezi” hori klabea dela *kezkarri arraroaren* lekua eta ezaugarriak finkatzerako orduan, nahiz eta honen ondotik beste ikerketa-esparru batzuk ere aztertzen ditugun.

3.3/—DAVID LYNCH ETA KEZKAGARRI ARRAROA

Aurreko puntuetan hainbat gauza argitu ditugu, eta hein batean, D. Lynchen obretan dagoen *kezkarri arraroaren* giroa identifikatzea lortu dugu. Honenbestez, D. Lynchen lanaren baitan dagoen *kezkarri arraroaren* errepresentazioaren bilaketa horretan, beharrezkoa ikusten dugu puntu ezberdinetatik igarotzen den ibilbidea jorratzea.

Lehenik eta behin, erabakigarria izan da J. González Requena eta A. Ortiz de Záratek Bilbaoarten eman zuten D. Lynchi buruzko mintegian argitu ziren hainbat klaberenguruko aipamena egitea. *Kezkarri arraroaren* giroa aztertu nahi baldin badugu, beharrez-

koa ikusten dugu, aurretik D. Lynchen obra guztian zehar behin eta berriz errepikatzen diren hainbat elementuren esanahia argitzen saiatzea. Hain justu esanahi horien garrantzia aipatu zen *Universo Lynch* mintegian, eta esanahi horiek argitu beharreko gakoak ziren. Honenbestez, D. Lynchen filmetan erabakigarriak diren ezaugarri nagusien aipamenak, oinarria ezartzen du *kezkarri arraroaren* azterketa egiterako orduan. Hain zuzen, zuzendariaren obra artistiko osoan zehar etengabe agertzen diren hainbat elementuren zergatiak eta esanahiak, mahai gainean jarriak dauzkagu jada.

Bigarren puntuan berriz, A. Bellavitak eginiko azterketa ikusi nahi izan dugu. Azterketa honetan egileak, *unheimlich zinematografikoa* ba al dagoen planteatu du, eta aldi berean bere mugak finkatu ditu. Gure ustez beharrezkoa da *kezkarri arraroaren* giro hori aztertu baino lehen, zinemagintzan *unheimlich* bizipenak betetzen duen lekua ikustea. A. Bellavitak leku hau, *Lost Highway* eta *Mulholland Drive* pelikuletan kokatu duela ikusi dugu. Gehiago esango genuke, bere ustez *unheimlich zinematografikoaren* punturik gorenaren, adierazgarrienaren, adibideak dira. Hau ikusirik argi geratzen zaigu, D. Lynch eta *unheimlich*, elkarri hartuta doazen bi izen eta ideia direla. Ondorioz, puntu honekin erabat finkatuta geratzen da kazkarriaren fenomenoaren zuzendariaren lanean.

Aipatu ditugun bi puntu hauek oinarria ezartzeaz gain, D. Lynchen lanean ikusi nahi dugun *kezkarri arraroaren* giroaren zergatiak arrazoitzeko balio dezakete. Adibidez, garrantzia nabarmena izan dezaketen elementuen esanahia adierazteko posibilitatea izatea, edo pelikularen egiturari bere osotasunean begiratzea, momentuan pantailan errepresentatzen dena bakarrik kontuan hartu beharrean.

Guk denbora guztian *kezkarri arraroa* bezala aipatzen dugun hori, *unheimlich* esanahiaren baitan ulertzen dugula adierazi dugu. Honenbestez D. Lynchen zinemaren baitan, *kezkarri arraroa*, *unheimlich*aren modu berean ulertzen eta aztertzen dugu. Ikerketaren puntu honetan, D. Lynchen lanean beti dagoen giro hori aztertzeaz gain, hau sortzen duten ezaugarriak aurkitu nahi ditugu. A. Bellavitak aipatu bezala, *kezkarritasuna*, zinemaren errepresentazioaren zein lengoia beraren baitan egon daitekeela ulertu dugu. Formulazio honi baina, guk beste hitz bat erantsi diogu. Giroa. Aurreko puntuan, D. Lynchen filmetan *kezkarri arraroa*, somatu daitekeen giroan, hau da, inguratzen duen guzti horren atmosferan dagoela adierazi dugu. Giro honen lekua ez da errepresentazioaren eremuan bakarrik kokatzen, ezta ere eskusiboki zinemaren legoiairenen baitan. Guk uste dugu, *kezkarri arraroaren* giroa askoz ere malguagoa dela eta ez dela eremu konkretu baten parte bakarrik. Errepresentazioaren zein lengoia beraren baitan kokatzen den bizipena da.

D. Lynchek mugan kokatzen ditu beti bere lanak, ondorioz izugarritzko tentsioa sortzen da, baina aldi berean tentsio hori inoiz ez da “lehertzen”. Mugan mantentze horren baitan sortzen da *kezkarritasunaren* atmosfera. Gure iritziz, D. Lynchek maisutasun handiz

lortzen du bere obra guztia giro horretan mantentzea, nahiz eta kasu batzuetan tentsioen oreka hori apurtu egiten duen.



David Lynch. *The Straight Story*. AEB, Frantzia eta Erresuma Batua. 1999. (Fotograma)

Mugan kokatzen honek nolabaiteko alde bikotasuna edo dikotomia barneratzen du, hau da, mugan egotea suposatzen duen tentsio konstanteak, kontrajartzen diren aspektuak aurrez-aurre jartzea eragiten du. Puntu honetan kokatzen da behin eta berriz aipatu dugun *unheimlich*aren bizipena, *heimlich unheimlich* bihurtzearen fenomenoa.

D. Lynchek oso berea duen giro horretan kokatzen ditugu guk, beldurra eta zoriontasuna eszena batean aldi berean aurrez-aurre jartzearen, edo ederra eta nazkagarriaren arteko mugak lausotzearen, baliabideak adibidez.

Beldurra eta zoriontasunaren arteko kontrajartzea, D. Lynchen lanaren adierazgarrietako bat da, maisutasunez lortzen du bien arteko oreka mantentzea. Gure ustez, inoiz ere ez zaio bata besteari gailentzen. Zoriontasunez beteriko eszena bat ikusten dugunean adibidez, beti dago atzean gaiztoa, okerra edo mehatxuaren zantzua. Eta alderantziz, egoera beldurgarri batean beti dago zoriontasunerako itzaropena. Adibide hau hoberen, A. Badalamenti musikagileak D. Lynchen pelikuletarako konposatutako musikak islatzen du. Musika pieza hauek osagai garrantzitsua dira *kezkarri arraroaren* giroaren eraketan.

Blue Velvet pelikulan entzun daitezkeen abestiek adibidez, zoriontasuna sentitzera garamatzate, baina aldi berean helarazten duten iluntasuna oso indartsua da. Zoriontasunarekin

batera zerbait ongi ez doala sentitzen dugu. Sentimenduen kontraizate hori, pelikularekin amaieran Sandy eta Jeffrey lehoan pausatu den txantxangorriari begira dauden eszenaren musikak ongi adierazten du. Edo baita ere, *Twin Peaks*³² telesailaren musika bandak, melodia atseginez hasten diren baina amaieran beldurgarri izatera pasatzen diren piezak direlarik.

“Yo percibi esto en Corazón salvaje, en la secuencia del accidente en la que Sherilyn Fenn está vagando por ahí, preocupada por su barra de labios y su bolso mientras se le está saliendo el cerebro. Laura Dern está gritando y suena una música sencilla y escalofriante de Angelo Badalamenti. Todo contribuye a que ése sea un momento terrorífico y de una profunda melancolía.”³³



David Lynch. *Wild at Heart*. AEB. 1990. (Fotograma)

Esan dezakegu, D. Lynchek baduela abesti melodikoen aldeko gustu bat, hain justu zorientasuna eta beldurra transmititzen dituzten melodiak erabiltzekoa. Abesti hauek, sentsazio gazi-gozoa uzten digute, ikuslea anibalentzia horretan kokatuz, zorientasunak hunkitu egiten gaitu baina baita sentitzen dugun tristurak ere. Guzti honen atzean, muga kokatzearen aldeko jarrera eta posizio honetan behin eta berriz mantetzeak eragiten duen, tentsioa dago.

32. LYNCH, David eta FROST, Mark. *Twin Peaks*. AEB. 1990.

33. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 39. orr.

Beldurra eta zoriona batera uztartzen diren bezala, D. Lynchen lanean badago guretzat guztiz esanguratsua den, eta beste guztiaren gainetik egongo litzatekeen, kontrajartzea. Alde bikotasun hau, ezaguna-etxetiarraren eta ezezaguna-arrotzaren artean gertatzen da. Beharbada, hau da D. Lynchen obra eta *unheimlich* definizioa elkarrekin lotzen dituen ezaugarriak azpimarragarriena.

Kezkagarriaz gain, ezagun-etxetiarra eta ezezagun-arrotzaren arteko anbigualtasun horrek beste ezaugarri nagusi bat ere badarama berarekin, eta hau arrarotasuna da. Behin eta berriz aipatzen ari garen bezala, ezaguna zaiguna ezezagun izatera pasatzen denean, arrarotu egiten da guztia, *kezkagarri arraro* batez somatzen dugu gure ingurua.

“El final de la película sugiere muchas cosas: el orden es aparentemente restablecido y estamos de nuevo donde comenzamos, con la familia feliz. El hecho de que Jeffrey esté dormido en el jardín podría incluso sugerir que nada de esto sucedió realmente.

Pero esa sensación de felicidad es ambigua.

Ése es el tema de *Terciopelo azul*. Percibimos cosas, y cuando intentamos ver de qué se trata, tenemos que vivir con ellas. Existe la luz y varios niveles de oscuridad”³⁴.

Hau da D. Lynchek bere filmetan sortzen duen giroa. Ezaguna eta ezezaguna aurrez-aurre jartzen diren momentutik eraikitzen da guretzat hain interesgarria den giro hori.

Honekin batera esan behar dugu, *kezkagarri arraroaren* giroa ez dela mugatzen pantailaren errepresentazio eremura bakarrik, baizik eta honek ikusleari ere eragiten diola. Modu honetara, A. Bellavitak planteatutako ikuslea eta pantailaren arteko lotura ekarri nahi dugu gogora. Ezaguna ezezagun bihurtze horretan, pantailak ikusleari sentipen hori modu pertsonalean biziartzea eragiten diola uste dugu. Hau litzateke, D. Lynchen zinema beste hainbat errepresentazioetatik, beldurrezko zinematik adibidez, bereizten duen ezaugarrietako bat.

Kezkagarri arraroa, ezaguna ezezagun bihurtzen den momentutik sortzen da, eta planteamendu honen baldintzetako bat, istorioak pertsonaien ingururik ezagun eta etxetiarranean kokatzea da. Beste modu batera esanda, eremurik gertukoenera gertatzen dira gertakariak, pertsonaiek ongien ezagutzen dituzten lekuetan. D. Lynchek pertsonaia hauei ingurua arraro eta kezkagarri gertatzea lortzen du, baina ez bakarrik filmetako protagonistei hein batean baita ikusleari berari ere.

Puntu honetan kokatuko genuke guk, etxeari jartzen diogun arreta berezia. Eta honen bestez, puntu honetan kokatzen ditugu, etxea eta honen inguru osoa, auzoa eta hiria. Azken finean etxea ardatz hartuz, bere ingurunea osatzen duten lekuen inguruan egin dugun analisi osoa.

34. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 225. orr.

D. Lynchen lanean hain barneratua dagoen *kezkagarri arraroaren* giroa, definitzeko erraza ez den ezaugarria dela uste dugu, eta hau argi eta garbi ikusten da bere obran. D. Lynchen filmek definitzeko zailak diren hainbat ezaugarri gordetzen dituzte eta momentu batean “ulergaitzak” izatera pasa daitezke.

Aipatu dugun bezala, zuzendariak eraikitzen dituen istorioak, errealitatea eta ametsen munduen arteko mugan kokatzen dira. D. Lynchek muga horretan kokatzeko puntua, nahasmenean zein iluntasunean galduta egotean aurkitzen duela ulertzen dugu. Baina aspektu bikoitz hau, ametsena zein errealitatearena, ez da hain sinplea. Bereizketa hau desplazamenduaren irakurketan kokatzen dugu, hau da, berez ez dakigu ametsen eta errealiteraren errepresentazioak diren. Guk D. Lynchen pelikuletan ametsak irudikatzen direla diogu, eta beraz logika horri jarraituz, gainontzekoa errealitatearen errepresentazioak bezala kontsideratu ditzakegu. Baina sakonean, ez dakigu argi eta garbi eszena hauek ametsak diren, eta beraz ezta ere errealitatearen errepresentaziorik ba ote dagoen. Ondorioz, distortsionatu egiten da guztia, eta hor dago “arazoa”, desplazamendu horiek identifikatzearen inguruan hain zuzen ere.

C. Rodleyk D. Lynchi eginiko elkarriketaren sarreran esan bezala, D. Lynchen zinemaren esentzia hein handi batean, familiakoa edo ezaguna den hori arraroa bihurtzean oinarritzen da.

258

“Transforma lo casero en ‘no casero’ produciendo una perturbadora falta de familiaridad en lo evidentemente familiar. En palabras de Freud: ‘Lo inquietante es inquietante porque es secretamente muy familiar, que es por lo que se reprime’. Ésta es la esencia del cine de Lynch. Como Vidler ha señalado, lo inquietante tiene sus raíces en los cuentos de Edgar Allan Poe y E.T.A. Hoffmann. Su manifestación estética más temprana es la descripción de interiores caseros y aparentemente benignos rotos por la invasión aterradora de una presencia desconocida. Ésta es la propia materia de *Cabeza borradora (Eraserhead, 1976)*, *Terciopelo azul (Blue Velvet, 1986)*, *Twin Peaks (1989)* y *Carretera perdida (Lost Highway, 1996)*”³⁵.

C. Rodleyk D. Lynchen lanari buruz eginiko interpretazio honek, ongi laburbiltzen du gure ustez *kezkagarri arraroaren* jatorria, eta baita ere ezaguna ezezagun bihurtzearen arrazoa. Zuzenean etxeari egiten zaio erreferentzia, hain zuzen itxura batez atseginak diren baina aldi berean beldurgarriak diren barrualdeak azpimarratzen dira. Modu honetara C. Rodleyk etxea, D. Lynchen lanaren erdigunean kokatu du. Kasu honetan etxea bere zentzu zabalenean hartuko genuke, hau da, etxea diogunean espazio fisikoaz gain, norbanakoaren inguruneaz ere ari gara hitz egiten. Hain zuzen *kezkagarri arraroaren* sentipenak guztia hartzen duenaren errepresentazioak dira hauek, eta beti pertsonaiengandik gertuen dagoen lekutik hasten dira gertakari guztiak.

35. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 10 eta 11 orr.

Kezkagarri arraroaren errepresentazioaren giro horretan, erdi-erdian kokatzen da etxea, are gehiago, pelikula guztietako istorioak etxean hasten dira. D. Lynchentzat etxeak zein auzoak suposatzen duten garrantzia atzeman daiteke, eta pelikuletan errepresentatzen diren munduak, “mikromunduak” direla esan daiteke. Auzora mugatzen diren eremuak dira. Oso arraroa da zuzendariak bere istorioak urruneko lekuetara eramatea, aldiz, beti gertatzen dira protagonistentzat gertukoak diren lekuen inguruan.

Aipatu dugun mikromunduaren adibiderik garbiena seguraski, *Blue Velvet* pelikularekin hasieran ikusi daiteke. Dena etxeko lorategian hasten da, belarretan, eta hortik pixkanaka etxera eta handik auzora igarotzen da. Kasu honetan esan dezakegu, lorategia, etxearen inguruaren barneko beste mikromundu bat dela, nahiz eta gero badirudien mikromundu honek bukaerarik ez duela. *Blue Velvet*, etxea eta auzoaren irudikapen garbia da, hemen *kezkagarri arraroaren* giroa barneraino sartuta dagoela nabari daiteke. Baina *Blue Velvet* pelikulaz aparte, *Eraserhead*, *Lost Highway* edo *Inland Empire* pelikuletako istorioak ere etxe batean bueltan hasi eta garatzen dira.

D. Lynchek sortzen duen *kezkagarri arraroaren* giroa, eta etxearen eremua guztiz elkartuta doazen bi ezaugarri dira, azken finean, etxea beti arraroa izatera pasatzen den lekua da. Puntu honetan legoke guretzat, D. Lynch-en lana *unheimlich*aren fenomenoarekin elkartzeko arrazoi nagusia.

“También has dicho que tus cuadros podían estar localizados en cualquier parte, pero que tus películas se desarrollan en América.

Los cuadros surgen de la pintura, y de la acción y la reacción. Respecto adónde están localizados exactamente, bueno... alguna gente abre las ventanas de las casas, pero a mí me gusta llegar más adentro de las casas y descubrir cosas debajo de las cosas”³⁶.

259

D. Lynchek C. Rodleyri emandako erantzunean, nabari daiteke aipatzen genituen mikromundu horiekiko duen interesa. Azken batean azpi-munduak interesatzen zaizkiola esan daiteke, hau da, auzoa, gero auzo horretan dagoen etxea, eta azkenik etxe horren barruan dagoena.

Etxe dotorez jositako auzoak, zuhaitzez betetako kaleak edo egurrezko hesi txuri garbiez itxitako lorategiak, bere haurtzarotik irudimenean geratu zaizkion irudietako batzuk izan daitezke. Baina itxura guztien arabera, haurtzaro “zorionsu” horren atzean ezkututzen denaz ere jabetu zela dirudi. Atsegintasunaren irudi horren azpian edo barnean, bazegoela beste ezaugarri batzuk zituen errealtatea, “mundu beldurgarriagoa” alegia. C. Rodleyk eginiko elkarrizketaren hasieran, D. Lynchek haurtzaroan bere ingurua nola ikusten zuen

36. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 43. orr.

deskribatu du, gure ustez gauzak begiratzeko modu honek anibalentzia ezkututzen du, elementurik xumeenak ere izan dezakeen zalantzazko aspektua atzemateko gogoa erakustearekin batera. Esan dezagun, D. Lynchi gaztetxoaren zenean modu honetara agertu ahal zitzaioela bere ingurua, atsegina baina aldi berean kontrakoak ziren ezkutuko aspektuekin. Hau horrela izanik, D. Lynchek ikuspuntu hori jorratzen du. Azken finean, bere filmetan haurtzaroko begirada hori garatu egiten da nolabait.

*Blue Velvet*en hasierak, esan berri duguna baieztatzeko balio digu. Guztia, etxe bateko lorategiko belar artean hasten da, haur batek gauzak gertutik begiratzen dituen modu beretsuan hain zuzen. Ongi zaindutako lorategi bat ikusi dezakegu eta honen atzean egurrezko hesi txuri-txuria, kasik gezurrezkoa dirudien zeru urdinaren azpian. Sarrera honetatik abiatzen da argumentu guztia. Baina pelikularen hasieraren zatiari bakarrik erreparatzen badiogu, artifiziala dirudien mundua ikusiko dugu, “perfektuegia” den auzoa.



David Lynch. *Blue Velvet*. (Fotograma)

Ez ditugu minutu asko behar, ingurune atsegin horren atzean dagoen kezkarritasuna nabaritzeko, hainbesteko perfekzioak arrarotu egiten du auzoa. Hasiera honek, zuzendaria haurtzarotik gogorarazten zituen irudiekin zerikusi zuzena izan dezake. Batetik, lorategiak eta auzoak erakusten duten irudi xaloa, inuzenteagatik. Bestetik, lorategiak berak helarazten duen handitasunaren ideiatatik. Lorategia “mikromundu” horietako bat da, haur batentzat bere auzoa “amaierarik gabea” den modu berean. Kamera ere lurraren mailan kokatuz, haur baten begiek ikusten dutenera gerturatzen da ikuslea, egurrezko hesi

txuriak zeharkatu ezinako egitura baten antza hartzen duelarik.

Blue Velvet filmaren hasiera honek haurtzaroan gauzak ikusteko modua gogorarazteaz gain, *kezkarri arraroaren* giroa islatzen du. Eta berriro ere giro hori kontrakoak diren ezaugarrien gainean jartzen da, aspektu ezberdinak kontrajarri egiten baitira. Alde batetik aspektu zoriontsu eta inuzentea ikusten dugu, hau *heimlich* esanahiaren barruan kokatu dezakegu. Bestaldetik ordea, gehiegizko zoriontasunaren alde iluna legoke, eta hau jada *unheimlicharen* baitan kokatuko genuke. Anibalentzia hau, momentu batean pasatzen den suhiltzailearen kamioiak ongi adierazten du, kamioia lorategiaren aurretik pasatzen denean, atzean zutik doan suhiltzailea norbait agurtzen ari da, aldi berean ikuslea ere agurtzen duelarik. Suhiltzaileen kamioiak mundu idilikoa ekartzen digu gorora, non, *Blue Velvet*eko Lumberton herrian suhiltzaileek ere agurtuz zeharkatzen dituzten kaleak. Baina aldi berean zerbait ongi ez doanaren ideia nagusitzen da, kamioiaren abiadura motela da eta hau arraroa da, suhiltzaileen presentzia gertatzera doanaren mehatxua ere izan daiteke. Azken finean errealitatean ere, suhiltzaileak nagusiki suarekin eta zerbait ongi ez doanaren ideiarekin lotzen dira.

“La vista de un gran fuego, por la noche, siempre produce una impresión molesta: excitante. Tal vez ello implique la quema de fuegos artificiales, aunque éstos obedecen a cierto deseo ornamental, y no presentan peligro alguno; pero también despiertan sensaciones ligeras, caprichosas y parecidas a las provocadas por una copa de champaña. Pero en un incendio es distinto: aquí, el esfuerzo y un sentimiento de peligro personal se unen a la excitación jovial, produciendo en el espectador, salvo en quien trabaja para extinguir el fuego, una especie de conmoción nerviosa semejante al despertar de los instintos de destrucción que duermen en todos los espíritus, incluso en el más tímido y metódico funcionario. Esta oscura sensación casi siempre es embriagadora. `Dudo que sea posible contemplar un incendio sin experimentar cierto placer...’

261

Dostoievski, *Los Endemoniados*, Barcelona, Bruguera, 1973, p. 693³⁷.

Hau guztia kontuan hartuz, D. Lynchen “unibertsoan” sua ezaugarri esanguratsua izateaz aparte, argitu beharreko klabe horietako bat da, eta beraz suhiltzaileen kamioiak guzti horrekin zerikusia duela esanahi du. Guk kamioiaren agerpena mehatxu batekin lotzen dugu, auzoan zerbait gertatuko denarekin. Eta justu ondoren lorategia ureztatzen ari den Jeffreyren aitak, ondoeza sentitu eta bapatean lurrera erortzen deneko eszena ikusten dugu. Jeffreyren aitaren erorketa hau, ez da gertaera hutsala. D. Lynchen obra guztian zehar, aitaren irudiak errepresentatzen duenearekin zerikusi zuzena du. D. Lynchen pelikuletan aitak, boterea errepresentatzen du, eta *Blue Velvet*eko eszena honetan aitaren boterea,

37. DOSTOYEVSKY, Fyodor. *Los Endemoniados*. Bruguera. Bartzelona. 1973. 693. orr. Julia Kristevaren aipua, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. 29. orr.

indarra, erori da. Ez da kasualitatea, alde batetik J. González Requenak Bilbaoarteko mintegian eta bestetik S. Zizekek *The Pervert's Guide to Cinema* pelikulan, aitaren irudia besteen gaineko boterearekin lotzea, eta aldi berean lorategiko gertaera botere horren ahultasunaren isla bezala ulertzea. S. Zizeken arabera gainera, D. Lynchen “unibertso” horretan, aitatasun irudiek beti izaera barregarria dute. *Blue Velvet*, aita lurrera erortzen eta geroago ahotsik gabe dagoela ikusten dugunean, aitaren irudi ahula baieztatzen da.



David Lynch. *Blue Velvet*. (Fotograma)

262

Txikitako oroitzapenez gain, D. Lynchek bizi izandako egoerek zein leku ezberdinek, bere lanean eragina dutela argi ikusten dugu. Adibidez esanguratsua deritzogu C. Rodleyni deskribatu zion bizipen hau:

“Estoy viviendo en Filadelfia, estoy casado con Peggy y tengo una niña, Jennifer. ¡Y vivo en una casa de doce habitaciones! Tres pisos, treinta y siete ventanas, enorme. Aquel sitio era una mansión. Tenía chimeneas de carbón y un sótano gigantesco. Techos altísimos, escaleras delante y detrás. El dormitorio principal media ocho por ocho y toda la casa me costó 3 500 dólares. ¡TODA LA CASA! ¡Así que puedes imaginarte en qué clase de barrio estaba! La zona tenía un gran ambiente: fábricas, humo, vías de tren, bares, los personajes más extraños y las noches más oscuras. La gente llevaba historias grabadas en sus caras y vi imágenes imborrables: cortinas de plástico sujetas con tiritas, ventanas rotas tapadas con trapos viejos. Una niña rogando a su padre que volviera a casa y él sentado en el bordillo de la acera; unos tíos sacando a otro de un coche en marcha. Toda clase de escenas. Era barato, pero la ciudad estaba aterrorizada. Mataron a un chaval de un tiro en la misma calle

y las marcas de tiza que delimitaban el sitio donde había caído estuvieron ahí durante cinco días. Nos robaron dos veces, nos rompieron las ventanas a tiros y nos robaron un coche. La primera vez que entraron en casa fue sólo tres días después de que nos trasladáramos, pero yo tenía una espada que me había regalado el padre de Peggy. No sé de qué época era aquella espada, pero yo la tenía debajo de la cama. Y me desperté y vi la cara de Peggy a un centímetro de la mía con un terror que espero no volver a ver en la cara de nadie. `¡Hay alguien en la casa!` Me levanté de un salto, me puse los canzoncillos del revés, agarré la espada y empecé a gritar: `¡Sal de aquí, hijo de puta!`. Me puse en lo alto de la escalera y seguí gritando. Y los que habían entrado se asustaron porque la casa llevaba tanto tiempo vacía que estaban acostumbrados a entrar. Entonces se dieron cuenta de que ahora vivía alguien y se largaron.

No pasó nada. Los vecinos se despertaron con el ruido,

¡pero creyeron que estaba gritándole a Peggy que se marchara!

Suelo decir a la gente que lo único que nos protegía del exterior eran los ladrillos. Pero aquellos ladrillos lo mismo podían haber sido de papel. Así de intensa era la sensación de peligro y así de intenso el miedo. Todo era violencia y odio y suciedad. Pero aquella ciudad ha sido la mayor influencia de toda mi vida. Y sucedió en el momento justo. Vi cosas que eran terroríficas, pero, más que nada, excitantes”³⁸.

D. Lynch en bizipen pertsonal honetatik, bere filmetako giroa eragiten duten pista batzuk atara ditzakegu. Itxura batean bizipen hau irakurtzen dugunean, beldurrezko pelikula baten argumentua datorkigu burura. Istorio hau modu literalean fikziora eramán eta proiektatuko balitz, beldurrezko film bat izango genukeela dudarik ez dago. Baina bigarren mailako irakurketa eginez, bizipen honek D. Lynch en filmetan agertzen den *kezkarri arraroaren* ezaugarriak jasotzen dituela uste dugu.

263

Lehenik eta behin, zuzendariak bere etxean bertan bizitzen duen bizipen desatsegina izanik, etxea bera kokatzen da tentsioaren erdi-erdian. Bestalde, hau irakurrita etxearen aspektu fisikoaren ideia bat egiten dugu, hiru pertsonen osatutako familia batentzat izugarriko dimentsioak dituen etxearena alegia. Hamabi gela zituen etxe batean bizi zela nabarmentzea adierazgarria da guretzat, zeren eta azken finean baliteke D. Lynchek berak bere etxearen eremu osoa ez “kontrolatzea”. Hau da, hein batean imajina dezakegu etxearen parte handi bat erabili ere ez zutela egingo, etxea handiegia geratzen zitzaielako. Ideia honek bere film ezberdinetan agertzen diren etxe kezkarrietara garamatza, eta zehazki *Lost Highway* pelikulako “labirinto-etxera”, pertsonaiak euren etxean “galdu” egiten diren ideia. Badirudi bizipen honetan, D. Lynchek horrelako zerbait kontatzen zuela, eurentzat handiegia zen etxetzat batean bizi zirela eta handiegia izate horrek etxea bera arriskutsua egiten zuela. Irakurketa honen baitan kokatu daiteke, D. Lynch en pelikuletan etxeek duten izaera ezegonkorra eta hauen “alde iluna” egituratzeko interesa.

Bigarrenik Filadelfiako auzo horretan bizi izateak, bere zinemagintzan ohikoa den beste datu esanguratsua argitzen digu. Hiriko aldirian dagoen auzo baten deskribapena litzateke honako hau, ez-leku izaera hartzen duena. Honek esan nahi du mugan dagoen lekua dela,

38. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 78, 79 eta 80. orr.

ezaguna eta arraroaren, hiriko parte ezberdinen, arteko mugan. D. Lynchek aipatzen zuen bezala, lantegi eta etxebizitzek leku berbera konpartitzen duten auzo horietako batean bizi zen, eta gero giro hau bere lanetan zuzenean islatu izan da. Esaterako, *Eraserhead* pelikulan agertzen den auzoa. Esan dezakegu, D. Lynchen esperientziak eta *Eraserhead* pelikulako auzoko giroak, harreman estua dutela. Kasu honetan badirudi, esperientzia pertsonaletik zuzenean jasotako bizipenak, momentu batean zuzendaria markatu eta horrek gero bere lanean lekua izan duela.



264



David Lynch. *Eraserhead*. (Fotograma) / David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. AEB. 1990. (Fotograma)

Mugan dauden leku hauek, tentsio indartsua gordetzen dute, bereziki alde bikotasunaren adibide garbiak direlako. D. Lynchen *kezkarri arraroaren* giroa sortzeko osagai garrantzitsuak dira hauek, azken finean mugan egoteagatik interesatzen zaizkio berari. Adibidez

natura eta industria aurrez-aurre dauden auzoak interesatzen zaizkio, leku desatsegina izan daitekeena baina aldi berean baita kontrakoa ere, leku ederra. Askotan gizakiaren eragina duten ingurunearen eta paisaia “basatiaren” arteko uztartze bat jorratzen du D. Lynchek, eta hau *Twin Peaks* ederki nabaritzen da. Alde batetik herria dago, non, egur fabrika baten presentzia indartsua den. Bestetik ordea natura basatia, basoa, dago. Bi eremuak batera uztartuz mugan, tentsioan, dagoen leku bat finkatzea lortzen du.

Honekin batera mugan dauden leku hauek, ezaguna/ezezaguna anbidentalentzia horren logikaren barruan kokatu behar ditugu, hau da, momentu batean *heimlich* zen hori *unheimlich* izatera pasatzen den puntu horretan. Ezaguna ezezagun-arraro bihurtzen den horren errepresentazioan, leku hauek garrantzia dute. D. Lynchek mugan dauden tokiak erakusten dizkigu, *Eraserhead* eta *Twin Peaks* kasuak aipatu ditugu, baina *Blue Velvet* edo *Lost Highway*ko auzoak ere aipatzekoak dira. Bi kasuetan, naturan gizakiak eginiko esku-hartzea agerian jartzen da, zuhaitzen artean dauden etxeek erakusten duten bezala. Gure ustez, honek beti dauka puntu misterioitsua.

“Si colocas una pieza nueva de acero en un solar vacío, al principio no significa gran cosa. Puede que resulte bonito, pero es poco interesante. Luego la naturaleza empieza a trabajar en ella y pronto es algo fantástico. Para mí todo empezó en Filadelfia, porque es lo bastante vieja y tiene tantas cosas al aire que está muy trabajada. Es decadente, pero increíblemente bella. Te da ideas. Toda esa interacción de los productos químicos y la naturaleza produce cosas que nunca se podrían conseguir a menos que el hombre y la naturaleza trabajen juntos”³⁹.

265

Industria eta lantegien munduan edertasuna bilatzeak adibidez, badu zerikusia alde bikoitasuna bilatzearen baliabidearekin. D. Lynchek erakusten duen aspektuak, mundu industrialaren aurrean *kezkarri arraroaren* giroa sortzen laguntzen du. Normalean fabrika eta industria astunaren mundua, ez da ederra bezalako terminoarekin definitzen, kontra-koarekin gehiago lotzen da. Baina D. Lynchen lanak bi aspektuak bere baitan agertzen dituela aipatu dugu, eta beretzat lantegien giroa, aldi berean ederra eta dekadentea da. Honek anbibalentzia erakustez gain, paisaiak izaera kezkarri arraroa hartzea eragiten du.

“Para mí las fábricas son símbolos de la creación, con los mismos procesos orgánicos que hay en la naturaleza”⁴⁰.

“En mi cabeza era un mundo entre una fábrica y un barrio industrial. Un lugar pequeño, desconocido, raro, silencioso y perdido en el que existen pequeños detalles y pequeñas afliciones. Y la gente lucha en la oscuridad. Viven en el límite y ésa es la gente que me gusta de verdad”⁴¹.

39. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 80. orr.

40. Ibid. 187. orr.

41. Ibid. 100. orr.



David Lynch. Izenbururik gabe, (Ingalaterra). 1980. hamarkada amaiera eta 1990. hamarkada hasiera artean.

266

Guk ezaugarri hau berehala atzematen dugu *Eraserhead*eko auzoa ikusten dugunean. Pelikula, erabat ongi definituta ez dagoen lantegi-auzoan irudikatzen da; industriaren presentzia indartsua da hemen eta D. Lynchek aipatutako edertasuna nabari daiteke, baina aldi berean baita lantegiek helarazten duten “mehatxu” giroa ere.

Edo *Twin Peaks*en dagoen zerrategiak betetzen duen papera. Nabarmena da kasu honetan, zuzendariak egurra mozten duten makinetan edertasuna aurkitzeko nahia erakusten duela. Baina honetaz gain, lantegia ingurune osoa baldintzatzen duten “indar misteriosuen” gunee nagusia ere bada. Zerrategia, *Twin Peak*seko biztanleentzako zerbait oparoa litzateke, baina aldi berean mehatxagarria ere bai.

Puntu honetan legoke, D. Lynchek behin eta berriz erakutsi izan duen natura eta gizakiak sortutako elementuen arteko oreka hori, balantza baten modura, tentsio interesgarria sortzen da bi errealtateen artean. Batak bestearen beharra du. Guk aipatu dugun tentsio hau, berak ere nabarmendu izan du.

“Parece haber poca diferencia entre el interior y el exterior en Cabeza borradora, algo que luego es mucho más pronunciado en Twin Peaks. Las vistas desde las ventanas son paredes de ladrillo, y aunque los sonidos sean distintos, el interior del apartamento de Henry es casi tan ruidoso como el mundo exterior. La sensación es que no hay tregua, descanso.

Hay una permanente...

Tensión. Bueno, está la cosa de la industria y otras cosas por ahí; muchas cosas que no se ven pero se oyen. Pero, para mí, a pesar de que en Henry hay mucha angustia ambigua, su apartamento (en realidad, su habitación) era bastante acogedor. Un pequeño lugar en el que recogerse a meditar sobre las cosas. La ansiedad no da tregua, pero no se la da a nadie. La tensión crece constantemente. En cierto sentido, a mí me gustaría vivir en el apartamento de

Henry. Me encanta *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) de Hitchcock por su particular atmósfera y, aunque ya sé lo que va a pasar, me encanta estar en esa habitación y sentir ese tiempo. Es como si pudiera olerlo⁴².

D. Lynchek etengabe kontrakoak diren sentsazio eta bizipenez hitz egiten digu.

*Eraserhead*eko Henryren apartamenduak esaterako, aldi berean larritasuna eta goxotasuna helarazten du. Bizipenen dikotomia honetan kokatzen dugu hein batean, *kezkarri arraroaren* giroa, eta honen erdian etxea, *unheimlicharen etxea* hain zuzen.

Etxearekin batera ordea, auzoaren eremua dago. D. Lynchen pelikulak auzoan gertatzen direla esan daiteke. Badirudi auzo hauek isolatuta daudela, hau da, berak esan bezala Washington DC-rekin harremanik ez duten auzoak direla. Arazoak auzora eta auzo horietako etxeetara mugatzen dira, eta ez doaz haratago. D. Lynchek, eguneroko bititza estatubatuarren istorioak errepresentatzea du gogoko, esan daiteke dena estatubatuetako “ohikotasunaren” baitatik abiatzen dela, eta *kezkarri arraroaren* giroa egunerokotasun hori ikusteko modutik eraikitzen dela. Hain zuzen, D. Lynchek ohikotasuna, alde bikotasunaren aldeko jarrerari esker, ez-ohikotasunean kokatzen du, aura arraro batean.

Lehenago aipatzen bagenuen *Blue Velvet* pelikularen lehenengo eszenak zuzendariaren haurtzaroko ikuspuntuarekin lotura estua izan zezakeela, momentu honetan eszena hau Ipar Amerikako errealtatearen isla ere badela gaineratu behar dugu. D. Lynchek bizimodu hori bere ideia eta nahietara moldatzen du. *Blue Velvet*en hasiera, D. Lynchek Ipar Amerika zein modutan ikusten duen argitzeko balio digun adibidea da.

267

“Así es como yo veo América. Hay un aspecto muy inocente e ingenuo en la vida americana, y también hay horror y maldad. Es todo. *Terciopelo azul* es una película muy americana. Para su aspecto visual me inspiré en mi infancia en Spokane, Washington. Lumberton es un nombre auténtico; hay muchos Lumbertons en América. Tenía que elegir una ciudad de verdad para poder disponer de insignias y material de la policía. Pero entonces el nombre de Lumberton despegó en mi imaginación, y empezamos a meter camiones de leñadores en el plano, y esa cancioncilla en la radio, ‘Con el sonido del árbol que cae...’: todo eso surgió por el nombre⁴³.”

D. Lynchek iparramerikar irudia zein bizimodua azaltzen dizkigu, eta berri ere kontrako terminoen erabilera aipatu behar dugu. Anbibalentzian eta alde bikotasunean oinarrituz, beste behin ere mugako jarrera erakusten baitigu. Berak, bere ingurua zehazki eta Ipar Amerika orokorrean, aldi berean eremu atsegina eta gaiztoa bezala ikusten du. Honekin ulertu dezakegu ingururik hutsalenak ere, berekin daramala atsegina eta gaiztoa izatearen

42. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 102 eta 103. orr.

43. *Ibid.* 224 eta 225. orr.

arteko izaera hori, eta ingururik hutsalena diogunean, norbanakoarengandik gertuen dagoen eremuari buruz ari gara; etxea eta auzoari buruz esaterako. D. Lynchek bere istorioak kokatzen dituen leku hauek, itxuraz “ohiko” auzo amerikarrak, ez dira aparteko ezaugarri- engandik bereizten, baina bere ikuspuntutik mugan dauden lekuak dira, leku kezkarriak. *Blue Velvet*en kasua, eta neurri batean baita *Twin Peaks*ena ere, bizimodu anglosaxoiaren erakusle garbiak dira. Ez bakarrik protagonista guztiak zuriak direlako, baita ere euren etxe eta auzoen bizimoduak eredu hau jarraitzen duelako. Gure arabera, D. Lynchek eredu anglosaxoi honen baitan aurkitzen du bizimodu atsegina eta beldurgarriaren adibiderik garbiena.

Parametro hauetan kokatzen dugu etxea bera ere. Badirudi D. Lynchentzat, nahiz eta etxea aspektu fisiko batean espazio oso mugatua izan, lehenago aipatzen genuen mikromundu horietako bat dela, bere izaeran mugarik ez duen espazioa. Kontrako aspektuak bere baitan batera hartzen dituen lekua da dudarik gabe. Honek, istorioak etheen barruan gertatzea ahalbidetzen du. D. Lynchek errepresentatzen dituen labirinto formako etheen barrual- deek, errealtatetik paralelo dauden eremuak dirudite, inguruarekiko “autonomoak” bihur- tzen direlarik. Ondorioz, aukera asko ematen dituen barrualdeak izatera igarotzen dira nolabait, askotariko esanahiak eta irakurketak egiteko posibilitateak ematen dituena. D. Lynchek gustoko du etxeek barneratu dezaketen anbiguotasuna eta tentsioa azalaraztea, eta bere lanak ikusi orduko ohartzen gara, dena, istorio guztia, etxe baten bueltan gertatu daitekeela.

268

D. Lynchen kasuan, etxea ez da bertan bizi direnentzat espazio atsegin eta goxoa inolaz ere, baina honekin batera esan behar da, ez dela guztiz kontrakoa ere. Hau da, bien arteko zerbait da, eta berriro ere mugan dagoen puntu horretan kokatzen gara.

“Para muchos, tendría sin duda que ver con la reconfortante conclusión de ‘hogar, dulce hogar’. El hogar es considerado como el refugio definitivo frente a toda preocupación y temor, justo lo contrario de los hogares de tus películas!”⁴⁴

C. Rodleyk kasu honetan justu giro horretan kokatu gaitu, hau da, D. Lynchen pelikuletako etxeek ez dute bere “betiko” funtzioa, norbanakoaren babesleku funtzioa, betetzen. Gure ustez hau agerikoa da. D. Lynchek nahiko argi uzten baitu, arazoak etxe barruan egon daitezkeela eta ez kanpoan, etxea bera bihurtuz arrotz.

Dena dela guk, C. Rodleyk etxeari buruz eginiko interpretazio honi, ñabardura batzuk gehitu nahi dizkiogu. D. Lynchek erakusten dizkigun etxeetan, ez da erabat kontrako giroa

44. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 309 eta 310. orr.

somatzen, hau da, ez dira babesgabeziaren eremuak. Esan dugun bezala, bi izaeren arteko uztartze bat ikusten da etxe hauetan, atsegintasuna eta babesgabatasunaren arteko tentsio-oreka moduko zerbait. Argi dago, D. Lynchek girotutako barrualdeek kezkarritasun nabarmena agertzen dutela, baina aldi berean zuzendariak gustu berezia erakusten du barrualde hauen giroa sortzerako orduan. Ongi zaintzen ditu esaterako, etxeen barruan egon daitezkeen objektu eta argitasun ezberdinak.



269

David Lynch. *Lost Highway*. (Fotograma)

*Blue Velvet*eko Dorothyren apartamendua eta *Lost Highway*ko etxea dira honen adibide garbiak. Zuzendariak arreta berezia jartzen die barrualde hauek nola girotuta egon behar duten. Nabarmena da adibidez, *Lost Highway* pelikulako etxea ez dela guztiz atsegina, edo beste modu batera esanda, ez dela erabat babesgarria, baina modu berean atsegintasun eta goxotasun puntu bat ere badu. Etxe honen barrualdeko elementuen kokapena ez da kasualitate hutsa. Egongelako egurrezko altzariak adibidez, ez dira edonolakoak, ezta ere honen gainean jarrita dauden landareak, eta zer esanik ez etxea argizatzen duten lanparak. D. Lynchek interesa erakusten du gauza hauen inguruan, esan dezakegu musika zaintzen duen bezala zaintzen dituela etxeen barruko giroak ere.

Hemen ikusten da, D. Lynchek etxeen barrualdeekiko erakusten duen gustu horretan, bere pertsonaiek euren etxeetan atsegintasun apur bat sentitzearen aldeko nahia. Garbi dago, atsegintasun hau ez dela erabatekoa, are gehiago, etxe hauetan gehiago sentitzen da babesgabezia atsegintasuna baino. Baina hala eta guztiz ere, bi sentsazio hauen oreka

mantentzen den giroa aurkitzen dugu, eta anbigutasun honek egiten ditu kezkarri. *Blue Velvet*eko Jeffreyren gurasoen etxea esaterako, Ipar Amerikako kultura anglosaxoiaren eredu da, lehen begiradan atsegina dena, baina aldi berean arrotza agertzen dena pertsonaien aurrean. Edo Dorothyren apartamentuak tonu beroko argiztapena duen egongela atsegina du, baina kontrako giroa ere barneratuta dago erabat. Apartamentua atsegina izatetik, arrotza eta deserosoa izatera pasatzen da.



David Lynch. *Blue Velvet*. (Fotograma)

270

Dikotomia honen atzean legoke, D. Lynchek hain gogoko duen giroa. Berari, bizitzeko atseginak diren baina aldi berean girorik gaizto eta desatseginenak helaritzen dituzten barrualdeak interesatzen zaizkio. Begira bestela *Eraserhead*eko Henryren apartamentua. Guztiz kezkarria da, baina aldi berean D. Lynchek duintasun minimo bat ematen dio, eta oinarrian Henryrentzat bizitzeko atsegina izan nahi duen espazioa sortzen du.

“Al igual que muchas de tus obras, Carretera perdida está centrada en el hogar: en una situación doméstica en un pequeño vecindario. Y en ese hogar el sonido es muy importante.

¿Puedes hablarnos del uso que hiciste del sonido en la película?

Un hogar es un sitio donde todo puede salir mal, y el sonido surge de esa idea. Si tienes una habitación y es realmente silenciosa, o no se oye nada en ella, no haces más que observar esa habitación. Si quieres una atmósfera concreta, buscas un sonido que se deslice en ese silencio: que empiece a crearte una sensación. También hay sonidos que destruyen una atmósfera⁷⁴⁵.

45. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 357. orr.

Hemen, D. Lynchek etxe kezkarriaren errepresentazioaren kausaren arrazoia identifikatu dezakegu. Berak, etxean dena gaizki joan daitekeenaren ideia hartzen du abiapuntutzat. Ideia honetatik sortzen da, etxea bezalako lekurik ezagunena eta gertukoena, kontrakoa bihurtzea. Ideia honekin etxearen espazioa mugan kokatzen dugu, hau da, dena atsegina den etxean bat-batean dena aldatu daiteke, eta ondorioz kontrakoa izatera pasatzen da. Gure ustez, planteamendu hau garatzen du D. Lynchek bere lanetan, etxea tentsio ezberdinen lekua da eta beraz mugan dagoenez, izaera bat edo bestea izan dezake. Honenbestez, etxean dena gaizki joateko posibilitatea mantentzeak, badu *kezkarri arraroaren* giroa bizitzearekin zerikusia. Posibilitate hori kontuan hartuta, D. Lynchek oreka horretan mantentzen du ikuslea, modu honetara etxean tentsio nabarmena somatzen duelarik, ezaguna eta arroaren arteko tentsioa da.

Lerro hauetan aipatzen ari garen bezala, *Lost Highway*ko etxea bereziki tentsio horien adibide azpimarragarria da. Etxe hau itxuraz atsegina izan daiteke, baina zerbait gaizki doan ideia nagusitzen denez, gainerako guztia estaltzen du. Hala ere, protagonistek egunerokoa “normaltasunez” egiten dute euren etxean, nahiz eta atzean zerbait mehatxagarria dagoen ideia konstantea izan. Eta pelikulak aurrera egitearekin batera, zerbait gaizki doan ideia hori, gero eta indartsuago bilakatzen da, azkenean susmoa baino zerbait gehiago da, etxea erabat ezezagun bezala agertzen zaio bikoteari. *Unheimlich*aren irudi argia dela esan daiteke.

Blue Velvet pelikulan aldiz, etxe kezkarriaren ideia ez da hain agerikoa. Pelikula amaierako eszenan adibidez, sotiltasun handiz etxe kezkarriaren errepresentazioa atzeman daiteke. Guri zehazki, eszena honek interes handia sortzen digu, aurrerago egingo dugun *Twin Peaks* telesailari buruzko analisiarekin lotura estua baitu hainbat aspekturi dagokionez. Amaierako eszena honetan Sandy, Jeffrey eta azken honen amona, Jeffreyren gurasoen etxeko sukaldean aurkitzen dira. Kasu honetan jada, atsegintasunaren ezaugarria nabarmena da, aipatu dugun bezala musikak ere horretan laguntzen baitu, eta etxea eremu “atsegin” bezala agertzen da nagusiki. Inguru “idealizatuan” gaudela datorkigu burura. Aipatutako hiru pertsonaiak sukaldean daude leihotik etxearen lorategi “baketsuari” begira. Kasu honetan esan daiteke, etxea zoriontasunaren eremu nagusi bezala agertzen dela, etorkizun “oparoren” lekuko balitz bezala. Baina giro honen atzean modu sotil batez, izugarritzko biolentzia atzeman daiteke, biolentzia modu metaforiko batean kontsideratuz beti ere. Hau, *kezkarri arraroaren* eszena da dudarik gabe.

Modu honetara, etxeak bigarren maila batean kontrako izaera erakusten du, eremu arraroa da, eta bertan bizi direnei ezezagun agertzen zaie. Bigarren mailako irakurketa honetan, etxea mesfidantzaren leku nagusia dela esan daiteke, segurtasuna eman beharrean galderak airean uzten dituen eremua hain zuzen ere. Kasu honetan etxearen aspektu “sendoaren” atzean dagoen beste ideia indartsuagoa nabari daiteke, etxea beraren ahulezia eta honek dakarren arrarotasuna. Eta D. Lynchek berriro ere pelikularen hasierako irudiak ekartzen ditu bueltan: Lorategiko langa zuria tulipa horien artean eta ondoren suhiltzaileen kamioia

eta suhiltzaile bat agurtzen. Honek arazoa etxean bertan dagoela adierazten duela iruditzen zaigu, hau da, hasieratik amaierara ez dela ezer aldatu eta denak *kezkgarri arraroa* izaten jarraitzen duela.



David Lynch. *Blue Velvet*. (Fotograma)

272

Bigarren adibide hau, ez da *Lost Highway* agertzen denaren bezain argigarria, askoz ere anbiguoagoa da, anbigualentziara jotzen duen eszena da. Baina gure ikerketaren ikuspegitik interesgarriagoa ere bada, *Lost Highway*ko etxea zentzu horretan ez da aipatu dugun *Blue Velvet*eko sukaldea bezain kezkgarria. Lehenengo kasuan nabaria da *unheimlicharen* ezaugarria, bigarrenengoan aldiz dena lausotuago eta sotilago agertzen denez, *heimlichetik unheimlicher*anzko aldaketak intentsitate handiagoa hartzen du. Aldaketa honetan dago, hainbestetan aipatzen ari gareen ezaguna ezezagun bihurtzea, eta aldaketa hori gauzatzea da hain justu, *kezkgarri arraroa* sentiaraztea eragiten duena. Inongo dudarik gabe, *kezkgarri arraroaren* errepresentazio nabarmenetako bat da hau.

Aipatu ditugun etxearen bi errepresentazio hauek *kezkgarri arraroa* helarazten dute, eta bietan arazoak etxean bertan daude. Hau garbi dago. Baina ezberdintasunak ere badaude bi kasuen artean. *Lost Highway*ko etxea hasiera-hasieratik kontsideratzen dugu *unheimlicharen* lekua, zerbaiten mehatxua barruan zein kanpoan dago eta mehatxu honek indar handia du. Renée goizean posta jasotzera etxetik irteten denean adibidez, haize ufada leun bat eta zaunka dagoen txakur bat entzuten dira bakarrik, xehetasun honek egonezina areagotzen du.



David Lynch. *Lost Highway*. (Fotograma)

*Lost Highway*ko etxean *unheimlich*a nabarmentzen bada, *Blue Velvet*en kasuan gehiago da *heimlich*etik *unheimlich*erako aldaketaren errepresentazioa. Giro hau ez da kokatzen alde batean edo bestean, baizik eta mugan dago eta momentu batean somatzen dugu ezaguna dena arraro bihurtzen dela. Aldaketa honen gauzatzea da hain justu, *Twin Peaks* telesailean denbora guztian mantentzen den giroa.

273

“A menudo, tus obras introducen un mínimo indicio de amenaza o un elemento `extraño´ en una situación familiar. ¿Puedes hablarnos de ello?

Bueno, sucede a menudo. Estás en un lugar y te lo estás pasando bien, y alguien dice algo que, de repente, produce una situación de terror. O ves parte de una pistola en uno de sus bolsillos, y todo cambia. Crees que las cosas son de determinada manera, y entonces sucede algo y ves que son de otra distinta, y tienes que enfrentarte a ello.

Esas cosas me gustan realmente”⁴⁶.

Adibide grafiko honekin, D. Lynchek muga horretan kokatzen gaitu: *Momentu horretan dena aldatzen da, eta kontrakoa izatera pasatzen da*. Esan dezakegu, planteamendu honekin osatzen dituela zuzendariak bere istorioak, eta egoera hauek etengabe mantentzean sortzen du guretzat hain berezia eta interesgarria den *kezkarri arraroaren* giroa.

46. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 361. orr.

Giro hau eta etxea, elkarrekin doaz askotan. Ez *Lost Highway* eta *Blue Velvet* filmetan bakarrik, baita *Eraserhead*, *Mulholland Drive* eta *Inland Empire* pelikuletan ere, eta modu zeharkakoago batean *The Straight Story*ren kasuan ere bai. Argi dago *kezkarri arraroaren* giroa, etxea eta etxeko auzoaren inguruan kokatzen dela nagusiki. D.Lynchek, etxetik auzora eta auzotik herrirako ibilbidea burutzen du, azkenean berriro ere etxean amaituz. Egonezina sortzen duen “indar misteriotsu” hori, eremurik gertukoena eta etxetiarrenean kokatzen duelarik.

Kezkagarri arraroaren giroa, etxean edo auzoan hasten da, lekurik ohikoek tentsioa sortzen dute eta bat-batean dena arrarotu egiten da:

“Comprendo que la gente diga que lo que hay en las películas es extraño o grotesco, pero el mundo es extraño y grotesco. Dicen que la realidad es más extraña que la ficción. Todo lo extraño que hay en una película está generando por este mundo, así que no puede ser tan extraño.”⁴⁷

Ondoko adierazpen honek ongi laburbiltzen du *kezkarri arraroaren* giroa nondik eraikitzen den. D. Lynchek bere inguru begiratzeko moduak eragin zuzena du, gero bere filmetan errepresentatzen duen ikuspuntuarekin. Arrarotasuna errealtatean legoke eta beraz gutako bakoitzaren inguruari egiten dio erreferentzia. Hain justu D. Lynchek, behin baino gehiagotan aipatu dugun *Blue Velvet* pelikulako amaierako eszenan, ideia hori errepresentatzen du.

274

Guri, D. Lynchen lanean bi ezaugarri nagusik sortzen digute interes berezia; batetik, *kezkarri arraroaren* etengabeko atmosfera somatzea, eta bestetik giro hori norbanakoaren eremurik gertukoenean kokatzea. D. Lynchen pelikulak, gure ikerketaren adibide grafiko bikainak dira, eta tesian zehar ezinbestekoa da hainbat alditan erreferentzia egitea. Hala eta guztiz ere, *kezkarri arraroaren* ikerketa ezin dugu ulertu *Twin Peaks* telesailean somatu daitekeen atmosfera aztertu gabe. *Twin Peaks*, *kezkarri arraroa* inguratzen duen giro guzti horren errepresentazio esanguratsua dela iruditzen zaigu, D. Lynchen lanaren ezaugarri nagusiak batera uztartzen dituen obra izatearekin batera. Beraz, *kezkarri arraroa* azaltzeko beharrezkoa ikusten dugu *Twin Peaks* bere lekua eskaintzea, orain arte ikertutakoaren adibide grafikoa izan daitekeelako.

Hala ere *Twin Peaks* aztertzen hasi aurretik, puntu honi ataltxo bat erantsi nahi diogu. Parentesi bat irekiko dugu, *Lost Highway*ko etxea pertsonalki bisitatu genueneko esperientzia jasotzeko.

47. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 315. orr.

3.3.a — *Lost Highway*ko etxea

(Esperientzia pertsonalak IV)

Hiriari eskeinitako atalaren baitan, Kaliforniara eginiko bidaiaren esperientzia jaso dugu. Los Angeles eta Las Vegas bezalako hirien esperientziak partekatu ditugu, eta hiri hauen ezaugarrien inguruan hausnartu dugu. Kasu honetan, Los Angelesen eginiko egonaldia baitan, *Lost Highway* pelikulako etxeari eginiko bisita laburra, baina interesgarria, ekarri nahi dugu gogora.

L.A.-ra joan ginenean bagenekien, etxe hau hiriko auzoetako batean zegoela, eta beraz argi geneukan bertaratzea ezinbestekoa zela. *Lost Highway*ko Renée eta Freden etxea, D. Lynchen jabetzako etxea da, eta *Hollywood Hills* izeneko auzoan kokatzen da. Auzo hau, *Hollywood Boulevard* kale ezagunetik mendi aldera zabaltzen da, eta etxe soltez osaturiko lotarako auzoa da nagusiki.

Guk hain justu, motela *Hollywood Boulevard* kalean bertan genuen eta beraz kotxea hartuta, ez genuen denbora askorik behar izan bertara iristeko. *Lost Highway*ko etxea, *Senalda Road* kalean dago *Mulholland Drive* errepidetik ez oso urrun. Kale hau Hollywoodeko mendiaren magalean dago, eremu aldapatsua da beraz.

Kotxez kalean gora gindoazela, bihurgune baten ondoren aurkitu genuen *Lost Highway*ko etxea. Etxea bertatik bertara ikusteak, pelikulan auzoak beste itxura bat hartzen zuela iruditu zitzaigun. Pelikulan ez da nabari kaleak duen malda esanguratsua, bertan egonez aldiz, kalearen maldak eta ondorioz etxearen inklinazioak harritu egin gintuen.

Xehetasun honek buruan geneukan etxearen irudia aldatu zigun. *Lost Highway* pelikulan adibidez, ez da agertzen kaleak duen malda esanguratsua, eta badirudi kaleak aldapa leunagoa duela. Bestalde, maldaren amaierako bihurguneak ere, pelikulan ez dirudi horrenbestekoa denik, bihurguneak kasik 180 graduko errebolta egiten zuela ohartu ginen.

Kaleak pelikulan, berez dena baino zabalagoa dirudi, baina kotxea etxe aurrean aparkatu genuenean, bi kotxe ozta-ozta gurutzatzen zirela ohartu ginen, zuhaitzen presentziak gainera are eta estuagoa egiten zuen kalea. Auzoa mendi magalean egonik, etxeak zuhaitzekin nahasten dira. Pelikulan ez zitzaigun iruditu zuhaitzek hainbesteko presentzia zutenik, zentzu horretan baso baten erdian zegoen auzoaren itxura hartu genion. Inpresio hauek, etxearen irudia aldatu egiten zuten, guztia “txikiagoa” balitz bezala agertzen zen.

Etxeak kanpotik, pelikulan agertzen den irudia mantentzen du, eta momentuan aldaketa batzuk nabaritu genituen arren, orokorrean bere horretan dirau. Aldaketa hauek, etxe aurrean dagoen lorategitxoan nabari daitezke. Pelikulan ilaran kokatutako zuhaixka txiki batzuk agertzen dira, gu bertan egon ginenean belar itxurako landareek betetzen zuten lorategi guztia.



Lost Highway pelikulako etxea (Los Angeles). 2014, azaroa. Argazkia: Unai Requejo.

Alderaketa hauek albo batera utzita, etxea aurrez-aurre ikusteak, nolabait pelikularen girora hurbiltzeko aukera izan genuen. Guretzat, etxeak badu berezkoa duen aspektu kezagarri bat. Bere forma bereziekin zuhaitz artetik ageri dela, bertan egonez *Lost Highway*ko giroan imajinatzen duzu zure burua.

Etxearen formak erabat interesgarriak dira guretzat, baita eraikitze-materialak hartzen duen presentzia ere.

Etxearen aurrealdea zementuzkoa da eta hau ez da ezkututzen, agerian dagoen materiala da. Forma aldetik, interesgarriak iruditzen zaizkigun hainbat ezaugarri nabarmendu nahiko genituzke. Hauek gainera, elementu arkitektonikoak izateaz aparte, tentsioa helarazten duten formak ere badira. Hasteko, leihoen forma eta antolaketa azpimarratu nahi ditugu. Leihoak, itxura estandarretik aldentuz, ohi baino estuagoak eta luzeagoak direla esan daiteke, etxebizitza batean ohikoak izaten ez diren neurriak dituzte. Leihoen formak ez ezik, hauen antolaketa ere interesgarria da, norabide horizontal eta bertikalak nabarmentzen dituztelarik. Honek, tentsioak sortzen ditu eta zementuzko hormaren indarra areagotzen dute.

Bertan egonik, leiho bertikal eta horizontal estuek, *leihoak ez ziruditen leihoak* zirela

iruditu zitzaizkigun. Ideia honekin, badirudi barrukoa eta kanpokoaren arteko lotura minimoa eragin nahi dela. Logika honetan ordea, *erritmo* hau puskatzen duten beste elementu arkitektoniko batzuk identifikatu ahal izan genituen momentu hartan, eta hauek noski etxeak helarazten duen tentsioa indartzen dute. Teilatuaren formak, badirudi etxearen aurrealdearekin ez duela bat egiten, honen hiruki formek aurrealdeko forma karratuekin kontrastea sortzen duela frogatu ahal izan genuen. Bestalde, etxearen sarrerako ateak, leihoen logikarekin apurtzen duela ondorioztatu genuen. Leihok *ez-leihoen* izaera baldin badute nolabait esatearren, sarrerako ateak ohiko etxe bateko atearen eskema jarraitzen du, eta gainontzekoarekiko independentzia markatze aldera edo, horma-hobi baten barruan balego bezala ageri da.

Etxearen aurrean jarri ginenean, sarrerako atea gainontzekoaren gainetik nabarmentzen zela iruditu zitzaigun. Atea, aipatu dugun horma-hobi horren barruan egoteaz aparte, forma kurbatua duten eskaileren amaieran kokatua dago, eta honek bertara igotzeko “gonbita” luzatzen zigula zirudien.

Eskailera hauek bere garrantzia dutela uste dugu, eta hori *Lost Highway* pelikulan argi geratzen da, Renée posta jasotzera etxeko atarira irteten den momentuak erakusten duen bezala. Plano honetan, Renée etxeko atean geratzen da une batez ingurura begira, begiraleku bat balitz bezala.

Bertan geundenean, bazirudien *Lost Highway*ko etxe barruko tentsio eta giro kezagarria, kanpokaldean islatzen zela. Hau horrela izanik, ezin izan genuen saihestu eskailerak igo eta ate ondoko leiho batetik barrura begiratzea. Zirrara eragiten zigun, momentu horretan etxe barrua nola zegoen eta zer ikusi genezakeen jakiteak. Barrura begiratu genuenean, nahiz eta askorik ezin genuen ikusi, objektu ezberdinak ikusi zitezkeen, ohe bat, liburuak, kaxak... Bistakoa zen *Lost Highway* pelikulan bezala ez zegoela.

Lost Highway pelikulan etxea kezagarria izatea, batez ere barruko giroak eragiten du. Gure bisitan aldiz, etxearen formari hartu genion izaera kezagarria. Izaera hau noski, pelikulak eragindakoa da hein batean, baina etxearen aurrean kokatu ginenean eta bere itxurari arretaz erreparatu genionean, kezagarritasuna helarazi zezaketen formez osatzen zela ikusi genuen. Eraikinaren elementu ezberdinek, euren arteko tentsioak sortzen dituztela bistakoa da; leiho bertikal eta horizontalen arteko kontrastearen edo etxeak bere amaieran, teilatuan, hartzen duen formaren inguruan esaterako.

Ez dakigu ezaugarri hauek benetan kezagarriak izan daitezken, baina dakiguna zera da; inguruan dutenarekiko tentsio nabarmena sortzen dutela. Tentsio hau, kezagarritasunean bilakatzen da, esperientzia hau izan genuen guk behintzat bertan egon ginenean. Tentsio hauek noski, *Lost Highway* pelikula kontuan izan gabe ezin dira ulertu, etxearen egiturak edo itxurak, pelikularen giro horri erantzuten diola dirudi.

Etxea berezia ez denik ezin da esan. Senalda kalean, bere inguruan dituen gainontzeko

etxeengandik nabarmendu egiten da, hauek ikuspuntu arkitektoniko batetik “ohikoagoak” dira. *Lost Highway*ko etxeak aldiz arreta deitzen du, “beste modu bateko” formak dituela esan daiteke. Guretzat tentsio ezberdinak eragiten dituzten formak dira. Etxeak berak bere osotasunean tentsioa helarazten digu, bere izaeraz gain, baita formari dagokionean ere.

Guretzat *Lost Highway* pelikulako etxea bisitatzea garrantzitsua izan zen. Ez bakarrik tesiari eginiko ekarpenagatik, baita praktika artistiko pertsonalari begira ere. Etxea aurrez-aurre ikusteak, pelikulako girora gerturatzeko aukerak eman zizkigun. Bertan egoteak, etxearen aspektu formalaren inguruko kontzientzia hartzea ahalbidetu zigun, guretzat interesgarriak ziren ezaugarriak identifikatuz. Guk bertara joan aurretik, bagenuen jada pelikularen, eta honenbestez etxearen, sakoneko analisisa egina. Baina agian, etxeari buruz eginiko hausnarketen inguruan hainbat aspektu “egiaztatzea” falta zitzaigun, eta hau hein handi batean bisita honi esker gauzatu ahal izan dugu.

Aurretik bagenekien, etxeak bazuela izaera *kezkarri arraroa*, baina pelikularen baitatik begiratuta beti ere. *Lost Highway*ko etxearen aurrean kokatu ginenean, *kezkarri arraroa* helarazten ziguten datu ezberdinak jaso genituen. Informazio hau, batez ere ezaugarri arkitektonikoetatik, etxearen itxura fisikotik, atera genuen. Seguraski itxura fisikora mugatzen diren ezaugarriek, badute pelikularen eragina, hau da, gure hausnarketetan, *Lost Highway*yn etxeak hartzen duen izaerak pisua du. Baina honekin batera esan dezakegu, *kezkarri arraroaren* aspektu formalak identifikatu ditugula nolabait, denak tentsio arkitektoniko baten erakusle direnak.

*Lost Highway*ko etxeak tentsioa helarazten digu beraz, eta tentsio hau bere aspektu formaletan dago. Kanpotik, barrutik bezala, ez da etxe arrunta, berezia da eta arreta deitzen du. Interesgarria da, etxearen berezko itxurak eta pelikulan hartzen duen izaerak neurri handi batean bat egitea. Etxearen arkitekturak pelikulan agertzen duen izera indartzen laguntzen duen bezala, norbera etxearen aurrean kokatzean ezinezkoa da pelikularen istoriotik distantzia bat mantentzea. Eta guk, kontestu horretan kokatu genituen gure hausnarketak.

3.4/—TWIN PEAKS*

Egilea: David Lynch eta Mark Frost

Zuzendaria: ZZ.AA. (zuzendari ezberdinak)

Urtea: 1990

Herrialdea: AEB

Iraupena: 2 denboraldi/ 30 kapitulu

Jatorrizko telebista katea: ABC

-

Twin Peaks, 1990ko hamarkada hasierako telesail ezagunak, azkar batean izan zuen arrakasta munduko herrialde gehientsuenetan. D. Lynch eta Mark Frost-en⁴⁸ arteko elkarlanak, ongi funtzionatu zuen. Bi denboraldi grabatu ziren. Lehenengo denboraldian, kapitulu pilotua eta bigarren kapituluak dira D. Lynchek zuzendutakoak, zazpigarrena aldiz, M. Frostek zuzendutakoa da eta gainontzekoak beste zuzendari batzuenak dira. Bigarren denboraldian aldiz, lehen, bigarren, zazpigarren eta azken kapituluak dira D. Lynchenak, gainontzekoak beste zuzendari batzuenak dira. Nahiz eta telesailean zehar hainbat zuzendarik parte hartu, denek, kapitulu pilotuan D. Lynchek eta M. Frostek sortutako giro eta ezaugarriei, fidelki jarraitu zieten.

279

“La primera entrega de *Twin Peaks* tuvo un inmenso éxito de público en todo el mundo. Según Robert Engels, la razón habría que buscarla en que <<era un programa de televisión sobre la culpa sin causa. Captaba algo a lo que la gente respondía emocionalmente. Además, los personajes de *Twin Peaks* eran muy reales. Algo que les falta a otros programas. Nunca tuvimos *fans* en plan *trekkies*; la gente que veía *Twin Peaks* eran más bien altos ejecutivos de General Motors>>”⁴⁹.

C. Rodleyk horrela definitzen du *Twin Peaks*en arrakasta, berak dioen bezala fikzioa izanik ere, kutsu errealista nabarmena duen telesaila da. Errealismo gordin horren errepresentazioa klabea da telesaila gure ikerketaren ikuspegitik aztertzeko, *Twin Peaks*en istorioa zein iruditeri guztia, D. Lynchen gainontzeko lanek baino errealistagoa dela iruditzen zaigu. Nolanahi ere, telesailak ongi definitua du zuzendariaren marka; etenik ez duen arrarotasunaren presentzia. Esan dezakegu, *Twin Peak*sekin errealitatea eta fikzioaren arteko marra fina hautsi egiten dela, eta ondorioz ikuslea erabat indentifikatzen dela

* Atal honetako elkarrizketa guztiak, *Azpitituluak Euskaraz/azpitituluak.com* webgunetik ateratakoak dira. <http://azpitituluak.com/euskaraz/1477640964>

48. Mark Frost, (New York, 1953) telebista eta zinemako gidoigilea, zuzendaria eta produktore exekutiboa.

49. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 250 eta 251. orr.

pertsonaiekin zein telesailaren ingurune espazial osoarekin. Argumentuaren ideia zentzu horretan guztiz sinplea izan zen; erailketa bat Estatu Batuetako Ipar Mendebaldeko herri batean, non, gertaera latz honen ondorioz herriko pertsonaia ezberdinen izaerak agertzen ziren kapituluz-kapitulu.

“¿En qué consistía exactamente tu oferta a la ABC?

El misterio de quién mató a Laura Palmer estaba en primer plano, pero luego se apartaba ligeramente a medida que conocíamos a los vecinos del pueblo y sus problemas. Cada semana ofrecería un primer plano de varias cosas. El proyecto consistía en mezclar una investigación policial con las vidas cotidianas de los personajes. Habíamos dibujado un mapa del pueblo.

Sabíamos dónde estaba todo, y eso nos ayudó a determinar la atmósfera principal y lo que podría ocurrir allí. Supongo que es difícil hablar de qué hizo que *Twin Peaks* se convirtiera en

Twin Peaks. No creo que ni nosotros mismos lo supiéramos.

Pero la ABC dijo que querían hacer el piloto”⁵⁰.

Adibidez *Twin Peaks Blue Velvet* pelikularekin parekatzen badugu, hein batean telesailak pelikularen antzeko patrioiak jarraitzen dituela ikusiko dugu. Itxuraz lasaia dirudien herrian gertaera asaldagarri bat gertatzen da, eta momentu horretatik aurrera guztia ezberdina izatera pasatzen da, dena arrarotu egiten da. Bietan, bai telesailan eta bai pelikulan, behin ere lehertzen ez den tentsioa somatu daiteke giroan, kezkgarritasun konstante batek hartzen dituelarik pertsonaia, elementu eta zirrikitu guztiak. Zentzu honetan *Twin Peaks* eta *Blue Velvet* oso antzekoak dira, berdinak ez esatearren. Protagonista ere pertsonaia berbera da bi kasuetan, Kyle MacLachlan⁵¹ aktorea. Kasu bakoitzean ikuslearengan sortzen duen eragina ordea, ezberdina da. Telesailak, pelikulak ez bezala, ikuslea pixkanaka-pixkanaka sartzten du istorioan, publikoa kapituluaren bitartez leku eta pertsonaia ezberdinak ezagutzen doa bitartean. Pelikulan guzti hau azkarragoa da, eta beraz ikuslearen identifikazioa ez da horren “indartsua”. Telesailaren formatua izatearena, pisuzko arrazoia da *Twin Peaks*en analisisa egiterako orduan.

Guretzat *Twin Peaks* telebistako telesail izateak, berezia egiten du. Adibidez, D. Lynchek telesaila eta gero garatu zuen pelikulak, *Twin Peaks: Fire Walk with Me*⁵², ez du ikuslearengan eragin berbera uzten, ez guri dagokigunez behinik behin. Jada pelikularen argumentuak ez du telesailaren indarra erakusten, eta aldi berean D. Lynchek aipatzen zuen errealismo hori ere galdu egiten dela iruditzen zaigu.

Alde batetik, *Twin Peaks*en istorioa telesailaren inguruan kokatu eta aztertuko dugu, pelikula alde batera utziz. Bestetik, ez dugu telesail osoa goitik-behera aztertuko.

50. RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. 254 eta 255. orr.

51. Kyle MacLachlan (Washington, 1959) aktore estatubatuarra.

52. LYNCH, David. *Twin Peaks: Fire Walk with Me*. AEB. 1992.

Guretzat *Twin Peaks*en fenomenoa ulertzeko gakoa, lehen denboraldian dago, D. Lynchen errealitate berezi hori eraikitzen delako. Lehen kapituluetan murgiltzen gara *Twin Peaks*en, eta kapitulu hauetan ezagutzen ditugu telesaileko pertsonaia gehienak. Modu honetara esan daiteke, publikoa espazialki zein emozionalki, lehen bi kapituluetan erabat kokatuta geratzen dela.

Hau honela izanik, lehen denboraldia osorik aztertuko dugu, nahiz eta kapitulu guztiak ez izan D. Lynchenak. Honek, *Twin Peaks*en kontestua ulertzeko balio digu, beharrezkoa iruditzen baitzaigu *kezkarri ararroaren* giroa identifikatzeko. Bigarren denboraldian aldiz, D. Lynchek zuzendutako kapituluak bakarrik begiratuko diegu, eta soilik hauen azterketa egingo dugu.

Twin Peaks berezia da. Telesailaren kredituek jada, D. Lynchen lanean ezagunak zaizkigun hainbat klabe eta mezu zuzentzen dizkigute.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Lehenik eta behin txantxangorri bat agertzen da, *Blue Velvet* pelikulako azken eszenan agertzen den txantxangorriari erreferentzia egiten diolarik. Honek, *Blue Velvet*eko istorioarekin lotura zuezena duela adierazten digu, eta ondorioz txantxangorria D. Lynchen “unibertso” horretako elementuetako bat izatera igarotzen da. Txantxangorria zerbait gaizki doanaren irudikapen nabarmena da, horrela bukatzen baita *Blue Velvet*, eta txori mota berberarekin hasten da *Twin Peaks* ere. Ikuslea, kezkarriaren sententzioaren baitan

murgiltzeko nahia edo intentzioa legoke hasiera-hasieratik. Kredituek itxuraz lasaia den munduan sartu nahi gaituzte, baina atzean izugarritzko tentsioa eta biolentzia dago. Honekin batera, kredituetan gerora klabeak izango diren lekuen irudiak agertzen dira, basoa, zerrategia, ur-jauzia eta errepeida.

Errepidearen planoa interesgarria da. Itxura guztien arabera *Twin Peaks* herrira garamatzen errepeida da, honek basoa zeharkatzen du eta eskuineko partean *Welcome to Twin Peaks* jartzen duen kartela ikusi dezakegu eta honen azpian herriak duen biztanleria kopurua: 51.201. Errepidea ezkereranzko bihurgune batean desagertzen da, xehetasun txiki honek indarra ematen dio kezagarritasunaren ideiarri. Pentsa dezakegu errepeidak *Twin Peaks* herrira garamatzala, baina herriaren arrastorik ez dugunez ikusten, zalantzan uzten gaitu. Honen ordeaz, mendi zorrotzak eta basoa ikusten ditugu, abisuak bailiran. Errepresentazio hauekin sartzen gara telesailaren errealtate horretan.

SINOPSISIA

Telesaila Laura Palmerren heriotzarekin hasten da. Laura Palmer *Twin Peak*seko nerabe ezaguna da, guztiek ezagutzen dute eta beraz ospe ona du biztanleen artean. Baina bere heriotzaren ondoren hasierako Lauraren irudia, zintzoa eta arduratsua, desagertu egiten da eta bestelako irudia azalaratzen da. Prostituzioa eta drogek inguratzen zuten neska zorigaiztokoarena

*Twin Peak*seko herri bakartira, Dale Cooper FBI-ko agente berezia (Kyle MacLachlan) iristen da Lauraren heriotza argitzera. Cooper Agentea izaera bereziko pertsonaia da, mistikoa, eta berak bere ametsetan bizitako argibideei jarraitzen die neskaren hiltzailea aurkitzeko. Kasua argitzeko, herriko *sheriff*-aren, Harry S. Trumanen, eta bere talde osoaren laguntza izango du. Lauraren heriotzarekin, Cooper agentea *Twin Peak*seko giroan sartzen da pixkanaka-pixkanaka eta ondorioz bertako hainbat pertsonaia ezagutuko ditu. Cooper pertsonaia berezia dela esan badugu, are eta bereziagoak dira *Twin Peak*seko pertsonaiak. Palmer familiarekin batera Hayward familia dugu, azken hau Donnaren, Lauraren lagun minaren, familia da. Edo hotela eta beste hainbat lekuren jabe den Horne familia, eta herriko zerrategiaren jabe den Packard-Martell familia beste batzuen artean. Aurretik aipatu dugu, *Twin Peaks* auzora edo eremu etxetiarrera mugatzen den telesaila dela, eta beraz herriko familia ezberdinak erakusten zaizkigu.

Hasiera batean Lauraren heriotza, “ohiko” erailketa kasua dela iruditzen zaigu, baina ez guri bakarrik, baita Cooper Agenteari ere. Baina pixkanaka erailketaren inguruko zirkulua estutu beharrean zabaldu egiten dela jabetzen gara, hau da, jarraitu beharreko pistak “lausotu” egiten direla. Momentu honetan, *Twin Peaks* berezia dela jakitera ematen zaigu. Leku arraroa da, bakartia eta misterioz betea. Truman *Sheriff*aren arabera, iraga-

netik bertako basoetan ezkutuko indar bat gordetzen da. Hala eta guztiz ere, bertakoek presentzia arraro horrekin bizitzen ikasi dute, egunerokotasuna “normaltasun” osoz egiten dutelarik, indar ezezagun horren kontzientzia hartuz beti ere. Cooper Agenteak eta Truman *Sheriffak*, hiltzailea *Twin Peak*seko herritarren artean aurkitzeko ahaleginak egingo dituzte.

Baina telesailak aurrera egin ahala, ezkutuko indar horiek nagusitzen dira, eta Cooper Agenteak berak amestutako eszenetan jarriko du arreta, argitu beharreko klabea hortxe kokatzen dela pentsatuz. Lauraren eskutuko bizitza ezagutzen joaten garen heinean, Bob izena hartzen duen pertsonaia aipatzen da behin eta berriz.

Eraiketaren inguruko argibideak ezin konponduta, Lauraren lengusina, Maddy, erailtzen dute, eta justu momentu horretan argitzen zaigu nor den Bob. Bob ez da pertsonaia fisikoa, *Twin Peak*seko ezkutuko indar horiek zirikusi zuzena duen pertsonifikazioa baizik. Cooper Agenteak korapiloa askatzen du, baina Boben presentziak hor nonbait jarraitzen du. Beraz, kasua erabat itxi gabe geratzen da.

Behin telesailaren laburpena eginda, ondorengo lerroetan lehen denboradi osoaren analisisa egiten saiatuko gara. Gure ikerketarekin zirikusia izan dezaketen ezaugarri eta momenturik aipagarrienak aztertuko ditugu. Telesailari buruz egingo dugun ibilbide honek, guk planteatutako galderak argitzeko balioko digu. Azken finean, *kezkarri arraroaren* fenomenoaren eraikitzen duten irudi esanguratsuak dira dudarik gabe.

283

Lehen denboraldia

0

Northwest Passage

(Kapitulu Pilotua)

(Zuzendaria: David Lynch / Gidoigileak: Mark Frost eta David Lynch)

Hasieran aipatu dugun bezala, telesailaren lehen kapituluaren aurretik, kapitulu pilotua grabatu zuten. Kapitulu hau gainontzekoak baino luzeagoa da, kasik pelikula baten forma hartzen du, honek gainera publikoa *Twin Peaks*en kokatzeko balio du.

Laura Palmerren izenak hasiera-hasieratik hartzen du garrantzia, hala ere ibai ertzean agertzen den gorpua aurkitu aurretik, tentsio ikaragarria nabari daiteke giroan, *Twin Peak*seko giro kezkarria da. Lauraren gorpua aurkitu eta hurrengo eszenak adibidez, heriotzaren dramaren goreneko puntua errepresentatzen du.

Eszena honetan Lauraren ama bere etxeko sukaldean agertzen da, hain justu bere alabari deika ari zaio. Honek, publikoak hilketaren berri badakien bitartean, Lauraren amak oraindik ez dakiela ezer adierazten digu. Laura sukaldera ez dela jaisten ikustean, bere

ama goiko pisura daramaten eskaileren aurrean kokatzen da momentu batez Laurari deika. Eskailerak goiko pisura garamatza, baina baita iluntasunera ere, goiko solairua oso iluna baitago. Segundu batzuen ostean, Sarah Palmerrek (ama) eskailerak igo eta Lauraren logelako atea irekitzen du, argitasuna sartzten delarik goiko korridorera. Eszena honetan lehen aldiz agertzen da etxearen aspektu *kezkarri arraroa*.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Arazoa etxean bertan dagoela somatzen dugu, eta Lauraren eta bere gurasoen etxea misterioz betetako etxea dela sentitzen dugu. Tentsio nabarmena dago, eskaileren sabaitik zintzilik dagoen haizagailuaren mugimendu zirkularrak erakusten digun bezala. Sarah bere alaba etxean ez dagoela jabetzen denean kezkarritasuna areagotu egiten da, baina hau jakin aurretik ere, etxean giro deserosoa dagoela bistakoa da. Sarahrentzat bere etxea ezazaguna izatera pasatzen da, hori iradokitzen digu guri behintzat. Zerbait beldurgarria gertatzera doala atzematen du Sarahk, eta bere buruan darabilen irudi hori, bere etxean bertan islatuta agertzen da. Sarahk telefono bitartez jakiten du bere alabaren heriotzaren berri, izan ere, errealitatean telefonia erabiltzea ohikoa da horrelako berri gogorrek emateko. Alde batetik beraz, eszena errealitatearekiko fidela dela esan dezakegu, gordina Lauraren gurasoen aurpegiei dagokienez. Baina bestetik D. Lynchek bere ukitu dramatikoa ere ematen dio, planoen ikuspuntua eta soinu bandari dagokienez.

Gertakari honen ondoren beste bi alditan iragartzen da Lauraren heriotza, lehenik herriko institutuan eta bigarrenik zerrategian. Bi lekuen arteko paralelismoa eratzen da, bieran bozgorailu bidez ematen zaie bertakoei neskaren heriotzaren berri. Institutua eta zerrategia, *kezkarri arraroaren* eremu bezala ikusten ditugu kasu honetan.

Zerrategiaren kasuan, zerbait badago honen bueltan ez dabilena ondo, tximinetako keak mehatxu izaera du baso erdian, eta jabeen arteko tentsioak nabariak dira. Zerrategiak zerbait ezkutatzen du, azpijokoen eta bestelako negozioen lekua delako.

Bestalde, D. Lynchek institutua idealizatuta erakusten digu hasiera batean. Gehiegizko zoriontasuna nabari daiteke, gazte izatearen indarra eta kezka gabezia muturrera eramanez, giro arraroak indarra du hemen. Gogoratu gaitezen, *Mulholland Drive* pelikulan Betty Los Angelesera heltzen deneko momentuarekin. Antzeko giroa sortzen du kasu honetan D. Lynchek. Baina beste behin, hasieran zirudien hori beste modu batekoa dela erakusten digu, bozgorailutik Lauraren heriotzaren berri ematen ari diren bitartean. Ondorioz, gazteen izaera indartsua sakonean ahultasunez betea dagoela ikusten dugu. Euren aurpegiaren jarrerek erakusten duten bezala, itxura guztien gainetik izaera anbigua eta mesfidatia azalaratzen da.



285



Kapitulu pilotuan jada, *Twin Peaks*en inguruaren ezaugarri batzuk atzeman ditzakegu. Plano gehienetan zerua lainotuta agertzen da, mendietako pinuak estaltzen dituen behelai-noak giro hezea dagoela adierazten digun bitartean. Aldi berean leku lasaia eta misterio-sua dela sentitzen dugu, non, bertako biztanleak anbiguotasun horrekin bizi diren.

1

Traces to Nowhere

(Zuzendaria: Duwayne Dunham / Gidoigileak: Mark Frost eta David Lynch)

Kapitulu pilotuan aurkitu dugun alde bikotasuna zein anbiguotasuna, lehen kapituluaren argi eta garbi errepresentatzen da. Zehazki Donnaren (Lauraren lagun mina) eta bere amaren arteko elkarrizketa batean. Hitzen bidez erdiko puntu horretan kokatzen dira sentimenduak:

“**Donna:**

-Ama hain da arraroa... Badakit triste egon beharko nukeela, eta banago, nire parte bat badago. Baina zera bezalakoa da... ametsik ederrena izaten ari banintz bezalakoa da eta aldi berean ametsik txarrena, dena batera”.

286

Donnaren sentimenduen kontraesan honek, *Twin Peaks* oinarritzen den ezaugarri nagusian kokatzen gaitu. D. Lynchek hitz hauekin, lan egiteko oso gustoko duen eremu nahasi horretara garamatza dudarik gabe. Aldi berean, hitz horiek *Twin Peaks* deskribatzeko egokiak dira; arraro sentiarazten gaitu kontrako sentipenen aldi bereko bizipenak eta horrek kezkarritasuna eragiten du.

Honekin batera, telesailako pertsonaiak ezagutzen goazen heinean, euren etxeetako giroa ezagutzen dugu. Etxeen barrura sartzen gara. Lehen kapituluaren adibide batzuk nabarmendu ditzakegu.

Adibidez Bobby Brigs (Lauraren gelakide eta bikote errebeldea) eta bere gurasoen arteko harremanak ez dirudi oso normala, eta hori euren etxean islatzen da. Etxea “hotza” da, euren harremanak bezala, baina aldare kristau bat ere badu. Bobby odol beroko gaztea den bitartean, bere aita izaera bitxiko dominaz beteriko traje militarrez jantzitako gizon “zuzena” da.

“**Major Garland Briggs** (Bobbyren aita):

-Bide hau argitzea da gizaki orenen asmoa gure izate lainotsu eta ekaitzezko honetan”.

Cooper agentea bezala izaera mistikoa du Major Garland Brigsek (Bobbyren aita), askotan bere itxura ez dator bat esaten dituen gauzeekin.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Donna eta bere gurasoen etxeko giroa zein den ere ikusi dezakegu. Kasu honetan, D. Lynchek familia “idealizatuaren” ideia finkatu nahi du, baina idealizazio nabarmen horrek etxe barruan giro deserrosoa sortzen du. Badirudi euren etxean bertan ezin direla gustora aurkitu. Hori bai, etxea garbi-garbia da, dena bere lekuan dago eta itxura batean behintzat, telesaileko beste familiekin alderatuz, Hayward familiak ez du arazo larririk. Xehetasun bat, Eileen Hayward (Donnaren ama) elbarritua da eta gurpil-aulki batean mugitzen da.

287



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Leo eta Shellyren (arazoak dituen bikote gaztea) etxeak ez du zerikusirik Donnaren familiarenarekin adibidez. Etxe honetako giroa biolentoa eta etsaitasunezkoa da, Leok Shellyrenganako erakusten duen jazarpen jarreragatik. Baina jarreraz gain, etxea bukatu gabe dago, egurrezko listoiezko horma biluziak ikusi ditzakegu. Honek ohiko etxeen

itxuraren ideiatik ateratzen gaitu, amaituta ez egoteak egitura interesgarriak sortzen dituelarik. Kasu honetan ez dago apaindurarik ez eta estalkirik, etxearen erraiak agerian daude. Dena oso gordina da, seguraski Leo eta Shellyren arteko harremana bezalako, etxearen aspektuak oraindik eta gehiago areagotzen du arazoez beteriko harreman hori.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

288

2

Zen, or the Skill to Catch a Killer

(Zuzendaria: David Lynch / Gidoigileak: Mark Frost eta David Lynch)

Bigarren kapitulurako leku ezberdinen kokapenak ezagunak zaizkigu jada, kafetegia, *Sheriffaren* bulegoa, hotela, zerrategia, gasolindegia... Eredu osoaren kontzientzia espaziala hartzen da leku ezberdin hauen bitartez, bakoitzak bere buruan mapa moduko bat irudikatuz. Espazio hauen agerpenekin, *Twin Peaksen* lekuak duen garrantzia azpimarratzen da, eta guri, publikoari, herria ezagutzeko gogoak sartzen zaizkigu. Aipatu dugun bezala telesailaren indarra ez dago bakarrik bere argumentuan edo pertsonaiekiko identifikazioan, baita ere lekuaren kontzientzia hartzearen baitan. Bakoitzak bere buruan ez du *Twin Peaksen* ideia abstraktu edo lauso, baizik eta kontrakoa, ikuslea argi eta garbi, fisikoki ez bada ere, bertan kokatzen da.

Kapitulu pilotua aztertzean, arazoa Palmer familiaren etxean dagoela aipatu dugu, hain zuzen Lauraren heriotzaren ondotik, etxeko giroa arraroa izateaz gain, larria ere bada. Palmerdarren familia desegin egiten da, baina arazoa Lauraren heriotza baino lehenagotik dutela sentitzen dugu. Agian Lauraren heriotzak urteetan ezkutuan mantendu zuena

azaleratzea lortu du, eta momentu horretatik aurrera jada ez da ezer berdina. Planteamendu honen adibide garbia gurasoen beraien jarrera da. Errealitatea eta ametsen eremuak nahastu egin dituztela dirudi, eta euren jokoarak D. Lynchek behin eta berriz jorratzen duen “beste eremu” horretan, “oihalaren bestaldean”, kokatzen dira.

Aipatzekoa da bigarren kapitulu amaierako eszena. Leland Palmerrek (aita) bere alabaren argazki bat hartu eta berarekin dantzan hasten da. Leland bere onetik aterata, Sarah (emaztea) egoera baretzen saiatzen da, baina azkenean bera ere histerismoan erortzen da. Momentu horretan Sarahk Lelandi esaten dionak lerro hauetan idatzitakoa baieztatzen digu:

“Sarah Palmer:

-Baina Leland, zer ari da gertatzen etxe honetan!?”

Desesperazio adierazpen honekin, Sarahk bere etxean zerbait kontrola ezina dagoela nabari duela esan nahi digu. Kontrola ezina den horren aurrean, beldurra baino indartsuagoa den sentimendua nagusitzen da beregan, bere ingururik gertukoena arrotza, ezezaguna, ikustearen sentimendutik asko duena.

Adibide honetan argi eta garbi, etxea *kezkarri arraroaren* ikuspuntutik erreprezentatzen da.

289

3

Rest in Pain

(Zuzendaria: Tina Rathborne / Gidoigilea: Harley Peyton)

Telesailak aurrera egin ahala, ametsak gero eta protagonismo nabarmenagoa hartzen dute. Esaterako, hirugarren kapitulu Cooper Agenteak bere ametsen bueltan kokatzen du Lauraren hilketaren erantzuna:

“Cooper Agentea:

- Harry, nire ametsa dezifratu beharreko kodea da.

- Dezifra ezazu kodea, argi ezazu krimena”.

Cooperren hitzek dioten bezala, ametsak Lauraren hilketa argituko duten aztarnak dira, bizipen hauek ez dira bigarren mailako kontuak eta ikerketan zehar protagonismo nabarmena hartzen dute. D. Lynchek hain gustoko duen pentsaera arrazionalaren desegituratzea ematen da hemen. Hau da, pixkanaka-pixkanaka *Oihal Gorriaren* bestetaldere garamatza, oihal honen bestaldean kokatzen direlarik Cooper Agentearen ametsak. Pentsaera arrazionalaren desegituratzea diogunean, Lauraren heriotzaren ikerketaren ibilbideak hartzen duen norabideaz ari gara. Lehen kapituluetan, erailketaren arrazoiak pentsamendu

“logikoen” baitakoak direla esan daiteke, eta kausa, arrazoi arrazionaletan bilatu nahi da. Baina pixkanaka D. Lynchek, “beste aldera” garamatza, ametsen mundu irrazionalera, eta momentu batean D. Lynchen personifikazioa izan daitekeen Cooper Agenteak, eremu horretatik ikertzeko bideari ekiten dio.

Hirugarren kapituluan, D. Lynchek behin eta berriz sortzen duen ezaugarria sartzen da. Bikoitzaren, eta zehazki emakume bikoitzaren, irudia: Madeleine. Madeleine, Laura Palmerren lehengusina da. Baina azken batean, Laura Palmerren pertsonifikazioa da, antzele berberak errepresentatzen baititu bi pertsonaiak. D. Lynchen film gehienetan dago emakume bikoitzaren irudia, eta kasu honetan *Mulholland Drive* pelikulan gertatzen den bezala, bikoitzaren irudia muturrean kokatzen da pertsonaia berberaren interpretazioaren bitartez.

290



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotogramak)

Madeleine, Laura Palmerren pertsonifikazioa dela argi eta garbi dago. Baina Laura ilehoria den bitartean, Madeleinek ile beltza eta betaurrekoak daramatza. Izaera ere, ezberdina erakusten dute bi pertsonaiek, Laurak izaera misteriozua duen bitartean, Madeleinek izaera xaloagoa duela dirudi. *Twin Peaks*en erabilitako baliabide hau, geroago *Lost Highway* errepikatu egingo da. Film honetan, René, Alice da eta alderantziz. Telesailean, Laura eta Madeleinekin gertatzen da nahasmen hori.

Baina bikoitzaren irudikapenak ez gaitu gu, publikoa, bakarrik nahasten. Nahasmen honen bizipena telesaileko pertsonaietara ere eramaten da. Honen adierazle da, Madeleinek lehen agerpena egiten duen eszena.

Leland (Lauraren aita) egongelako sofán eserita dago lur jota, atzetik telebistan emititzen ari diren foiletoi baten elkarrizketa entzuten delarik. Madeleine bere osabaren aurrean agertzen denean, azken honek segundu batzuetan duda egiten du, ea Madeleine ez ote den bere alaba kuttuna. Hildakoaren berpiztearen zalantza sortzen da.

Atzean entzuten den foiletoiko elkarrizketa eurek esaten dutenarekin nahasten da, telebistan hain zuzen aita/alaba batzuen arteko ahotsak entzun daitezke, horrela Madeleinek telebistako alabak oihukatzen duena esaten duela dirudi. Leland bera, ikuslea bezain harrিতuta geratzen da bi neskek duten antza nabarmena ikustean. Baina Leland bakarrik ez, baita geroago Donna eta James (Lauraren maitalea) ere. Beraz bikoitzak, alde bikotasunak, ez du kezka ikuslerengan bakarrik eragiten, baita fikzioan ere, hau da, *Twin Peaks*eko pertsonaien baitan.

291

Kapitulu honetan, Lauraren hileta ikusi dezakegu. Momentu dramatikoak izanik ere, anbiguotasunez beteriko giroa erakusten da. Inork inorekin hitz egin gabe, begiraden arteko komunikazioa nagusitzen da hiletara bertaratzen direnen artean. Normala den bezala begiradak tristeak dira, baina aldi berean eta tristura honen azpian, itzaropenezko begiradak agertzen dira. *Twin Peaks*en erabat barneratuta dagoen giro bikoitzaren seinale dira xehetasun hauek, ezkutuko zerbaiten adierazleak.

*Twin Peaks*eko giro berezia, ongi deskribatzen dute Cooper Agenteak eta Truman *Sheriff*ak esandako hitzek hurrenez hurren:

“Cooper Agentea:

- Denbora laburra pasatu dut Twin Peaksen. Baina denbora horretan, zintzotasuna, ohorea eta duintasuna ikusi dut. Erailketa bat hemen ez da aurpegirik gabeko zerbait. Ez da azkenean kalkulatu beharreko estatistika hutsa. Laura Palmerren heriotzak gizon, emakume eta haur guztiak hunkitu ditu hemen bizitzak inportantzia duelako, guztiak. Nik uste nuen ikusmolde hori desagertua zela, baina ez da horrela. Existitzen da, hementxe, Twin Peaksen”.

“Harry Truman Sheriffa:

- Twin Peaks diferentea da. Mundutik erabat aparte. Eta guri horrelaxe gustatzen zaigu... Baina horrek badu bere ifrentzua, eta hori ere diferentea da. Agian hori da gauza honen truke ordaintzen dugun prezioa. Bada zer edo zer gaiztoa, hor kanpoan. Gauza bene-benetan estrainoa baso zahar hauetan. Deitu nahi duzun bezala. Iluntasun mota bat. Presentzia

bat. Forma asko hartzen ahal ditu, baina hor kanpoan izan da, hemengo guztiek memoria dutenetik. Gu beti borrokatu gara horren kontra”.

Bi protagonistek eginiko adierazpen hauei esker, *Twin Peak*seko giroa kokatzen den muga-mugako eremu hori identifikatu dezakegu. Inongo dudarik gabe, *heimlich*, *unheimlich* izatera igarotzen den momentu konkretu honetaz hitz egiten da azalpen hauetan.

Alde batetik Cooper Agentek esadakoa dago. Kasu honetan, *Twin Peaks*en izaerarik benetakoena, egiazkoena, deskribatzen du. Cooper Agentearen arabera, hiri handietako bizitzarekin alderatuz, *Twin Peaks*en eguneroko bizitzak zentzua du. Gertaera txikienaren garrantzia aipatzen da. Aipatu behar da Cooper Agentea ez dela *Twin Peak*sekoa, seguraski hiri handiago batetik iritsi dela. Baina berehala jabetzen da bere lekua horixe dela, eta gustura sentitzen dela *Twin Peak*seko “egiazko” giro horretan. Egiazkoaren baitan dago izaera *kezkarri arraroa* ere.

Bestetik ordea, Truman *Sheriff*ak egiten duen deskribapena legoke. Adierazpen honetan nolabait, aurretik Cooper Agentek esandakoaren beste aldea, beste izaera hori, azaltzen da argi eta garbi. Truman *Sheriff*a bertako biztanlea izanik, kontziente da *Twin Peaks*en baitan dagoen *kezkarri arraroa* eta honek giroan sortzen duen etengabeko tentsioaz. Baina ez digu hau bakarrik esaten, nolabait inguru horretan bizi diren biztanle guztiak giro berezi horren jakitun direla aditzera ematen digu. Trumanen deskribapenean, *Twin Peaks*en alde bikoitza zuzenena esplikatzeko da: Alde batetik, Cooperrek azaldutako egiazko izaera hori legoke gainontzeko lekuetatik bereizita egotearen ondorio, baina bestetik, Trumanek agertzen duen aspektua legoke, eta hau ezezagunaren presentzia da.

Inolako zalantzarik gabe, ezaguna eta ezezagunaren presentziaz hitz egiten da bi adierazpen hauetan; nola *Twin Peaks*en *unheimlich*aren presentzia dagoen eta bertako biztanleak jakitun izanik ere, presentzia honekin bizitzen ikasi duten. Bi aspektuen erdiko puntuan legoke *kezkarri arraroaren* giroa.

Honetaz gain, Truman *Sheriff*ak Cooper Agenteari *Twin Peaks*en aspaldidanik gertatzen denaren berri ematen dionean, honen azalpenek misterio izaera nabarmena hartzen dute. Hain zuzen ere, badirudi Lauraren heriotzaren aurrean pertsonaia denak direla susmagarriak, ezezagunaren presentzia horrek denak maila berean jartzen dituela. Agian puntu honetara arte, ikuslearentzat pertsonaia batzuk bakarrik izan zitezkeen Lauraren heriotzarekin zerikusia zutenak, batzuk susmagarriak ziren eta besteak ez. Baina telesailak aurrera egin ahala, eta batez ere momentu honetatik aurrera, eta giroa arrotzen doan heinean, pertsonaia susmagarrien eta ez-susmagarrien arteko muga nahasi egiten da. Beste modu batera esanda, pertsonaia “zintzoen” eta “gaitzuen” arteko logika hori desagertu egiten da erabat. Azken baliabide hau, ezaugarri berezia da D. Lynch-en lanean ere. Telesailen munduan horren markatua dagoen patroia beraz, ez du jarraitzen *Twin Peak*sek.

Hirugarren kapituluan badaude, gure ikerketarentzat aipagarriak diren xehetasun batzuk. Lau eszenetan, etxe ezberdinetan dauden ezkutuko lekuak, zirrikituak, erakusten zaizkigu. Leku bereziak dira guztiak, eta etxearen ezkutuko aldea, *oihalaren beste aldea*, erreprezentatzen dute nolabait.

Audreyk (hoteleko nagusiaren alabak), hotelean ezkutuko pasabide bat eta bertan aitaren bulegoa zelatatzeke zulo txiki bat du. Ezkutuko pasabide honetara horman kamuflatuta dagoen atetxo batetik sartzen da. Itxura guztien arabera, Audreyk bakarrik ezagutzen duen eremua da hau, eta bertatik horren gustoko duen *voyeuraren* jarrera hartzen du.

Bigarren kasua Bob eta Sellyren etxeko sukaldean aurkitzen dugu. Azken honek, sukaldeko altzari baten barruan sekretuko lekua du, egurrezko xafra faltsu bat kendu eta Boben indarkeriarengandik babesteko pistola gordetzen du bertan.

Zerrategiko jabea zen Adrew Packarden etxean aurkitzen dugu hirugarren adibidea. Bere alarguna den Josiek, armairu faltsu baten atzean dagoen kutxa-gotor batean ezkututzen ditu zerrategiko kontuak. Berak dioen bezala, bere senarrak aginduta egin zen armairu atzeko ezkutuko kutxa hori.

Eta azkenik eszena honen jarraian laugarren adibidea ikusi dezakegu, zerrategiko jabearen arreba den Catherine Packarden etxean. Catherinek bere logelako komoda itxurako altzari baten gainean kaxa faltsu bat du, kaxa honen hondoa ireki egiten da eta honen azpian benetako gordelekua du.

293



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)



294



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotogramak)

Aipatu ditugun ezkutuko leku hauek, etxeen barrualdeek gordetzen dituzten misterioen adibide grafikoak dira. Guztiak ezkutuan daude eta zerbait esanguratsua gordetzen dute barruan. Itxuren azpian gordetzen dena erakutsi nahi dela dirudi, lehen begibistan ikusten

denaren atzean dagoenari garrantzia eman nahiko balitzaio bezala. Arreta berezia jartzen da xehetasun hauetan, ez da kasualitatea gordeleku guzti hauek kapitulu berean agertzea. Hauekin *Twin Peaks*en baitan dagoen alde iluna, beste aldekoa, indartu nahi da, eta nola pertsonaia hauek euren etxeetan ezkutuko lekuak mantentzen dituzten. Gordeleku hauek etxeetan kokatzeak, *unheimlich*aren fenomenoaren etxeetan bertan dagoela esan nahi du, baina ezkutaleku hauek arrarotasunaren eta ezezagunaren presentziaren isla ere badira.

4

The One-Armed Man

(Zuzendaria: Tim Hunter / Gidoigilea: Robert Engels)

Kapitulu honetan ametsen presentzia indartzearekin batera, argumentua “nahasten” hasten da. Ametsen bitartez hainbat elementu lotzen dira, eta lotura hauek zentzua hartzen dute. Esaterako, Sarah Palmerren eta Cooper Agentearen ametsetan agertzen den gizona, pertsonaia bera dira. Modu honetara pentsaera arrazionaletik at dauden aukerak aztertzen dira.

“Cooper Agentea:

-Bi gertaera ezberdin batera izaten direnean eta ikerketa berekoak direnean, adi egon behar dugu”.

295

Cooper Agenteak Truman *Sheriff*ari eta bere taldeari emaniko gomendioak argitzen digu, ametsen arteko loturen inguruan aipatzen genuena. Kasu honetan logikarik ez duten gertaerek, ametsak, bat egitean, beste aldean dagoen mundu paralelora eramaten ditu Cooper Agenteak, aztertu beharreko aztarnak. Lauraren amaren eta Cooperren agentearen ametsen kointzidentziak kezkarritasuna eragiten dute, eta bi kasuen arteko harremanak, Truman *Sheriff*ak aipatzen zuen *Twin Peaks*en ezkututzen den izaera/ forma arraro horretara garamatza.

Cooper Agenteak aipatutakoaren harira, *Twin Peaks*en bizitzak zentzua duelako eragiten du Laura Palmerren heriotzak izugarritzko kolpea biztanleengan. Pertsonaia bakoitzaren egunerokotasunean ondorio zuzena du. Hau horrela izanik, FBIkoek eta bertako *Sheriff*az gain, ikerketa paraleloak burutzen dihardute *Twin Peak*seko bizilagunek. Adibidez, Donna eta Jamesek burututakoak edo Audreyk espiotza bidez lotzen dituen hainbat datu eta aztarna. Baina guztiek somatzen duten ezaugarri bat baldin badago, hau, Lauraren heriotza misterio batekin lotzea da. Beste modu batera esanda, ia guztiak, Donnak Lauraren langun minak barne, Laurak zeraman “bizitza paraleloa” agerian gelditzen denean, erakusten duten ustekabeak jokuz kanpo uzten ditu. Sekretupeko bizimodu honen eraginez, heriotzak aura misteriotsu bat hartzen du. Modu batera, ezkutuan mantendu behar zen hori, azaleratu egiten delako momentu batean.

Cooper's Dreams

(Zuzendaria: Lesli Linka Glatter / Gidoigilea: Mark Frost)

Donna eta Jamesek, Madeleineri laguntza eskatzen diote heriotzaren inguruko hainbat datu argitzeko:

“**Donna:**

-Laurak ezkutaleku sekretu bat zeukala esanten zuen. Bere etxeko bazterren batean, beharbada gelan. Berak bakarrik zekien kokapena. Baliteke han zerbait egotea, hiltzailearengana eroango gaituen pista”.

Donnak Madeleineri honako hau kafetegian aitortzen dio, James aurrean dela. Elkarrizketak baieztatzen digu Donna eta Jamesen nahia, Lauraren heriotzaren arrazoiak argitzea dela. Baina adierazpen honek ez digu hau bakarrik baieztatzen, *Twin Peak*seko etxeetan ezkutuko lekuak, leku misteriotsu eta arraroak, daudela ere bai. Laurak bere logelan ezkutuko lekua izateak, etxearen alde ezazaguna, arraroa, indartzen du eta ezagutzen ez dugun aspektu horrek, etxea kezkarria egiten du.

Bosgarren kapitulua bereziki interesgarria da guretzat. *Kezkagarri arraroaren* giroa are eta indar handiagoz agertzen delako.

296

Lehenik, Lelanden (Lauraren aita) itxura aipatu behar dugu. Pertsonaiaren degradazioa erakusten zaigu. Bosgarren kapituluan bere agerpena egiten duenean, zoro itxura duen pertsonaia da, askotan inora begiraten ez duen begirada beldurgarria erakusten duena. Lelandek jada ez du hasieran zuen zentzuzko jarrerarik erakusten, eta ingurukoek zoro bezala tratatzen dute.

Kezkagarri arraroaren giroa markatzen duen lehenengo ezaugarria, maitasuna eta malenkoniaren arteko lotura estua da. *Twin Peaks* ez da salbuespena, eta kasu honetan ere D. Lynchen ohiko ezaugarrietako bat erabiltzen da: Maitasuna eta zoriontasuna, mundu ilunarekin lotzea. *Twin Peaks*en maitasuna eta malenkoniaren sentimenduak batera doaz, Donna eta Jamesen arteko amodioa adibide garbia da, edo Normaren (kafetegiko jabea) eta Big Ed Hurleyren (gasolindegiko jabea) arteko ezinezko maitasuna. Telesailean maitasuna, erromantizismoz beteriko irudien bitartez errepresentatzen da. Lakua eta inguruko zuhaitzek osatzen duten paisaia erromantikoak edo telesaileko abesti nagusiaren, *Twin Peaks Theme*, doinuek esaterako, osatzen dute giro hori. Baina maitasunaren atzean malenkoniarekin batera, zerbait iluna dago, indar ezezagunak dira, eta hau bikote harremanetan jazarpenaren bidez islatzen da. Telesailean, “maitasun jazarpen” kasuen adibide bat baino gehiago aurki ditzakegu. Maitasunak beraz, zoriontsu egin gaitzake baina baita zoritxarreko ere.

Kezkagarri arraroaren giroa eraikitzen duen beste ezaugarrietako bat Margaret Lanterman, *The Log Lady*, eta bere etxea agertzen direneko eszena da. Margaret egur zati bat eskuetan daraman emakume mistikoa da, eta badirudi egur zati horren bitartez beste aldea, *oihalaren atzean dagoena*, ikusteko gai dela. Cooper Agentea eta Truman *Sheriffa*, azken honen laguntzaileaz eta herriko medikuaz lagundurik, Margaretren etxera hurbiltzen dira aztarnak jarraituz. Honen etxea isolatuta dago basoaren erdian. *The Log Lady*, basoa eta txabola batera agertzeak badu ipuin tradizionalekin zerikusia, eta Vladimir Propp-en⁵³ arabera, ipuinetan hiru elementu hauek, askotan elkarrekin agertzen ziren.

Cooper Agentea eta bere taldearen jarrerak, nahastu egiten gaitu ordea. Badirudi gaizkile baten etxera doazela, pistolak eskuetan dituztela kontu handiz mugitzen dira. Baina Margaret ez da pertsonaia arriskutsua, bitxia bai. Emakumea bat-batean agertzen da bere etxeko portxeko ezkina batetik eta ikara moduko bat eragiten du besteengan.



297

David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

“**Margaret** (*The Log Lady*):

-Bazen garaia zuek iristeko. Beldurrez zaretenean, astiro ibiltzen zarete”.

53. Vladimir Yakovlevich Propp, (San Petesburgo, 1895 – Leningrado, 1970) ipuin tradizionalen aztertzaile errusiarra.

Kasu honetan Margaretak esandakoak, *Twin Peaks*en sentitzen den beldurrari egiten dio erreferentzia gure ustez. Azken finean, beste aldekoa ikusteak edo *oihala* igarotzeak eragiten duen beldurrari ari da Margaret. Dударik ez dago bera bi eremuen, bi aldeen, artean dagoen pertsonaia dela:

“Margaret (*The Log Lady*):

-Nire senarra aizkolaria zen. Deabrua ezagutu zuen.
Sua da deabrua: koldarra da, ke atzean ezkututzen da”.

Hemen kokatu dezakegu D. Lynchek suarekiko erakusten duen gustua adibidez. Alde batetik sua, goxotasuna, berotasua eta batasunaren sinboloa bezala erakusten da: Etxean familian bilduta suaren inguruan. Baina bestetik, Margaretaren adierazpenetik atera daitekeenez, kontrakoaren isla ere bada, ezkutuko aspektu ezezagun hori suaren atzean ezkututzen da. *Twin Peaks*en sua etxeetako egongela ia guztietan kokatzen dela ikusita, eta *The Log Lady* emaniko ohartarazpena kontuan hartuta, arazoa, kezkarritasuna, etxeen barruan dagoela ondorioztatzea eramatan gaitu berriz ere.

Cooper Agentea, Truman *Sheriffa*, honen laguntzaile *Hawk* eta William medikua, (Donnaren aita) Margaretak tea hartzera gonbidatzen ditueneko eszenak, *kezkarri arraroa* agertzeko oinarritzkoa den anibalentzia erakusten duela iruditzen zaigu. Cooper Agentea eta bere taldea aztarna baten atzetik bila dabilta, zehazki baso erdian dagoen txabolaren bila ari dira. Horrela, Margaretaren etxearekin egiten dute topo, azken honek bere etxera gonbidatzen ditu esanez bi egun zeramatzala euren zain. Aurretik esan dugun bezala, *The Log Lady* pertsonaia mistikoa da, eta Lauraren hilketa gertatu zen gaueko hainbat datu ematen dizkie Cooper Agentea eta Truman *Sheriffari*. Eszenaren arrarotasuna, egoeran bertan dago. Alde batetik, Margaretak heriotzaren gauean gertatutako hainbat datu ematen ditu. Baina bestetik, denak tea eta gailetak hartuz mahai borobil baten inguruan eserita daude, garrantziarik gabeko kontuez ariko balira bezala. Telesailaren argumentuari dagokionez, Margaretak esaten dituen hitzek garrantzia dute, baina kontestuak aldiz, hitzek izan beharko luketen transzendentziarik ez du erakusten. Aipatzekoa da baita ere, *Sheriffak*, *Hawkek* eta medikuak emakume honen aurrean erakusten duten errespetua, berak esandakoak adi-adi entzuten dituzte. Cooper Agenteak, kanpokoa izanik, hasiera batean ez du erakusten horrelako errespeturik.

Honen atzetik datorren eszenan, *Twin Peaks*en *kezkarri arraroaren* giroa goreneko puntura eramatan dela dirudi, ohikoak diren hainbat ezaugarri batera agertzen direlako. Lau gizonak batera doaz basotik barrena, atzetik *Into the night* abestia entzuten da, baina abestia kontrakoa esaten badu ere, eszena eguzki argitan gertatzen da eta ez gauez. Beleak ikus ditzakegu, zuhaitzetik-zuhaitzera hegaka. Basoan dagoen txabola misteriotso batera sartzen dira, barruan hainbat aztarna aurkitzen dituztelarik. Txabola misteriotso honen agerpenarekin, berriro ere V. Proppen ipuinen irakurketara zuzentzen gara. Honen

arabera, baso erdian kokatzen den txabolak, sarbide erritoekin zuen harremana, eta basoak hesiarekin, honek heroiari bidea oztopatzeko balio zuelarik. Eszenarekin jarraituz, lehenik, entzuten dugun abestia disko-jogailuan jarrita dagoen diskatik datorrela ikusi dezakegu. D. Lynchek erabili izan duen baliabidea da hau, antzoki hutsak bezala. Badirudi norbaitek diska biraka jarrita utzi duela. Txabola barruan oihal gorri bat ikusi dezakegu, Cooper Agenteari bere ametsetan agertzen zaionaren berdin-berdina. Atzoki baten itxura hartzen du lekuak, kasu honetan D. Lynchek askotan esperimentatzen duen “beste aldeko lekuaren” errepresentazioa dirudi.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Horregatik aipatu dugu goreneko puntuarena. Badirudi Lauraren erailketa gertatu zeneko momentura heldu direla, eta puntu horretatik abiatzen dela gertatutako guztia. Klabea den leku baten aurrean aurkitzen gara beraz. Musika eta oihalez gain, giltzarriak diren hainbat elementu aurkitzen ditugu: *Waldo* izeneko txoria kaiolan, odol mantxa lurrean eta kuku-erlojuan *Jack El Tuerto* izeneko leku bateko fitxa batzuk. Badirudi, egurrezko txabola hau Lauraren heriotzaren eszenatokia izan daitekeela, eta aipatu ditugun elementu ezberdin hauen batuketa ez dela kasualitate hutsa, baizik eta propos kokatuak daudela.

Kapituluairen amaiera aldera, Islandiari erreferentzia egiten zaio. *Twin Peaks* basoz inguraturua dagoen lekua da, basoaren presentzia indartsua da eta zerrategi bat egoteak egurraren garrantzia azpimarratzen du. Islandiari erreferentzia egitea ez da kasualitatea gure ustez, bere zeresana eta azalpena duela uste dugu:

“**Benjamin Horne** (Audreyren aita):

– *50eko hamarkadan izango zen. Zure herrialdean bidaiatu izan dut. Zoragarria. Ez dago zuhaitz askorik, baina...”*

Benjamin Hornek zuhaitzei egiten die erreferentzia. Honekin pentsa dezakegu, *Twin Peak*seko biztanleentzat zuhaitzik gabeko herrialde batek oso arraroa izan behar duela, euren ingurua basoz eta zuhaitz erraldoiez beteta baitago. Gure ustez, bi lekuak alderatzen dira, basoa eta zuhaitzik gabeko paisaia aurrez-aurre jarriko balira bezala.

Honen harira aipamen hau, ikerketa honetan jasota geratu den Islandiara eginiko bidaiaren esperientzia pertsonalarekin harremantzea saihetsezina da. Guk, gure esperientzia horretan zuhaitzik gabeko paisaia aipatzen genuen, nolabait inguru lasaigarri eta aldi berean kezka-garri bezala definituz. Telesailean Islandiari eginiko erreferentzia honetan, bi lekuak erabat ezberdinak baina aldi berean berdinak izan daitezkeenaren irakurketa egiten dugu. Berdintasuna, biak leku apartak eta isolatuak izatearen ezaugarri komunean legoke, itxuraz ezberdinak izanagatik ere, misterioa eta arrarotasuna bezalako sentimenduak senti daitezke bietan. Ezberdintasuna aldiz, zuhaitzen presentziaren bueltan legoke.

6

Realization Time

(Zuzendaria: Caleb Deschanel / Gidoigilea: Harley Peyton)

Kapitulu honetan Lauraren sekretuak desestali egiten dira, pertsonaiaren beste aldera, alde ezezagunera, gerturazten garelarik. Audreyk aipatzen dizkigu, Cooper Agentearekin izandako elkarrizketa batean, Lauraren bizitzan sekretuek zuten garrantzia:

“**Audrey:**

- *Ezin dizkizut sekretu guztiak kontatu.*

Cooper Agentea:

- *Sekretuak arriskutsuak dira.*

Audrey:

- *Zuk ba al duzu baten bat?*

Cooper Agentea:

- *Ez.*

Audrey:

- *Laurak sekretu asko zituen.*

Cooper Agentea:

- *Nire lana horiek aurkitzea da”.*

Elkarrizketa honetan, bakoitzaren bizitzan sekretuek duten garrantzia aipatzen da, hain zuzen, *Twin Peak*seko biztanle bakoitzak bere sekretuekin duen patua. Cooper Agentea gainontzekoengandik bereiztu egiten da, itxuraz sekreturik ez duen pertsonaia da. Baina

aldi berean, *Twin Peaks*en inon baino hobeto sentitzen da eta beraz pentsa dezakegu, berak ere sekretu horiek konpartitzen dituela.

Ondoren, Madeleine, Donna eta James, Laurak grabatutako zinta bat entzuten ikusten ditugun eszenak jarraitzen du. Zinta horretan, Laurak bere sekretuak kontatzen dizkio bere psikiatrari:

“**Laura:**

- Zer moduz, doktore? Bi hitz lokartu aurretik. Uste dut gaur amets egingo dudala.

Amesgaiztoak izango ditut. Zuri gustatzen zaizkizunetakoak.

Errazagoa da grabagailuarekin hitz egitea, edozer kontatu dezaket. Nire sekretu guztiak.

Ilunenak. Badakit horiek gustoko dituzula, doktore. Badakit ni ere gustoko nauzula.

Horixe izango da nire sekretu txikia. Zure kokoa bezala.

Zergatik da horren erraza gizonen gustokoa izatea? Ahalegin berezirik ere ez dut egin behar.

Agian zailagoa balitz...”

Irrati-kasetea aurrean dutela, Madeleine, Donna eta Jamesek Lauraren sekreturik ezkutu-koenak entzuten dituzte. Eszena honek, tentsioa helarazten du alde guztietatik. Donnaren gurasoen etxean gertatzen da, kamerak eskuinetik ezkereranzko mugimendua egiten du. Hirurak dauden mahaiaren parera heldu aurretik, kamerak hainbat elementu fokatzen ditu, piano bat partiturekin eta lore lehorrak dituen loreontzia, eta atzetik pantailan ikusten ez dugun erloju baten soinu konstantea entzun daiteke. Soinu honek tentsioaren erritmoa markatzen du, irradi-kasetearen botoiak ateratzen duen soinua entzuten dugun arte.

301



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Momentu horretatik aurrera Lauraren ahotsarekin batera soinu banda entzun dezakegu. Esan dugun bezala, eszena hau Donnaren gurasoen etxeko egongelan gertatzen da. Donnaren familia eta euren etxea, irudi “idealizatuaren” isla direla esan dugu lehendik ere, eta beraz etxe barruan objektu bakoitza bere lekuan dago, edo egon beharko luke. Baina erabateko txukuntasun honek, giro deserosoa, tentsioa, sortzen du. Ez da kasualitatea eszena honetarako Donnaren gurasoen etxea aukeratzea. Kasetean entzuten denaren, Lauraren hitzen, eta pantailan ikusten dugunaren, egongelaren, artean tentsio nabarmena somatu daiteke. Bi ezaugarriak kontrajarri egiten dira, baina aldi berean biak bat datoz. Azken finean, kasetean entzuten diren hitzek kezkarritasuna sortzen digute, Lauraren irudi idealizatu erori egoten delako. Baina ez hori bakarrik, honekin batera etxearen irudi idealizatu ere erori egiten da, itxura mantentzen duen irudi “falsua” besterik ez dela argi utziz. Berrito ere *kezkarri arraroaren* giroa sortzeko, telesailak puntu konkretu horretan kokatzen gaitu: Entzuten duguna kezkarria da, beldurgarria ere bai, baina entzunaldiaren lekuak, egongelak, nahiz eta itxuraz “perfektua eta ordenatua” izan, kezkarritasuna areagotu besterik ez du egiten. Egongela arrosa kolorekoa da. Honek, J. González Requena D. Lynchi buruzko mintegian kolore honi buruz eginiko erreferentzia ekartzen digu gogora: Arrosa kolorea, kolore gorriarekin, oihalaren kolorearekin, kontrajartzen da adibide askotan. Beraz etxeko egongelak, oihalaren beste aldearen kontrako espazioa errepresentatuko luke, aldiz Lauraren hitzak beste alde horretan leudeke.

302



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Madeleinek, Donnak eta Jamesek euren ikerketa paraleloa burutzen dutela aipatu dugu. Zinta etzun eta gero, Lauraren psikiatraren etxera joatea erabakitzen dute, horretarako

Madeleinek Lauraren izaera pertsonifikatzen du. Momentu honetan jada Madeleine ez da Lauraren bikoitza, ile horiko ileordea jantzita, Laura bera dela dirudi. James eta Donnarekin gauez elkartzen denean, hiruren artean nahasmena sortzen da, Jamesek zalantza egiten du Madelein edo Laura bera den, Donna zalantza horretaz jabetzen den bitartean. Hiruren arteko harremanean, tentsioa dagoela jabetzen gara.

7

The Last Evening

(Zuzendaria: Mark Frost / Gidoigilea: Mark Frost)

Azken kapitulu osoa gauez gertatzen dela aipatu behar dugu, azken gaua dela dirudi eta gertaera garrantzitsuak jazotzen dira. Hain zuzen, kapituluaren izenburuak ere, bide horretatik eramaten gaitu.

Donna eta James Lauraren psikiatraren etxera sartzen dira, etxearen barrualdea oso berezia da eta itsas-giro tropikaleko soinuez girotua dago. Kasu honetan basoko txabolaren antzera, berriro ere antzerki izaera ematen zaio etxe barruari. Honekin batera, giro horrekin lotura duten hainbat elementu ikusi ditzakegu: tropikoko ilunabar horietako baten irudia, palmondo eta guzti, eguzkitako txikiz beteta dagoen itsas elementuz apainduriko kutxa bat eta azkenik kokondo bat. Kokondo honetan Lauraren objektu pertsonalak aurkitzen dira.

303



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Kokondoa, D. Lynchek kutxatxoekiko jartzen duen arreta berezian kokatu behar dugu, *Mulholland Drive* filmeko kutxa urdinaren antzeko papera betetzen du. Guztiak objektu

txikiak dira, kasik fetixeak, eta hauen barruan sekretuak gordetzen dira. Psikiatra pertsonaia oso bitxia da, eta bere etxeak pertsonaiaren izaera hori islatzen du. Honek bere etxe barnean, *Twin Peaks*en dagoen atmosferaren kontrako giroa sortzen du. Irla tropikal zoragarri eta eguzkitsua dirudi: Palmondoek pinuak ordezkatzeko dituzte, eta behe-laino eta lanbro giroa, ilunabar laranja-gorri ikusgarrian bilakatzen da. Baina azken finean, guztia ilusio bat da, itxurakeria bat.

Kasu honetan M. Frostek psikiatraren begietako baten lehen planoan, kasinoko joku baten erruletaren forma borobilarekin ordezkatzeko du, hau da, ikusmena erruletaren mugimendu zirkular hipnotikoan bihurtzen da. D. Lynchek objektu eta eszena ezberdinen lehen planoan grabatzeko joera duela aipatu dugu, *zoom* bidez “mikro mundu” horretara gerturatuz. Eta ez hori bakarrik, giza-zentzumenetara murgiltzeko gustua ere erakusten du. Gogoratu dezagun adibidez, *Blue Velvet*eko istorioari hasiera ematen dion elementua; belarria. Eta gogoratu dezagun pelikulan momentu batean, kamera protagonistaren belarrira gerturatzen dela, belarriko zuloaren “handitasuna” erakutsiz. *Twin Peaks*en antzeko zerbait gertatzen da begiarekin, iluntasun ezaugarriarekin gerturatzen da begira, gero begiaren eta kasinoko erruletaren arteko paralelismoa gauzatzeko.

Baina kapitulu honetan kamera, ez da begira bakarrik gerturatzen. Aurreraxeago, ahora gerturatzen da, Jacques Renaulten ahora zehazki. Pertsonaia hau kasinoko *croupiera* da, Lauraren heriotzaren susmagarrietako bat. Jacques, Lauraren hilketaren gauean gertatzena Cooper Agenteari kontatzen ari zaion bitartean, kamera pixkanaka ahora gerturatzen da, pantaila osoan honen lehen planoan ikusi arte. Gerturatze honek ahoaren mugimendu zein forma beldugarriak erakusten dizkigu, bestelako izaera bat hartzen duelarik. Plano honek ohiko eskalatik urruntzen gaitu, eta eskalaz kanpo dagoen aho beldugarrian bilakatzen da.

304



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Xehetasunek garrantzia hartzen dute, “mikro mundu” hori pantaila osoan proiektatzen den momentuan eskala aldatu egiten da. Beraz hein batean ezagunak zaizkigun formak, abstraktu bihurtzeko joera izan dezakete, eta honek arrarotasuna helarazten du. Giza-zentzumenen lehen plano hauek, Luis Buñuel⁵⁴ edo A. Hitchcock bezalako zinema zuzendariari eginiko keinuak izan daitezke.

Telesailean, etxe baten barruko eszenara sartu aurretik, gehienetan, beti ez esatearren, D. Lynchek zen gainontzeko zuzendariak, etxearen aurrealdearen plano orokorra erakusten digute. Modu honetara *Twin Peak*seko etxe ezberdinak identifikatu ditzakegu. Plano orokor hauek bestalde, garrantzitsuak dira kezkarriaren giroa sortzerako orduan, paisaia eta leku konkretu batean kokatzen gaituztelako. Kapitulu honetan adibidez, Donnaren gurasoen etxearen aurrealdearen plano orokorra ikusi dezakegu, etxe barruko hurrengo eszenara pasatu aurretik. Etxea gauez, pinuen artean eta leiho guztietatik barruko argia ageri dela ikusten dugu. Plano orokor hauek ohikoak dira D. Lynch lanean. Badirudi kamera, zelatari baten begietatik grabatzen ari dela, hau da, norbait kanpotik etxeari begira dagoela. Azken ezaugarri hau nabarmena da *Lost Highway*ko etxearen aurrealdeko planoak ikusten ditugunean ere.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Errekurtso berbera erabiltzen da telesaileko gainontzeko lekuekin. Gasolindegia, zerrategia, *puba*, hotela, komisaldegia... aurrealdeko plano orokorrak ikusi ditzakegu behin eta berriz. Askotan hauen barruan gertatzen den eszenaren aurretik ikusten dugun irudia da. Kapitulu honetan, kafetegiaren kanpoko gaueko plano batek arreta deitu digu, eta zuze-

54. Luis Buñuel, (Calanda, Teruel, 1900 – Mexiko, 1983) zinema zuzendaria.

nean E. Hopperren *Nighthawks* (1942) izeneko obrarekin parekatzera eraman gaitu. Izan ere C. Rodleyk egin zion elkarrizketan, E. Hopperren pinturaren ezaugarriak bereziki zinemarako interesatzen zitzaizkiola aipatzen zuen. *Twin Peak*seko kafetegiairean planoaren, eta *Nighthawks* lanaren artean antzekotasun nabarmenak daude. E. Hopperrek irudikatu bezala, M. Frostek kafetegia gau ez filmatzen du, izkina batean dagoen kafetegia da hau ere. Hain zuzen zuzendariak izkina horren izaera indartzeko, perpendikular gurutzatzen den kaletik auto bat pasazaten du, eta kafetegiko leihoen kristalen bitartez ikusten dugu autoa eskuinetik planora sartzen. Errekurtso honek, kafetegia izkinan dagoela azpimarratzen du. Bi irudiek oso antzekoa den erakusten dute, eskuinetik ezkerrean doan perspektiban agertzen delarik kafetegia. Bietan, kafetegiko argitasunari esker, kanpotik barrualdea ikusten dugu, eta bietan, tonu hori eta gorrien argitasuna nagusitzen da. Bi irudien arteko antzekotasuna bistakoa da, eta ondorioz biak aurrez-aurre jartzea ezinbestekoa. Kasu honetan, D. Lynchen eta E. Hopperren lanaren arteko lotura, susmo bat baino gehiago dela uste dugu.

306



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)



Edward Hopper. *Nighthawks*. 1942. Olioia mihiase gainean. 76,5 x 144 zm.

Azken kapituluan erantzunik ez duten hainbat pasadizo gertatzen dira, eta erantzun konkreturik ez dutenez, galderak airean geratzen dira. Hau horrela izanda, Lauraren erailketaren egilea nor den jakitea konplexua izatera pasatzen da, *Twin Peak*seko hainbat pertsonairen artean ezkutuko harremanak sortzen baitira. Pertsonaia hauek hasieran inongo loturarik ez zutela uste genuen, baina pixkanaka-pixkanaka euren arteko loturak nola osatzen diren ikusten dugu. Kapitulu honetan pertsonaia ezberdinen arteko lotura horiek guztiz osatu egiten direla dirudi, eta gai misteriotsu eta ezkutukoak mantentzen dituzten sare bat dagoela ohartzen gara. Harreman misteriotsu hauek dira airean geratzen diren gertaera batzuk. Baina argi dagoena zera da, guztiek *Twin Peaks* gainontzeko lekuekiko ezberdina denaren ezaugarriarekin zerikusia dutela. Truman *Sheriff*ak Cooper Agentea, *Twin Peak*seko giro *kezkarri arraroaz* ohartarazten duen azalpenarekin lotura zuzena izan dezakete harreman misteriotsu hauek. *Twin Peaks* gainontzeko lekuekin alderatuz ezberdina da eta indar ezezagun bat dago giroan, honenbestez, kontestu honetan kokatzen ditugu pertsonaia ezberdinen lotura horiek.

Airean geratzen diren beste gertaera batzuk, Nadineren (Big Ed Hurley gasolindegiko jabearen emaztea) suizidioa eta Cooper Agentearen kontrako tiroketa dira. Ez dakigu batak zein besteak, bizirik jarraituko duten bai ala ez. Pentsa dezakegu Cooper Agentea, telesaileko protagonista izanik, bizirik aterako dela. Dena dela telesailak momentuz, hor uzten dizkigu erantzun konkreturik ez duten gertaera hauek, bigarren denboraldian argitu daitezkenak, edo ez.

307



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Twin Peaks telesaila berezia egiten duen ezaugarrietako bat, telesail paraleloaren ezaugarria da eta paralelismo hau azken kapituluraino eramaten da. Telesailaren barruan, beste telesail bat sartzearen baliabideaz ari gara, bigarren telesail honek *Invitation to Love* izena

du eta tartean behin telebistaren pantailaren bitartez eszena batzuk ikusi ditzakegu. Bi telesailak ordea estuki lotzen dira, askotan badirudi *Twin Peaks*en telebistan ikusten dutena, euren errealtatearen isla dela. Kapitulu honetan aurkitu dezakegu honen adibide argia. Bob tirokatzen dute eta hilzorian dagoen bitartean, bere aurrean dagoen telebistak *Invitation to Love* delako telesail horren eszena bat erakusten digu, hain justu eszena honetan bigarren telesail horretako pertsonaia bat ere tirokatu egiten dute. Beraz badirudi, Bobek bere egoera telebistan islatuta ikusten duela. Paralelismo honek kezkarritasun izaera nabarmena du, egoera bakoitza momentu berean gertatzearen kointzidentzia azpimarratzen delako. Batetik, egoera bakoitza da, eta bestetik, bikoiztasun horiek bat egiten dute momentu jakin batean. Bobentzat, errealtatea eta fikzioa nahastu egiten dira. Honekin, S. Freuden *unheimlich*aren gauzatzearen baldintzetako batera gerturatzen gara argi eta garbi.

Suaren etengabeko presentzia da beste berezitasun bat. Presentzia hau konstantea da lehen kapitulutik, baina kasu honetan bere indar guztia hartzen duela esan daiteke. Zerrategiko pabiloi batek sua hartzen duenengan, tentsioa lehertu egiten da. Momentu horretara arte, sua beti modu xaloan agertu izan da, modu kontrolatuan tximian, etxeen berotasunaren sinbolo bezala, edo pertsonaia batzuen ahoetan ibili den hitza besterik ez da izan. Baina azkenean suak bere lekua hartzen duela dirudi, bestelako izaera erakusten du, askoz ere bortitzagoa. Honekin, *The Log Lady*ren hitzak ekarri behar ditugu gogora: “*Deabrua suaren kearen atzean ezkutatzen da*”.

D. Lynchek suaren errekurtsua gogoko duela argi dago, sua ezaugarri garrantzitsua da bere lanean. Biltegia sutan ikusteak, *The Straight Story*⁵⁵ pelikulako suteaz gogoratzen gara. Kasu honetan egurrezko etxola erretzen da, sua indartsua da baina itxura guztien arabera kontrolatua, suhiltzaileek euren probak egiteko nahita eragindakoa. Nahiz eta sua kontrolatua izan egonezinen tentsioa atzeman daiteke, eta hori protagonistarengan islatzen da. *Twin Peaks*en kasuan, sua indartsua da eta biltegi osoa bereganatzen du, eszena honetan sua zuzenean deabruarekin parekatzen dugu, eta *The Log Lady*ren hitzek esanahi guztia hartzen dute. Suak dena arrarotzen duela esan daiteke, ezaguna ezezagun bihurtzeko ahalmena erakusten baitu. Telesailean suaren alde bakoitza erakusten zaigu beraz; batetik izaera etxetierra, tximiniko suarekin errepresentatzen dena, eta bestetik izaera suntsitzailea, kontrola ezin den suak errepresentatzen duena.

Cooper Agenteari eginiko tiroketarekin amaitzen da denboraldia, argumentuari tentsio emateaz gain, guztia zalantzan uzten da. Azkenerako, ez dakigu Lauraren heriotzaren aurrean nor den susmagarria eta nor ez, pertsonaien izaeraren nahasmena erabatekoa

55. LYNCH, David. *The Straight Story*. AEB, Frantzia eta Erresuma Batua. 1999.

delako. Susmagarria edonor izan daitekeela bururatzen zaigu, edo are gehiago, pertsonaia guztiak maila berean daudela eta beraz susmagarrien irudia desegin egiten dela. Amaieran alde bikotasunak, anibalentziak, eragindako kezkarritasuna, beste guztiaren gainetik dagoela ondorioztatzen dugu. Hasierako giro berbera mantentzen da amaieran ere. Arazoa beraz ez da konpondu.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

309

Bigarren denboraldia

1

May the Giant Be with You

(Zuzendaria: David Lynch / Gidoigileak: David Lynch eta Mark Frost)

Bigarren denboraldiko lehen kapitulua, M. Frostekin batera, D. Lynchek zuzendu eta idatzitakoa da. Kapitulu hau, lehen denboraldiko kapitulu pilotua bezala, luzeagoa da eta gainontzeko kapituluen eskema apurtzen duela esan daiteke. Pelikula baten forma hartzen du honek ere. Esaterako, D. Lynchek amaierako kredituetan Lauraren ohiko argazkiaren irudia eta soinu banda sartu ordez, *swing* itxurako pieza pianoarekin jotzen ari den neskatxa baten irudiak sartu zituen. Errepresentazio hau, kapituluko eszena batetik aterata dago.

Aipatu dugun eszena hori hain zuzen, azpimarratzekoa da guretzat. Donnaren familiaren etxean, egongelan, kokatzen gaitu D. Lynchek. Eta etxeko giro honetan, Palmer eta Hayward familiak elkarrekin afaltzen ageri dira. Guretzat eszena hau adierazgarria dela aipatzearen arrazoi nagusia, etxeari, eta beraz etxe barruko giroari, ematen zaion garrantzian legoke. Berriro ere, D. Lynchek etxera eramaten du giro *kezka-garri araroa*, eta ondorioz bere lanean ohikoak diren, eta jada ezagunak zaizkigun, ezaugarriak errepikatzen dira.

Dena Hayward familiaren etxearen kanpoko plano orokorrarekin hasten da, etxea gauez pinu artean ikusi dezakegu leihoetatik nabaritzen diren barruko argiekin. Hasieratik musika oso iluna da, doinu grabe eta jarraiek girotzen dute eszena. Bi familiak egongelan mahai baten bueltan eserita daude Donnaren bi ahizpa gazteen emanaldia entzuteko zain, ahizpa gazteenak pianoa jotzen duen bitartean, besteak Laurari buruzko olerkia errezitatzen du. Gu bezala, bi familiak ere, publikoren parte dira. Gehiegizko ordena eta zeremoniatasuna erakusten du eszenak, eta honek eragin zuzena du giroan somatu daitekeen tentsioan. Tentsio honen adierazpen nagusia Donnaren jarrera da, aulkian eserita zerbait gertatzeaz dagoela atzematen duela dirudi.

310



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Hurrengo planoan denak mahaiaren bueltan afaltzen ikusten ditugu, eta berriro ere *kezka-garri arroaren* giroa adierazten duten ezaugarri batzuk identifikatzen ditugu. Adibidez, D. Lynchek mahai gainean normala baino janari gehiago jartzen du, azenarioz eta haragiz beteriko erretiluek erakusten duten bezala. Zuzendariak kamera mahai gainetik igarotzen du alderik alde, janariaren garrantzia azpimarratu nahiko balu bezala. Janari kantitate

handiak batera ikusteak, sortarazten duen egonezina atzeman dezakegu hemen. Baina bestalde, inork ez du “ganoraz” jaten denek “txoritxoek” bezala jaten dute. Mahai gaineko gehiegikeria honek arrarotasuna sortzen du, eta ohikotasunaren barruan eraikitzen den itxurazko mundu bat erakusten digu. Ohikotasunaren baitan dagoen itxurakeriak, eszena hau arrarotasunetik begiratzera eramaten gaitu.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

311

Beste ezaugarrietako bat, Leland Palmerren jarrera da, beste behin ere nahasmenean eta alde bikotasunean oinarritzen delarik. Itxuraz gustora, erritmo alaia duen kantu bat abesten hasten da, baina bat-batean dena aldatzen da eta beste jarrera bat erakusten du, gero eta azkarrago abestuz lurrera erortzen den arte. Hasiera batean beste denek barre egiten dute, baina ez dirudite barregurearen irrifarrak direnik, baizik eta inpotentziarenak. Leland berriro ere bere onera etortzen denean honakoa esaten du:

“**Leland:**

- Jainkoa. Pozik nago. Pozik nago. 'Hasiera berria'”.

Hitz hauekin, Lauraren heriotzaren inguruko anbiguotasuna nabarmendu nahi da. Zoriontasuna eta sufrimenduaren arteko oreka konstantea da, edo hobeto esanda, zoriontasunaren atzetik beti irteten den mundu ilunaren agerpena da.

Etxe barruko eszena honetaz gain, kapituluan badago D. Lynchen lanean ohikoa den beste ezaugarri bat. Ohiko itxuratik aldetzen diren pertsonaien agerpena. Lehen kapituluan Cooper Agenteari ametsetan pertsonaia nanoa agertzen bazitzaion, kasu honetan bere logelan pertsonaia erraldoia sartzen da. Bi pertsonaia berezi hauek harremanduta daudela

agerikoa da, biak ametsen eremuan kokatzen ditugu, biek antzeko itxura dute soinean daramatzaten arropen dagokienez, eta biek pertsonaia arraroak izanik ere, laguntasuneko jarrera erakusten dute.



312

David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Hala eta guztiz ere, pertsonaia hauek atseginak eta aldi berean beldurgarriak direla iruditzen zaizkigu, argi azaldu ezin daitekeen sentsazio arraroa sortzen dute gugan. Sentsazio hau, ametsen munduarekin estuki lotuta dago, proportzioen aldaketekin. Pertsonaia nanoaren zein erraldoiaren errepresentazioek, ametsetako erreferentziak bilatzen dituzte. Adibidez, Cooper Agenteari ametsetan erraldoia agertzen zaionean honek kasik hoteleko logelako sabaia ikutzen du buruarekin. Behetik goranzko planoak, Cooper Agentearen begirada dirudienak, aspektu hau indartu besterik ez du egiten. Logela batean sartzen den pertsonaia

da, ez da beldurgarria atsegina baizik, eta justu nahasketa honek sortzen digu *kezkarri arraroaren* sentipena. Antzeko gauza gertatzen da nanoarekin ere, nahiz eta hau logela batean sartu beharrean, ametsetako eremu hipotetiko batean, *Gela Gorrian*, kokatzen den.

Bigarren denboraldiko lehen kapituluan, bikoitzaren irudia jada ez dugu Laura eta bere lehengusina Madeleineren artean bakarrik identifikatzen. Aipatu berri dugun pertsonaia erraldoia, hoteleko zerbitzari zaharraren pertsonaia gorpuzten da. Erraldoia Cooperri ametsetan agertu aurretik, zerbitzari zaharra sartzen zaio logelan esne baso batekin. Pertsonaia bitxia da, keinu errepikakorrek egiten dituena. Jarraian erraldoia agertzen da, argala eta altua, eta mezu bat helarazten dio Cooper Agenteari. Lehen irakurketa batean pentsa dezakegu, zerbitzaria munduko eremuan kokatzen dela, eta aldiz erraldoia ametsen eremuan, baina D. Lynchek muga hauek lausotu eta nahastu egiten dizkigu. Zerbitzariak ez dirudi erabat errealitateko pertsonaia denik, baina aldi berean ezta erraldoia guztiz ametsetako pertsonaia denik ere.



Lelandek, Lauraren aitak, aldaketa bat jasaten duela dirudi, edo are gehiago, bere bikoitza gailentzen dela ikusten dugu. Lelandengan nabarmena da aldaketa hori, ez bakarrik ilea zuri-zuri jartzen zaiolako bat-batean, baita ere bere jarrera eta jokabideetan atzeman daitekeelako. Alde bikotasun nabarmena erakusten duen pertsonaia da.

Anbibalentzia hau, Donnarengan ere somatzen dugu. Lehen denboraldian, Donna neska nerabe zintzo eta xaloaren ideiarekin identifikatzen baldin bagenuen, bigarren denboraldian kontrako izaera erakusten digu. Aldaketa hau bere itxuran islatzen du D. Lynchek, arrosa koloreko jertseetatik larruzko jaka beltzak jaztera igaro dela esan daiteke.

Zigarroaren eta eguzkitako betaurreko beltzen atzean bestelako izaera bat gordetzen da, aurrekoaren kontrakoa izan nahi due



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotogramak)

Bikoitzaren pertsonifikazio hauek, Donnarenak batez ere, antzerki-izaera nabarmenaren parte ere badira. Donnaren kasuan, bikoitzaren irudia ez da eraikitzen hainbeste edukietatik, ekintzetatik, baizik eta azaleko itxura batetik. Lelandena aldiz, gehiago eraikitzen da pertsonaiaren barrutik.

(Zuzendaria: David Lynch / Gidoigilea: Harley Peyton)

Kapitulu honen analisia ere, etxe barruko eszena batekin hasiko dugu. Zehazki, Donnaren gurasoen egongelan gertatzen den egoera batekin. Gertaera honek ere, D. Lynch-en ohiko hainbat ezaugarri jasotzen ditu, eta aldi berean ezaugarri hauek klabeak dira.

Lehenik kontestua aipatu nahi dugu, gu geu eszenaren barruan kokatu ahal izateko. Donnaren gurasoen etxeko egongelan gaude, gauez, eta bertan lurrean eserita Donna, Madeleine eta James daude. Jamesek gitarra batez lagunduta abesti bat abesten du, Donnak eta Madeleinek koruak egiten dizkioten bitartean.

D. Lynchengan ohikoa, eta jada jakinekua zaigun bezala, eszenak izugarritzko tentsioa helarazten du eta egoera guztiz arraroa da, baina aldi berean ohikotasunaren parametroen baitan gertatzen da. Eszena konkretu hau, ezaugarri ezberdinen arteko mugan kokatzen da, adibidez errealitatea eta antzezpenaren arteko mugan. Berrito aipatu beharrik ez daukagu, D. Lynchek bere filmetan musikari ematen dion garrantzia. Hau honela izanik, beti aurkitzen dugu beste guztiaren gainetik musikaren presentzia nabarmentzen den eszena bat, adibidez, *Blue Velvet* filmean badaude adibide garbi batzuk. Hain justu, musika edo abestien eszena hauetan, zuzendaria eguneroko bizitzaren antzezpena gerturatzen da. Gauza bera gertatzen da kasu honetan ere.

315

Aurreko kapituluan aipatu dugun Donnaren gurasoen etxeko eszena bezala, hau ere etxearen aurreko aldearen plano orokor batekin hasten da. Ondoren James, Madeleine eta Donna egongelan ikusten ditugu, James besaulki batean eserita, eta aurrez-aurre bi neskak lurrean eserita. James eta nesken artean argi gorridun lanpara bat kokatzen du D. Lynchek, lanpararen forma ikusta, urte batzuk geroago *Inland Empire* pelikulan kokatutakoaren antzekoa dela ohartzen gara.

“James:

-Oso ona da hori. Saia gaitezen berriz”.

Jamesen hitz horiekin hasten da egongelako planoak. Hasieratik egoerak eta pertsonaien jarrerak, antzezpen izaera nabarmena markatzen dute. Adibidez ez dakigu zein arrazoiengatik entseatu behar duten abestia. Ezaugarri hau kontuan izanda, publikorik gabeko antzezlekuaren ideia datorkigu burura, kasu honetan baina antzezlekua, etxeko egongela litzateke.

Ondorengo planoetan eta abestiak irauten duen bitartean, hiru gazteen arteko begiradekin gertatzen denak arreta deitzen digu. Lehenik, Donnak Jamesi begiratzen dio zuzenean, azken honek ordea beherantz zuzentzen du begirada, bitartean Madeleinek begiak itxita abesten jarraitzen du. Baina momentu batean egoera aldatu egiten da, eta hau Donnaren

aurpegiak adierazten digu. James orain aurrera begira dago, pentsa dezakegu Donnari itzultzen diola begirada, baina planoz aldatzean Madeleineri begira dagoela ohartzen gara. Abestiak aurrera egin ahala James eta Madeleineren arteko begiradak gero eta indartsuagoak dira, eta Donna “kanpoan” geratzen dela bistakoa da. Momentu honetatik aurrera, maitasun abesti erromantikoa, kontrakoa izatera pasatzen da Donnareztat. Azken hau James eta Madeleineren artean zerbait ezohikoa sortu dela ohartzen da, bere begien aurrean nabari du bera eta Jamesen artean zegoen maitasuna desagertzera doala, horrela egoera ezin jasanik altxatu eta aldendu egiten da txoko batera. Momentu honetan hiru gazteen arteko begiraden tentsioa, eta honenbestez abestia, apurtu egiten da.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Aipatu beharreko beste ezaugarri bat, Jamesen ahotsa da. Bere itxurarekin bat ez datorren ahotsarekin abesten du, *falseto* moduan, eta haur edo emakume baten ahotsa gehiago dirudiela bururatzen zaigu.

Elementu guzti hauek etxe bateko egongela batean sartzen ditu D. Lynchek, eta denek batera etxearen irudi *kezka*garri *arraroa* osatzen dute. Beste behin ere, Donnaren familiaren etxean kokatzen du arrarotasuna zuzendariak. Donna bere etxeko egongelan egonik ere, momentu batean dena aldatzen da eta etxearen izaera “gaiztoa” agertzen zaio begien aurrean. Horrelako eszenak muga daudela esan dugu, baina ia beti etxearen inguruan kokatzen direla adierazi behar dugu.

Kapitulu honen hasiera aldera, beste pertsonaia berezi bat sartzen da telesailean. Ohean gaixorik dagoen adineko emakume baten biloba hain zuzen.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Donnak janaria eramaten du etxez-etxe, Laurak egiten zuen eginkizuna betearaziz. Eta amona honen etxera doa janaria ematera; berriro ere ipuinen historioekin gogoratzen gara. Donna logelara sartzen da, amona dago ohean eta janaria ematen dio. Honek ordea janaria ikustean, arto egosia ez duela eskatu esaten du, momentu horretan hiloba ikusten dugu ezustean ezkina batean besaulki batean eserita.

Amona honen bilobak, gutxi gora-behera hamar urte dituen mutikoak, egonezina sortzen du. D. Lynch beraren pertsonifikazioa dirudi, itxuran antza izugarria baitute. Hamar urteko mutikoa da gorputzez, baina jarrera eta begiradan adineko pertsonaia bat da. Errealitatetik kanpo dagoen pertsonaia dela ematen du. Adibidez Donna amonaren etxera sartzen denean ez du nabari haurraren presentzia eta badirudi bat-batean agertu den norbait dela. Eszena honetan badago D. Lynchek errepresentatzea gustoko dituen irudi “beldurgarri” horietako bat: haurrak eskuetan arto egosia mantentzen duen irudia.

Arto egosiak eskuetan *masa hori* nazkagarria dirudi, platerean itxura onik ez bazuen, are gutxiago haurraren eskuetan. Leku aldaketa honekin arto egosiak janariaren izaera galdu eta beste zentzu bat hartzen du. Irudia bera guztiz kezkarria da, baina baita ere beldurgarria. Ez zuzenean beldurra sortzen digulako, baizik eta irudia eraikitzen duten elementu guztiek osatzen duten multzoak izaera hori hartzen duelako.

“Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y más arcaica de la abyección”⁵⁶.

56. KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. 9. orr.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Haurrak bikoitzaren pertsonifikazioa dirudi, D. Lynchen bikoitza hain zuzen. Baina honetaz aparte, erraldoia eta nanoaren leku berbera betetzen du, hau da, telesailiko “beste” pertsonaia horietakoa da, *Oihal Gorriaren* beste aldean dagoena.

318

Egoera berezi eta arraro hau, beste behin ere etxe baten barruan gertatzen da. Etxe barruak traste ugariz beteta dagoen logela dirudi, liburuak, loreak, egunkariak... Bakarrik bizi den emakume zahar baten etxearen ezaugarri guztiak betetzen dituela esan dezakegu. Baina zerbait jokuz kanpo dagoela uste dugu, eta hori bilobaren presentzia da.

7

Lonely Souls

(Zuzendaria: David Lynch / Gidoigilea: Mark Frost)

Esan daiteke kapitulu hau dela *Twin Peak*seko “korapiloa” askatzen duena, guztiz klabea da telesailaren argumentuan. Dena, bi gertaeretan biltzen dela esan daiteke, non, D. Lynchek bere “unibertso” horren ezaugarriak markatzen dituen. Azpimarratu nahi ditugun bi gertaera horiek, Palmer familiaren etxean eta *Roadhouse* pubean kokatzen dira.

Kapituluaren hasieran D. Lynch bera ikusi dezakegu aktore lanak egiten, FBI-ko agente baten papera egiten du, baina oharkabean pasatzen ez den pertsonaia da. D. Lynchek belarritik gorra dagoen agente baten interpretazioa egiten du, eta beraz garrasika hitz egiten du. Plano berean, Cooper Agentea eta D. Lynch bera aurrez-aurre eskuan kafe katilu bat dutela ikusteak, pertsonaia bikoitzaren irudia indartzen du. Biak berdin-berdin jantzita ikusten baititugu.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Hasierako eszena honetan ordea, badago pasatzen utzi ezin dugun xehetasun bat. Cooper Agentea, Truman *Sheriffa*, Andy eta Hawk agenteak, eta D. Lynch bera, komisaldegian aurkitzen dira guztiek kafe katilu bana eskuan dutela, hauekin Mike, gizon besomotza bezala ezagutzen dena, dago. Azken honek etxe bati egiten dio erreferentzia, Bob izeneko izaki beldurgarriarria “ezkututzen” den lekua dela adieraziz:

319

“**Mike** (*The One-Armed Man*):

-Bai, egurrezko etxe handia. Zuhaitzez inguratua. Eta etxeak hainbat gela berdintsu ditu.
Baina arima ezberdinek hartzen duten etxea gauero”.

*Twin Peak*seko hotela, etxe handi bat bailitzan irudikatzen da esaldi horretan, baina Mikek ez digu argitzen etxe misteriosu hori, hotela izan daitekeen edo Palmer Familiaren etxea den. Azken finean etxe hau ere, zuhaitzez inguratuta dagoen eta logela bat baino gehiago dituen etxea delako.

Dena Palmerdarren etxeko egongelako eszena batekin hasten da. Kamerak, ezkerretik eskuinerako mugimendu zirkular batekin, tximini gaineko apalean dauden hainbat objektu erakusten dizkigu: *kitsch* kutsu nabarmena duten dekorazio figura eta erlojua, liburu batzuk eta Lauraren hainbat argazki. Kamerak igande goiz eguzkitsu bateko girora zuzentzen gaitu, lehen planoan Maddy agertzen da kafe kikara bat hartzen eta bigarren planoan, atzean, Lauraren gurasoak sofán eserita irakurtzen, momentu horretan Louis Armstrong-en⁵⁷ *What A Wonderful World* abestia entzuten da disko-jogailuan. Egoera

57. Louis Armstrong, (New Orleans, 1901 – New York, 1971) jazz musikari estatubatuarra.

lasaia eta erabat ohikoa dirudi: Lauraren gurasoak sofan eserita irakurtzen eta kafe bat hartzen ari diren bitartean, eta Maddy euren erdian esertzen denean, familia “normal” baten irudia nagusitzen da. Baina Maddyk, Missoulara⁵⁸ itzultzen dela adierazten die bere osaba-izebari, eta orduan tentsioa indartzen hasten da, eta aurretik somatzen genuen normaltasunezko giro barea, ilusio bat besterik ez zela ikusten dugu.

Ez da kasualitatea Maddy Missoulakoa dela aipatzea, D. Lynch bertan jaio zen eta beraz ez da zoriz aukeratutako lekua. Missoularen aipamenak, bere sinbologia izan dezakeela iruditzen zaigu, *Twin Peaks*en kontrako irudia duen lekua adibidez. Hain zuzen ere, Maddy Missoulara bueltatzeak, Lauraren “itzaletik askatzea” suposatzen du, berriro ere Maddy izaten jarraitzeko eta Lauraren pertsonifikazioarekin amaitzeko modu bat.

Gutziz bestelako giroa erakusten du Palmerdarren etxeko egongelak, bigarren aldiz ikusten dugunean. Gaueko eszena da eta egongelaren plano orokorra ikusi dezakegu. Eskuinean, sofa eta argi horia duen lanpara daude, ezkerrean aldiz, besaulkia eta argi gorria duen lanpara. Argien tonalitateak bere esanahiak dituela gogoratu behar dugu; J. González Requena *Universo Lynch* mintegian, *Inland Empire* filmeko lanparari eginiko erreferentziak adibidez. Berriro ere disko-jogailua biraka entzun eta ikusi dezakegu, baina oraingoan diskorik gabe. Soinu errepikakor honek eta egongelako argiek, tentsio izugarria duen giroa sortzea eragiten dute. Kamerak besaulki hutsa fokatzen duenean eta hau hutsik lanpara gorriaren ondoan ikustean, kezagarritasuna nagusitzen da. Hain zuzen, besaulkia hutsa dagoelako baina aldi berean norbaiten presentzia somatzen dugulako gertatzen da hau.

320



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

58. Montana estatuko hiria (AEB.)

Kamera besaulkitik urrunduz doa, kasik lurreko moketa ukituz. Ikuslea lurraren mailan kokatuz, *Blue Velvet* pelikularen hasieran egin bezala azpi-mundu horretatik gertu kokatzen dizkigu, eta lehenik momentu labur batez, esku bat bakarrik ikus dezakegu eskailetan behera, pantailan irudi benetan beldurgarria sortzen delarik. Baina jarraian Lauraren ama ikusi dezakegu lurretik arrastaka eskailetak jaisten, eta jada ez da horren irudi beldurgarria, kezagarritik gehiago du. Puntu honetan *kezkarri arraroaren* giroa dago, eskua eskailetan behera ikusteak izua sor dezake, baina gero gorputz osoa ikusten dugunean “ohikotasunera” itzultzen garela dirudi. D. Lynchek tentsio horretan mantetzen du ikuslea. Ez dakigu zehazki Sarah Palmerri zer gertatzen zaion, bere gizonaren izena errepikatzen du behin ete berriz, suposatzen dugu goiko pisutik arrastaka jaitsi dela egongelara. Oraindik ere disko-jogailuaren soinua entzuten dela atzetik, eszena sabaian biraka dagoen haizagailuaren irudiarekin amaitzen da.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

D. Lynchek ohikoak dituen hainbat elementu sartzen ditu aipatu berri dugun eszena honetan; argi gorria duen lanpara, disko-jogailua eta sabaiko haizagailua, azken elementu hau telesaileko lehen kapituluan ere agertzen da.

Bestalde, eszena labur honek zerbait iragartzen digu, abisua bezalakoa da, zerbait gaizki joango denaren aurrekaria da dudarik gabe.

Horretaz ohartzen gaitu *The Log Lady* hurrengo eszenan, *Sheriff*aren komisaldegian agertzen denean:

“Margaret (*The Log Lady*):

-Ez dakigu zer gertatuko den edo noiz... baina hontzak daude Roadhousen.

Cooper Agentea:

-Zerbait gertatzen ari da, ezta, Margaret?

Margaret:

-Bai”.

Eta berriro ere Sarah Palmer ikusten dugu bere etxeko egongelako lurretik arrastaka. Egongela agertzen da bere aurrean, aurreko txoko berdina, ezkerrean sofa argi horidun lanpararekin eta ezkerrean besaulkia argi gorria duen lanpararekin. Egongela hutsik dago eta disko-jogailuak biraka jarraitzen du. Sarahk bere egongelako txoko hori beste modu batera ikusten duela iruditzen zaigu, hau da, bere etxeko egongela da eta ezagutzen du, baina kasu honetan modu kezagarrian agertzen zaio. Bat-batean D. Lynchek zaldi zuri bat sartzen du egongelaren erdian, bi lanparen artean, eta Sarahren amesgaizto baten itxura hartzen du eszenak. Zaldia momentu labur batez agertzen da argi zuri batez argizatuta, gero desagertu egiten da. Ez dakigu zehazki D. Lynchek zaldiaren agerpenarekin zer esan nahi digun. Agian hutsik dagoela dirudien egongelan norbaiten edo zerbait arraroaren presentziak jabetu nahi gaitu. Eszenak, ametsak eta errealitateko bizipenen arteko muga guztiak ezabatu egiten ditu. Guretzat, horrelako egongela batean ,lau paretan artean zaldi baten irudia ikustea benetan kezagarria da, egonezina sortzen duen errepresentazioa da.

322



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Honen ondoren *Roadhouse*ko eszenak jarraitzen du. *Roadhouse*ko agertokiak, *Blue Velvet* filmeko *pubeko* agertoki berbera dirudi. D. Lynchek horren gustoko duen musika erromantiko eta malenkoniatsuak lagunduta, zerbait gertatzera doala ohartzen gaitu. Berriro ere, antzezenaren itxura hartzen du eszenak. Alde batetik, Truman *Sheriffa*, Cooper Agentea eta *The Log Lady* aurkitzen dira, eszenatokira begira, gertatuko denaren zain. Bestetik aretoaren albo batean, Donna eta James mahai batean aurrez-aurre eserita. Eta azkenik, Bobby tabernako barran.

James eta Donnaren arteko elkarriketak adibidez, giro *kezkarri arraroa* erakusten digu. Beste behin ere, euren arteko harremana ez da finkatzen, maitasuna eta sufrimendua batera doaz bikotearen egunerokoan.

Bat-batean, abeslaria zein musikoak desagertu eta Cooperren ametsetako erraldoia agertzen da eszenatoki erdian. Argi ez daukaguna da, ea Cooper Agenteak bakarrik ikusten duen erraldoia edo baita kasu honetan *The Log Lady* ere. Erraldoiak mezu bat igortzen dio Cooperri, abisu garbia da:

“Erraldoia:

-Gertatzen ari da berriro ere. Gertatzen ari da berriro ere”.

Roadhousetik berriro, Palmerdarren egongelara igarotzen gara. Disko-jogailuak biraka jarraitzen du eta Sarah Palmer lurrean ikusten dugu. Bitartean, Lelandek Laurarekin egin bezala, Maddy hiltzen du, baina Leland Bobekin, amesgaiztoetako gizonarekin, nahasten da etengabe. Itxura guztien arabera, esan dezakegu Bob Lelanden gorputzean sartua dagoela, eta azken hau ez dela kontziente egin duenaz. Maddyren erailetarekin, D. Lynchek telesail hasieran ikusi ez genuen Lauraren hilketa berrikusteko aukera ematen digu nolabait. Maddy Laura da eta Laura Maddy da, beraz badirudi Lauraren heriotza errepikatu egiten dela, eta kasu honetan ikusleari erakusten zaiola. Boben aurpegiak izugarritzko beldurra eragiten du, hau ez da zuzeneko beldurra baizik eta bere espresioak modu nabarmenean eragiten digun ezinegona da. Amesgaiztoetako gizona denez, behin eta berriz erakusten du bere irrifarrea, behin eta berriz agertzen da ispiluan islatuta edo txokoren batean. D. Lynchek Leland eta Bob bereizteko foku txuri bat erabiltzen du, Bob argizatuta agertzen da eta Leland ez. Lehenago egongelan agertu den zaldi zuria edo *Roadhouse*ko eszenatokian ikusi dugun erraldoiaren argiztapen berbera du. Maddyren erailetaren eszena luzea da, abiadura motelaren teknika erabiliz amesgaiztoa dirudi. Palmerdarren etxeko egongelan gertatzen da guztia, Maddy egongelatik zehar korrika, alde egiten ahalegintzen da, Bobek, Lelandek, harrapatu eta kolpe batzuen ondoren hiltzen duen arte. Egongelan askatzen da telesailaren korapilo nagusia, arazoa beraz etxearen baitan dago.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

324

Ia ohartu gabe, egongelatik berriro ere *Roadhouse*era igarotzen gara, bi eremuen arteko distantzia desagertu egingo balitz bezala. Erraldoiaren aurpegiaren lehen planoan ikusten dugu etsipen jarrera batekin, azkenik pertsonaia hau desagertu egiten da eta berriro ere emakume abeslaria agertzen da eszenatokian. Aurreko lerroetan erraldoiarekin identifikatu dugun gizon zaharra hurbiltzen da Cooperrengana, eta gertatu berri dena jakingo balu bezala, bere atsekabea agertzen dio. Momentu honetatik aurrera, giroan nabari da zerbait gertatu dela, baina ez giroan bakarrik baita ere protagonisten aurpegieta. Donna negarrez hasten da eta Bobbyk izugarritzko ezintasuna erakusten du bere begiradarekin. Euren baitan badakite gertatu behar ez zuen hori, berriro ere gertatu egin dela.

Amaierako eszena honek ongi baino hobeto islatzen du, *Blue Velvet* pelikulan aipatzen zen bezala, bizi garen mundu hau arraroa denaren ideia. Aldi berean mundua ederra eta beldurgarria dela helarazten digu D. Lynchek, eta bi ezaugarri hauek bateratuta agertzen dela *kezka*garri *arraroaren* giroa. Azken finean *Twin Peak*seko lasaitasuna eta bertako pertsonaien arteko maitasun harremanak, muduaren aspektu arraro eta kezka*garri*arekin bakarrik ulertu daitezke.

Beyond Life and Death

(Zuzendaria: David Lynch / Gidoigileak: Mark Frost, Harley Peyton eta Robert Engels)

Azkenengo kapituluan, Cooper Agenteak zuzenean egiten dio erreferentzia *Twin Peaks: Fire Walk With Me* pelikulari, “*sua zatoz nirekin*” esaldiarekin. Momentu horretan, Cooper Agentea, Truman *Sheriffa*, azken honen laguntzailea, Pete Martell (Catherine Packarden gizona) eta *The Log Lady* aurkitzen dira komisaldegian. Margaret (The Log Lady) Cooper Agenteari olio z betetako ontzi bat ekartzen dio.

“Cooper Agentea:

-Margaret, zer esan zuen senarrak olioaz?

Margaret (The Log Lady):

- Hil aurreko egunean ekarri eta esan zidan: ‘Hesi bat irekitzeko olio da.’

Cooper Agentea:

-Bitxia, ezta?”

D. Lynchek olio-ontziari, kasua argitzeko pistaren zentzua ematen dio, izaera berezia duen olio dela esan daiteke, *The Log Lady*ren gizonaren heriotzarekin zerikusia duena eta *Twin Peak*seko izaera misteriotsuaren elementuetako bat dena. Baina *The Log Lady*-ren gizonaren heriotzaz gain, Laura Palmerren hilketarekin zerikusia ere baduela bistakoa da. Truman *Sheriff*ak olio usaindu eta motorren olio dela aipatzen du.

325

Bigarren denboraldiak aurrera egin ahala, kasu guztia Windom Earle izeneko pertsonariaren inguruan kokatzen da, honek azken kapituluan beste neska bat bahitu eta basora eramaten du. Windom Earlerentzat basoa, munduaren amaiera da. D. Lynchek behin eta berriz azpimarratzen duen beste aldetik, oihala gurutzatuz, gertu legokeen eremua da, eta hori argi eta garbi zirkulu batek markatzen du.

Berrito ere, Hayward familiaren etxearen kanpokaldea ikusten dugu gauez, eta ondoren etxe barruko tximiniako suaren plano agertzen da. Suak, etxeko giroa errepresentatzen du modu batera, baina Hayward familiaren etxea jada kezkarria dela esan daiteke. Suaren planoaren ondoren, Donnaren ama eta Benjamin Horne (hoteleko jabea) ikusten ditugu egongelan. Momentu horretan Donna, eskaileretatik jaisten da eskuan maleta bat duela. Eszena hau, Hayward familiaren ezkutuko aspektuaren erakusle da, hau da, telesail hasieran familia honek erakusten zuen irudi zoriontsu eta idealizatua erabat desaginda dago. Hayward familian urteetan ezkutuan egon dena agerian jartzen da momentu honetan. Donnaren aita biologikoa Benjamin Horne da, eta ez Hayward medikua, berak uste zuen bezala.

Donna, bere ama eta Benjamin egongelan daudela, Hayward medikua sartzen da egongelara eta ondoren Benjaminen emaztea. *Kezkagarri arraroa* erakusten duen egoera da, dena

modu batekoa zirudiena beste modu batekoa dela ohartzen garelako, baina ez ikuslea bakarrik, baita Donna bera ere. Momentu horretan tentsioa ezin jasanik, Hayward medikuak Benjamini eraso egiten dio, honek tximiniaren kontra buruan kolpe latza hartzen du eta lurrera erortzen da. Izugarritzko dramatismoa erakusten duen eszena da.



326

David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Cooper Agentea Truman *Sheriff*arekin batera basora hurbiltzen da, hain zuzen zirkulua dagoen lekura. Momentu horretan, Cooperrek Trumani berak bakarrik jarraitu behar duela esaten dio, hau da, zirkulura berak bakarrik gerturatu behar duela. Egoera hau, oihalaren beste aldearekin identifikatzen dugu argi eta garbi. Cooper Agentea beste aldera igarotzera doa. Zirkulura gerturatzen doan heinean, abisu baten modura edo, hontz bat entzun daiteke.

Cooper Agenteak literaki *Oihal Gorria* zeharkatzen du. Momentu horretan, *Gela Gorrira* sartzen da, Miloko Venusa aurrez-aurre duen igarobidea zeharkatu eta gelara sartzen da. Gelak, lanpara bat eta besaulki batzuk ditu. Momentu horretan gortinaren beste aldetik pertsonaia nanoa agertzen da, mugimendu arraroak eginez musikaren erritmoa jarraitzen du. Nanoaren sarrera honek bereziki, kezkgarritasunaz gain nolabaiteko beldurra ere eragiten digu. Lehenik gortinaren mugimendu “zalapartatsua” nabari dugu segundo labur batez, ez dakigu zer dagoen gortina atzean baina mugimenduak izua sortzen du. Badirudi nanoak ez duela gelara sartzeko zirrikitua aurkitzen. Horrelako ezaugarrien bitartez sortzen du D. Lynchek egonezina.

Nanoak dantza arraroa eginez, gela zeharkatu eta eta besaulkietako batean esertzen da. Momentu horretan gizon bat abesten hasten da. Cooper Agentea zutik geratzen da guztia ikusten, baina bat-batean nanoak zuzenean begiratzen dio.

Gela Gorria, *Twin Peaks*en irudirik identifikagarriena dela esan daiteke. Badirudi, telesailaren istorioa eta zentzua gela honen baitan laburbiltzen dela.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

327

Bitartean Truman *Sheriffa*, basoan, zirkulutik kanpo, ezin sinestuta ageri da, Cooper Agentea desagertu egin dela iruditzen zaiolako.

“Harry Truman *Sheriffa*:

-Hamar ordu izango dira sartu dela”.

Hurrengo aztarna kafetegiko eszenan ikusi daitake. Laura Palmerren ama kafetegian sartzen da, Lauraren psikiatrak lagunduta, eta mahaian eserita dauden Major Brigs eta honen emaztearengana zuzentzen dira. Psikiatrak, Sarahk (Lauraren ama), mezua duela adierazten dio Major Brigseri. Orduan kamera Sarahren aurpegira gerturatuz, ulertzen ez dugun ahots grabe bat entzuten dugu. Agerikoa den bezala, ez dira Sarahren hitzak, beste norbaitenak dira, seguraski Bob pertsonaia beldurgarriarenak. Kasu honetan badirudi Bob, Lelandekin egin bezala, Sarahren barnean sartu dela.

Sarahren baitako Boben hitz grabeekin, *Gela Gorrira* igarotzen gara berriz. Kasu honetan, pertsonaia nanoa eta Cooper Agentea besaulki banatan eserita ageri dira, eta nanoak Cooperri bertan bere lagun batzuk daudela aipatzen dio. Orduan Laura Palmer sartzen da eszenan, eta nanoaren ondoan esertzen da. Gero Laura desagertu eta hoteleko zerbitzari

zaharra ikusten dugu, aurretik aipatu dugun pertsonaia erraldoiaren bikoitza izan zitekeena, eta kafe kikara eskeintzen dio. Azkenik, zerbitzari zaharra pertsonaia erraldoiaren bihurtzen da, eta horrela guk eginiko paralelismoa baieztatzen da. Bestalde, eszena honetan ikusten ditugu lehen aldiz, pertsonaia nanoa eta erraldoia elkarren ondoan.



Gela Gorrian telesaileko elementu eta ekintza guztiak biltzen dira. Nanoak berriro ere, “*sua zatoz nirekin*” (*fire walk with me*) hitzak errepikatzen ditu, eta Boben izena aipatzen du. Orduan, pantailanugar indartsua agertzen da, Boben espirituari erreferentzia zuzena eginez.

Aurrera jarraitu aurretik, pertsonaia nanoaren itxura eta izaerak helarazten diguten ezinegona nabarmendu nahiko genituzke. Pertsonaia nanoak, izaera xaloa duela dirudi, baina aldi berean kontrakoa ere erakusten du, izugarritzko gaiztakeria hain zuzen. Anbibalentiaren isla da. Itxurari dagokionez, gorputzaren proportzioek kezagarritasuna sortzen dute, antzeko zerbait gertatzen da erraldoiarekin ere. Gorputz txiki zein altuek, ametsetako irudimenetara garamatza, ametsetan agertzen diren pertsonaiak errepresentatzen dituzte gure ustez, ez dira beldurgarriak baina ezta lasaigarriak ere.

Nanoak Boben izena aipatu eta gero, *Gela Gorriak* labirinto itxura hartzen du. Cooper Agentea, eremu horretatik alde egiten saiatzen da behin eta berriz, baina badirudi atzera bueltarik ez dagoela. Gortina gorriak zeharkatu eta gela berean dago, bizipen guztiz kezagarria da hau. Hain zuzen ere, S. Freudek *unheimlich*aren baldintzetako bat bizipen honetan zegoela adierazi zuen, leku berbererako nahigabeko itzuleran hain zuzen ere.

Baina honekin batera, hasieran *Gela Gorriari* giro atseginaren zantzuak hartzen bagenizkion, momentu honetatik aurrera bestelako kutsua erakusten du. Baita pertsonaia nanoak ere, irribarre beldurgarri batekin besaulkietako baten atzean ezkututzen den arte.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

329

Nanoa besaulkiaren atzean ezkututzen ikustean, ametsen eremura goaz berriz ere, zehazki haurtzaroko amesgaiztoetara. Garrantzirik gabeko xehetasuna badirudi ere, ezkutaketa honek beldurra eragiten du, nanoaren “bizilekua” besaulkiaren atzekaldea balitz bezala ikusten dugulako. D. Lynchek askotan erabiltzen ditu honelako ezaugarriak, gure ustez eta S. Freuden irakurketari jarraituz, guztien atzean badago nolabaiteko haurtzaroko beldurren “berpiztea”.

Cooper Agenteari *Gela Gorrian*, aurrez-aurre teleailean klabeak diren pertsonaiak agertzen zaizkio. Adibidez, Madeleine eta Leland Palmer, Lauraren lehengusina eta aita hurrenez hurren. Pertsonaia hauek, protagonismo berezia dute *Twin Peakseko* errealitatean, eta esan daiteke beste pertsonaia batzuk ez bezala, oihalaren beste aldeko eremu horrekin lotura estua dutela. Madelein Lauraren bikoitza bezala ageri da, baina honek haratago begiratzeko adierazten dio Cooperri. Aldiz Lelandek barre beldurgarri batekin, inor ez duela erail aipatzen du. Bobekin lotura duten pertsonaiak dira hauek.

Gela Gorriaren labirintoan, besaulki eta lanpararik gabeko gelara sartzen da Cooper momentu batean. Kasu honetan, Boben espirituaren presentzia agerikoa bilakatzen da, pertsonaia nanoa eta Laura Palmer bere eraginpean baleude bezala agertzen direlako;

guztiz beldurgarri. Laurak garrasi indartsu bat egiten du, guri izugarritzko ezinegona sorrarazten diguna, eta baita Cooper Agenteari ere, korrika gelatik irteten duelarik.

Eszena honen ondoren korapiloa askatzen dela argi dugu. Cooper Agentea gela batetik bestera dabilen bitartean, sabeletik odola dariola ohartzen da. Telesailean atzera egiten badugu, lehen denboraldiaren amaieran norbaitek Cooper Agentea tirokatzen duela ikusi dugu, tiroketa honek zerikusi zuzena du sabeleko zauriarekin. Baina egoera oraindik eta *kezkagarri arraroagoa* bilakatzen da, Cooperrek bere emaztea zena eta bere burua lurrean hilda baleude bezala ikusten dituenean. Badirudi biak tirokatu egin dituztela.



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Hasiera batean, lurrean Cooperren alboan dagoen emakumea bere emaztea da, baina lurretik zutitzen denean, Annie dela ohartzen da. Annie, kafetegiko zerbitzariaren, Normaren, ahizpa gaztea da, eta Cooper honekin maitemintzen da.

Kasu honetan D. Lynchek berriro ere, bikoitzaren irudia sartzen du. Annieren eta Cooperren emaztea izan zenaren arteko paralelismoa sortzen du. Anniek bera erail zuen gizonaren aurpegia ikusi zuela aipatzen dio Cooper Agenteari, bere senarrari erreferentzia eginez. Baina Cooper nahastuta dago eta aurrean duena Annie dela pentsatu arren, benetan bere emaztea da.

Modu batera ondorioztatu daiteke, Cooperrek berak hil zuela bere emaztea, irakurketa honekin telesailaren korapiloa askatzeko aukerak ikusten ditugu. Anniek Cooperri hau

jakinarazi eta gero, Laura agertzen da berriro garrasi egiten. Honekin iraganean Cooper, Bob pertsonaia beldurgarriak bereganatu duela ulertzen dugu, Lelandi gertatu zitzaion bezala.

Ondoren Windom Earle agertzen da, argi dago Bob dagoela bere barnean. Bobek Cooperren espirituaren jabe izan nahi du, eta honek baimena ematen dio baldin eta Annie bakean uzten badu.

Bob, Cooperren barnean sartzen denean, sugarrak ikusten ditugu, deabrua suaren atzean ezkututzen dela gogoratuz. Berriro bikoitzaren irudia erabiltzen du D. Lynchek, batetik Cooper bera, bestetik Boben menpe dagoen Cooper Agentea. Cooper bere bikoitzetik ihes egiten saiatzen da, baina azkenean honek harrapatu egiten du.

Behin Bobek Cooper harrapatzen duenean, oihalaren beste aldean aurkitzen dira bera eta Annie, basoan, lurrean zaurituta. Zirkulutik aterata, Truman *Sheriffa* dago euren zain.

Hurrengo eszenan Cooper Agentea bere hoteleko logelako ohean aurkitzen da, Truman *Sheriffa* eta Hayward medikua alboan dituela. Cooper agentea esnatu eta lotan ez dela egon aipatzen du, adierazpen honek aztarna batzuk argitzen dizkigu, *Gela Gorrian* gertatutako guztia ez dela amets bat izan helaraziz. Cooper ohetik altxatu eta komunera sartzen denean argitzen dira zalantza guztiak, komuneko ispiluan bere burua ikusi beharrean, Boben aurpegia ikusten duenean islatua. Buruarekin ispiluari kolpe bat emanez, Cooper Bob dela argi geratzen da.

331



David Lynch eta Mark Frost. *Twin Peaks*. (Fotograma)

Azken kapitulu hau argigarria dela uste dugu. Batetik telesailean zehar klabeak izan diren gertaerak argitzen direlako, eta bestetik *Gela Gorriak* elementu eta pertsonaia guzti horiek biltzen dituelako. *Twin Peaks*en beste alde, oihalaren atzean dagoena, *Gela Gorriak* errepresentatzen du, D. Lynchen “unibertso” horren adibide argienetarikoa izatearekin batera.

Nahiz eta azken kapituluan, telesailean klabeak diren parteak askatzen diren, D. Lynchek telesailaren argumentua erabat itxi gabe uzten du.

Bob pertsonaiaren lekua zein den badakigu, baita honek pertsonaiengan duen eragina ere. Bob pertsonaia beldurgarria, *Twin Peaks*en bizi daitekeen giro *kezkarri arraroaren* pertsonifikazioa eta arrazoi nagusia dela esan daiteke, zehazki bertako basoek gordetzen duten bestelako izaera horrekin harreman dagoena. Bob pertsonaia ezagututa, Laura Palmerren heriotzaren zergatia askoz ere hobeto ulertzen dugu, baita bere aitaren jarrera ere. Baina nahiz eta aspektu hauek argitu egiten diren hein batean, beste hainbat gertaera airean geratzen dira. Cooper Agentea eta *Twin Peaks*en izaera kezkarriaren arteko harremana adibidez. Nahiz eta Bob pertsonaia eta Cooper Agentearen artean lotura badagoela nabaria den, harreman horren zergatiak airean geratzen dira, irakurketa ezberdinak egiteko aukerak ematen direlarik.

Nolanahi ere, bigarren denboraldiko azken kapitulu honetan, *Gela Gorrian* gertatzen den guztiak argumentu guztiaren zergatiaren ideia egiteko aukerak ematen dizkigu. Aurretik ere adierazi dugun bezala, D. Lynchek oso bereak dituen elementuen batuketa indartsua eratzen du aparteko espazio honetan. Bestalde, Laura Palmerrekin zerikusia duten pertsonaia guztiak kokatzen ditu. Elementu esanguratsu eta pertsonaia klabeen batuketa honek, *Gela Gorria* D. Lynchen eremu ukazina izatea eragiten dute.

*Twin Peaks*en giroa ulertzeko, ezinbesteko elementua da musika. D. Lynchek telesailean zehar, oihalaren beste aldera musikaren bitartez gerturaten gaitu. Alde biko aspektuak helarazten duen kezkarritasuna maisutasun handiz interpretatzen du telesailaren soinu bandak.

Soinu banda

Beharrezkoa ikusten dugu honenbestez, soinu bandari aparteko aipamena egitea. *Twin Peaks* girotzen duen musika guztia Angelo Badalamentik konposatutakoa da. Zuzendaria eta musikagilearen elkar ulertze onaren ondorioz, musika banda telesailaren *klimaxa* ulertu eta bizitzeko ezinbesteko osagaia da.

Musika bandak orokorrean doinu eta erritmo malenkoniatsuak ditu, zoriontasuna eta tristuraren artean kulunkatzen diren musika piezak dira. Erritmo pausatua dituen nota melodikoak dira, hain zuzen momentu batzuetan melodiaren baliabidea muturrera

eramaten da, eta *kitsch* joerako balada erromantikoak entzuten ari garela iruditzen zaigu. Muturreko erromantizismo horrek ordea, bikain funtzionatzen du D. Lynch-en irudiekin. Hain zuzen, askotan egoki funtzionatze hori ez baitago berdintasun ezaugarriaren baitan, baizik eta kontrako baliabidearen erabileran. Beraz soinu bandak ere, agerikoa den anibalentzia erakusten du.

Aurretik ere aipatu dugun bezala, errekurtsio hau D. Lynchengan konstante bat da. Gogoratu *Blue Velvet* pelikulan, pantailan ikusten denak eta entzuten den musikak, ez dutela ezaugarrien aldetik beti bat egiten. Baina modu berean, hain berezia den giroa sortzeko kontrajartzea ezinbesteko baliabidea da.

Gauza bera gertatzen da *Twin Peak*seko soinu bandarekin ere. Momentu batzuetan pantailan ikusten ari garena “beldurgarria” da, baina entzuten duguna aldiz, maitasun abesti erromantikoa izan daiteke. Alde bikotasun honen erdian halako tentsioa sortzen da eta honek egiten du hain berezia, eta nola ez kezkarria, telesaileko giroa.

Alde bikotasunaren giroa lortzeko, gakoa da A. Badalamentiren musikaren presentzia, eszena ezberdinek musikaren arabera alde batera edo bestera egiten baitute. Kapitulu pilotuan adibidez, Lauraren gorpua aurkitu eta gau horretan, herriko gazteen *pubean* borroka bat ikusten dugu, Bobby eta bere lagunak Donna jazartzearen ondorioz hasten dena. Momentu horretan *pubeko* eszenatokian, emakume bat musika talde batez lagunduta, abesti erromantiko horietako bat abesten ari da, hain zuzen abesti hau musika bandaren parte ere bada. Eszena honetan, borroka batek izan dezakeen dramatismo guztia galtzen du zuzeneko kontzertuan entzuten den abestiaren eraginez, honen ordezkari eszenak egoera “patetikoaren” izaera hartzen duela dirudi.

Baina kontrakoa ere gertatzen da. Hau da, itxuraz garrantzirik ez duen egoera batek musikaren eraginez, transzendentzia hartzea. Formula hau behin baino gehiagotan agertzen da, eta normalean D. Lynchek etxe barruko giroetan sartzen du. Askotan etxeen barruko eszenek eguneroko bizitza islatzen dute, garrantzia nabarmenik gabeko ekintzak ikusi daitezkeelarik. Baina aldi berean guzti hauek musikaren eraginez, bestelako izaera bat hartzen dute, ez dakigu argi justu zein izaera den, baina guztietan *kezkarria arraroa* dagoela bistakoa da. Etxeko eszena hauen kezkarritan zko bilakaera, musikaren baitan dago hein handi batean. A. Badalamentiren doinuak eszenak girotzeaz gain, hauen izaera gutiz aldatzerako orduan erabakigarriak dira.

Askotan eszenak hasieran modu batekoak dira, baina bat-batean kontrakoak izatera igarotzen dira. Telesailaren argumentua bezala, A. Badalamentiren musika ere, alde bikotasunaren balantza horretan mugitzen da etengabe.

*The bookhouse boys*⁵⁹ izeneko abestia alde bikotasun horren adibidea da. Nahiz eta *blues* kutsuko doinuekin hasi, pixkanaka-pixkanaka erritmoa geldotuz doa eta azkenean iluntasuna nagusitzen da. Abestiaren hasierak ez du zerikusirik amaierarekin. Hasieran zirudienak beste joera bat hartzen du amaieran, azkenerako amesgaiztorik beldurgarrienaren musika dirudielarik.

Baina hau ez da *The bookhouse boys* kantarekin bakarrik gertatzen. *Laura Palmer's Theme*⁶⁰ abestiak ere bi aspektu horiek gordetzen ditu bere baitan. Abesti honek Laura Palmerrekin lotura zuzena du. Telesailean, bere irudia edo bere gurasoen sufrimendua ikusten dugun eszena bakoitzean, abesti hau entzun daiteke. *Laura Palmers Theme* nota grabe eta motelekin hasten da, ezkutuko indarren doinuak dirudite, “errealitate perfektuaren” atzean dagoenari erreferentzia eginez. Momentu batean ordea, pianoaren laguntzaz notak goraka doaz, goreneko puntura heldu arte. *In crescendo* horretan, itxaropenaren sentimendua nagusitzen da, hau da, badirudi A. Badalamentik ezkutuko eremu ilun horretan argiarentzako lekua badagoela sinestarazi nahi digula. Baina notak gora doazen bezala, berriro behera erortzen dira, doinu grabeetara, aurrerago berriro ere *in crescendo*ari ekiteko. Abestiaren erritmoa gora eta behera doa, bi sentimenduen, iluntasuna/ ezkutukoaren eta argitasuna/ itxaropenaren artean, pendulo baten antzera mugituz. Uhin itxurako mugimendu honek, ezaguna ezezagun egiten du, eta alderantziz. Abestia entzuten dugunean kezkarritasunaren espiralean sartzen garela sentitzen dugu.

334

Baina *Twin Peaks*en musika bandan Laura Palmerrez gain, Audreyk ere, hoteleko jabearen alabak, badu bere kanta propioa. Bere agerpen bakoitzari laguntzen dion musika da. Audreyren musikak ezaugarri iradokitzailak ditu, behatzen soinuek markatzen duten erritmo sentsuala du. Konposaketa hau ordea, ez da Lauraren abestia bezain iluna eta erromantikoa. Audreyren izaera islatzen duen abestia, freskoagoa eta dantzagariagoa da, baina aldi beran doinu *estridenteak* nabarmentzen dira nota sentsual horien ondoan. Berriro ere, alde bikotasunaren baliabidea erakusten digu A. Badalamentik.

Bosgarren kapituluaren analisisia egin dugunean, *Into the night*⁶¹ abestiaren aipamena egin dugu. Abesti honek, *Twin Peak*seko giroa laburbiltzen duela uste dugu. *Into the night* entzuten dugunean, *kezkarri arraroaren* bizipenak iradokitzen digun muga-mugako eremu horretan kokatzen gara. Abesti hau entzutean, kontrakoak diren sentimenduak agertzen dira, oso melodikoa eta goxoa da, baina aldi berean erabat iluna eta tristea ere bai. Ondorioz *Twin Peak*seko goreneko puntura, telesailaren *klimaxera*, gerturatzen da. *Kezkarri arraroa* errepresentatzen duen doinua dela esan daiteke.

59. https://www.youtube.com/watch?v=jBzOS2_mGAM

60. <https://www.youtube.com/watch?v=khMlcTE7lw8>

61. <https://www.youtube.com/watch?v=mKoowNTjma0>

Into the night abestiaren patroï berbera jarraitzen da adibidez, *Blue Velvet* pelikulan *Mysteries of Love*⁶² izeneko abestiarekin. Konposaketa hau entzuten dugunean, gure baitan sentimendu kontrajarriak nagusitzen dira, honenbestez A. Badalamentik lortzen du nahi duena helaraztea. Batetik, maitasunezko abesti erromantikoa da eta doinu melodikoen eraginez zorientasuna gorenko puntura heltzen dela dirudi, baina bestetik gehiegizko zorientasun honek, tristurarik eta handiena sortzen digu.

D. Lynchek irudiekin behin eta berriz eraikitzen dituen patroï hauek, A. Badalamentik musikaren bitartez berdina eratzea lortzen du. *Into the night* eta *Mysteries of Love* abestiak euren artean ezberdinak izan arren, antzeko ezaugarri estilistikoaren arabera eraikita daudela esan daiteke. Abestirik melodiko eta tristenenak dira, D. Lynchen giro kezkarri eta arraroa hobekien errepresentatzen dutenak.

Orokorrean, *Twin Peaks*eko musika banda errepikakorra da. Behin eta berriz errepikatzen diren doinuek, espiral baten antzera funtzionatzen dute. Soinu bandako konposizio bakoitza ez da kanta solte bat, abesti bakoitzak aurrekoa eta hurrengoaren behararekin funtzionatzen du. Hau da, kanta batek bestera eramaten gaitu, lotura estua sortuz euren artean.

Egia da, soinu bandak bere osotasunean bakarrik ulertzen direla kasu askotan, normalean beste guztiaren gainetik nabarmentzen den melodia behin eta berriz errepikatzen delako. Baina *Twin Peaks*en kasuan, irudia eta soinu bandaren arteko bereizketa kasik desagertu egiten dela esan daiteke. A. Badalamentiren musikak, pertsonaien arteko elkarrizketek egiten duten maila berean, zerbait kontatzen digu. Beste modu batera esanda, soinu banda entzunda, irudiek helarazten dizkiguten antzeko sentsazioak bizitzen ditugu.

Musika eta irudiak estuki loturik dauden bezala, modu berean musika bandak berak bakarrik ere egoki funtzionatzen du. Telesailaren egituraketan duen garrantziagatik, ez da inolaz ere lengoia konplementario bat, baizik eta irudiak zein elkarrezketen maila berean legokeen elementua da. Azken puntu honek azaltzen du gure ustez, A. Badalamentiren talentua.

Beste adibide batzuk egon badaitezke ere, guretzat *Twin Peaks* adibide grafiko bikaina da *kezkarri arraroa* identifikatzerako orduan. Telesailak batetik, D. Lynchen pelikulak dituzten trazu berdinetatik jotzen du. Bestetik, etxea, auzoa eta herriaren presentzia konstantea nabarmentzen da. Eta azkenik, telesail formatua izateak, ikuslea *kezkarri arraroaren* giroan erabat murgiltzea lortzen du.

Hiru ezaugarri hauek berebiziko garrantzia dute, *Twin Peaks*en eraketan. Jakinekoa da

62. https://www.youtube.com/watch?v=nbnhQvaAu_I

dagoeneko, D. Lynchen lanean ingururik gertukoena, auzoak esaterako, direla gertakarien lekuko. *Twin Peaks*en kasuan, etxea da gertaera guztiaren erdigunea, eta etxea diogunean *Twin Peaks* izeneko herriguneaz ere ari gara.

Lekuarekiko identifikazio estuak, ingurune konkretu bateko, herri bateko hainbat etxebizitzetako, gertakarietan barneratzeko aukera ematen du. Honek guretzat berebiziko garrantzia du, etxe horiek nolabait non dauden badakigulako. *Twin Peak*seko kapituluetan zehar, leku hauek behin eta berriz agertzen zaizkigu, errepikatu egiten dira. Modu batera, ikuslearen aurrean finkatu egiten dira.

Etxeez gain, herria eta bere ingurunea aipatu ditugu, eta ingurune honetan zeresan handia du basoak. Esan daiteke, *Twin Peaks*en basoa dela kezkarritasuna gordetzen duen lekua, basoa misterioitsua da, anbigualak gordetzen duena. Honek eragina du herriko etxetara, eta honenbestez biztanleengan. Basoak bestalde, ingurunea mugatzeko, definitzeko ere balio du, hau da, *Twin Peaks*en lehenik herria eta gero basoa dago. Basoak herriaren mugak markatzen ditu nolabait. Azpimarratzekoa da, kasik kapitulu guztietan egiten zaiola erreferentzia basoa eta bere izaerari.

*Twin Peaks*en, D. Lynche gustoko duen ezaugarrietako bat indarrez sartzen da, hau bikoitzaren irudia da. D. Lynchen lanean orokorrean, pertsonaia bikoitzek beti dutela lekua ikusi dugu, eta horretan telesaila ez da gutxiago. *Twin Peaks*en pertsonaia bikoitzaren kasu bat baino gehiago daude. Cooper Agentea eta Leland adibidez, Bob pertsonaiaren eraginez bestelako izaera erakutsiz, euren bikoitzak direla esan daiteke. Baina adibiderik aipagarriena Laura Palmer eta bere lehengusina Madeleinena da. Kasu honetan jada ez da izaera baten arabera pertsonaia bikoitzaren errepresentazioa, baizik eta agerpen fisikoa da guztiz. Aktore berak interpretatzen ditu Lauraren zein Madeleineren pertsonaiak, eta hau D. Lynchen ezaugarrietako bat da dudarik gabe. Bikoitzaren baliabide honetan, berriro ere alde biko izaera azpimarratzen da.

Bob pertsonaiaren mehatxuaz gain, telesaileko pertsonaia guztiek erakusten duten malenkonia da beste ezaugarri interesgarri bat. *Twin Peak*seko giro *kezkarri arraroa*, pertsonaien sentimendu malenkoniatsurekin eraikitzen da, zorientasuna eta egonezinaren artean kokatzen den bizimodua da bertakoa. Izaera berbera erakusten dute etxeen barruko eszena eta elkarriketek ere.

Gure arabera, *Twin Peaks* interesgarria egiten duten ezaugarri nagusiak hauek lirateke. Bi denboraldien analisia egin dugunean, azken lerro hauetan nabarmendu ditugun ezaugarriak aipatu ditugu behin eta berriz.

Aurretik gure ikerketa lanean ikusi eta aztertu ditugun testu eta irakurketa ezberdinek, askotan *Twin Peaks*era garamatzate. Nolabait, telesailean horren interesgarria egiten zaigun giro konkretu hori irudikatzen delako.

Ikerketaren azkenera iristen ari garen honetan, hurrengo atalari bide emateko, egokia da telesailaren analisisian nabarmendutako ezaugarriak kontuan hartzea. Nahiz eta hurrengo atalean arte plastikoen praktika aztertzea igaroko garen, *Twin Peaks*en kasua erabilgarria da hainbat elementu identifikatu eta hauen inguruko irakurketa propioa egiterako orduan. Telesailak giro konkretu batean kokatzen gaituenez, *kezkarri arraroa* identifikatzeko nahiko datu bildu ditugu. Hein batean, *Twin Peak*sek oinarri bat ezartzen digula iruditzen zaigu, hau da, *kezkarri arraroaren* atmosfera hori finkatzen du.

4/

A
Z
T
E
R
T
U
T
A
K

O

A

A

R

T

E

PLASTIKOETAN .

340

B

I

K

A

S

U

Atal honetan, praktika artistikoetan oinarrituko gara. Ikerketaren hasieratik, hainbat artista plastikoren lanak ikusi ditugu. Esan daiteke, ikerketa teorikoa garatzearekin batera, modu paraleloan, artisten bilaketa bat egiten jardun garela. Ikerketaren hastapenetan eta modu intuitiboan, *kezkagarri arraroa* helarazten zigun lan oro bildu genituen. Geroago, eta ikerketaren hainbat atal argitzen gindoazen heinean, irudien aukeraketa, muga batzuk ezarriz, modu kontzienteagoan egiten hasi ginen. Eta azkenik, bazterketa-lana baten bitartez gure ikerketa gaiarekin bat egiten duten artisten aukeraketa konkretuagoa egin dugu. Horrela, hasieran geneukan multzoa zehaztuz, artista plastiko batzuegan bakarrik jarri dugu arreta.

Tesia garatzeari ekin genionetik, bagenezkan gure ikerketa gaiari nolabait oinarria ezartzen zioten eta beharrezkoak ikusten genituen artistak. Kasurik adierazgarriena, D. Lynchen zinema litzateke. Hasiera-hasieratik bagenekien, D. Lynchen lanak gure ikerketaren erdigunea beteko zuela, eta beraz zuzendariaren lana ezinbestekotzat ikusten genuen gure ikerketaren garapenerako.

Baina kasu honetan, artista plastikoei ari gara erreferentzia egiten. Eta bai, egia da, D. Lynchek zinemagintzaz gain, pintura eta argazkilaritza ere jorratu izan dituela, baina bera guri gehiago interesatzen zaigu zinemagintzari dagokionez.

Artista plastikoetan, gehienbat pintura jorratzen duten artistetan jarri dugu begirada. Kasu honetan, bagenezkan hasieratik oinarritukoak izango zitzaizkigun bi artista ere: G. de Chirico eta E. Hopper. Bata europarra eta bestea iparramerikarra. Bi margolari hauen lanak buruan izan ditugu ikerketa teorikoaren lehen ideietatik. Bakoitzaren lanak ikusirik, argi dago *kezkagarri arraroaren* irakurketa egitea ezinbestekoa bihurtzen dela, are gehiago, giro honen errepresentazioak direla esan daiteke.

Gure lana garatzearekin batera, bi artista hauek oinarrian izan behar genituela ikusi genuen, eta *kezkagarri arraroaren* kontzeptu horretan kokatuz, artista garaikidegoei bide ematea egokiagoa zela pentsatu genuen. G. de Chiricoren lana adibidez, berak eginiko hausnarketen baitan kokatu dugu, egunerekotasunaren bestelako izaeran eta aspektu metafisikoan. G. de Chirico eta E. Hopperren lanek, eszena eta paisaia malenkoniatsuak erakusten dizkigute eta hori gure ikerketa esparrua ulertzeko beharrezkoa da. Baina puntu honetan jada, artista garaikideei erreparatu nahi diegu guk.



Atal honen hasieran adierazi dugu, artista ezberdinen aukeraketaren inguruan muga batzuk ezarri ditugula. Baldintzetako bat, artista garaikideak izatea da, gaur egun lanean ari direnak alegia. Garbi izan dugu hasieratik, artista garaikide, eta ahal bada, gazteen aldeko aukera egin behar genuela. Izan ere, logikoagoa da ikerketa guztian zehar aipatzen ditugun adibideekiko koherentzia mantetzea, eta aldi berean, praktika artistiko pertsonalarekiko paralelismoa erakitzea.

Artista hauen lanak, gure kezka pertsonalen perspektibatik begiraturaz, gure gaiaren izaera konkretutik abiatutako analisia egin nahi dugu.

Gure intuizioari jarraituz, mendebaldeko kulturari begiratu diogu, artistak europarrak eta iparramerikarrak izanik. Nahiz eta honek inkontzientetik eta gustu pertsonal soiletik asko izan, arrazoi objektiboagoei ere erantzuten die. *Kezkagarri arraroaren* bizipena gehienbat, mendebaldeko herrialdeetako kulturaren baitan aztertutako fenomenoaren izan da,

horixe bera frogatzen digute ikerketaren hasieran aztertu ditugun egile ezberdinen teoria eta testuek. *Kezkagarri arraroa* mendebaldeko “kezka” dela esan daiteke, eta hau arrazoi objektibo bat da. Modu honetara, giro honi dagozkion artistak mendebaldeko kulturakoak, europarrak edo iparramerikarrak, izateak bere logika du.

Bazterketa-lana burutu ostean, sei artista plastikoren bueltan itxi dugu *zirkulua*. Hauek, Peter Doig¹, Eric Fischl², Jockum Nordström³, Luc Tuymans⁴, S. Savu eta Jeff Wall⁵ dira. Guztiak mendebaldeko kontestu artistiko garaikidearen parte dira, eta euren praktika artistikoa lantzen eta garatzen jarraitzen dute. P. Doig, E. Fischl, L. Tuymans eta S. Savuk pintura jorratzen baldin badute, J. Nordströmek marrazkia eta *collagea* bezalako diziplinak lantzen ditu, aldiz, J. Wall argazkilaria da.



343

Jeff Wall. *A View from an Apartment*. 2004/ 2005. Gardenkia argi-kaxan. 167 x 244 zm.

Artista guztien lanean somatzen dugu *kezkagarri arraroaren*, *unheimlicharen*, giroa. Guztiek

-
1. Peter Doig, (Edinburgo, Eskozia, 1959) artista eskoziarra.
 2. Eric Fischl, (New York, 1948) artista estatubatuarra.
 3. Jockum Nordström, (Stockholm, Suedia, 1963) artista suediarra.
 4. Luc Tuymans, (Mortsel, Belgika, 1958) artista belgiarra.
 5. Jeff Wall (Vancouver, Kanada, 1946) artista kanadiarra.

erakusten dute hein handi batean, euren ingurua errepresentatzeko nahia, eta guztietan nabari dugu, mendebaldeko bizimodu urbanoaren aldeko nolabaiteko joera bat.

L. Tuymans, S. Savu eta J. Wallen kasuan azpimarratzekoa da euren herrialdeetako errealtatearen gaineko lana. L. Tuymans eta S. Savuk hurrenez-hurren, Belgika eta Errumaniaren historia eta oraina jasotzen dituzte euren pinturretan. J. Wallek aldiz, iparramerikar bizimodua jasotzen du bere argazkietan. Hiru kasuetan, kokapen geografiko konkretu batek berebiziko garrantzia duela, eta aldi berean etxea eta auzoaren errepresentazioak direla ohartzen gara.

J. Nordströmen marrazkiek, antzeppen giroa gogorarazten diguten irudimeneko eszenak errepresentatzen dituzte. Hauetan ere ordea, Stockholm hiriko aldirietako auzoek garrantzia hartzen dute. E. Fischlen lanean auzotarrak eta euren etxeak dira protagonista. P. Doigen lana, J. Nordströmen atzera, irudimenezko paisaietan gehiago oinarritzen da, eta kasu honetan auzoaren irudikapena izan beharrean, giza eragina eta paisaia basatiaren arteko tentsio kostantea gailentzen da.

Azken finean tentsioa, sei artisten lanean atzeman daiteke. Tentsio hau, *kezkgarri arraroaren* giroan dagoela uste dugu guk. Kasu guztiak ezaguna zaiguna, eremurik eta etxetiarrena, ezezaguna izatera igarotzen den giroaren erakusle dira. Anbibalentziaren aspektua agerian jarritz, paisaia eta eszenen bestelako izaerak azalarazten dira. Guztietan ikusten dugu guk, *unheimlicharen* sartzea.

344

Guztiak, anbiguotasunaren zein alde bikotasunaren adibideak direla uste dugu. Batetik, oinarritzat jo ditugun G. de Chirico eta E. Hopperren obren ildoak jarraitzen dute, *kezkgarri arraroaren* hariari tira eginez. Bestetik, eta parte batean behintzat, D. Lynchen zinemaren ezaugarriekin bat egiten duten lanak ere badirelakoan gaude. Adibidez, giro etxetiarraren arrarotzearen eta edertasuna eta beldurgarriaren arteko nahasketaren, erakusle dira.

Tesia egitea, bidea egitea ere bada, eta nahiz eta sei artista hauek gogoan izan eta euren lanetan beharrezkoak genituen egiaztapenak aurkitzeko asmoak izan, momentu batean tesiak berak bestelako bidea hartzera “behartu” gintuen. Aldaketa honen arrazoi nagusia, 2013ko udazkenean Errumaniara eginiko bidaia litzateke. Izan ere, Cluj⁶ hirira eginiko bisitan, S. Savu artista pertsonalki ezagutzeko aukera izan genuen eta zita honen ondorioz elkarrizketa bat egin ahal izan genion, bere lanak gure tesiaren gaiari egiten zion ekarpena nabarmenduz. Errumaniar artista gazteari bere estudioan elkarrizketa egin eta gero, argi izan genuen tesian gainontzeko artisten gainetik egon behar zuela. Momentu honetatik aurrera beraz, garrantzia adierazgarria hartzen du S. Savuren lanak.

6. Errumaniako hiria.

Elkarrizketaz gain, Errumaniako bidaiak berak ere, artistaren lana ulertzeko balio izan zigun, bertako errealitate politiko zein sozialaz ideia bat egin baitugu. Modu honetara, S. Savuren lana bere kontestuan kokatu ahal izan dugu, bai errumaniar gizartean iraganak utzitako arrastoei eta bertako bizimoduari dagokionean, eta baita paisaiaren itxuraren inguruan ere.

Bestetik aukertutako multzo honetako artistarik gazteena ere bada S. Savu. Alde horretatik beraz, aldi berean garaikidea eta gaztea da. Bestalde, E. Hopperren lanaren herentzia jasotzen duela dirudi, eta beraz begirada kezkarria eta malenkoniatsua erabiltzen ditu.

Arrazoi hauek medio, eta elkarrizketa esku hartean izanda, S. Savuren lana, besteen gainetik nabarmentzea ezinbesteko erabakia izan da. Are gehiago, bere lanaren analisisa bakarrik egingo dugu, puntu askotan orain arte aipatutako hainbat ideia eta hausnarketekin bat egiten duelako. Iruditzen zaigu neurri handi batean, S. Savuk bat egiten duela ikerketaren gaiarekin, eta artistari eginiko elkarrizketak, soilik bere lanaren aldeko hautua egitera “behartzen” gaitu.

Artista plastikoen praktikaren inguruan jardungo garen atal honetan, bi kasu nabarmen-duko ditugula aipatu dugu. Bata S. Savuren kasua baldin bada, bestea praktika artistiko propioa, ikerketaren kontestuan kokatzea izango da.

Arte Ederren jakintzaren baitako ikerketa teorikoa izanik hau, garrantzitsua da ikerketa teorikoarekin batera norbanakoaren praktika artistikoari erreferentzia egitea. Guk gure kasuan, ikerketa teorikoa ez dugu ulertzen ondotik praktika artistikoaren garapenik ez baldin badago. Beste modu batera esanda, lan-esparru bakoitzak bestearen beharra du, eta elkar eragiten dute.

Tesiaren gaia finkatu eta ikerketa garatzen hasi ginenetik, gure sormen artistikoak ere aldaketak izan ditu. Praktika artistikoa zein ikerketa teorikoa prozesu bakar bezala ulertzen ditugunez, emaniko pausoen kontzientzia hartuz egiten du aurrera gure jarduera artistikoak. Ikerketan argitutako zalantzek, gero zeharkako moduan, praktika artistikoan eragina izan dute, eta alderantziz, praktika artistikoan gainditutako “arazoek” gero ikerketan gauzak beste modu batera begiratzeko aukerak eman dizkigu.

Lehenik S. Savuren lanari begiratuko diogu, eta orain arte ikertutakoaren baitan aztertuko dugu. *Kezkagarri arraroaren* aspektuak identifikatzen saiatuko gara, eta hau errumaniar egunerokoan nola eratzen den aztertuko dugu.

4.1/—SERBAN SAVU. PAISAIA KEZKAGARRI ETA MALENKONIATSUA

Serban Savu, artista erremunaniar gaztea da, 1978. urtean Errumaniako Sighisoara hirian jaioa. 1996-2001 urteen bitartean Arte Ederrak ikasi zituen Cluj-eko Arten Ederren Unibertsitatean. Bere pintura lanak, New York, Los Angeles eta Berlingo galerietan erakutsi izan ditu, beste batzuen artean. Gaur egun, Clujen bizi eta lan egiten du.

S. Savu errumaniarra izaki, bere pinturak gaur egungo Errumaniaren irudia erakusten digu. S. Savuren lana, errumaniar kontestura estuki lotuta dago, herrialdearen idiosinkrasiaren erakusle garbia da. Bertakoen bizimodua eta gaur egun lurraldeak duen itxura antzemateko balio digu artistaren lanak. S. Savuren paisaiak ordea, ez dira errealtate baten erretratu hutsalak, gure ustez, erretratuak baino gehiago dira. Gaur egungo errumaniar gizartearen tentsio zein ahultasunen adibide grafikoak dira.

Egoera politiko-soziala gailentzen da, eta artistaren lana ikusirik kasik ezinezkoa da aspektu hau albo batera uztea. S. Savuren obra guztiaren atzean, egoera politiko- sozialaren eragina atzeman daiteke, ez modu zuzenean, bai ordea egunerokotasunaren baitan. S. Savuren eszenak xumeak dira, egunerokotasunari oso lotuak daudenak, baina guztien atzean traszendentzia handiagoko gertaeren irakurketak gordetzen dira. 2013ko urrian artistari eginiko elkarrizketan, artistak berak behin baino gehiagotan egin zien erreferentzia errepresentazioen bigarren irakurketa horiei. Nolanahi ere, nahiz eta S. Savuren pinturak egoera politiko-sozialari erreferentzia egin, ez du Errumaniako ikuspegi historisiztarik ematen, hain justu kontrakoa da, gaur egungoa. Obra hauek, artistaren ingururik hurbilenarekin harremantzen dira zuzenean, Cluj hiria eta bere ingurunearekin. S. Savuk irudimenezko Errumaniaren paisaia eraikitzen du.

S. Savuren lana historisizta ez dela adierazi dugu, baina aldi berean iraganaren izugarritzko pisua nabari da, lan hauen atzean Errumaniar historiak izan duen garrantzia oraindik ere presente dagoela atzematen da. Baina iragan hurbil horren garrantzia ez da S. Savuren lanean ematen den ezaugarri isolatua. Errumaniarren egunerokoan txertatuta jarraitzen duen zerbait dela ondorioztatu daiteke.

2013ko udazkenean kotxea alokatu eta Errumaniatik zehar egin genuen biran, iraganak utzitako arrastoak agerikoak zirela jabetu ginen. Oraindik, “gainditu gabeko” errealtatea zela iruditu zitzaigun. Iragan hori ez da pertsonen egoeran bakarrik atzematen, baita ere herrialdearen zenbait aspektutan, paisaian, herri eta hirietan, azpiegituretan, eraikinetan, etxebizitzetan...

Iragan hurbilaz ari garenean noski, N. Ceausescuren diktadura erregimenaz ari gara. Esan daiteke, S. Savuren lana, errumaniar gizarteak oraindik ere oso presente duen gertakarien adibide garbia dela.

S. Savu 1978. urtean jaio zen, eta beraz hamaika urte zituen erregimen komunista behera erori zenean. 1989. urteko abenduan atxilotu ondoren erail zituzten N. Ceausescu eta bere emaztea. Nolanahi ere, eta nahiz eta komunismoaren ondorengo belaunaldikoa izan, bere lanaren erdigunean dago komunismoak utzitako arrasto hori. Hau ez da bere pintura lanen ezaugarrietan bakarrik ikusten, baita ere, artista beraren hausnarketa zein adierazpenetan.

S. Savuk, seguraski bere belaunaldiko artista errumaniar gazte askok bezala, N. Ceausescuren erregimena izan zenaren, honek suposatu zuenaren eta honek utzitako ondorioen

inguruan garatu du bere ibilbide artistikoa. Gainera, hau guztiz logikoa eta ekidin ezina dela iruditzen zaigu. Hau da, S. Savu eta bere adineko artistak diktadurarik gabeko lehen belaunaldiakoak izanik ere, honek utzitako ondorioak, gaur egun oraindik ere Errumanian bereziki nabarmenak direnak, modu esanguratsuan markatu dituela esan daiteke. Alde batetik, erregimenaren ondorio politiko eta sozialak oraindik ere bizirik dirautelako. Eta bestetik, erregimena errepresentatzen zuten hainbat eta hainbat elementuk bere horretan jarraitzen dutelako. Errumuniako idiosinkrasiaren parte garrantzitsua izaten jarraitzen dute oraindik ere erregimenak utzitako arrastoak, nahiz eta aldi berean iragan horrekin erabat apurtzeko nahia ere badagoen. Jarrera hau nabari genion guk S. Savuri ere.

“Savu’s painting ask what happens to work after the end of the revolutionary dream, as the motions and forms of work become unhinged from work, or at least unhinged from the understanding of work that was intrinsic to a worldview. When the worldview is shattered, the forms continue as spectral forms, now floating in a world where everything has changed and everything has stayed the same”⁷.

S. Savuren pinturak zehazki, eta Errumaniako paisaiak orokorrean, helarazten duen alde bikotasuna, denborazkanpokotasuna, interesatzen zaigu guri. Eta hau guztia begiratzeko modu malenkoniatsu zein kezkarri hori, bereziki esanguratsua da gure ikerketarako. Errumaniaren egoerarekin batera, sistema komunistaren anibalentzia ere aipatzekoa da, N. Ceausescuk eraikitzen agindu zuen *Casa Poporului* (Herriaren Etxea) erakusten duen bezala, aldi berean jauregia eta *bunker* beldurgarria da. Diktadorearen irudiak eta erregimenak berak, alde bikotasunak zituen eta hortxe legoke kezkarritasuna: Onura zekarren aspektu atsegin eta erakargarriaren atzean, okerra, gaiztoa, baitzegoen. S. Savuren pinturetan agertzen diren eraikin, azpiegitura eta objektuek, iraganeko urteetara garamatzate, porrot egin zuen garai batera hain zuzen ere, baina aldi berean euren funtzioa betetzen jarraitzen dute gaur egun. Oraindik bizirik dirauten “mamuak” direla esan dezakegu, eta gehienetan S. Savuk errepresentatutako pertsonaiak “txiki” sentitzen dira egoera horien aurrean. Adierazgarria da bestalde, artistak irudikatutako pertsonaiek erakusten duten jarrera, askotan erabat kontenplatiboa da, nostalgikoa eta malenkoniatsua. Guzti honek, atmosfera kezkarria eratzea ahalbidetzen du. S. Savuk inguruan duena tentsioen eraginpean errepresentatzen duela baieztatu dezakegu, azken finean errumaniar errealitateak erakusten duen alde biko aspektuaren isla baita. Inongo dudarik gabe, honek harreman zuzena du Errumanian erregimen komunistaren baitan egin ziren ekintza eta gertakariekin.

7. BORCILĂ, Rozalinda. *Deciphering the Signs of the Times*, kapitulua. ZZ.AA. *Serban Savu. Paintings 2005-2010*, liburutik. 105. orr.

“He was eleven years old when, in the revolution of 1989 – less than velvet compared with other East European countries – Nicolae Ceausescu was deposed and executed, ending his quarter century dictatorship and four decades of communist rule. The suffering to which Ceausescu subjected his country were anything but diminutive. An obsession with driving down national debt and a determination to destroy peasant culture led to years of economic stultification, the physical eradication of half the country’s 13,000 villages, the demolition of swathes of historic city fabric and the permanent scarring of the land with mindless and humongous structures, whether the utterly absurd House of the People, in Bucharest (at three times the size of Versailles, it was, in the words of Tony Judt, ‘a monstrous lapidary metaphor for unconstrained tyranny’) or conglomerations of mass housing, the ‘agro-towns’ to which dispossessed peasants were sent, incongruously placed in the middle of nowhere. Economic mismanagement and social atrophy stunted and shortened lives. Corrupted alcohol of the later Ceausescu period, for instance, accounted for an epidemic of liver disease, one victim of which was Savu’s father, the novelist and editor Tudor Dumitru Savu. Similarly, at least 10,000 women died under the dictatorship undergoing abortions illegal thanks to population drive. Minor and small are most surely the wrong words, therefore, for Ceausescu’s ambitions and legacy alike, however well they could have described his intellect and imagination, or the rectitude of his lackeys”⁸.

Ondoko aipu honetan, Errumaniak diktaturak utzitako ondorio nagusiak adierazten zaizkigu, gaur egun oraindik ere nabariak direnak.

Aurretik ere, *kezkarri arraroa* identifikatzen saiatzen jardun garenean, komunismoa agertu zaigu, zehazki komunismoaren baitako hirien itxurari erreferentzia egin diogu.

W. Wenders zinema zuzendariak garai bateko bloke komunistara eginiko bidaiari hiriekiko jaso zuen inpresioa esaterako, bere arabera bestelako hiriak ziren hauek, irudirik gabekoak.

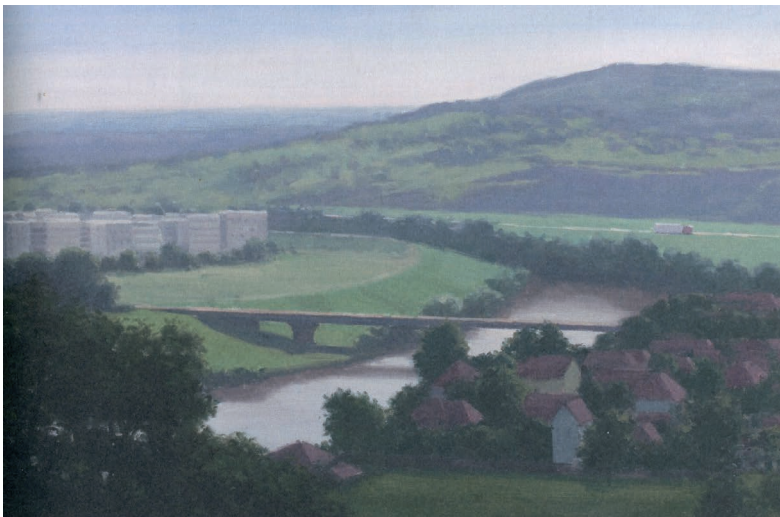
Errumaniako Parlamentuaren eraikintzarrak hiriari eragiten dion tentsioa da beste adibide bat. Diktatura menpeko eraikin izugarri hau bisitatu genuenean, *kezkarri arraro* sentiarazi gintuen hiriaren aurrean.

Horrelako giroa jasotzen dute S. Savuren pinturak ere. Nahiz eta artistak gaur egungo eszenak sortu, hiri eta paisaien itxura, W. Wendersek deskribatzen zuenaren atzekoa da, irudirik gabeak, denboran *izoztuta* geratu direnak.

S. Savuk orokorrean, bere inguruko errealitateari jarraitzen dioten hiri eta paisaia imajinarioak sortzen ditu. Bere lan askok, hiriak edo hauen aldiriak irudikatzen dituzte. Artistak sortutako paisaiak, iraganean izan zirenen hondakinak bezalakoak dira, oraindik iraganeko erregimentik asko dutenak.

S. Savu iragana eta orainaren erdian kokatzen da. Bere lana ikusita, eta berak guri elkarrizketan aipatu zizkigun hausnarketek, ideia horretara garamatza. Baliteke alde batetik, artistak kontzienteki bilatzea giro hori, hau da, komunismoak suposatu zuenaren gain jartzea arreta guztia. Baina beste alde batetik, hori, saihetsezina dela deritzogu.

8. COHEN, David. “Moderate and grave with dignity and truth” *The Painting of Serban Savu*, kapitulua. ZZ.AA. *Serban Savu. Paintings 2005-2010*, liburutik. 7.orr.



Serban Savu. *Ludus*. 2009. Olioia mihiise gainean. 93 x 140 zm.

S. Savuren lanak errumaniar idiosinkrasia jasotzen duela aipatu dugu lehenago, beraz iragana bere horretan egunerokoan txertatuta dago, ondorioak oraindik ere bistakoak direlarik. Hau ez da gure susmo edo ustea bakarrik, Errumaniako hainbat hiri bisitatu eta herrialdeari bira eman eta gero, iraganaren eragina badagoela frogatu ahal izan baikenuen.

349

S. Savuren lanak diktadurak utzitako arrastoak erakusten dizkigu, eta hori oraindik ere zutik jarraitzen duten iraganeko eraikin eta egiturek errepresentatzen dute. Eraikin hauen presentzia azpimarratzekoa eta guztiz interesgarria da, egitura hauek inguruko paisaian eragiteaz gain, giro *kezkarri arraroa* eratzen baitute. Erregimena gogorazteko eskulturak dirudite kasu askotan, nahiz eta momentuan azpiegitura funtzioa izan zezaketen, gaur egun *totem* bilakatuak daudela iruditzen zaigu. Modu honetara, S. Savuk nolabaiteko monumentalismoa ematen die, hauek denboran “izoztuta” geratu diren paisaien ezaugarri nagusiak direlarik.

Egitura hauek badute halako presentzia kezkarria. Gaur egun funtziorik ez duten hondakinak dirudite, mundu klasikoko hondakinekin paraketu ditzakegu, naturaren erdian eta iraganarekin lotura dutenak. G. de Chiricoren aztarna klasiko zein arkaikoekiko analogia badago beraz.

Baina egitura hauetaz gain, S. Savuren lanean Ceausescuren erregimenaren garaian eraikitako etxebizitza zein auzoek protagonismoa hartzen dute, eta hauek oraindik ere euren eginkizuna betetzen dute. Eraikin hauek, erregimenak bultzatu zuen deslokalizazioarekin zerikusi zuzena dute. S. Savuk berak ere elkarrizketan, deslokalizazioak suposatu zuena aipatu zigun, eta plangintza honen ondorio gogorrak azaldu zizkigun.



Serban Savu. *The Concrete Cube*. 2009. Olioa mihise gainean. 94 x 130 zm.

Pintura lanetan agertzen diren etxebizitza blokeak, eraikitze prozesu masiboaren errepresentazioak dirudite. Bloke guztiek eskema bera jarraitzen dute, itxura prekarioa erakusten dute, denborak nahi baino lehenago zaharkitu balitu bezala. S. Savuren auzoak langileen auzoak dira, are gehiago, S. Savuren pertsonaiak langile klasekoak dira. Eraikinek euren handitasuna nabarmentzearekin batera, hauen eta auzotarren arteko eskalak kezagarritasuna eragiten digu, eraikinen aurrean beti pertsonaiak txiki agertzen baitira. Eta hau nolabait errealitatean ere gertatzen da, Bukaresteko *Bulevardul Unirii* eta Ceausescuren jauregiaren aurrean, gu ere “txiki” sentitu ginen.

Baina aldi berean, S. Savuk irudikatutako hiri eta auzo horietan egunerokotasuna nabari da, hau da, iraganak duen pisuagatik ere, bizitzak aurrera jarraitzen du. Nahiz eta pertsonaiek jarrera malenkoniatsua erakusten duten, itxaropenerako zirrikutuak ere badaudela iruditzen zaigu. Anbivalentzia helarazten diguten errepresentazioak dira hauek.

“The characters in these Savu paintings are comatose, as if in shock at the course of history, indeed, the end of history. *The Edge of the Empire* (2008) has a group huddled as if waiting for a bus but in an unmarked, unlikely-looking spot, on a precipice, an unmarked road where the

arrival of a bus is anything but certain. (...) It also hints, in a melancholy way, to a fusion of this national self-image with an existential condition, a sense of being on edge⁹.

“Scenes of quiet domesticity are incongruously set outdoors, as in *Unveiling the New Furniture* or the makeshift arrangement of *Summer Kitchen* (2009), as if to enforce a breakdown of private versus public space.

A favored theme in Savu is painting of a solitary figure, usually a worker (...) Blasphemously, these socialist workers are alienated from their labor¹⁰.



Serban Savu. *The Bather*. 2009. Oil on mihise gainean. 50 x 35 cm.

S. Savuren obran, alde biko aspektua pertsonaien jarrerek erakusten dute bereziki. Badirudi, denboraren etete horretan pertsonaiak ere harrapatuta geratu direla, iraganak markatzen ditu argi eta garbi. S. Savuk nolabaiteko kritika soziala egiten duela bistakoa da, baina honen errepresentazioak askoz ere anbiguoagoak direlakoan gaude. Pertsonaiek

9. COHEN, David. “Moderate and grave with dignity and truth” *The Painting of Serban Savu*, kapitulua. ZZ.AA. *Serban Savu. Paintings 2005-2010*, liburutik. 9.orr.

10. Ibid.

zer egiten duten ez zaigu argi geratzen, eta zalantza hori bera aipatu zigun artistak berak ere, honen atzean dagoen kezkgarritasuna azpimarratuz. *The Bather* eta *Sleep without Dreams* lanek, zalantza horretan kokatzen gaituzte, pintura-lan hauetako pertsonaien egoerak anibalentzian oinarritzen baitira. Ohikotasuna eta aparteko egoera baten arteko jarrerak dira. *The Bather* obrako mutikoa da honen adibide garbia. Ez dakigu aisialdiko bainu bat hartzen ari den, edo kontra egoera larriago baten, pobrezia, biktima den. Irakurketa hau egiten du S. Savuk berak ere, eta *unheimlich*a justu hortxe dagoela adierazten du.

Nolanahi ere S. Savuren obran zehar, *The Bathereko* mutikoa bezalako hainbat kasu daude. Nahiz eta pertsonaiak “txiki” agertzen diren inguruko paisaiarekiko, izan natura izan eraikinak, protagonismo nabarmena dute. S. Savuren lanean pertsonaiek erdigunea betetzen dutela esan daiteke, askotan *kezkgarri arraroaren* giro horren ezaugarriak nagusienak izanik.

Pertsonaien jarrerak deitzen digu arreta bereziki. S. Savuren pertsonaiek kontenplazio jarrera hartzen dute, inguruari begira baina inori begiratu gabe baleude bezala ageri direlarik. Kontenplazio jarrera horretan, nostalgia eta malenkoniaren pisu handia dago, eta nola ez iraganaren presentzia astuna. Ceausescuren erregimenak markatutako pertsonaiak dira, baina gaur egun bakoitzak bere zereginetan jarraitzen du.

352

S. Savu eta E. Hopperren lanaren arteko harremana egitea ekidin ezina baldin bada, hau neurri handi batean, pertsonaiek erakusten duten jarreretan antzekotasun nabarmenak daudelako da. E. Hopperren lanetan, etengabeko *kezkgarri arraroaren* giroarekin batera, pertsonaiek jarrera malenkoniatsua erakusten dute behin eta berriz, *pose* konkretua dute. Begiratu gabe begiratzen dute hauek ere, eta inguruarekiko isolatuta ageri dira. E. Hopperren obran, denbora gelditu egin dela ikusten dugu, eta b) pertsonaiek kontenplazio edo euren baitan murgildutako jarrerak erakusten baitituzte. Automatekin harremandu izan dira askotan, askotan bizidunak edo bizigabeak diren galdetzen dugu, *unheimlich*a eratzeko baldintzetako bati erreferentzia eginez.

Oso antzeko gauza gertatzen da S. Savuren pertsonaiekin ere. Alde batetik, “izoztutako” jarrera erakusten dute, eta pertsonaien arteko harreman eza agerian jartzen da, badirudi inkomunikatuta daudela. Bestetik, automataren irudiarekin bat datoz, askotan ez dute aurpegiak agertzen eta panpinak edo robotak gogorarazten dizkigu. S. Savuren pintura lanak aztertuz, pertsonaia asko bakarrik eta euren zereginetan ikusiko ditugu, baina sakonean zeregin horietatik at aurkitzen dira.

“In response to false grandeur, Savu often paints buildings and industrial structures that are imposing and drab. (...) The composition clearly evokes the classicism of Claude Lorrain or Nicolas Poussin but with a mammoth twentieth-century structure assuming the place of Greco-

Roman temples, the hydroelectric dam being a central planner's equivalent of the temple, as symbolic as it is functional, sacred to the principles of the Republic"¹¹.

The Edge of the Empire lanean adibidez, pertsonaien jarrera malenkoniatsurekin batera, giro industrialaren errepresentatzen da. Hiri industrialaren aspektu tristea, grisa, azalarazten du S. Savuk. Azken finean hau ere, errumaniar idiosinkrasiaren parte ere bada. Hiri paisaia hauek beti naturarekin partekatzen dira, hau da, denboraren poderioz naturak bere lekua berreskuratuko balu bezala, abandonatutako lekuak dirudite. Hiri industrialak ordea, ez dira aktibitatearen sinonimo, kontrakoak dira, aurreko aipu batean adierazi bezala, *komatsoak* dira. Badirudi inguru hauek, behar bezala lurperatu ez diren "zerraldoak" direla, "mamuak".

Obra honetan, N. Ceausescuren erregimenak utzitako arrastoak agerikoak direla iruditzen zaigu. Kasu honetan, giro *komatso* hori errepresentatzen da, denbora gelditu egin da eta agertzen diren pertsonaiak zein paisaiak kezkarriak dira. Giza-talde hori, zerbaiten esperoan dago, eta bi aspektuko izaera nabarmenduko genuke emen. Batetik, itxarote jarrera hori egunerokoarekin oso lotuta egon daiteke, autobusaren zain daudela dirudite. Baina bestetik, eta aurreko esanahiaren atzean, bestelako itxaronaldia dago askoz ere sinboliko-agoa dena, egoera hobeagoaren esperoa hain zuzen. Hau aspektu metafisikoarekin lotu dezakegu, G. de Chiricoren ohikotasunaren bestelako pertzepzioarekin hain zuzen ere, azken finean ohikotasunaren baitan arrarotasuna ere badagoelako. Pertsonaia hauen itxarote jarrera, S. Savuk egiten duen kritika sozialarekin ulertzen dugu, artistak bere inguruan atzematen duen egoera prekarioaren isla da.

Bestalde, pertsonaien jarrerarekin batera, hiri-paisaia kezkarria dago. Zementua begetazioarekin nahasten da, eraikinen artean zuhaitzak ikusi daitezke. Nahasketa hau oso interesgarria da guretzat, kontraste honek alde bikotasunaren tentsioa indartzen laguntzen duelako. Baina honekin batera, beste garai bateko paisaiak direla iruditzen zaigu, abandonatutako hiriak dirudite. Ez-lekuen hainbat ezaugarri jarraitzen dituzte, mugan kokatzen den hiri-paisaia irudikatzen duelako S. Savuk ere.

S. Savuren lanean, naturak eta gizakiak eragindako esku-hartzeak osatzen dute paisaia, anibalentzia azpimarratuz. Ingurune *kezkarri arraroak* direla dudarik ez dugu. Artistak, basatia dirudien natura horren erdian kokatzen ditu pertsonaiak, eraikinak eta fabrikak. Obra gehienetan beti agertzen da zementuzko bloke grisen bat urrutira.

Giro industrial honek zuzenean, D. Lynchen lana gogoraraztera eramaten gaitu. D. Lynchekek ere, giro industrialaren aspektu dekadentean eta honek bere inguruan sortzen duen degradazioan, jartzen du arreta berezia. *Eraserhead* pelikulako auzoa ikusi besterik ez dago.

11. COHEN, David. "Moderate and grave with dignity and truth" *The Painting of Serban Savu*, kapitulua. ZZ.AA. *Serban Savu. Paintings 2005-2010*, liburutik. 7 eta 8. orr.

S. Savuren pinturan, egitura industrialen eta naturaren arteko kontrastea behin eta berriz errepikatzen den ezaugarria da, eta pertsonaiak tentsio horren lehen lekukoak dira. Pertsonaia hauek bere inguruarekiko erakusten duten etsipena eta malenkonia azpimarratu nahi ditugu. Erregimen komunistak eraikitako etxebizitza eta egiturek, oinezkoaren eskalak gaintzen dituzte, eta oraindik ere “mehatxu” egiten jarraitzen dutela nabari da.

“He comes close to a symbolic uncanny (akin to the moral of folly in the inverse building construction of Brueghel’s *Tower of Babel* [1569]) in his painting *The Old Roof* (2009) in which four boys play soccer on the roof of a building whose center is dominated by a periplous two-story courtyard”¹².

“In recent years, a generation of young Romanian painters has emerged into the international spotlight. This global artistic phenomenon has its parallel in the immense international influence of contemporary Romanian cinema. In both film and painting, there is an insistence on a visual language that operates through a certain economy of means. Thematically, many of the work explore the daily realities of life in Romania after the end of the Cold War as both familiar and uncanny.

The scenes, people, and activities are familiar and strange at the same time, often because recognizable forms have now somehow come unhinged. Painting becomes a kind of code or cipher through which one can re-engage a present in which everything has changed and nothing has changed all at once, a present that we experience as both rupture and inertia. But Serban Savu’s work, taken as a whole discursive corpus, offers another way to grapple with the problem of the present, by understanding the end of the Cold War as a process that is continuously unfolding, that is always under construction”¹³.

354

Bi aipu hauetan, S. Savuren obra *unheimlich* fenomenoarekin harremantzen da, are gehiago, *kezka*garri *arraroaren* iraganekeo erregimen komunistarekin lotzen da zuzenean. Honek, guk adierazitakoa baieztatzen digu.

S. Savuk familiakoa eta ezaguna zaion hori, arraro eta ezezagun eratortzen du, bere lanean ohikotasunaren baitan dagoen bestelako aspektua indarrez sartzen da. Bestelako aspektu hau, iragan hurbilean Errumaniak jasandako N. Ceausescuren erregimenaren ondorio eta kausa da aldi berean. Modu batera, S. Savuren pinturetako pertsonaiei euren herrialdea arraro agertzen zaie, eta hau errealtatean ere gertatu daitekeela uste dugu. Pertsonaiek jarrera nostalgiko edo malenkoniatsua erakusten dute, eta guk Errumaniara eginiko bidaian frogatu ahal izan genuen, egunerokotasunak benetan baduela malenkoniaren izaera.

12. COHEN, David. “Moderate and grave with dignity and truth” *The Painting of Serban Savu*, kapitulua. ZZ.AA. *Serban Savu. Paintings 2005-2010*, liburutik. 10. orr.

13. BORCILA, Rozalinda. *Deciphering the Sings of the Times*, kapitulua. ZZ.AA. *Serban Savu. Paintings 2005-2010*, liburutik. 103.orr.

S. Savuren pertsonaiek kontenplaziozko jarrera malenkoniatsua erakustez gain, askotan ez dakigu argi zer egiten ari diren; lehenxeago aipatu dugun *The Bather* obrako mutikoa esaterako. Baina artistaren lan askok uzten gaituzte zalantza horretan, *Parking Sunday*, *Spring Cleaning* edo *The Silent Factory* dira horren adibide batzuk.



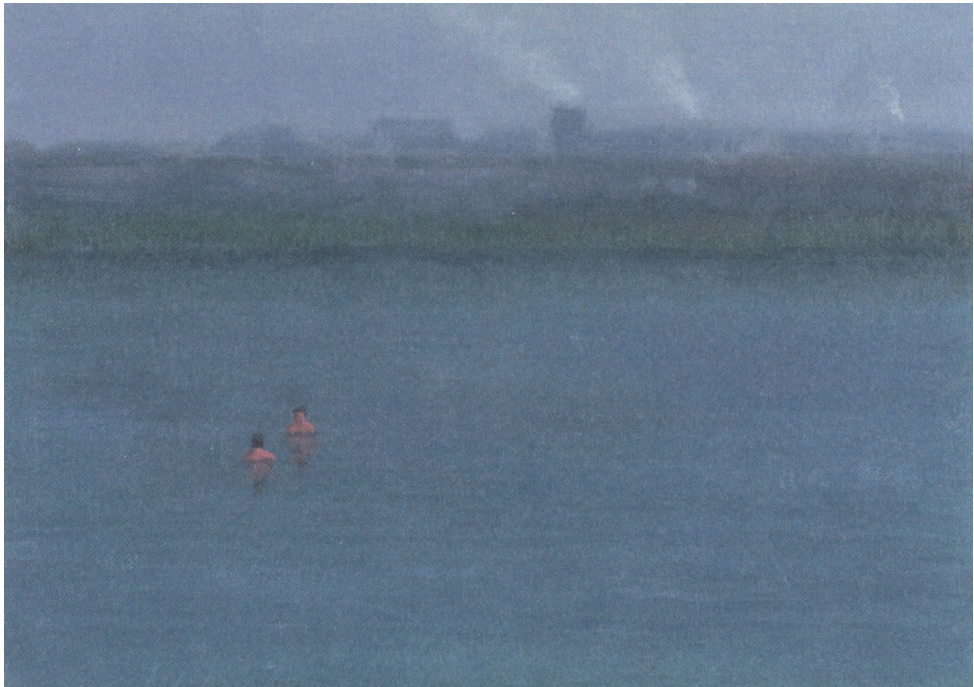
Serban Savu. *Parking Sunday*. 2008. Olioia mihise gainean. 63 x 100 cm.

Lan hauetan agertzen diren pertsonaien bueltan hainbat galdera sortzen dira. Pertsonaia isolatuak dirudite, taldean egonik ere, bakarrik dauden sentazioa daukagu. Jarrera batzuk ikusten ditugu, baita ekintza batzuk ere, baina ez dakigu zein den hauen zergatia, S. Savuk azalpenak airean uzten ditu. Honenbestez, guztietan egin dezakegu ikusten dugunaren edo “normaltasunaren” baitako irakurketa, hau da, ohiko ekintzen gainekoa. Baina honekin batera, beste irakurketa bat egiteko lekua ere uzten du, ohikotasun horren azpian dagoen bizimoduarena. Kasu hauetan, iraganarekin lotura duten irakurketak egiten ditugu, *unheimlich*a agertzen da eta ohiko ekintza horiek baino sakonagoa izan daitekeen zerbait gertatzen da pintura lanetan. Horren erakusle dira, pertsonaien jarrera kontenplatiboak zein barkartiak.

S. Savuren lanean, paisaiak basamortuak bezalakoak dira, nahiz eta bizitoki diren, hutsak dirudite. Aldi berean ederrak eta atsekabetuak iruditzen zaizkigu. Paisaia guztiz poetikoak direla esan daiteke, gizakiaren, honek eraikitako elementuen eta naturaren arteko oreka eta tentsio kostantea irudikatzen baitute. Kasu askotan hauek, panpinen, hondakinen eta natura hilaren arteko konbinazio bihurtzen dira. Irakurketaren arabera, bata edo bestea izanik.

Oreka edo tentsio hori, *kezagarri arraroan* laburbiltzen da. S. Savuren errepresentazioek ez dute bortizkeri nabarmenik erakusten, guztiz kontrakoa, baretasuna islatzen duten lanak direla esan daiteke. Baina aldi berean, baretasun horren atzean dagoen zeharkako “mehatxua” ere agerikoa da, eta konbinazio horretatik eratzen da *kezagarri arraroa*. D. Lynchen pelikuletako giroaren oso antzeko irakurketa egin daiteke hemen ere, basoaren presentziaren inguruan adibidez. S. Savuren obran zehar, hainbat alditan agertzen da basoa, edo naturaren bereganatzea hiri paisaian. Basoak bere lekua betetzen du, batzuetan paisaian urruntasunean eta beste batzuetan hiriko eraikinen tartean ageri delarik. Baina “mehatxu” hori ez dugu basoarekin bakarrik identifikatzen, baita lantegi zaharretako kearekin ere. S. Savuren lanean paisaiaren parte dira lantegi eta eraikin zaharrak, eta hauek ere “mehatxuaren” izaera hartzen dute. Ezaugarri honetan ere, D. Lynchen lanarekin parekatu dezakegu, *Twin Peak*seko zerrategia gogoratzea besterik ez dago.

356



Serban Savu. *They Cannot Hear Us*. 2008. Olioa mihise gainean. 30 x 42 zm.

Guk tesian, *kezagarri arraroaren* eraketa gauzatu daitekeen espazio konkretu batzuk aukeratu ditugu: etxea, hiria eta ez-lekuak. S. Savuren pinturak hiru leku horiei egiten die erreferentzia, etxea, auzoa, hiria eta aldiriak dira artistaren lanerako eremuak. Aurretik ere adierazi dugun bezala, nahiz eta artistaren lanean naturak bere presentzia duen, beti dago gizakiaren esku-hartzea adierazten duen elementu edo objekturen bat. Nahasketa hau

bereziki oso interesgarria dela iruditzen zaigu.

Ondorengo lerroetan, S. Savuren hiru obra aukeratu eta hauen analisi sakonagoa egitea beharrezkoa ikusi dugu. Orain arte, artistaren praktika artistikoari begirada orokor bat eginez, bere lanaren ezaugarri ezberdinak nabarmendu ditugu. Ezaugarri hauek gure ikerketa eremuaren baitan aztertzea izan da xedea. Orain pauso bat haratago emanez, hiru obren azterketa garatuagoa egitera goaz, modu honetara *kezkagarri arraroa* iradokitzen diguten aspektu ezberdinak agerian jartzen saiatuko gara.

In the Shadow of the Dam

Olio mihise gainean

146 x 123 zm

Bilduma pribatua, New York

2008

In the Shadow of the Dam izeneko obran, *kezkagarri arraroa* helarazten duen egitura batek hartzen du protagonismoa; urtegiko hormak hain zuzen. Lan honetan arreta deitu digun lehen elementua hau izan da.

Lanaren deskribapen orokorra egiten badugu, esan dezakegu urtegiaren horma dela mihisearen azalera betetzen duen elementu/ egitura nagusia. Gainontzeko elementuak askoz ere tamaina txikiagokoak dira eta euren artean bananduta daudela dirudite.

Margolanak Errumaniako urtegi hipotetiko baten ingurunea errepresentatzen du. S. Savuk, egin genion elkarrizketan aipatu zigunez, eszenak errealitytetik hartutako elementu ezberdinez osatutako *collage*en bidez eraikitzen ditu. Honenbestez, elementu ezberdinez osatutako paisaia imajinarioa dela iradokitzen digu.

Kasu honetan urtegia, hormaren beste aldean legoke, eta guk presaren beste aldetik pasatzen den ur putzua ikusten dugu. Presaren hormarekin batera, naturaren presentzia ere nabaria da, baina hau gizakiak eragindako aldaketek baldintzatuta agertzen da. Urrutira, presaren horma parean, sei pertsona ageri dira. Guzti horietatik bat, margolanaren ezker aldean ageri da bakarrik eta badirudi presaren hormako sarrera batetik barrura sartzerako doala. Xehetasun honek ezinegona sortzen duela ezin uka, eta puntu misteriotsua ematen dio eszenari, pertsonaia hori zertan ari ote den galdetuz. Badirudi pertsonaia hau, urtegiko iluntasunera murgiltzerako doala edo hormak berak “irentsi” egingo duela. Aspektu honi esker atzeman ahal dezakegu, presaren handitasuna batetik, eta honen ondoan giza gorputzak erakusten duen txikitasuna bestetik. Pertsonaiaren eta presaren artean zerbait metafisikoa sortzen dela iruditzen zaigu.

Mihisearen eskuinaldean ageri diren pertsonaiak, ez daude urtegiko hormaren azpian kokatuta, baizik eta hauek presaren eskuineko maldan ageri dira. Eta horietatik bi, behean

dagoen ur potzu edo ibaian arrantzatzen ari dira, beste hirurak beraiei begira dauden bitartean. Pertsona talde honi esker, presaren egiturak duen altuera nabari dezakegu; zortzi pisuko eraikin baten pareko altuera izango luke gutxi gora-behera. Hauen ondoan bi kotxe ageri dira, eta urtegiko hormaren handitasuna azpimarratzen dute. Kotxeetako batek maletoa irekia du eta beraz itxura guztien arabera, arrantzan ari direnen kotxeak dira. Obraren erdialdetik behera, naturaren nagusitasuna nabarmena da. Lehen planoan zuhaixken artean, bikote bat belarretan etzanda dago, aisialdian. Bikote honi buruz, naturaz gozatzeko nahiaren ezintasunaren irakurketa egiten dugu. Beste modu batera esanda, naturaren erabateko gozamina ez da gauzitzen, atzean duten zemenetuzko egiturak galarazi egiten dielako hein handi batean. Belardi eta zuhaixka hauek ez dira natura oso baten adierazle, ez dute erabateko distira jarlotzen. Bikoteak erakusten duen jarrera ere aipatzekoa da, elkarren arteko inkomunikazioa nabari dezakegu. Batetik, ezkerrean dagoen gizonezkoak bizkar ematen dio emakumeari, zerbait irakurtzen ari dela dirudi baina zuhaixkak zalantzan uzten gaitu, eta beraz hau gure hipotesia litzateke. Bestetik, emakumearen aupegia ez dugu ongi atzematen itzalaren eraginez, eta bikotearen arteko inkomunikazioa indartzen du honek. Automatak dirudite. Aurpegi ezak, panpinaren eta giza gorputzaren arteko mugak ezabatzen dituela dirudi.

358 Presaren hormak, egitura arkitektoniko bat den heinean, izugarritzko garrantzia du. Honek, pintura erromantikoan tenplu klasikoek errepresentatzen zutenaren ezaugarriak gaurkotzen dituela esan daiteke. Presak, egitura arkitektonikoa errepresentatzeaz gain, iraganeko ustezko handitasunaren ideia irudikatzen duela dirudi, gaur egun “mehatxuan” bilakatu dena. Zementuzko izugarritzko egitura honek, naturan esku-hartze erradikala eragiteaz gain, pertsonaiak egitura horretara baldintzatzen ditu. Honenbestez, biztanleak landa eremuaz gozatzeko, aisialdia urtegiaren itzalpean egitera behartzen dituela esan dezakegu. Guzti honek ingurua arrarotzearekin batera, kezkarria ere bilakatzen du. S. Savuk errumaniar paisaiaren alde *kezkarria arraroa* erakusten digu, hori da bere obrak ikustean jasotzen dugun inpresioa. *Iragan beltzaren* presentziak jarraitzen du gaur egun ere, nahiz eta artistak itxaropenerako zirrikitua irekita uzten duen.

Obra honetan, konposizio horizontala da nagusi, eta mihisea hiru zati nagusitan banatzen da. Margolanaren beheko zatia, belardiak, zuhaixkak eta bikoteak osatzen dute, eta hau lehen planoan litzateke. Bigarren parte horizontala, presaren egiturak osatuko luke, hau izanik obraren zatirik garrantzitsuenak. Eta hau bera, bi azpi-zatitan banatzen da, alde batetik erdia baino gehiago okupatzen duen ezkerreko zementuzko hormarena, eta bestetik eskuineko belarrezko malda artifizialarena. Hirugarren zatia, eta urruneko planoan, goiko partean dagoen zeruak irudikatuko luke, hau izanik guztietan zatirik estuena. Mihisean hiru zati hauek nabarmendu daitezke, baina aldi berean ez dira elkarrengandik erabat bereiztutako parteak, baizik eta elkarren arteko lotura ematen da. Esan dezakegu, zementuzko egituraren zatian baneratzen direla beheko eta goiko zati horizontalak, eta

honela, hiruren arteko uztartzea sortzen dela. Beheko zatian horizontaltasuna zuhaixkek apurtzen dute, goiko partean aldiz, zerua presaren hormaren hiru irekiduren bitartez ikusi dezakegu. Beste ezaugarrietako bat, formen inguruan dago. Natura errepresentatzen den zatiko forma kurbatu eta organikoak, presaren egituraren forma geometrikoekin – bertikalak, horizontalak eta diagonalak – kontrajartzen dira. Formen kontraste hori, S. Savuk natura eta artifizioaren artean lantzen duen kontrastearen baitan kokatu dezakegu.



359

Serban Savu. *In the Shadow of the Dam.*

Obraren ezaugarri kromatikoak aipatzerakoan, lehenik esan behar dugu lausotutako atmosfera bat nagusitzen dela, kolore guztien tonua, belatua egongo balitz bezala agertzen da.

Lehen begiratu batean, hiru tonu nabarmentzen direla ikusi dezakegu; berdea, grisa eta urdina, eta horietatik berde tonua gailentzen da. Margolanaren konposizioan nabarmendu dugun bezala, koloreen mailan ere bereizketa horizontal hori aipatu beharra daukagu. Beheko parte horizontalean kolore berde/okreak dira nagusi, goiko partean aldiz, tonu argiko urdina. Erdialdean, kolore grisaren nagusitasuna aurkitzen dugu, baina aldi berean, beheko zatiko kolore berdea eta goiko zatiko urdina ere barneratzen ditu. Modu honetara, koloreen arteko osotasuna burutzen da.

Aipatu dugun atmosfera lausoak, S. Savuk errepresentatzen duen paisaia grisaren ideia indartzen du. Hau ez litzateke inguru idilikoa, kontrakoa baizik, krudeltasun zantzuak dituen paisaia da.

Lehenago aipatu dugun bezala, margolan honek zertzelada metafisikoak jaurtitzen dizkigu. Nabaria da guretzat G. de Chiricok bere obra osoan zehar materializatu zuen atmosfera metafisikoak, lan honetan ere aurkitzea. Zementuzko presa ikaragarriak, tenplu klasiko baten ezaugarriak hartzen ditu, baina aldi berean G. de Chiricoren lanetan lantegiek edo tren geltokiek hartzen zuten monumentalitate berbera erakusten du. Metafisikaren zantzu horiek, obraren giroan ere atzeman daitezke. Denbora geldituta dagoenaren sentsazioa nagusitzen da, baina denbora iraganean “izoztu” den inpresioa ematen du, beraz honi kutsu malenkoniatsu eta nostalgikoa gehitzen zaio. Modu honetara, istant xume bat izan zitekeen errepresentazioak, esanahi esanguratsua eta kontsiderazio berezia hartzen du. Ondorioz honen atzean, *uheimlich* efektua ematen da. Ohikoa eta ezaguna izan zitekeen giro eta egoera, arraroa eta kezkarria bilakatzen da. Guztiak monumentalitatea hartzen du. Irakurketa hau baina, ez dugu mihisean errepresentatzen den eszenaregatik bakarrik egiten, alde teknikoak ere badu bere eragina. Obraren konpozizioa, simplea baina indartsua da aldi berean, eremu eta elementu bakoitzaren tokia ongi markatzen da. E. Hopperren errepresentazioen antzera, pertsonaiek konpozizio markatu horretan interbenitzen dute, baina modu berean, beti espazio ezberdinen arteko mugan kokatzen dira. Obraren kromatismoak ere, gauza bera sentiaraztera eramaten gaitu. Koloreen aldetik, S. Savuren lana orokorrean nahiko xumea da, esan daiteke atmosfera grisaren nagusitasuna dagoela guztiaren gainetik. Lan honetan kolore bakoitzak, bere eremua ondo finkatua du, zementuaren grisaren edo belardi eta zuhaixken berdearen kasua esaterako.

In the Shadow of the Dam pintura lanean, nahiz eta etxea edo etxebizitzaren errepresentaziorik ez den ageri, adibide egokia dela iruditzen zaigu S. Savuk irudikatzen duen erreallitate errumaniarraren arrarotasuna azaltzeko. Azken finean presa bera ere, eraikin bat izanik, kezkarritasuna helarazten duen monumentu bilakatzen da eta etxebizitza blokea bezain esanguratsua da zentzu horretan.

The Old Roof

Olioa mihise gainean

162 x 200 zm

Jack Tilton bilduma

2009

The Old Roof pintura-lanean, etxebizitza eraikinen presentziak hartzen du azalera guztia, Errumaniako herri edo hiri baten auzoa erakusten digu. Agian Cluj hiriaren interpretazioa izan daiteke. Margolanari begirada orokorra egin ezkerreko, goitik-beheranzko perspektiba baten errepresentazioa dela atzematen dugu. Errepresentazioan, plano ezberdinetan dauden etxebizitzak irudikatzen dira. Lehen planoan etxebizitza baten sabaia ikusten dugu, eta bertan mutiko batzuk ageri dira baloiarekin jolasean. Bigarren plano batean, etxebizitza bloke altuagoa ikusi daiteke, mihisearen erdi-eskuineko parte guztia betetzen duelarik. Eta hirugarren planoan ezkerreko goiko partean, urrunera hiriko etxebizitza blokeak atzeman daitezke. Nahiz eta zementuaren nagusitasuna erabatekoa izan, aipatu ditugun plano bakoitzaren artean zuhaitzak ageri dira.

Aurreko obran hiritik kanpora dagoen paisaia irudikatzen bazen, honetan hiria bera irudikatzen da. Baina ez dugu uste hiriaren erdigunea denik, baizik eta datu guztien arabera, hiriaren aldiriko langile auzoa da irudikatzen dena, erdigunetik kanpora dagoen etxaldea hain zuzen. Honek berriro ere mugan dagoen leku batetara garamatza, hau da, batetik ez-leku batek izan ditzakeen ezaugarriak dituen eremura eta bestetik hiria beraren aldirira, leku “kritikora”. Guzti honek hiria, eta zehazki etxebizitza blokeek, hartu dezaketen izaera kezkarriaren errepresentaziora garamatza, iragana eta orainaren arteko tentsioek bizirik dirauten eremuetara alegia.

361

Obra honetan, aipatu dugun giro arrarotu hori nabarmena dela iruditzen zaigu, eta arrarotasunaz gain, etsaitasun giro baten arrastoak ere nabari daitezke nolabait. Azken finean, S. Savuren obra guztian zehar antzeman daiteke arrarotasuna, bere lanak *unheimlichera* garamatzalako, eta honenbestez berak errepresentatutako errumaniar giro ezberdinen irakurketak nahasmenera eta anibalentziara jotzen dutelako. Kasu honetan gauza bera gertatzen da auzoaren irudikapenarekin ere. Bertan agertzen dena ezaguna egin ahal zaigu, eta beraz elementuak identifikatu ahal ditugu. Baina modu berean, irudikapena arrarotuta dago. Arrarotasun horren arrazoietako bat, helarazten duen atmosfera izan daiteke. Baina hau ez zaigu guri, ikusleari, bakarrik gertatzen, artistak berak ere begirada horretatik garatzen ditu bere obrak. S. Savuk, bere ingururik hurbilenaren aspektu *kezkarri arraroa* azalarazten du, horretarako kontzienteki tentsio ezberdinak agerian jarritz. Etsaitasun giroa somatu daitekeela aipatu dugu. Etsaitasun hori, iraganeko giro politikoaren arrastoen atzean dago gure ustez, nahiz eta jada iraganaren parte izan, oraindik presente dagoen zerbait da. S. Savuren begirada aztertzerako orduan, datu hau garrantzitsua da, etengabeko pisua baitu iragan politiko honek bere lanean.



Serban Savu. *The Old Roof*.

362

Etsaitasun giro hori hiria eta etxeak errepresentatzeko moduan ikusten dugu. Iraganeko mehatxu baten antzera, baina baita iraganeko sentipen malenkoniatsu bezala ere. Guzti honek sentsazio kontrajarriak sortzen ditu, ondorioz dena arrarotu egiten da. Ikuspuntuari eta perspektibari dagokionez, tentsio nabaria somatu daiteke, goitik behe-ranzko ikuspuntua duelako, zelatariaren, *voyeuraren*, ikuspuntua zehazki. Badirudi norbait beste eraikin altuago batetik begira dagoela. Kasu honetan argi eta garbi ikusten da S. Savuk zinemagintzarekiko erakusten duen interesa, margolanak plano zinematografiko baten ezaugarriak jarraitzen ditu nolabait. Hau ez da kasualitate hutsa. S. Savuk bideoak zein argazkiak erabiltzen ditu bere obra jorratu eta garatzeko material bezala, interesgariak iruditzen zaikion baliabideak dira, eta hori bere lanean islatzen da.

“The spaces depicted are sometimes based on real spaces, carefully observed and rendered with sufficient veracity, but they too are composites and function as sings for certain types of spatial configurations. They are often excerpted spaces, whose framing suggests a staging – courtyards, city lots, in-between spaces that become visually and geographically ‘extracted’ from the larger whole through a voyeuristic perspective (a three-quarter view from above).”¹⁴

14. BORCILA, Rozalinda. *Deciphering the Sings of the Times*, kapitulua. ZZ.AA. Serban Savu. *Paintings 2005-2010*, liburutik. 104 eta 105. orr.

Modu honetara hiriaren errepresentazio konkretua dugu aurrean, guretzat oso interesgarriak diren ezaugarri zehatz batzuekin. Kasu honetan, hiria grisa eta “tristea” da, eta bertan bizitzak guztiz apala dirudi.

S. Savuk lau mutiko bakarrik errepresentatzen ditu mihisean, eta denak arkitekturaren “menpe” jartzen ditu. Arkitektura da guztiaren gainetik gailentzen dena, eta honekiko menpekotasuna pertsonaien txikitasunean aurkitzen dugu. Datu hau S. Savuren obran konstantea dela ikusi dugu: arkitekturaren handitasuna eta izugarrikeria, pertsonaiei aurrez-aurre jartzea. Errumaniako errealtatearekin lotura estua du ezaugarri honek. Lehenago aipatu dugun bezala, iraganeko urteetan erregimen komunistak Errumanian egindako basakerien isla argia da arkitektura, eta artistak ideia horrekin erabiltzen du arkitekturaren errepresentazioa. Aldi berean, iraganak utzitako arrasto bortitzak eta malenkoniatsuak adierazten ditu.

Obra honetan, arkitekturaren irudi bortitz zein malenkoniatsua nabarmena da. *Uniformetasun grisaren* erakusle dira, Europa ekialdeko gobernu komunistek hain gogokoa zuten arkitektura estiloaren arabera eraikiak. Oinezkoarekiko proportzio handiak erakusten dituzten eraikin “hotzak” dirudite. Puntu honetara iritsita, alienazioa aipatu beharra daukagu. Ikerketan zehar joan gara alienazio kontzeptua aipatzen. Hiriek orokorrean sortzen duten edo Le Corbusierrek proiektatutako eraikinek eragiten zezaketan, alienazioa aipatu ditugu esaterako. Norbanakoa inorekin ez harremantzera eramanez, eta aldi berean “makina” baten antzera funtzionatzera bultzatuz. Argi dago, Errumaniako erregimen komunistak norbanakoaren alienazioa bazuela bere helburuen artean, gizartearen nolabaiteko uniformizazioa gauzatzea hain zuzen ere. Honen ondorio adierazgarrientariko bat, lehengaien errazionamendua izan zen, klase ertaina pobrezia sakon baten murgildu zelarik. Lan honetan, inor bizi ez den eraikinak agertzen direla dirudite, leiho guztiak bata bestearen ondoan eta bizilagunen arrastorik gabe.

Deigarria iruditzen zaigu, S. Savuk futboleko jolasten ari diren gaztetxo horiek eraikin bateko sabaian kokatzea, jolas parkea bailitza. Hau horrela izanik, arkitekturarekiko menpekotasuna bistakoa da. Sabai honek ordea, erdian zulo bat du, zulo hau eraikinaren barneko erdiko patioa litzateke. Patioari esker atzeman dezakegu eraikina bi solairukoa dela. Itxura guztien arabera, gaztetxoak patioaren zuloa erdian dutela baloia alde batetik bestera pasatuz ari dira jolasean. Baina patioaren zuloak espiral baten antzera, erdigunera erakartzen duela dirudi. Sentsazio honek, goitik-beherako ikuspuntua indartu egiten du. Lehen planoko eraikinaren patioak obrari tentsio nabarmena gehitzen dio, nahiz eta itxuraz errepresentazio lasaia dirudien, giza presentzia urriagatik edo, egonezina eta kezkarritasuna erakusten dizkigu. Kezkagarritasunaren eragilea arkitektura bera da, anbibalentzia erakusten duelarik.

Atmosfera hau sostengatzen duen beste ezaugarrietako bat koloreen erabilera da. Artistaren gainontzeko lanetan bezala, honetan ere, azalera guztiak halako lausodura grisa

agertzen du. Kasu honetan agian, aurrekoa baino nabarmenagoa izatera heltzen da. Oroko-
rrean tonu hotzen nagusitasuna ikusten dugu, eta zehazki gris eta urdin koloreen erabilera.
Tonalitate gris-apal hauek, S. Savuk bere aberriarekiko duen ikuspuntuarekin bat datoz,
hau da, hiria ikusteko modu kezagarri eta aldi berean malenkoniatsuarekin.

Kolorearen erabilera, aipatu dugun plano ezberdinen konposaketarekin bat datorrela esan
daiteke eta hau ere hiru mailatan bereiztu dezakegu:

Lehen maila batean, tonu gris-urdinak presentzia nabarmena du. Hau, lehen planoko
eraikineko sabaia betetzen du, baina honen erdigunean, eraikinaren patioan, kasik txuri
kolorekoa den gris argia ikusi daiteke. Beraz, esan daiteke positibo-negatiboaren arteko
“jolasa” ematen dela, koloreen arabera baina baita altueren arabera ere.

Bigarren maila batean, bigarren planoko eraikinean, berriro ere aipatu dugun kolore
gris argia aurkitzen dugu, lehen planoko patioari erreferentzia eginez. Baina hemen ere,
positiboa eta negatiboaren harteko konbinaketa hori atzeman daiteke, eraikineko leihoak
berde eta urdinera jotzen duen tonu gris ilunago batez errepresentatzen direlako. Horrela,
patioarekin gertatzen den bezala, barrurazko zuloen, horma-hobien, itxura hartzen dute.
Hirugarren planoari dagokionez, gris-urdin tonuari halako tonu marroi-gorri apala
gehitzen zaio. Modu honetara, “berotasun” apur bat eman dezakeen puntu kromatikoa
izango genuke. Baina plano honetan jada, sakontasunaren adierazle bezala, grisaren
uniformetasuna ikusten dugu, nahiz eta uniformetasun honetan tonu ezberdinak agertu.
364 Kolore berdeak, zuhaitzen errepresentazioak, hiru planoak elkartu egiten ditu nolabait,
hiru planoen lotura bilatzen du. Koloreen arteko kontraste gogorarentzako lekurik ez
dago hemen, artista, tonu ezberdinen arteko oreka mantentzen saiatzen da.

The Old Roof obrak tentsio berezia erakusten du, eszena ezberdinak gainjarriko balira
bezala. Lehen planoko eraikinaren sabaia, jolastokiaren papera hartzen du, beraz, sabaia
eta auzoko jolastokiaren identifikazioak nahastu egiten dira hein batean. Aldi berean,
lurzorua eta sabaia dirudi, ilusio optikoa ere eragiten duela esatera ausartzen gara. Ezau-
garri honek egunerokotasunaren arrarotzea dakar, errepresentazio bezala gaztetxo batzuk
eraikin bateko sabaian baloiarekin jolasean ikusteak, eta artistak momentu hori eteteak,
egunerokotasunaren desbideraketa, arrarotasuna, sortzea eragiten du. Bestalde, hiriaren
aspektutik tristeena erakusten da, baina ez sentsazio hori eragiten duten elementuak argi
eta garbi identifikatu ditzakegulako, baizik eta alderantziz, erabat “laua” den normaltasuna
iradokitzen digulako.

Inner Life

Olioa mihise gainean

160 x 220 zm

Blake Byrne bilduma, New York

2010

Obra honetan berriro ere, hiriko auzoa errepresentatzen da. Zehazki, etxebizitza blokeen hartean dagoen erabilera zehatzik gabeko eremu bat. Eremu horretan zuhaitz batzuez gain, sei pertsonaia agertzen dira, azalera ezkerretik eskuinera zeharkatzen duen hesi baten aurrean, eta guzti honen atzean bi etxebizitza bloke ikusi daitezke.



365

Serban Savu. *Inner Life*.

Hau horrela izanda, obra hau ere hiru zatitan banatzen dela iruditzen zaigu, hau da, hiru planoren mailaketaren arabeko konposizioa erakusten du.

Lehen planoan, hesiaren aurretik dagoen belar zatia litzateke. Eremu honetan, bi elementu bakarrik agertzen zaizkigu, batetik ezkerreko partean dauden zuhaitza eta pinu txikia, eta bestetik eskuinean dagoen zuhaixka. Bigarren planoan, aipatu dugun hesi horretatik haratago doan belar zatia izango litzateke, eta hau obraren arreta-gune nagusia dela esan genezake. Hesiaren kontra sei pertsona ageri dira, horietako bi, erdian kokatzen direnak, hesiarekin zerbaitetan ari adira, beste laurak, bi ezkerrean eta bi eskuinean, begira daudelarik.

Hauetz gain, bederatzi zuhaitz agertzen zaizkigu. Hirugarren eta azken planoak, atzean dauden bi etxebizitza blokeek osatuko lukete, bata ezkerreko partean perspektiban ageri dena, eta bestea eskuineko partean atzerago dagoena.

Konposaketa itxia duen obra dela esan dezakegu, guztiz hermetikoa. Zuhaitzak eta eraikinak non amaitzen diren ez ditugu ikusten, eta beraz zerumugarik ez da ageri. Espazio falta baten sentsazioa helarazten du obrak, margolana goiko partetik zein beheko partetik itxita dagoela dirudi. Konposaketa mota honek, ezaugarri teknikoa izanagatik ere, egonezina eragiten du. Guri, aire falta nabariagatik itolarria helarazten digu.

Baina lan hau, ez da aipatu berri dugun ezaugarri horregatik bakarrik kezkarria. Beste datu batzuk ere, esanguratsuak dira sentsazio hau sortzerako orduan.

Hasteko, obraren erdigunean aurkitzen diren pertsonaien inguruan sortzen da galdera: Zertan ari dira? Galdera honen erantzun konkreturik ez dugu, ez baita argi eta garbi ikusten zertan ari diren, badirudi hesiarekin ari direla zerbaitetan. Honen inguruan daukagun datu bakarra, gazte horietako bat, txano gorria jantzita daramana, makurturik lurrera begira zerbaitetan ari dela da. Gainontzekoak begira daude. Beste datu bat, pertsonaietako bi botila batzuetatik zerbait edaten ari direla da.

Obra honetan ere, pertsonaiak distantzia batetara kokatuz, *voyeur*aren begirada dago, zinemagintza gogorarazten digun zelatariaren begirada hain zuzen ere. S. Savuk airean uzten du pertsonaia hauen inguruan gertatzen dena, obrari kezkarritasuna eta baita ere nolabaiteko desoreka eraginez.

Azken planoan agertzen diren etxebizitzak dira kezkarritasunaren beste adibide bat. Lehenik eta behin berriro ere artistak, itxura guztien arabera, errumaniako hiri bateko aldiriko auzo batean kokatzen gaitu. Etxebizitza blokeek, aurreko adibidekoaren oso antzekoak dira, tipologia bera jarraitzen dute. Lan honetako bi eraikinak, leihoez osatutako fatxada uniformeak dira, biak berdin-berdinak. Mugan dauden eraikinak direla iruditzen zaigu. Batetik ez zaigulako euren izaera zein den argi eta garbi azaltzen, etxebizitzak, bulegoak, lantegiak... izan daitezke. Eta bestetik, ez baita ikusten erabilerarik baduten edo ez, hau da, abandonatuak dauden bai ala ez. Pintura lana ikusita, bi aukerak guztiz posible direla dudarik ez dago. Auzo baten errepresentazioa dirudenez, bertan jendea bizi dela pentsa dezakegu, baina aldi berean helarazten duen irudia kontrako da, barrutik hutsak dauden etxebizitzak dirudite. Aipatutako mugan egote horren arrazoi nagusietako bat, iraganarekiko lotura litzateke, hau da, garai batean zentzu guztietan sendoa izan zen erregimen komunistari eginiko keinuetan. Obraren azken planoan dauden eraikin hauek hain justu, iragan hori irudikatzen dute, iragan etsigarria eta orainaldi kezkarria.

Eta *Inner Life* obrak ere, gris tonuko atmosfera belatua erakusten du eta hau nagusiki kolore hotzez osatuta dago. Kasu honetan, *The Old Roof* obrarekin alderatuta, kolore berdearen presentzia nabarmentzekoa da, eta kolore berde horren baitan, beroagoak

diren tonalitateak. Lehen planoan adibidez berde kolorea beroagoa eta indartsuagoa da, eta zenbat eta hurrunago, orduan eta apalagoa bihurtzen da. Eraikinek, S. Savuren obran horren ohikoa den gris kolore “tristea” erakusten dute. Eraikinek beti erakusten dituzte tonu hotzak. Lan honetan kolorerik adierazgarriena, makurtuta dagoen gaztearen txanoak duen gorri kolorea da, mihisearen azalera puntu gorri bat markatzen duelarik. Kasu honetan ere, aurrekoen atmosfera berdina erakusten du pinturak, belatua dirudien giroa da, kolore apalez osatua.

Berriro ere, leku “ezegonkor” batetara garamatza S. Savuk, hiriko mugetara, aldirira alegia. *Inner Life* lanean ere, auzoa errepresentatzen da, erreferentzia esanguratsurik ez duen lekua da, ez-lekua izatera gerturatzeko dena. Artistaren lanean ohikoa den bezala, errepresentatzen diren eszenek hainbat galdera airean uzten dizkigu, ikuslea zalantzan utziz. Kasu honetan ere zerbait gertatzen da, seguraski ohikotasunaren barruan dagoen ekintzaren bat, baina guk jasotzen dugun sentsazioa anbiguotasuneko da. Egoera xumea baina aldi berean halako transzendentzia puntua hartzen duen eszenaren interpretazioa egiten dugu. Ohikotasuna arrarotu egiten da guztiz.

Aukeratu ditugun hiru obra hauen azterketarekin, S. Savuren lanean gure ikerketari ekarpena egiten dieten ezaugarriak azpimarratu nahi izan ditugu. Ezaugarri hauen atzean beti dago, Errumaniako idiosinkrasiarekiko lotura, herrialdea begiratzeko modu konkretu bat. Begirada konkretu hori da guri interesatzen zaiguna.

Kezkagarri arraroa aztertzen ari garen honetan, esan behar dugu S. Savuk bere obran sortzen duen atmosferak definizio honetan aurkitzen duela bere isla, eta horretarako artistak historiaren esparrura jotzen duela, iragan hurbilera hain zuzen. Aipatu dugun atmosfera horretan badaude *unheimlich* bizipena helarazten duten elementuak. Batetik, artistaren obra guztian zehar errepresentatzen diren gaietan eta bestetik, hauxe bera irudikatzeke erabiltzen diren baliabide ezberdinetan.

S. Savuren obra guztia gai baten inguruan dabil bueltaka behin eta berriz, errealtatea iraganeko begirada malenkoniatsu batekin errepresentatzea. Baina ez da lasaitasuna gordetzen duen ikuspuntu malenkoniatsua, kontrakoa, egonezina eta larritasuna gailentzen diren giroa da. Modu honetara, S. Savuk bere ingurua kezkagarritasun nabarmenarekin islatzen du eta beraz arrarotasuna somatu daiteke, hau, obra hauetan atzeman daitekeen iragana eta orainaren arteko nahasmenaren atzean legoke. Honekin batera, sortzen duen giroak, ohikoak eta itxuraz garrantzia handirik gabekoak, transzendentzia hartzen du. Trazu metafisikoak erakusten dituzten egoerak dira, ohikotasunaren alde ezohikoa nagusitzen delarik. Denboran “izoztuta” gelditu diren errepresentazioak dira nolabait.

Guzti hau, artistak erabiltzen dituen baliabide piktorikoetan ikusi dezakegu. Zinemagintza edo argazkilaritza diziplinen eraginez sortzen dituen begirada zein perspektiben ondorioz, kasu askotan konposaketa itxiak eraikitzen ditu. Konposaketa horietan arkitekturaren papera klabea da. Kasu askotan arkitektura S. Savuren pertsonaienzako oztopo antzeko batean bilakatzen da, euren mundua guztiz mugatzen duten hormak dira. Arkitekturaren edo eraikinen nagusitasun horrek, pertsonaiak txiki uzten ditu, eta kasu askotan distantzia esanguratsu batetara kokatzen dira. S. Savuren arkitekturak ordea ez dira adierazgarriak, ez dira erreferentziatzeko lekuen erakusle, aldiz, beti mugan, aldirian, dauden eraikinak dira. Esan daiteke, S. Savuren lana, Errumaniako “errealitate periferiko” horretan kokatzen dela. Konposaketarekin batera doa koloreen erabilera ere. Kolore apalen erabilerak, *kezkarri arraroaren* giroa eraikitzen laguntzen dute, lerro hauetan behin baino gehiagotan aipatu dugun atmosfera belatua errepikatzen da etengabe. S. Savuk sortutako giroak grisak dira, atmosfera “hotza” nabari dezakegu. Askotan, obra eta ikuslearen artean, *gortina* antzeko bat dagoela iruditzen zaigu, behin eta berriz belatutako atmosferarekin egiten dugulako topo.

Ezaugarri guzti hauekin, S. Savuk bere lanean, iragan kezkarri hori bilatzen du; ohikotasuna, aspektu *kezkarri arraroarekin* erakusten digu. Berak aipatu zigun bezala, porrot egindako iragan baten presentziak oraindik ere bere horretan jarraitzen du, eta hau ekiditea zaila da. Guk, Errumaniara eginiko bidaiari esker, ikuspuntu honek bere horretan jarraitzen duela ikusteko aukerak izan genituen, ez bakarrik hiri eta herri ezberdinak bisitatuz, baita S. Savuri bere estudioan egin genion elkarriketari esker ere.

4.2/ —EGITURA ARKITEKTONIKOEN EZEGONKORTZEA

(Esperientzia pertsonalak V)

Tesia, praktika artistiko pertsonalarekin lotuta dagoela argi utzi dugu hasieratik, eta beraz, puntu honetan lotura hori aztertzen saiatuko gara. Jarduera artistikoa, ikerketa praktikoa dela aldarrikatu nahi dugu, eta ikerketa teorikoari ekin genionetik, garatu ditugun proiektu eta lanek tesian aztertutakoa aintzat hartu izan dute. Hala eta guztiz ere, momentuaren arabera, eraldatuz joan dira bi jardueran arteko interes puntu partekatua.

Ikerketa teorikoa eta praktikoa arteko lotura bilatu eta eraiki nahi izan dugu hasiera-hasieratik. Azken batean, ezaugarri komunak agerian jarri eta hauetan eragitea izan da egiteko nagusietako bat. Tesiaren hastapenetan ulertzera eraman dugun bezala, jarduera teorikoa eta praktikoa elkar “elikutzen” diren eremuak dira, eta beraz batak bestearen beharra du.

Tesiaren gaiaren sorburua, gure lanari eginiko analitistik etorri zen, hastapenetan gure lanek iradokitzen zigutenaren baitan topatu genuen gaiaren oinarria. Gero hori, normala den bezala, moldatuz eta osatuz joan da.

Baina guk jada, eta ikerketaren puntu honetan gaudela kontuan izanda, azken urteetan egindako lanei begiratu nahi diegu, eta hauek tesiaren parametroetatik aztertu.

CENTRALE eta *CENTROA* proiektuak azpimarratu nahi ditugu guk. Bi proiektu hauek, prozesu artistiko baten parte dira, azken urteetan garatutako norabidea markatzen dutenak. *CENTRALE*k lehenik, eta *CENTROA*k ondoren, ikerketa teorikoan agertzen joan diren hainbat ideia eta kontzepturen inguruan hausnartzen dute. Prozesu artistiko hau tesiarekin batera, kasik aldi berean, garatu eta eraiki da, eta honek ikerketa praktikoa balioesten du, ikerketa teorikoarekiko parez-pare jarritz.

CENTRALE eta *CENTROA* proiektuak ez dira elkarrekiko lan isolatuak. *CENTROA*, *CENTRALE*ren jarraipena da, prozesu artistikoan aurrera emandako pausua dela kontsideratzen da.

Bi proiektu hauek, *kezkgarri arraroa* kontzeptuaren hainbat hari jarraitzen dituzte. Tesian zehar ikusi ditugun ideia ezberdinak arakatzen dituzte, eta honenbestez, ikerketa teorikoaren osagarri bilakatzen diren lanak direla ulertzen dugu.

Ez dugu esango, gure jardun artistikoak zuzenean *kezkgarri arraroaren* kontzeptuari erreferentzia egiten dionik. Ez da inondik-inora ere fenomeno bere horretan errepresentatzen, eta gainera ez zaigu hori interesatzen. Egia esan behar badugu, proiektuok garatzean ez dugu izan *kezkgarri arraroaren* terminoa bere horretan buruan, bai ordea tesian zehar agertu diren ideia eta ondorio interesgarrien gainean eragin eta hausnartzearen nahia. Modu honetara nolabait, ikerketa teorikoan sakondu ezin izan ditugun ideietan murgildu gara praktika artistikoa lantzerako orduan.

Bai *CENTRALE*k eta bai *CENTROA*k tentsioen inguruan hausnartzen dutela esan daiteke, zehazki forma ezberdinen arteko tentsioetan. Guk tentsio hauek nahita eragin nahi izan ditugu, honenbestez hauen atzean *kezkgarri arraroaren* irakurketa egiteko aukerak irekitzen zaizkigu.

Gure praktika artistikoa marrazkiaren oinarririk garatzen da, eta beraz *CENTRALE*k zein *CENTROA*k marrazkia dute oinarri. Marrazkiaren bitartez, formaren esperimentazioan jarduten dugu, eta oinarri hau izanda beste diziplina artistiko batzuekin lan egiten dugu. Laburbilduz, bi proiektu hauek, formaren tentsioak agerian jarri nahi dituzte, tentsio hauek hein batean arkitektura eta eskulturaren artean dagoen zirrikitu horretan kokatzearen bitartez eragiten dira. Alde bikotasuna, anbiguotasuna, erakusten duten formekin lan egitea interesatzen zaigu guri, azken finean, *kezkgarri arraroaren* irakurketa ere hor kokatu daiteke.

Prozesu artistikoari errepassoa emango diogu ondorengo lerroetan, eta hau tesiaren uste-ekin gurutzatuko dugu.

CENTRALE

Tesiaren hastapenekin batera, garai beretsuan, *CENTRALE* proiektua garatzeari ekin genion, eta gure praktika artistikoaren baitan norabide jakin bat markatu genuen.

*CENTRALE*ek ikerketa teorikoaren gaiarekin badu zerikusia, eta tesian zehar ikusi eta jorratu ditugun hainbat aspekturekin bat egiten du. Proiektu hau, anbigualtasunaren ezaugarriaren ondorioz agerian geratzen diren tentsioekiko interesetik sortzen da.

CENTRALE arkitekturaren inguruan esperimentatzen duen lan-ildoak dela esan daiteke. Marrazkia lan-metodologia bezala hartuz, egitura arkitektonikoak garatu eta hauen inguruan hausnartzen du. *CENTRALE*, arkitekturak izan dezakeen alde kezagarria aurkitzen saiatzen da, eta horretarako eraikin instituzional izugarriei egiten dien erreferentzian du sorburua.



Praesidium, Errusiar Zientzien Akademia (Mosku). 1988. Argazkia: Frédéric Chaubin.

Proiektuaren lehenengo lanek, arkitektura instituzional horiek iradokitzen dituzte. Eraikin hipotetiko hauek, anbigutasuna eta tentsioak erakusten dituzte; ezinezko egiturak eraikiz, “proportzio orekatuak” behin eta berriz desitxuratuz, edo formen arteko talka bilatuz adibidez. Eraikin eta egitura hauekiko interesa, orain dela urte batzuk Italiara eginiko bidaiaren piztu zitzaigun, zehazki hainbat hiritako tren geltoki ederrek eragindako zirraren bitartez. *CENTRALE* izenaren jatorria ere, italierazko erdigune hitzetik dator. Bere momentuan geltoki hauek guretzat, halako izaera ezengonkorra erakusten zuten, alde bikotasunaren aspektua nabari genien. Sentsazioak ziren. Ideia eta asmo horiekin hasi zen garatzen proiektua.

R. Venturi arkitektoaren testuak klabeak dira *CENTRALE* lanari dagokionez, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* liburua esaterako. Ikerketa teorikoaren puntu batean, arkitektura eta kezkarritasunaren arteko harremana aurkitze horretan, liburu honekin egin genuen topo. Testu hauetan orokorrean, arkitekturaren anbigutasuna, alde bikotasuna eta honek eragindako tentsioak aztertzen dira. Guretzak *kezkarritasunaren* zantzuak dira hauek.

Garai honetan deskubritu genituen arkitektoaren lanak ere, Philadelphiako *Guild House* adibidez. Itxuraz orekatua eta simetrikoa den eraikina baina aldi berean tentsioak barneratzen dituena, eraikinaren elementu ezberdinen arteko harremana dela tarteko.

R. Venturik Las Vegas hiriarri buruz eginiko analisiak ere, badu eragina *CENTRALE* lanean. Arkitektura eta objektuaren arteko nahasmenak agerian jartzen dira hausnarketa horietan, eta arkitekturaren kezkarritasuna azalarazten dela ulertzen dugu.

*CENTRALE*ren hasierako lana, irudimenezko arkitektura baten marrazkiek osatzen dute. Momentu horretan, arkitekturaren baitako kontra-jartzeak eragitea genuen helburu, eta marrazkietan tentsioak sortzeak interesa piztu zigun. Gure lana garatzerako orduan, interes-lerro ezberdinak jarraitu genituela esan daiteke.

Batetik arkitektura instituzional izugarriekiko interesa. Arkitektura *brutalista* edo Europa ekialdeko erregimen komunistetako gobernu eraikinen eragina. Kasu honetan guretzat erabakigarriak izan ziren Balkanetara edo Errumaniara eginiko bidaiak, eta batez ere Bukarest hiriko bisitaldia. Tesian aipamen berezia egin diogu Bukaresteko Parlamentu eraikinera eginiko bisitari, eta erregimen komunistak eraikitako eraikuntza izugarri honek eragindako inpresio pertsonalari. Argi geratu da *kezkarritasunaren* zertzeladak iradokitzen dizkigula jauregi izugarri honek.

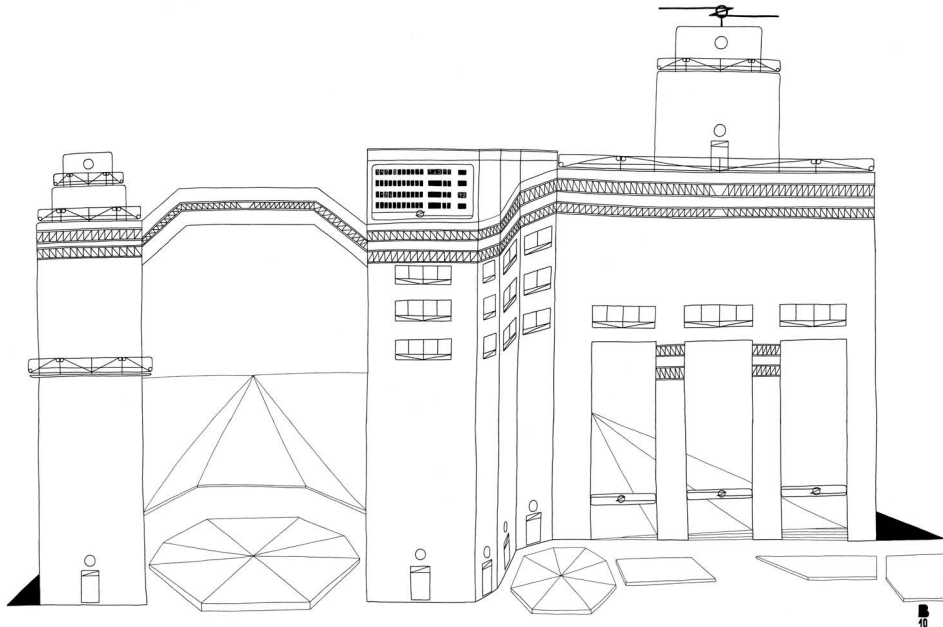
CENTRALE prosezuko lehen lanek, izugarrikeria honen trazuak ere jasotzen dituzte, eta nahiz eta kutsu postmodernoa baduten, denborazkanpoko joera arkitektonikoak errepresentatzearen aldeko interesa dago. Denborazkanpokotasunari eta honen esanahiari ere tesian bere lekua eskaini diogu, azken batean kezkarritasuna gordetzen da honen atzean.

Lan hauek zinemaren eraginak ere iradokitzen edo jasotzen dituzte. Zehazki, prozesuaren

puntu honetan piztu zitzaigun J. Tatiren *Playtime* pelikularekiko interesa. Eta interes hau tesian txertatuta utzi dugu. *Playtime* filma lehenagotik ezagutzen bagenuen ere, tesian hiriek izan zezaketen izaera kezkarria aztertzen hasi ginenean, pelikularen analisia garatu genuen. J. Tatik, irudimenezko hiri bateko arkitektura “ezegonkorra” erakusten digu, pertsonaien eta eraikinen arteko harremanaren zailtasunak ironikoki errepresentatuz. *CENTRALE*k J. Tatik sortu nahi izan zuen hiriaren eraginak ere jasotzen ditu, baita ere zinemagileak eraikin altuek biztanleengan sortzen zuten egonezinaren inguruan eginiko hausnarketak ere.

Proiektuko lehen lan hauek, tren geltokien trazak jasotzen dituzte, baina aldi berean ez dago argi hori bera errepresentatzen duten. Nahasmen hori nahita eragindakoa da, hau da, *CENTRALE* garatzen hasi ginenean, tren geltokien irudia geneukan buruan, erdigunea markatzen zuten eraikinen errepresentazioak irudikatu nahi genituen, baina hau asmo bat bakarrik zen. Marrazkiek arkitekturaren aspektu orokorragoa erakusten dute nolabait; aurre planifikaziorik gabe marrazkiak momentuan garatzen ditugunez, besterik gabe forma arkitektonikoen esperimentazioak direla esan daiteke.

372



CENTRALE V

Teknika mistoa
85 x 120 x 5 zm
2011

CENTRALE V lanak nabarmendu berri ditugun ezaugarri hauek jasotzen ditu hein batean. Kasu honetan agerikoa da, eraikin arkitektoniko baten errepresentazioa dela. Baina aldi beran, airean geratzen da zer eraikin mota den.

Marrazkia moduloka osatzen da, eta moduloa errepikatu egiten da. Elementu eta forma ezberdinen errepikapenak, erritmo kostante eta erregulara iradokitzen duela esan dezakegu. Baina azaleko ordena horren atzean, tentsiogune nabarmenak aurkitzen ditugu. Marrazkiaren perspektibak ezegonkortasun hori azpimarratzen du ikuspuntu axonometrikoaren bitartez, perspektibaren logika apurtuz, forma ezberdinen arteko tentsioak sortzen dira. Bere momentuan lan hauek garatzean, *desfase* hori eragitea izan genuen helburu, tentsioak probokatzea alegia. Eraikinaren oinarriaren eta goiko forma piramidalaren arteko loturak, tentsio horiek erakusten dituzte, piramideek ez baitute gainontzeko perspektibaren logika jarraitzen. Kontrajartzeak sortzen dira honenbestez.

Lan honek, arkitektura postmoderno baten arrastoak erakusten ditu, piramide itxurako formek egitura klasikoak gogora ekartzen dituzte. Baina aldi berean, denborazkanpoko-tasuna indarrez sartzen da, marrazkiak *kitsch* joera duen arkitektura erakusten duelako. Gogoratu, *kitscha* askotan denborazkanpokoarekin lotzen dela, eta honenbestez baita kezkarriarekin ere. *CENTRALE V*eko eraikinak aldi berean garaikidea eta *desfasatua* dirudi, eta prozesuaren momentu horretan, alde bikotasun horretan eragitea eta honen irakurketa egitea interesatzen zitzaigun.

Marrazkiak bestalde, zerbait instituzionala ere iradokitzen digu, baita erregimen politiko zorrotzen haizeak ere. Eraikinak joera horiek ditu.

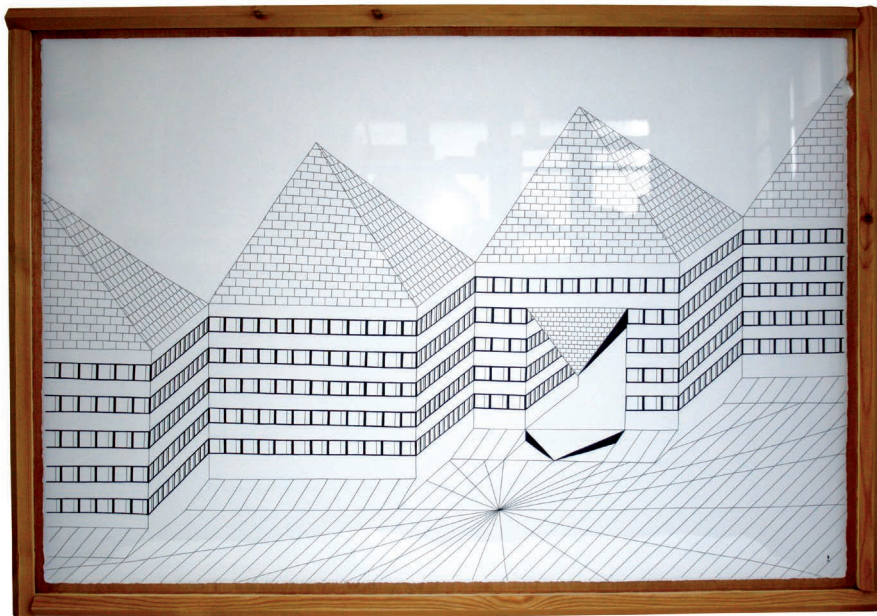
Nahiz eta *CENTRALE V*ak, garai honetako beste obra/piezek bezala, egitura arkitektonikoak lantzen dituen, aldi berean formaren eta marrazki-diziplina beraren lanketa bat ere bada. Beste modu batera esanda, marrazkiak jorratzerako orduan, arkitektura ezberdinak egituratzearekin batera, formaren inguruko lana garatu da, formaren inguruan hausnartu da. Azken finean, modulo arkitektoniko ezberdinen errepikapenaren zein loturen bitartez, formarekin esperimentatu dela argi daukagu.

CENTRALE V deritzon obra bakarrik ez, parametro hauen inguruan landu genituen *CENTRALE* proiektuaren hasierako gainontzeko lanak ere.

Baina prozesu artistiko batean, praktika artistikoren baitan saihestu ezinezko aldaketak sortzen dira, lanak aurrera egin ahala, ezinbestean interes, gogo eta erreferente berriak agertzen baitira, eta *CENTRALE* ez da salbuespena.

Proiektua aurrera zihoan heinean, modu nahiko inkontzientean aldaketa batzuk eragin genituen, nahiz eta aldaketa xumeak izan proiektuaren norabidean erabat eragin

zutela esan dezakegu. Guretzat klabea izan zen, aldaketa hauen kontzientzia hartzea. Kontzientzia hartzeak nolabait, prozesu artistikoaren ideiarri logika ematen dio, eta hau garrantzitsua izan zen *CENTRALE* garatzerako orduan.



374

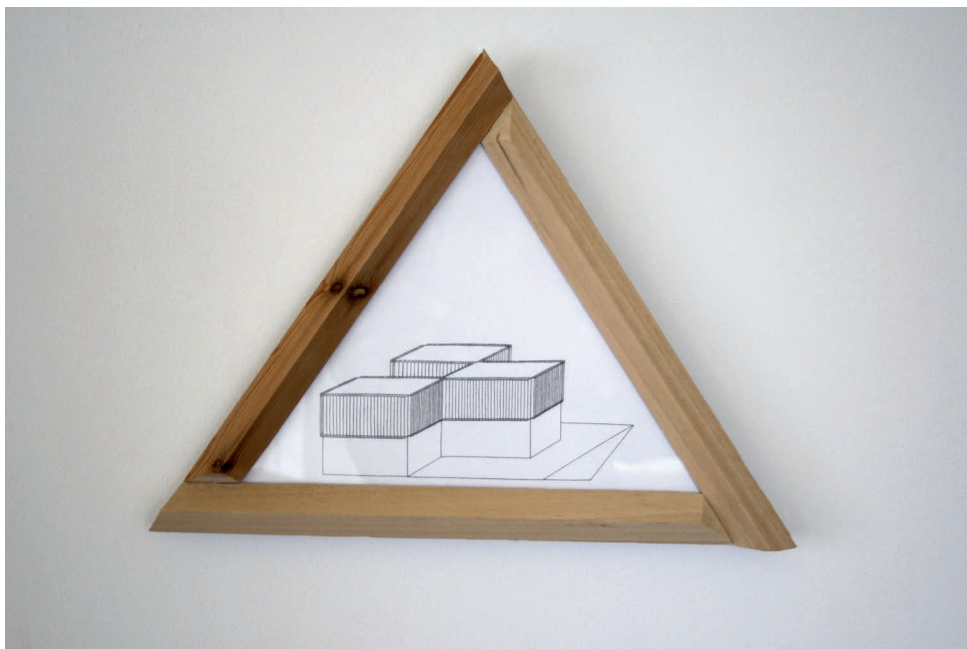
Julen Agirre Egibar. *CENTRALE V*.

Obra eta ideia berriekin lanean, eta aldi berean aurretik egindakoa berrikusten ari ginela, marrazkietan arkitektura pixkanaka-pixkanaka desagertuz zihoala ohartu ginen. Hori zen behintzat guk gure lanaren gainean egiten genuen irakurketa.

Modu honetara, proiektuan aurrera begirako “saltoa” eman genuela ulertzen dugu. Proiektuaren bigarren fasea litzateke hau.

Ikerketa teorikoan alde bikotasunaren ideia behin eta berriz agertzen zela ikusi genuen, hau da, *kezkarri arraroaren* fenomenoaren bilaketan, aztertutako hainbat egileren testuek anibalentziaren, tentsio etengabearen, izaera nabarmentzen zutela. Guretzat alde bikotasunak, mugan, aldirian, kokatzea esan nahi du, eta muga horretan kokatzen hasi ginen gure praktika artistikoa ere.

Arkitekturarekiko interesa galdu gabe, diziplina honen *periferiara* mugitu ginela esan daiteke. Jada, egiten ari ginen marrazki – ariketa – batzuetan, ez genuen arkitekturaren errepresentazio zuzenik ikusten, eta bai aldiz, arkitekturaren mugan zegoen formaren egituraketa bat.



Julen Agirre Egibar. *CENTRALE XII*. 2012. Teknika mistoa. 30 x 40 x 3,5 zm.

Mugan kokatzeak, tentsioak agerian jartzea esanahi du. Arkitekturaren mugetara zuzenduz, guretzat erabakigarria izan den lan-eremuan kokatu gara. Diziplina ezberdinen arteko zirrikituak arakatzuz, arkitekturak eta eskulturak partekatu dezaketen tarte horretan lan egiteari ekin genion.

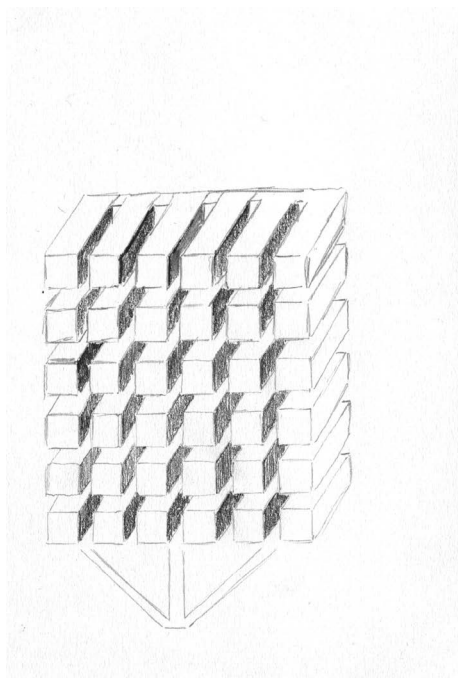
H. Fosterren *El complejo arte-arquitectura* liburuan agertzen den bezala, badago bi diziplinek betetzen duten lekua. Zehazki H. Fosterrek eskultura eta arkitektuarren arteko zirrikituak aztertzen ditu, eta arkitekturaren aurrean eskulturaren papera erreibindikatzeko du nolabait.

Guk gure aldetik, *CENTRALE* proiektuaren garapenaren bitartez, horrelako zerbait gertatzen zela ohartzera heldu ginen. Bere momentuan gure obran bazegoen, eta badago orain ere, diziplinen arteko halako tentsioa, marrazkiaren, arkitekturaren eta eskulturaren artean. Tentsio honen kontzientzia harturik, gure praktika ezegonkortasun horretara zuzendu genuen, eta honek noski aurrera begira bere eragina izan du.

Bigarren fase honetan beraz, arkitekturatik eratorritako formek beste zentzu bat hartzen dutela esan daiteke. Obra hauek jada, bere osotasunean ez dute iradokitzen arkitektura hipotetiko baten errepresentazioa, izaera anbiguagoa dute. Guretzat hau bereziki interesgarria da, ez bakarrik ikerketa teorikoaren harira, baita prozesu artistikoaren ideiarri dagokionean ere.

Batetik, aurretik landutako guztia ez dugu ahazten. *CENTRALE*ren hasierako lanetan, interesgarria iruditzen zitzaigun irudimenezko arkitektura baten lerroak finkatu genituen, arkitektura brutalista, postmodernoa edo erregimen komunisten baitakoa. Marrazki bidez, lan ildo konkretu bat ezarri genuen eta hau kontuan hartu genuen.

Bestetik, formaren inguruko interesa indartzen da. Momentu horretan, interesgarriak egiten zaizkigun formen irudiak jaso genituen, hauek, interesa pizten diguten formak dira besterik gabe.



Julen Agirre Egibar. Izenbururik gabe. 2013. Arkatza paper gainean. 21 x 14,5 zm.

Proiektuaren bigarren fase horretan, formaren interesa lanerako materiala izan zen, eta proiektuak nondik jo behar zuen markatu zuen dudarik gabe. Arkitektura eta eskulturaren artean kokatu ginen eta gure lana, bi diziplinen arteko nahasmenari *tira egitea* izan zen nolabait. Pieza hauek, aurrekoen irakurketa zurrunetik aldentzen direla esan dezakegu, anbiguotasuna eta alde bikotasuna hor dago. Eta noski honen atzean, bistakoa den arrarotasun baten zatzuak ere bai.

Nahiz eta arkitektura hor dagoen, eskulturak leku berbera betetzen du, eta garatutako formetan bien nahasmena gauzatzen da. Fase honetan, monumentuaren ideia ere buruan geneukan, eta hori hainbat lanetan islatu zen. Monumentuaren ideiak, hainbat hari lotzen ditu, eta *CENTRALE* proiekturako klabea izan zela adierazi behar dugu. Monumentuak batetik, arkitektura eta eskulturaren eremuen arteko zalantza areagotzen du, tentsioak

sortzen diren lekuan egituratzen dela esan daiteke. Baina bestetik, monumentuak iraganaren ideiarri ere eusten dio. Hau da, monumentuak zerbait, forma bat adibidez, denboran geldiarazten du, betirakotu egiten du, eta iraganean geratzen da. Iraganaren itzulerarekin ere lotura izango luke honek, *CENTRALE*n behin eta berriz agertzen dira iraganaren zertzeladak.

Prozesuaren etapa honetan sortzen da erreferente artistiko batzuekiko interes berezia ere. S. Savuren obrarekiko interesa adibidez garai honetakoa da. Aurreko puntuan artista errumaniarraren lanaren analisi sakona egin dugu, eta beraz ikerketaren harira argi geratu dira zein diren guri interes gehien pizten dituzten aspektuak.

Baina gure praktika artistikoari ere eragin diola esan dezakegu. Aurreko puntuan, S. Savuren obra guztian zehar arkitekturak, hiri paisaiak nolabait esatearren, garrantzia hartzen duela adierazi dugu, eta ezaugarri honen gaineko irakurketa ere nabarmendu dugu. Artistaren hainbat obratan, arkitektura eta eskulturaren arteko nahasmenaren alde bikotasunaren zantzuak aurkitzen ditugu, eta aldi berean baita, Errumaniako errealtatearen eraginez, iraganak utzitako arrasto arkitektonikoak ere, monumentu izaera hartzen dutenak. Hauek bere lekua dute *CENTRALE* proiektuaren baitan. S. Savuk mihi setan sortutako hainbat egiturek zalantza horiek iradokitzen dizkigute, hau da, arkitektura eta eskulturaren arteko *zirrikitian* dauden formak dira.



Peter Doig. *Maracas II*. 2004. Olioa paper gainean. 72,6 x 57,5 zm.

P. Doig artistaren lan batzuek ere, eragina izan dute gure praktika artistikoa jorratzerako orduan. *Maracas* izeneko lanak egitura bat erakusten digu adibidez, eta egiturak

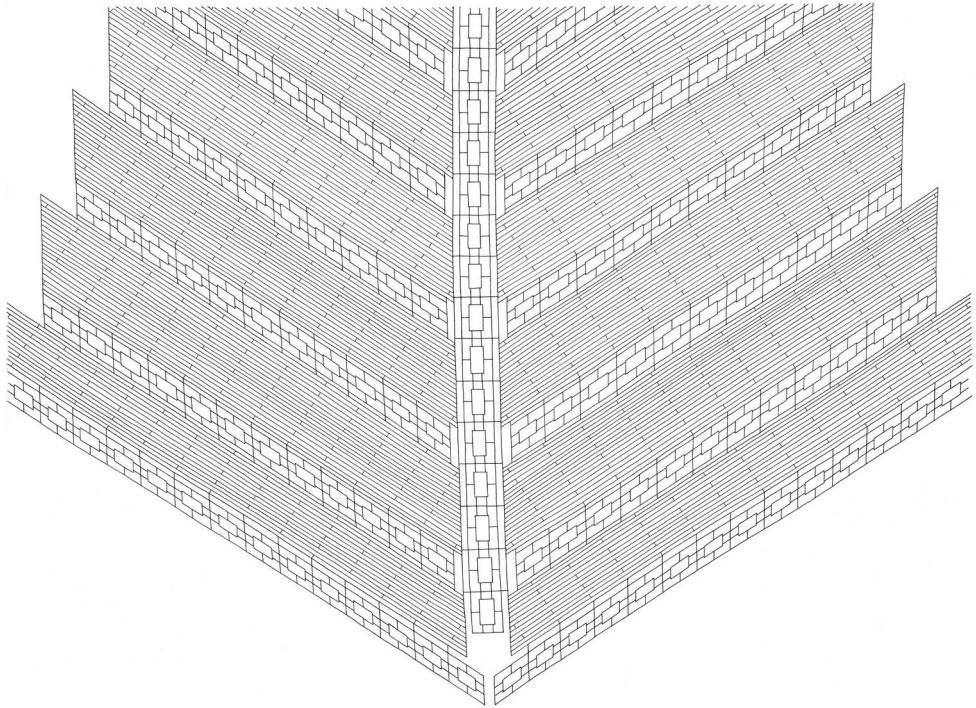
monumentu bat dirudi, eskulturaren zantzuak baditu beraz. Aldi berean ordea, arkitekturen presentzia ere badago, iraganeko arkitekturaren aztarnak dirudite.

*CENTRALE*ren prozesu artistikoan aurrera egin ahala, formaren inguruko galderak sortu zitzaizkigun, eta alde bikotasunak sortutako tentsioetan jarri genuen begirada.

CENTRALE XV

Errotuladorea paper gainean
78 x 107,5 zm
2013

CENTRALE XV izeneko lanak esaterako, alde bikotasun horren tentsioak jasotzen ditu. Marrazkia lan-diziplina bezala erabiliz, eskultura eta arkitekturaren trazuak erakusten ditu.



Julen Agirre Egibar. *CENTRALE XV*.

Lerro bidez eraikitako egitura simetrikoa erakusten du lanak eta errepikapenaren baliabidea erabiliz, formaren inguruan hausnartzen du. Lan honek, proiektuko lehen lanek ez bezala, zalantzan uzten gaitu, eta hain justu bere momentuan puntu horretan kokatzea izan

zen gure helburua. Lan honek, arkitekturaz beste modu batera hitz egiten digu, arkitektura badago bertan, baina aldi berean urrundu egiten da. Urruntze horretan eskulturarekin topatzen da eta tentsioak sortzen dira. Formek erakusten duten arkitekturarekiko identifikazioa desagertuz doan heinean, hauek bestelako izaera bat hartzen dute, askoz ere anbiguagoa dena eta eskulturaren irakurketa egitea ahalbidetzen dutena.

Lan hauetan zalantza horiek eragiten genituen, eta alde bikotausn horretatik, arrarotasunaren inguruko hausnarketak egin ahal izatea genuen helburu. Lana, forma konkretu baten errepikapenetik hasten da, eta ondorioz egitura bat sortzen da. Egitura honek ez du informazio konkreturik ematen, kontra, irakurketa ezberdinak egiteko aukerak ematen ditu.

Finkatzen den ezaugarri nagusietako bat tentsioarena da. Egiturak tentsio nabarmena erakusten du, hau kontzienteki eragindako asmoa da. Tentsioa ez da arkitektura/ eskulturaren abiguotasunean bakarrik islatzen. Marrazkiaren lerro diagonalek bertikalekiko duten loturan ezegonkortasuna nabari daiteke, adibidez, lerroen harteko loturek tentsioak sortzen dituzte. Aldi berean ikuspuntu/ perspektiba ezberdien efektua sortzen da, logika posiblea eta inposiblearen arteko “joko” bat sortuz.

CENTRALE XV lana ez dago argi zer den, izaera anbigua du. Garai honetako beste piezek bezala, honek ere formaren egituraketa soilaren ideia jarraitzen du. Eskultura eta arkitektura batzen diren eremuan eragiten denez, monumentuaren ideia agertzen zaigu berriz ere, baina ideia hau ez da lotzen guztiz ez arkitekturarekin ezta eskulturarekin ere. Guk lan hauetan, eta noski baita kasu honetan ere, monumentua, formaren egituraketarekin lotzen dugu. Kasu honetan bi diziplinen arteko egituraketa dela kontsideratzen dugunez, egokia deritzogu monumentuaren ideiarene bitartez definitzea.

CENTRALE proiektuaren azken fase honetan landu genituen lanek, ezaugarri hauek jarraitzen dituzte. Prozesu artistikoan, formari garrantzia emanez, erreferentzia arkitektonikoak desegituratzen joan direla esan dezakegu, azken batean anbibalentziaren eremuan kokatzeko. Proiektuak, *kezkarri arraroaren* arkitektura hipotetiko baten ideia jasotzea izan du helburu. Ikerketa teorikoan arkitektura zeharka aipatu baldin badugu, ikerketa praktikoak, *CENTRALE* proiektuarekin, zuzenean egiten dio erreferentzia arkitekturari. Modu batera gure praktika artistikoa, *kezkarri arraroa* eta arkitekturaren arteko lotura betetzera etorriko litzateke. Ideia horretatik abiatuz, prozesu artistikoaren bitartez, formaren inguruan hausnartzen amaitu dugu, nolana ere, guretzat forma ezegonkorra – kezkarriak – dira hauek.

CENTRALE proiektuak amaiera bat behar zuela iruditzen zitzaigun, eta ikusirik gure lana eraldatzen zioala, beste pausu bat ematea erabaki genuen, nahiz eta prozesu artistikoaren kontzeptuak bere horretan dirauten eta azken batean, aurretik egindako lanaren eragina bistakoa den.

CENTROA

Bigarren proiektu honek, *CENTROA* izena hartu du eta *CENTRALE*ren bidezidorrak jarraitzen ditu nagusiki. Baina baditu aurreko proiektuarekiko ezberdintasunak ere. *CENTROA* nagusiki hiru partetan sailkatzen dugun materialetik sortzen da, eta material hauen uztartzetik eraikitzen da proiektua.

Seguraski, *CENTROA*k *CENTRALE*k baino lotura estuagoa du tesian ikertutakoarekin. Kasu honetan, lotura horren kontzientzia handiagoa daukagu, eta horrek ikerketa teorikoan aztertutakoa modu praktikoa baten bitartez hausnartzea ere ekarri du. Hau da azken batean, *CENTROA* proiektuaren oinarri nagusia. Proiektu honek, aurrekoak ez bezala, zuzenean hartzen ditu tesiaren bueltan sortutako hausnarketak, eta ideia hauetatik garatzen dira lanak.

Esan dugun bezala, *CENTROA* hiru materialetatik abiatzen den proiektua da. Material hauek, aurretik landutako guztiaren sintesi modura ikusi daitezke, *CENTRALE* proiektuaren ondorio gisa.

Lehenik, *CENTRALE* proiektuko azken lanetatik jasotako materiala dago. Hasiera-hasieratik adierazi dugu, gure ikerketa praktikoa prozesu artistikoa dela eta gure lanak prozesuaren ideiarekin kontzientzia hartuz egiten duela aurrera. *CENTROA*k beraz, *CENTRALE*ren herentzia jasotzen du eta proiektu honen aspekturik interesgarrienetan azpimarra egiten du.

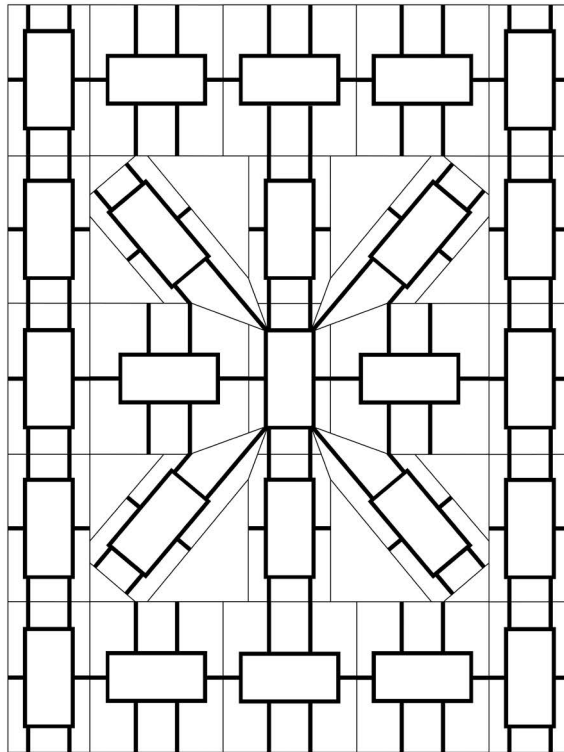
Material honek, aurreko proiektuko azken lanen ildoak jarraitzeko balio du. Arkitektura eta eskulturaren arteko zirikitan sakondu nahi du. *CENTRALE*ren azken lanetan bilatutako alde bikotasunaren ideiarekin jarraitzen da, hau da, eskultura eta arkitekturaren arteko formen esperimentazioarekin. Honenbestez, *CENTRALE* amaitzen den puntuan hasten da *CENTROA*.

Bigarrenik, eta tesiaren ideiarri jarraiki, etxearen espazioari erreferentzia zuzena egiten dio. Tesian etxearen ideia jasotzen den bezala, *CENTROA*n etxearen formari, egiturari, begiratzen zaio. Horretarako, *Etxe arrazionala* izendatu dugun etxearen materiala dago. *Etxe arrazioanala*, irudimenetik sortutako egitura arkitektonikoa dela esan daiteke, eta prozesu artistikoan bere lekua hartu du.

Etxe arrazionalak, arrazionalismoaren ideiarri egiten dio erreferentzia. Hain zuzen ere, arrazionalismoaren logika “zorrotza” ezegonkortu egiten du, tentsioak agerian jartzen ditu. *Etxe arrazionala* nolnahi ere, irudimenetik sortzen denez, logika eta logika ezaren artean dauden formen bitartez eraikitzea interesatzen zaigu.

Hirugarrenik, eta honek ere tesiaren gaiarekin lotura badu, D. Lynch-en *Lost Highway* pelikulako etxeari erreferentzia egiten dion materiala dugu. Zehazki erreferentzia hori, etxera sartzeko sarrerako eskailerako barandara mugatu dugu. Barandaren formarekiko interesa, tesian zehar etxeari eginiko erreferentziatik sortu zen, eta forma honekin lan

egiten hasi ginen. Hasiera batean modu xumean, askoz ere interes gehiagorekin geroago. Barandaren forma beraz, bada *CENTROA* proiekturako materiala, azken finean lotura mantentzen baita *Lost Highway* pelikula eta bertan agertzen den etxearekin.



381

Julen Agirre Egibar. Izenbururik gabe. 2014. Irudi digitala. Neurri aldakorrak.

Hiru material hauetan oinarritzen da *CENTROA*, hau lanerako materiala izanik proiektua oinarri honetatik garatzen da.

Bestalde, lehenago aipatu dugun bezala, proiektu honekin ikerketa teorikoarekiko gerturatzeari bilatu dugunez, *kezkarri arraroaren* kontzeptuari zeharkako erreferentzia egiten diolakoan gaude.

*CENTROA*k, *CENTRALE*ren ildoak jarraitzen ditu lan egiteko moduari dagokionez. Kasu honetan oinarritzko diziplina marrazkia da, nahiz eta gero beste diziplina batzuetarako hurbilketa gauzatzen den, eskultura edo irudi teknologikora esaterako.

Proiektuak, aipatu berri ditugun hiru materialak aldi berean garatzen ditu.

Esaterako, *CENTRALE* proiektuko azken lanen ideiarekin sakontzen hasi ginen, eta formaren ikerketa horretan, arkitektura eta eskulturaren arteko mugak are eta lausoagoak egiteko prozesuari ekin genion, eta horretan jarraitzen dugu orain ere. Bi diziplinen identifikaziotik urruntzen saiatu gara, formari berari garrantzia emanaz. *CENTRALE*k utzitako arrastoak jarraituz, tentsioak islatzen dituzten formekin ari gara lanean, arkitekturaren kontzeptutik gero eta gehiago urrunduz, eta ondorioz alde bikotasunaren aspektuan kokatuz.

Aldi berean *Etxe arrazionala* bezala izendatu dugun lan-praktikak bere garrantzia hartu du. Etxearen espazioaren inguruan lan egiteko gogoak, tesian etxeari eskaini diogun analisian ondotik etorri da. Azken finean, eremu hau aztertzean eginiko hausnarketa zein ondorioek, modu praktikoa bidea jorratzen jarraitzeko aukerak zabaltzea izan dugu helburu.

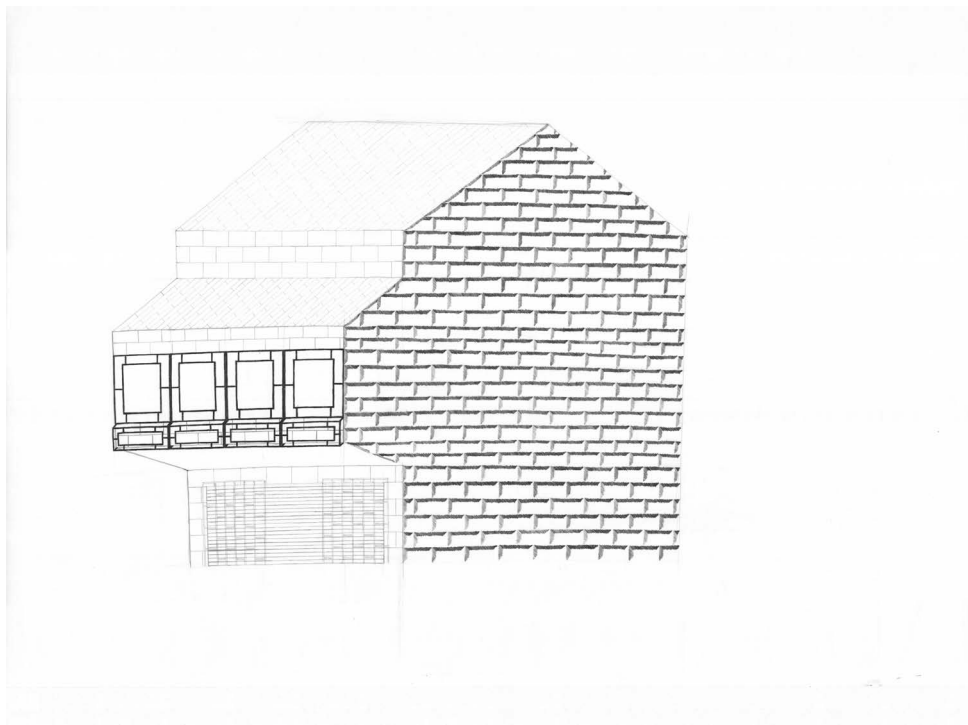
Etxe arrazionalaren ideia, *etxe kezkarriaren* ideiarekin lotu dugu zuzen-zuzenean, ezinegona eragin dezakeen arkitektura batekin hain zuzen ere. Etxearen egitura behin eta berriz eraiki – marraztu – dugu, beti antzeko eskema jarraituz. Tesian, etxeak eremu bezala izan dezakeen izaera, alde kezkarria, arakatzen eta identifikatzen saiatu baldin bagara, *Etxe arrazionalaren* bitartez formaren esperimentazioan eta honen ezegonkortasunean sakondu dugu. Forma ezegonkorak izendatzean, *kezkarri arraroaren* definizioan oinarritzen gara nolabait.

Etxe arrazionalaren egitura oinarrian mantendu egiten den arren, honek ere bilakaera bat izan du. Irudimenetik sortutako etxe honek bere jatorria funtsean, *CENTRALE* proiektuan du, bere formak nolabait aurreko proiektuan finkatu genituen. Baina nahiz eta *CENTRALE*ren egitura honen trazu nagusiak marraztu genituen, *CENTROA* proiektuan hartu du bere benetako zentzua.

CENTROA terminoaren jatorria, erdigunearen definiziotik dator, eta erdigunea *Etxe arrazionalak* markatzen du gure arabera. Baina aldi berean, formaren esperimentazioaren baitan, egitura ezegonkorra duen etxea da, bere formetan tentsioak azalarazten dituelarik.

Baina guzti honekin batera, *CENTROA* proiektuaren lan-ildoak ere jarraitzen ditu *Etxe arrazionalak*. *Etxe arrazionalak* hasiera batean, *CENTRALE* proiektuko lehen lanek bezala, arkitekturaren eremua esperimentatzen zuen argi eta garbi, baina lan-prozesuak garrantzia duenez, hau ere eraldatuz joan da. Hasiera batean marrazkiek etxe bat irudikatzen zuten, egitura arkitektonikoa zela esan dezakegu. Geroago, eta proiektuaren norabidea jarraituz, arkitektura eta eskulturaren arteko zirrikituak *Etxe arrazionalaren* bitartez lantzen hasi ginen. Horrela *Etxe arrazionala*, arkitektura eta eskulturaren artean

dauden formen bitartez eraikitzen joan ginen. Momentu honetan, *Etxe arrazionalak* jatorrizko forma mantendu dezakeen arren, jada arkitekturaren egituraren ideia “lausotu” egin delakoan gaude, honenbestez tentsioak agerian jarri dira.



383

Julen Agirre Egibar. *CENTROA (Etxe arrazionala)*. 2014. Arkatza paper gainean. 70,5 x 101 x 3,5 zm.

Hirugarren materiala, D. Lynchen *Lost Highway* pelikulako etxearekin lotuta dago. Kasu honetan ere, etxearen erdigunearen kontzeptua jarraituz, etxe honen barandan jarri dugu gure arreta guztia.

Lost Highway filmeko etxe honekiko interesa aspaldidanik izan dugu, eta interes hau ikerketa teorikoan argi eta garbi islatu da. Pelikulako etxea berez, bai itxurari, eta nola ez, pelikulan hartzen duen zentzuari dagokionez, guztiz erakargarria da guretzat. Baina prozesuaren ideiarekin bitartez, etxea desegituratzen joan gara eta azkenean kanpoko eskailerako barandaren forman bildu dugu gure lan-eremua.

*Lost Highway*ko etxera pertsonalki egin genuen bisitaren ondorioz, sarrerako atearen, eskaileraren eta barandaren artean halako indargunea zegoela atzeman genuen, etxearen gainontzeko elementuekiko nabarmentzen zena. Honekin batera *Lost Highway* pelikulan, eremu konkretu honek hartzen duen garrantziaz jabetu ginen.

Honenbestez, interesgarritzat jo genuen *CENTROA* proiektuaren baitan barandaren analisia eta esperimentazioaren lanketa bat egitea. Barandaren formak guretzat, batetik pelikularen giro *kezkarri arraroaren* isla jasotzen du nolabait, eta bestetik *Etxe arrazionalarekiko* lotura estua egituratzen du.

Barandak, momentu batean baranda izateari uzten dio, hau da, lanerako forma soilean bilakatzen da, *CENTROA*ren planteamendua jasotzen da beraz. Barandak, baranda izateari uzteaz gain, *Lost Highway*ko etxea eta honen izaerarekiko distantzia markatzen du, hori da guk bilatu duguna behintzat. Baranda forma bezala kontsideratuz, formaren esperimentazioan murgildu gara, eta honek bere jatorrian elementu arkitektonikoa izan zitekeena, azkenean elementu eskultorikoan bilakatzearen prozesua ematea eragin du.



Lost Highway pelikulako etxea (Los Angeles). 2014, azaroa. Argazkia: Unai Requejo.

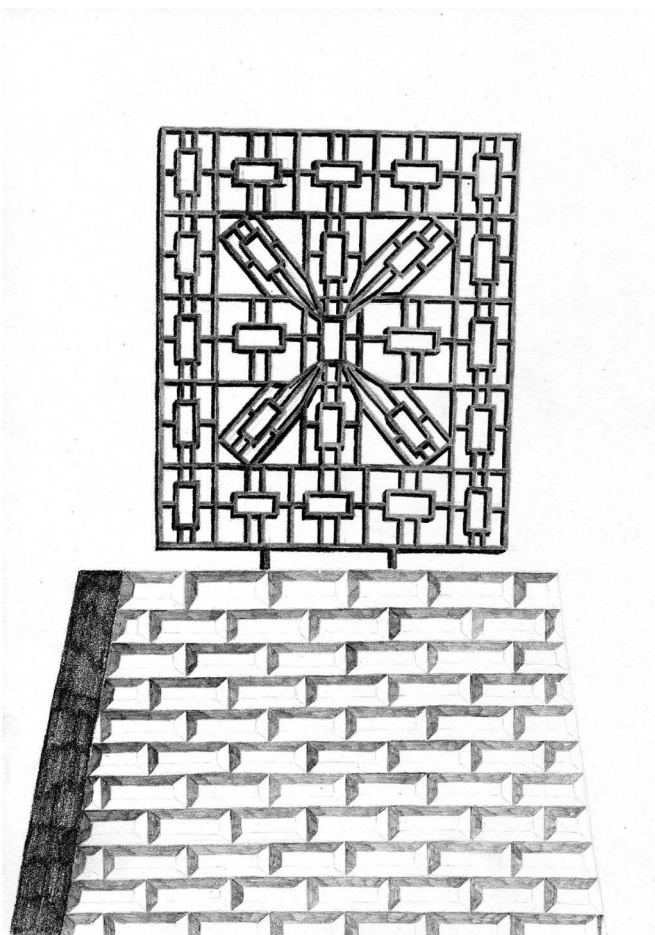
Hiru material hauen batuketak osatzen du *CENTROA*. Azken batean, etxearen eta arkitektura/ eskultura formen analisiaren arteko prozesu artistikoa da. *CENTRALER*en

lan-ildoak jarraitzen dituela aipatu dugu, marrazkiaren diziplina da guztiaren oinarria, eta honek batzen du material interesgarri guztia.

CENTROA I

Arkatza paper gainean
29,5 x 21 zm
2015

CENTROA I bezala izendatutako lana, hiru material horien arrastoen isla da eta modu batera, *CENTROA* proiektuaren norabidea markatu du.
A4 tamainako marrazkia da, arkatzez egina, eta egitura bat irudikatzen duela esan dezakegu.



Marrazki hau proiektuko lehen lanetarikoa izan zen, saiakera ezberdinen ostean burutu genuena. Saiakera hauek bere garrantzia izan zuten, azken “irudi finko” hori burutzerako orduan.

CENTROA I lanak, aurreko lerroetan aipatu ditugun hiru materialen erreferentziak ditu. Batetik, *CENTRALE* proiektuaren azken lanetako tentsioak jasotzen ditu. Irakurketa anbigua duen forma eraikitzen da, eta arkitekturak eta eskulturak konpartitzen duten eremuan sartzen da zuzenean. Monumentu kontzeptuaren ideia finkatzen da lan honetan, alde bikotasunaren irakurketa egiteko aukerak ematen dituena. *CENTRALE* proiektuko azken lanek erakusten zuten bezala, kasu honetan ere, egitura arkitektonikoaren desegituraketa bilatzen da, jada lan honetan kontzientziaz hartutako erabakia izan da hau. Ideia hau finkatzen da marrazki honetan, eta nola ez proiektuko lan berriagoetan. Arkitektura-aren parametroetatik aldetzen da eta hori *CENTRALE*ren azken lanen eraginez finkatzen da. *CENTROA I* lanak, monumentu baten forma nabarmena du, argi eta garbi bereizten diren bi egitura horien artean, betikotasuna ezartzen dela dirudi, iraganari keinuak egiten zaizkio berriz ere. Beheko egiturak oinarria ezartzen du, goiko egiturak berriz zerbaiten sinboloa dirudi. Aipatu dugun beheko oinarri horrek, *Etxe arrazionalaren* formak jasotzen ditu. Aurreko proiektuan lan ezberdinetan, blokeen errepikapenen egiturarekin esperimintatu genuen. Lan honetan ere ildo horrekin jarraitzen da, eta beraz arkitekturaren erreferentzia mantentzen da.

386

Barandaren formak, bere oinarrian mantentzen den arren, guztiz bestelako izaera hartzen du lan honetan. Forma gureganatu eta errepikapenaren bitartez, egitura berri bat eraiki dugu, eta honek sinbolo baten itxura hartzen du. Egitura eskultorikoan bilakatu dela esan daiteke, oroimenarekin harremantzen dugu guk, “denboraren etena” iradokitzen duena. *CENTROA I* lanak alde bikotasunaren izaera nabarmena du. Marrazkiak nahiz eta erabat definitutako, burututako, forma iradokitzen duen,aldi berean izaera ezegonkorra, anbigua, erakusten du. Ez dago argi zer den, eta zalantza horretan mantentzea interesatzen zaigu guri, eskultura eta arkitekturaren arteko zirrikituak arakatzten ditu, formaren egituraketan jarriz arreta guztia.

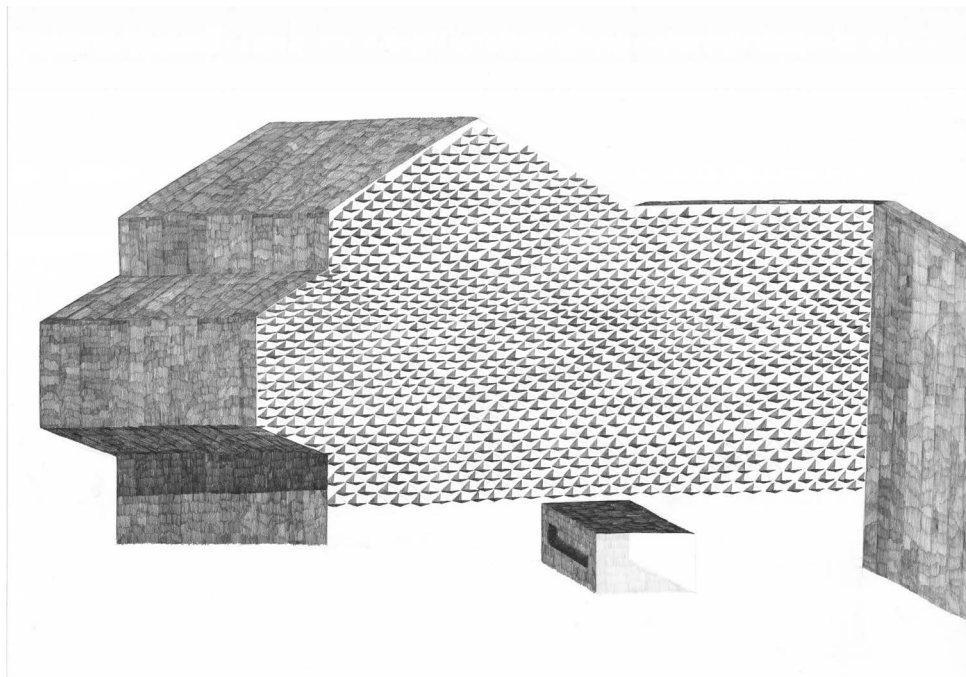
Alde biko izaera hau, tentsioekin lotzen dugu. *CENTROA I* lanak forma ezberdinen arteko tentsioak agerian uzten ditu, eta hauen atzean formari dagokionez, izaera *kezka garri arraroa* dagoenaren irakurketa egiten dugu. Marrazkia aurrez-aurre ikustean, iragana azalarazten denaren sentsazioa sortzen digu, hau da, iragandako zerbaiten memoria gordetzen duela dirudi. Eskulturaren eremura hurbiltzen da lana nabarmenki.

CENTROA II

Arkatza paper gainean

70,5 x 101 x 3,5 zm

2015



Julen Agirre Egibar. *CENTROA II*.

CENTROA II lanak, eta proiektuaren prozesu ideiarekin jarraituz, ikerketa praktiko konkretu baten norabidea markatzen du. Kasu honetan *Etxe arrazionala* izendatu dugun materialean eragiten da nagusiki, etxearen eremuaren – formaren – inguruan esperimentatu eta galdegiten du.

Aurretik aipatu dugun bezala, *Etxe arrazionalaren* ideiaeren bitartez, ikerketa teorikoan etxeari ematen diogun garrantzia, praktika artistikoan jorrazteko aukerak ematen dizkigu. *CENTROA II* lanak, etxearen ideiaeren eta formaren analisisa egiten du beraz. *Etxe arrazionalak* forma konkretu batzuk definitzen dutela esan dugu, eta forma horiek oinarritzat hartuz, bestelako egiturak sortzen ditugu. *CENTROA II* lanak, lan-ildo hori jarraitzen du, *Etxe arrazionalaren* materialetik abiatuta, formaren esperimentazioa burutzen du. Formaren esperimentazio horretan, etxearen izaera *kezkarri arraroa* ere bilatzen dugula esan dezakegu, hau da, etxeak eremu bezala izan dezakeen alde ezegonkorra eragitea interesatzen zaigu. Formarekin esperimentatuz, ikerketan ikusi, aztertu eta

ondorioztatu dugunetik, “etekina” ateratzen saiatu gara proiektu osoan, eta nola ez lan honetan. *CENTROA Iik etxe kezkarri* hipotetiko baten ideia helarazi nahi du, hau interesatzen zaigu guri behintzat. Etxea eremu egonkorra denaren ideia zalantzan jarri nahi du, azken finean *Etxe arrazionalaren* xedea hori bera da, tentsioak agerian dituen etxe baten egitura da.

Etxearen ideari jarraiki, *Lost Highway* pelikulako etxeari ere zeharka begiratzen dio lan honek. *CENTROA II* lanak, D. Lynchen pelikulako etxearen kanpokaldeko irudi “irmoa”, ongi definitua, jarraitzea interesatzen zaigu, baina aldi berean baita kontrako izaera ere, labirintoaren ideia, etxe galkorrarena. Lan honetan marrazkiak, forma trinkoak erakusten dizkigu, definituak, baina aldi berean, egonkortasun hori galdu ere egiten da, formak zalantzazkoak dira, anbiguoak, eta tentsioak nabarmentzen dituzte.

Azken ezaugarri honetan gakoa da, gure prozesu artistikoan behin eta berriz lantzen ari garen aspektua, arkitektura eta eskulturaren arteko eremuan lan egitearena alegia. *CENTROA II* lanak, marrazkiaren bitartez arkitekturaren trazuak iradokitzen ditu, baina modu berean forma arkitektonikoak gainditzen ditu, eta izaera eskultorikoa hartzen duten formetara hurbiltzen da. Forma hauek berriro ere, arkitektura eta eskulturaren mugak zeharkatzen dituzte, eta tentsioak sortzen dituzte. Alde bikotasunaren irakurketa egitea bistakoa da lan honetan. Batetik, *Etxe arrazionalaren* formak jarraitzen ditu, eta egitura arkitektoniko baten trazuak atzeman ditzakegu. Bestetik ordea, egitura arkitektoniko hori galdu egiten da, eta bloke baten itxura hartzen du, bloke honek forma eskultorikoak ditu.

Izaera ezegonkor horretan, garrantzia hartzen du marrazteko erabili dugun arkatzen trazuak. Trazuak formari izaera anbigua ematen diola esan daiteke, hau da, marrazkiaren trazuak arkitekturaren irudikapenetik aldentzea eragiten du, eta eremu anbibalenteagora zuzentzen da, zalantzazko formak sortzen direlarik.

Honekin batera, aurretik egindako prozesuaren sintetizazio-lan bat ere egin dugu. *Etxe arrazionalaren* formak oinarri izanda, formen soiltasuna bilatu nahi izan dugu, soiltasun hau, arkitektura eta eskulturaren arteko eremuan kokatuz eragin dugu. Sintetizazioarekin, formen arteko tentsioak azalarazi nahi izan ditugu eta honenbestez nolabait, marrazkia norabide jakin bat hartzera “behartu” dugu.

CENTROA II lanak, etxearen ideiarekin esperimentatzen du, etxearen eremu egonkorra zalantzan jartzen du. Baina ez hori bakarrik, alde biko izaeran jartzen du arreta, eta ondorioz, marrazkia tentsioetatik eraikitzen da.

Praktika artistiko propioa, tesian agertzen diren “hutsuneak” betetzera dator nolabait. Prozesu artistiko honetan, *CENTRALE* eta *CENTROA* proiektuak barne hartzen dituen, gure intuizioari jarraituz, interesgarriak iruditu zaizkigun aspektuen inguruan lan egin eta

hausnartu dugu. Bi proiektuek esaterako, tesian gehiegi sakondu ez dugun arkitekturaren erreferentzia hartzen dute ardatz. Hau da, *kezkarri arraroa* eta arkitekturaren arteko lotura lantzea izan dute helburu.

Badakigu alde aurretik, proiektu hauetako lanek, ez dutela zentzu objektibo batean arkitektura eta tesian aztergai izan dugun fenomenoen arteko lotura aztertzen. Lanak, praktika pertsonala izaki, ez du inolaz ere objektibotasun hori bilatzen, zehazki kontrakoa interesatzen zaigu. Gurea, arkitektura kezkarriaren interpretazio subjektiboa da guztiz, intuizioaren arabera eraikia. Baina aldi berean, subjektibotasun horren baitan, lan-prozesu esanguratsua garatu da, eta hau tesian aztertutako hainbat ideien osagarri da.

Praktika artistikoak beraz garrantzia du tesiaren egiturari, eta alderantziz. *CENTRALE* eta *CENTROA* proiektuek, ez dute zuzenean ikerketa teorikoaren gaia errepresentatzen. Hau agerikoa da, eta are gehiago, ez da hori gure helburua. Guretzat interesgarriena, bi proiektuen eta tesiaren arteko gurutzapenak eragitea izan da, hau da, bi lan-jardueren artean komunikazioa sortzea eta ibilbide partekatu bat markatzea.

CENTRALE eta *CENTROA* proiektuek, egitura jakin batzuen, formaren, ezegonkortasunak, tentsioak, bilatzen dituzte. Marrazkia oinarritzat hartuz, arkitekturaren errepresentaziotik hasi, eta honen mugak gaindituz, eskultura eta arkitekturaren zirrikituak arakatu ditugu, anbiguotasunak eragindako tentsioak bilatuz, eta ezinbestean *kezkarri arraroaren* irakurketa ahalbidetuz.

5/

**O
N
D
O
R
I
O A K**

Tesiaren azkenera iritsi garen honetan, ikerketan aztertutako guztiaren ondorioak ateratzea besterik ez zaigu geratzen. Ikerketa-lan bat ondorioen bitartez burutzen dela argi dago, eta azken batean nolabait lerro hauetan finkatzen da ikerketak bere prozesu guztian zehar jorratu duen ibilbidea. Ondorioek nagusiki, hasieran hipotesian planteatu ditugun galderei erantzuna eman behar diete. Hipotesia hasiera puntua baldin bada, ondorioek amaiera puntua markatzen dute.

Honenbestez, hipotesian planteatutako asmoak gogoratu behar ditugu berriz. Tesiaren hasierara itzuliz, ongi legoke ikerketan zehar atera ditugun ondorioak, hipotesi modura planteatutako galderen inguruan antolatzea. Bestalde ondorioak galdera hauen erantzunak ere badira, eta lerro hauetan erantzun horiek ematen saiatuko gara.

Mahai gainean jarritako hipotesia gogora ekarriz, hainbat galdera proposatu genituen bere momentuan, gure ustetan ikerketarako klabeak izan zitezkeenak.

393

Lehen galdera hau litzateke:

Kezkagarri arraroa fenomeno bezala, identifikatzea posible al da? Hau da, ezaugarri konkretu batzuen baitan sortzen al da?

Kezkagarri arraroa termino bat izateaz gain, fenomeno ere badela kontsideratu dugu guk, eta beraz giro konkretu bat aztertu nahi izan dugu.

Kezkagarri arraroa definitzeko zaila den terminoa dela ondorioztatu dugu, hau da, definizio zehatz bat emateko zailtasunak erakusten dituela iruditu zaigu. Ikerketaren hasieran aipatu dugu gainera, *kezkagarri arraroa* bi terminoen elkartzetik, bi hitzen batuketatik, sortzen den definizioa dela. Batetik, *kezkagarria* eta *bestetik arraroa*, bi terminoen definizioak erabat erabilgarriak izan zaizkigu gure ikerketaren zentzua finkatzeko.

Kezkagarri arraroa definitzeko eta identifikatzeko erraza ez den fenomeno dela aipatu dugu. *Kezkagarri arraroa*, J. Clairrek aipatutako *l'inquiétante étrangeté* terminotik atera dugu, azken batean J. Clairren planteamenduan ere *kezkagarria* eta *arraroa* batzen direlako. J. Clairrek eginiko lotura honek, askorako balio izan digu, azken batean *kezkagarri arraroren* terminoa arrazoitzen baitu nolabait. J. Clairren teoriak, guk aztergai

dugun fenomenoa identifikagarria dela erakutsi digu, hau da, *kezkarri arrarora* bizitzen edo sentitzen den egoera hori definitzera gerturatu gaitu.

J. Clairrek eginiko antzeko planteamendua proposatu dugu guk ere, *kezkarri arrarora* identifikatzerako orduan. Oinarri-oinarrian S. Freuden *unheimlich* terminoa kokatu dugu, baina ondoren G. de Chiricoren metafisikaren hausnarketak batu dizkiogu. *Unheimlich* hitza, *kezkarri* terminora itzultzea erabaki egokia izan dela ondorioztatzen dugu. *Kezkarriak*, gerora *kezkarri arrarora* definitu dugunak, ongi adierazten du aztergai dugun fenomenoaren, azken batean guri giro hori identifikatzea interesatu zaigulako.

Kezkarri arrarora fenomeno eta giro bezala identifikatzea eta bere mugak zehaztea, bere eremua definitzea, izan da gure egitekoa azken batean. Identifikazio lan hau ez da erraza izan. Azken finean *kezkarri arrarok* “nahasmenera” ere eramaten gaitu nolabait, esanahi oso antzekoak baina aldi berean guztiz norabide ezberdinak markatzen dituztenak dituela ikusi dugulako. Ñabardurak izanagatik ere, ezberdintasun nabarmenak dira guretzat. Tesiaren lehen partean aztertu ditugun testu eta irakurketa ezberdinek, *kezkarri arrarora* identifikatzen lagundu digutela dudarik ez dago. S. Freudek adibidez, *unheimlich* gertatzeko, agertzeko, egoera konkretu batzuen zerrenda egin zuen. Hauek adibide grafikoak dira erabat, *unheimlich*aren errepresentazioak direla esan daiteke. Guk gure aldetik baldintza hauek ez ditugu baztertu, baina *kezkarri arraroren* identifikazioa egiterako orduan giro jakin batetaz ari garenez, baldintza hauek bere horretan zurruneziak direla ulertu dugu.

S. Freudek aipatutako baldintzen aurrean, G. de Chiricok egin zituen hausnarketek malgutasun handiagoa erakusten dutela ikusi dugu, eta nahiz eta malgutasun horrek neurri batean identifikazio zehatz batetatik aldendu egiten gaituen, aldi berean erreferentzia ezberdinak batzeko balio izan digu. G. de Chiricoren bizipenak guztiz pertsonalak ziren, eta berak atzeman zuen gauza zein egoeren alde biko aspektua, batetik ohikoa eta bestetik metafisikoa, erabat subjektibotasunetik eginiko irakurketak ziren. Puntu hau berak argi eta garbi azpimarratu zuen. Subjektibotasun honek, *kezkarri arraroren* giroa identifikatzeko balio izan digu, azken finean norbanakoaren egoeraren arabera ematen den fenomenoaren dela ondorioztatu baitugu.

S. Freudek aipatutako baldintzak kontuan hartuta batetik, eta G. de Chiricok bizi izan zituen bizipenen irakurketa propioa eginez bestetik, *kezkarri arrarora* gure parametroen baitan identifikatzeko norabidea ezarri dugula ondorioztatu dugu.

Norabide hori finkatuta utzi dugularik, *kezkarri arrarora* batez ere, norbanakoaren araberako bizipenetik aztertu behar den terminoa dela ikusi dugu. Nahiz eta S. Freudek aipatutako baldintzek bere pisua baduten, hauek subjektibotasunaren baitan ulertu ditugu guk.

Kezkarri arraroren ezaugarriarik nabarmenena guretzat alde bikotasunaren aspektua, anibalentzia, dela ondorioztatu dugu.

S. Freud eta G. de Chiricoren testuetatik, J. Clairren *l'inquiétante étrangeté* terminoan oinarrituta, egile eta termino ezberdinak ikusi ditugu *kezkarri arraroa* identifikatzeko saiakera horretan. Testu guzti hauetan komunean dagoen ezaugarri bakarra, eta azken batean gure ustez garrantzizkoena, alde bikotasunaren aspektua da. Alde biko aspektu hau, ikerketan zehar izera anbigua ere deitu dioguna, *kezkarri arraroa* identifikatzerako orduan oinarri-oinarrizko ezaugarria, “baldintza”, dela ondorioztatu dugu. Alde biko aspektua ikerketa guztian zehar behin eta berriz aipatzen den zerbait da, eta *kezkarri arraroaren* definizioari baino, honen gertaerari, giroari, lotzen zaio. Alde bikotasuna azpimarratu nahi izan dugu, honek ideia eta susmo ezberdinen arteko loturak eraikitzen baititu. *Sacer*, *tó deinón* eta *l'abjection* bezalako terminoek ere alde bikotasuna partekatzen dute, guztiek alde biko esanahiak, euren artean nolabait kontrakoak direnak, biltzen dituzte. Guk, *kezkarri arraroa* identifikatzerako orduan, anibalentzia honi bere garrantzia eman diogu, eta esanahien arteko kontrajartzea suposatzen duela ondorioztatu dugu.

Kezkarri arraroaren fenomeno – giroa –, beti alde bikotasunaren baitan, baldintza-pean, ematen dela ondorioztatu dezakegu. Terminologia identifikatzeko aztertu ditugun testu guztiek, hasi S. Freuden *unheimlichkeit* eta E. Triasen *sacer* terminoraino, alde bikotasuna eta esanahien kontrajartzea agertzen dituztela ikusi dugu. Ondorioz, *kezkarri arraroa* alde bikotasunaren aspektuaren baitan ematen den sentsazio, gertaera edo giroa dela kontsideratu dugu, beti mugan, muturrean, dagoena. Baina honekin batera, alde bikotasun honek ezinbestean ohikotasunaren baitan kokatu behar duela ondorioztatu dugu. Ikerketan zehar, behin eta berriz alde bikotasunaren inguruan jardun gara, eta aldi berean ohikotasunaren baitan gertatzen den zerbait ere badela agerian jarri da, ohikoa arrarotasunaren kontrakoa dela kontsideratuz beti ere. Ohikotasunaren parametroetan kokatu gara beraz, eta *kezkarri arraroa* parametro horretan ematen dela frogatu dugu, ikerketa guztian zehar aztertutako adibide grafiko guztiek norabide horretara eraman gaituzte. Azken finean, alde bikotasunaren izaera ohikotasunaren baitan gauzatuz eta kontrakoak diren aspektuak bere baitan hartuz, ohikotasuna ere kontrakoa izatera igarotzen dela ikusi dugu; ez ohikoa, arraroa, izatera pasatzen da. Formulazio honetan, *heimlich-unheimlich* arteko dikotomiari heltzea oinarritzkoa izan da, azken finean S. Freuden planteamenduan ohikotasunaren arrarotzea gertatzen delako.

Baina hausnarketa guzti hauetaz aparte, *kezkarri arraroa* identifikatzeko zailtasunak ere badaudela ondorioztatu dugu. Zailtasun hauekin, *kezkarri arraroa* zehazki zer den eta bere mugak konkretuki zein diren adierazterako orduan egin dugu topo. Kontuan izanda norbanakoaren arabera ematen den fenomeno bezala kontsideratzen dugula, eta beraz izaera subjektiboa ematen diogula, zaila ikusten dugu bere mugak justu non dauden esatea. *Kezkarri arraroa* etengabe mugan, sentsazio ezberdinen aldirian, dagoela esan genezake, eta hor identifikazio “finko” bat egiteko gabeziak daudela ikusi dugu. Baina bestetik, gabezia edo zailtasun horiek aprobeztatu nahi izan ditugu guk, eta mugan

egoteak anibalentziari erantzuten diola ondorioztatu dugu.

Kezkagarri arraroa identifikatzea lortu badugu ere, hau modu objektibo batean finkatzea, nolabait esatearren, ezinezkoa izan zaigu. Baina gure tesia bere hastapenetatik intuizio pertsonal baten lan-prozesua dela adierazi baldin badugu, *kezkagarri arraroa* fenomeno bezala identifikatzeak ere, intuizio horretatik abiatzea esan nahi du.

Gure intuizioari, susmoari, jarraitu diogu *kezkagarri arraroa* identifikatzerako orduan ere, azken batean guk nahi izan dugun eremuan kokatu gara, guk nahi izan dugun terminologiatik garatu dugu ikerketa.

Kezkagarri arraroa, batetik oinarriztat hartu ditugun egileen testu eta hausnarketen arteko loturak eta logikak eraikiz, eta bestetik gure intuizioa jarraituz, fenomeno bezala kontsideratu eta izaera bat hartzen duen giroa bezala identifikatu daiteke. *Kezkagarri arraroa*, anibalentzia eta ohikotasun ezaugarrien baitan sortzen dela ondorioztatzen dugu. Gure arabera bi osagai hauek ezinbestekoak dira, aztergai dugun giro hori gertatu ahal izateko.

Hipotesian planteatzen genuen bigarren galdera hau litzateke:

Etxeak, eta honenbestez hiriak eta ez-lekuak, gordetzen al dute izaera *kezkagarri arraroa*? Eta horrela bada, nola, zein modutara, zein formarekin, azalarazten da?

396

Bigarren galdera honek, aurrekoaren erantzuna borobiltzen duela uste dugu. *Kezkagarri arraroa* fenomeno dela kontsideratu baldin badugu, eta honek giro bat sortzea suposatzen baldin badu, horretarako ezinbestekoa da terminoa kontestu batean kokatzea. Kontestu hori egunerokotasunean legoke, horretara eraman gaituztelako aztertu ditugun testu ezberdinek. Egunerokotasuna etxearen eremuarekin parekatu dugu. Hau, hautapen pertsonala izan dela dudarik ez dago, honetan ere gure susmoei, intuizioari, jarraitzeaz gain, gogo pertsonalak pisua izan du. Ikerketa etxearen kontestuan kokatzeak, tesia guri bereziki interesatzen zaigun eremutik planteatzeko aukera eman digula ondorioztatzen dugu.

Etxeak, eta honen atzetik hiriak eta ez-lekuak, ea izaera *kezkagarri arraroa* gordetzen al duten galdetzen dugu. Argi geratu da guk *kezkagarri arraroa* etxearen eremuarekin lotu nahi izan dugula, eta ikerketa osoan zehar plateamendu horri heltzen saiatu garela. Lerro hauetan, lotura hori zein modutara agertzen den ondorioztatzea tokatzen zaigu.

Etxeak, eta honenbestez gure ikerketa-ildoaren arabera hiriak eta ez-lekuak, *kezkagarri arraroren* izaera gordetzen dutenaren zantzuak baditugula ondorioztatzen dugu. Zantzu hauek hasiera batean, susmoak eta hausnarketa pertsonalak baldin baziren ere, tesian zehar ikusi dugu uste hauek zenbait kasutan arrazoitu daitezkeela eta beraz, zantzuak baino gehiago direla uste dugu.

Arrazoiak, erabilgarri izan zaizkigun hainbat testuetan aurkitu ditugu batetik, eta hainbat jarduera artistikoren azterketan bestetik, zinemaren adibideetan bereziki.

Atera dezakegun ondorioetako bat, etxea eta *kezkarri arraroaren* giroaren arteko lotura bereziki adierazgarria iruditu zaigula eta gure intuizioak egiaztatu ahal izan ditugula da. Hasteko, O. F. Bollnow eta G. Bachelarden testuek adibidez etxea espazio bezala aztertzen zuten, eta eremu honen ahultasunak agerian jarri zituzten. Bi pentsalari hauek etxearen analisi horretan, alde bikotasunaren aspektua azalarazten zutela iruditu zaigu, eta guri honek *kezkarri arraroaren* irakurketa egiteko balio izan digu. Honenbestez, etxearen baitan kontrakoak diren izaerak daudela erakusten duten testu multzo bat bada, eta guk irakurketa-lerro hori jarraitu dugu. Testu guzti hauetan, aipatu berri ditugun Bollnow eta Bachelard tarteko, alde bikotasunaren irakurketa egiten dela ondorioztatzen dugu, hau da, etxeak batetik esanahi bat edo izaera bat izango luke, babesgune eta aterpearena, baina aldi berean kontrakoa ere bada. Etxearen izaera anbigualak jarraitzen duen ikerketa-lerroa posible egiten duten testuak eta hausnarketak badaudela ondorioztatzen dugu. Baina etxearen alde bikotasuna ez dago bere izate edo zentzuan bakarrik, ikerketan ikusi dugun bezala, arkitektura *kezkarri* baten zertzeladak ere badaudela frogatu dugu. Puntu honetan, berebiziko garrantzia izan du A. Vidlerren *unheimlich arkitektonikoa* kontzeptuak. Modu honetara etxearen izaera *kezkarria*, ikuspuntu arkitektoniko batetik ikertzeko aukerak izan ditugu, eta izaera teorikoagoa duen testuetatik testu praktikagoetara igaro gara, Le Corbusierren etxeari buruzko ideietara hain zuzen. Gure helburuetako bat hasieratik, *kezkarri arraroa* arkitekturaren lengoaiarekin lotzea izan zen, baina ikerketak bere bilaketa prozesuan, beste norabide bat hartzera “behartu” gintuen. Hala eta guztiz ere eta A. Vidlerren ikuspunturi esker, zeharka bada ere, lotura hau egitera iritsi gara.

Hiriaren kasuan esaterako, *kezkarri arraroa* hein batean hiriaren, metropoliaren, handitasunarekin lotuta dagoela ondoriztatu dugu. Hiri tipologia ezberdinak ikusi ditugu gure ikerketan, eta hiri bakoitzaz jarduten duten testuetan, hiria eta hiritarreren arteko tentsioetatik hausnartzen dela iruditu zaigu. Kontstatutako testu guztiek nolabait, hiria eta hiritarraren arteko “arazoak” agerian jartzen dituzte. Tentsio hauen atzean *kezkarri arraroaren* giroa dagoela arrazoitu nahi izan dugu guk. Bestalde hiriaren inguruko kezka, metropoliaren ideia sortzen denean garatzen dela azpimarratu dezakegu, XIX. mendean zehar hain zuzen. Garai honetan hartzen da hiriaren bestelako izaera horren, izaera *kezkarriaren*, inguruko jarrera kontziente bat, hirien alde bikotasuna dago hemen ere. Hiria *kezkarri arraroarekin* lotzerako orduan, klabeak izan dira guretzat W. Benjaminen eta bere *flaneur* begiradaren inguruko hausnarketak. Hiria begiratzeko modu horrek, hiria beraren alde *kezkarri arraroa* identifikatzeko balio izan digu. Hiriek, etxeek bezala, erakutsi dezakete izaera *kezkarri arraroa*, baina hau norbanakoaren arabera dela argi izan behar dugu, hau identifikatzerako orduan norbanakoaren bizipenen begirada baitago. Nolanahi ere, egin nahi izan ditugu izaera objektiboagoak erakusten dituzten hausnarketak, kasu honetan ere ikuspuntu arkitektoniko batetik, hirien tipologia batzuk, zeharka bada ere, *kezkarri arraroaren* giroa sortzen dutela adierazi nahi izan dugu.

Puntu honetan, hiri ezberdinen tipologia, antolaketa, aztertzen duten egileen testuetara jo dugu, eta nabarmendutako ahultasun puntuei garrantzia eman diegu.

Ez-lekuen azterketa, hirien ahultasun puntu horien ondorioz eginiko aukeraketa izan da. Ez-lekuak hiriaren aldiriekin lotu ditugu, eta nolabait desegituratutako lekuak direla kontsideratu ditugu. M. Augék ez-lekuei buruz eginiko analisi zehatzak, gure hausnarketen oinarria eraiki du.

Etxeak, hiriak eta ez-lekuak izaera *kezkgarri arraroa* gordetzen duten galdera egin dugu, eta guk ikerketari eman diogun norabidea dela medio, baietz diogu. Seguraski baieztapen hau, subjektiboa dela esango dute batzuk, eta zaie errazoirik faltako. Hala ere, eremu hauen izaera kezkgarria azalarazteko eta arrazoitzeko erabili ditugun adibideek, guk planteatu duguna badagoela, agertzen dela, erakusten digute. Adibide ezberdinen arteko loturak sortu ditugunez, guztiek gordetzen dituzten ezaugarri komunak azpimarratzen saiatu gara. Adibide gehienak zinemagintzan aurkitu ditugula ondorioztatu behar dugu. Etxea, hiria eta ez-lekuen izaera *kezkgarri arraroa* film ezberdinetan badagoela frogatu dugu eta hau ia beti tentsioen bitartez agertzen dela ikusi dugu, egunerokotasunaren parametroetatik aldendu gabe. Baina adibide ezberdin hauen irakurketa ez da gure interpretazioaren araberakoa bakarrik izan, hau da, aztertu ditugun adibideei buruzko testuek ere, euren irakurketak norabide horretara zuzentzen dituztela ikusi dugu. Eremu hauen izaera *kezkgarri ararroaren* identifikazioa egiterako orduan, pelikula ezberdinen kasuan esaterako, gure interpretazioak zein zuzendariaren edo beste egile batzuen irakurketak, bat etorri dira kasu askotan. Gure ustez, atal honetan aukeratu ditugun adibide ezberdinek, izan zinema edo izan arte plastikoak, euren arteko logika bat mantetzen dutela ikusi dugu, eta logika hori eratzeko egin ditugun loturek, euren zentzua badutela dudarik ez dugu. Interpretazio ezberdinak egiteko aukerak kontuan hartuz beti ere, guk leku hauetan *kezkgarri ararroaren* izaera identifikatu dugu eta aspektu hori badagoela frogatu dugu, hartutako norabideak logika bat baduela alegia.

Atal honetan, bai etxea, bai hiria eta bai ez-lekuen inguruan, aipatutako adibideez aparte, guk eginiko hainbat bidaien esperientziak jaso ditugu. Esperientzia hauek, izaera *kezkgarri arraroa* identifikatzen laguntzen dutela uste dugu, eta nahiz eta guk gure bizipenen hausnarketa pertsonalak egin, kasu batzuetan subjektibitatek haratagoko irakurketak planteatzen dituzte. Errumaniara, eta zehazki Bukarestera, eginiko bidaia kasu. Gure bidaien eta beste hainbat hausnarketaren arteko hariak lotu ditugu.

Beraz, etxeak, hiriak eta ez-lekuak, izaera *kezkgarri arraroa* gorde dezakete?

Gure arabera bai. Eta hau egunerokoaren baldintzan agertzen dela ikusi dugu, maila ezberdinetan tentsioak agertuz, ematen dela ondorioztatu dugu guk. Anbibalentziaren bitartez identifikatu dugu eremu hauetan *kezkgarri arraroa*, eta alde biko aspektu hori, kontrakoak diren baina aldi berean bateragarriak diren ezaugarrietan aurkitu dugu. Adibiderik adierazgarrienetarikoa esaterako, etxearen babesleku eta aldi berean

segurtasun ezaren izaeran edo hiriko eguneroko bizimoduaren atzean dagoen etsaitasun giroaren identifikazioan, aurkitu ditugu.

Hirugarren galderak tesiaren erdiguneari erantzuten diola esan daiteke:

Guzti hau nola eratzen da aukeratu ditugun material artistiko ezberdinetan? Esaterako D. Lynch-en filmetan *kezkarri arraroaren* aztarnarik ba ote? Praktika artistiko garaikidean antzeko kasurik topatu al dezakegu?

Ikerketa lanean, aztertzeo aukeratu ditugun material artistiko guztiek, bereziki D. Lynchen zinemak eta S. Savuren obrak, komunean bi elementu dituztela ondorioztatu dugu; batetik, egunerokotasunaren parametroetako logikaren baitan kokatzea, eta bestetik, egunerokotasun horren nolabaiteko desitxuraketa, arrarotzea, gertatzea. Aukeratu ditugun material artistiko ezberdinetan bi ezaugarri horiek identifikatzen ahalegindu gara.

Material artistikoa diziplina ezberdinetakoa dela argi geratu da. Nahiz eta material gehientzuen zinemaren ingurukoa izan, eta kasu honetan D. Lynchen lanak tesiaren ardatza eratzen duen, bestelako materialak ere garrantzitsuak suertatu zaizkigu. Arte plastikoen kasuan esan beharrik ez dago S. Savuren obrak ikerketan bete duen papera, marrazkia eta pintura diziplinetako beste artista batzuekin batera. Baina bestelako materialarekin ere egin dugu topo, arkitektura, argazkilaritza edo literaturarekin adibidez.

Kasu batzuetan *kezkarri arraroaren* interpretazioa erraz egin daiteke, beste kasu batzuetan aldiz, askoz ere “lausotuagoa” agertzen da guk aztertu nahi izan duguna. Baina uste dugu, guztietan jarri dugula agerian aztergai dugun giroa, biltzen joan garen material guztian zehar ezaugarri berdintsuak identifikatzen saiatu baikara.

Tesiaren egituraketa burutzeko, ezinbestekoak izan dira ikerketan zehar zinemari egin dizkiogun erreferentziak biltzea, pelikula ezberdinen adibideen bitartez arrazoitu baititugu hainbat susmo eta uste pertsonal. Kasu ezberdinek erakutsi digute, aztertu ditugun filmen atzean badagoela *kezkarri arraroaren* giroa, eta guztietan alde bikotasunaren, anbigualtasunaren, aspektua indarrez sartzen dela ondorioztatzerira iritsi gara.

Pelikulen arteko *mapa* horretan agerikoa da, D. Lynchen zinemari eman diogun protagonismoa, azken batean nolabait tesiaren erdigunea betzen duela esan daiteke. D. Lynchen zinema *unheimlich*arekin, *kezkarri*arekin, lotzea ez da gauza berria, hau da, lotura hau aurretik ere askotan aztertu den ezaugarria izan da. Jakinekoa da D. Lynchen zinemak, *unheimlich*aren irakurketa inongo zalantzarik gabe egitea ahalbidetzen duela. Zuzendariaren lana aztergai duten testu ezberdinek, *unheimlich*aren eta egunerokotasuna arrarotzeari egiten diete erreferentzia behin eta berriz. Zentzu horretan guk ere norabide berbera jarritu dugu, eta *unheimlich*aren agerpena zein baldintzatan ematen den aztertu dugu. Puntu honetan, A. Bellavitaren *unheimlich zinematografikoaren* ideiak, *unheimlich*a – *kezkarria* – eta zinemaren arteko lotura ulertzeko balio izan digula ondorioztatu

dezakegu. Azken batean, A. Bellavitak bere liburuan D. Lynchen zinema jartzen du lotura horren erabateko gauzatzean, eta honek modu batera guk aztertu dugunari zentzia eman dio. Baina beste alde batetik D. Lynchen zinemari dagokionez, tesiaren bitartez gure ekarpena, xumea bada ere, egin dugula uste dugu. D. Lynchen pelikulak kezkarriaren erreprezentazioa direla jakinekola dela kontuan hartuta, irakurketa horren baitan guk gure bidezidorrak jarraitu ditugula dudarik ez dugu. Zehazki, *kezkarri arraroaren* giroa D. Lynchen pelikuletan identifikatzea izan da gure asmoa, eta lortu dugulakoan gaude. *Kezkarri arraroaren* giroa, D. Lynchen lanean etenik gabe somatu daitekeen giroa dela ondorioztatu dugu, are gehiago, zuzendariak giro horren baitan bakarrik eraikitzen ditu bere istorioak. *Kezkarri arraroaren* giroa, egunerokotasunean kokatu dugu, eta honenbestez D. Lynchen pelikuletan bereziki etxeak eta auzoak duten izaera aztertu dugu, eta zentzu honetan ikerketa-lerro propioak eraiki ditugula ondorioztatu dezakegu. D. Lynchen filmetan etxea, eta atzetik auzoa, istorioen erdigunean kokatzen direla ikusi dugu, eta hau horrela izanik, *kezkarri arraroaren* giroa eremu horietatik begiratuta aztertu dugu. Atera dugun ondorioetako bat, D. Lynchek sortutako istorioetan etxea beti, tentsio arraro batzuen lekukoa dela izan da. Azken finean, *kezkarri arraroaren* giroa bereziki etxean, etxeko egoeretan, ematen dela ikusi dugu, guretzat esanguratsuenak diren eszena guztiak etheen barnean gertatzen baitira. *Blue Velvet*eko amaierako eszena edo *Inland Empire*ko hasierako eszena esaterako. Bi kasuetan izugarritzko tentsioa dago, alde bikotasunaren aspektua indarrez sartzen da, eta bietan egoerak etxearen “babesean” gertatzen dira.

Baina D. Lynchen lan guztietatik guretzat adierazgarriena, eta beraz *kezkarri arraroaren* giroa bere osotasunean islatzen duena, *Twin Peaks* telesaila dela argi eta garbi geratu da. Guretzat telesailak, zuzendariaren pelikula guztiak bere baitan biltzen ditu nolabait, hau da, teleailean pelikula guztien aspekturik erabakigarrienak, indarguneak, kontzentratzen dira. *Twin Peak*sek *kezkarri arraroaren* goren-gorenko puntua betetzen duela uste dugu, kasu honetan erabatekoa eta etengabekoa da alde bikotasunaren izaera. Balantza baten modura, behin ere ez da bata edo bestea izatera iristen, behin ere ez da egunerokoa edo *mugaz beste aldeko hori* (*Gela Gorriak* erreprezentatzen duena kasu honetan) bere osotasunean gauzatzen. Tesian, D. Lynchek beti bere istoriak etxean – auzoan, herrian, hirian – garatzen dituela esan dugu, baina aspektu honek teleailean berebiziko garrantzia hartzen duela ondorioztatu dugu. *Twin Peaks*en etxe ezberdinen barrualdeak ikusi ditzakegu, eta euren itxura erakusteaz gain, bakoitzean ze giro bizitzen den atzeman dezakegu, eta guk barrualde hauek aztertu ditugu. Barrualde hauetan *kezkarri arraroaren* giroa identifikatzen saiatu gara, eta lortu dugu. Hipotesian, D. Lynchen lanean *kezkarri arraroaren* aztarnarik ba ote zegoen galdetzen genuen, seguraski agerikoa da aztarna hauen presentzia, baina guk atera dugun ondorioa zera da: Aztarna hauek beti, zuzenean edo zeharka, etxearen parametroen baitan ematen direla. Ideia honetan, *Twin Peaks*en

kasua argia da, telesailaren argumentu guztiaren erdigunea, nukleoa, etxearen eremutik sortzen baita, zehazki Palmer familiaren etxetik. *Twin Peaks*en momentu batean ezkutuko indarren presentzia aipatzen da, indar hauek ez dute eremu finkorik, ez dira ikusten, baina telesailean Palmer familiaren etxean “sartuta” dauela ondorioztatzen dugu. Beste ondorio bat, *Twin Peaks*en agertzen diren etxe guztiak ezegonkorrak, babesgunearen kontrakoak, direla da, eta hau guretzat bereziki oso interesgarria da. Hayward familiaren etxea adibidez, itxuraz famili “onaren” etxe idealizatua da, baina honen atzean izugarritzko kezkarritasuna gordetzen da, babesgune izatetik urrun dagoen etxea dela iruditzen zaigu.

D. Lynchen lanak, gure tesiaren ikerketa-lerroak batzeko balio izan digula ondorioztatzen dugu. *Kezkagarri arraroa* identifikatzeko ikerketa hasi genuenetik, prozesu guztian zehar D. Lynchen lana erreferentziatzeko materiala bezala kontsideratu izan dugu, azken batean tesiaren erdigunea markatzen duela esan daiteke. Guk kokapen hori eman nahi izan diogu, modu batera hari ezberdinak lotzeko balio izan baitigu. Batetik kontzeptuen aldetik, *unheimlich* edo Lacanen *errealaren* irakurketak egiteko aukerak ematen dituenek, hausnarketa hauen errepresentazioak izan daitezke nolabait. Bestetik etxearen eremuaren aldetik, erabilgarriak izan zaizkigun egile eta testuen sostengua ere bada, hau da, nolabait etxearen izaera ezegonkorra agerian uzten duten testuetan irakurritakoa D. Lynchen filmetan ikusteko aukera izan dugu. Honekin batera, tesian zehar nabarmentzen joan garen erreferenteen arteko loturak egiteko bitartekari ere bilakatu da zuzendariaren obra. Eta azkenik praktika artistiko propioari egindako ekarpena, D. Lynchen lana sakonean aztertzeak sormenerako ideia berriak jasotzea eragin du.

Ikerketaren ildo ezberdinak batzearekin batera, guk ikerketaren eremura gerturatu nahi izan ditugun artista ezberdinen lanen “iragazki” moduko bat bezala ere ikusten ditugu D. Lynchen pelikulak. D. Lynchen zinema honenbestez, *kezkagarri arraroaren* azterketa egin ahal izateko igaro beharreko *oihala* litzateke. Guri interesgarriak egin zaizkigun artista ezberdinen obrak, pelikula hauetan analizatutakoaren eta ondorioztatutakoaren baitatik aztertu ditugu nolabait.

Pintura garaikidean antzekorik topatu al dezakegu? Galdetzen genuen. Gure ustez kasu batzuk topatu ditugu.

Erreferente artistiko batzuk oinarria ezartzen dutela ondorioztatu dugu. G. de Chirico eta E. Hopperren obra esaterako, klabea izan da praktika artistiko garaikideak biltzerako orduan. G. de Chirico eta E. Hopperren lanak, kontestu konkretu batean kokatzen ditugu guk, eta hori garrantzizkoa izan da gerora aztertu ditugun artisten lanak aukeratzeko orduan. G. de Chiricoren kasua adibidez nabarmena, eta hein batean baita ere, oinarritzakoa dela ikusi dugu tesian, ez bakarrik bere hausnarketa eta ideiei dagokionez baita bere lanari dagokionean ere. G. de Chiricoren pintura lanak ikustean alde biko aspektua, ohikoa batetik eta arraroa bestetik, agertzen da zuzen-zuzenean. Larritasunaren errepresentazioak direla ikusi dugu, izaera *kezkagarri arraroa* dutela bistakoa da, eta are gehiago artistak

idatzitako ideia eta hausnarketak irakurri ondoren. Beraz G. de Chiricoren lana oinarrian dagoela diogunean, *kezkarri arraroaren* giroa irudikatzeaz ari gara. Antzeko gauza gertatzen da E. Hopperren obrarekin ere, *kezkarri arraroaren* zantzuak bistakoak direla esan dezakegu. G. de Chirico eta E. Hopperren pintura lanen artean, puntu komun esanguratsuak daudela adierazteko nahiko susmo baditugula ondorioztatu daiteke. Partekatzen dituzten ezaugarri komun guzti horiek, ohikotasuna, egunerokoa, arraro begiratzeko ikuspuntutik dator, hau da, euren ingurua *kezkarritasunetik* irudikatzen. Baina G. de Chiricoren eta E. Hopperren obrek, guretzat oinarri bat ezartzen dutenez, hasiera-hasieratik garbi izan dugu artista garaikideen aldeko hautua egitea. Gure arabera, bi artista hauen lana alde horretatik aski ikertuta dagoela ondorioztatzen dugu.

Pintura garaikideari dagokionez, S. Savu artista gazte errumaniarraren lanak tesian zehar aztertu duguna ongi irudikatzen duela ondorioztatu dugu. Ez da kasualitate hutsa, artista errumaniarraren lanak guk ikerketan landutako hainbat punturekin bat egitea, azken batean S. Savuren lana lehen aldiz ikusi genuenean susmoak izan bait genituen jorratu nahi genuen ikerketa lerroarekin bat egiten zuela. Eta horrela izan da.

S. Savuren obrak aztertuz, gure ikerketaren puntu ezberdinekin bat egiten duela ondorioztatu dugu. Lehenik, guk oinarrian izan ditugun erreferenteekin, hau da, E. Hopperrekiko antzekotasunak atzeman ditugu artista errumaniarraren lanean adibidez, giro malenkoniatsu baten aztarnak bistakoak direlarik. Bigarrenik, errumaniar idiosinkrasiarekin zerikusia duten aspektuen trataerari dagokionez, harreman estuak daudela ikusi dugu *kezkarri arraroaren* balizko eremuak aztertu ditugun ikuspegiarekin: Etxea, hiria – hiri komunisten izaera – eta S. Savuren errepresentazioetan ikusten dugun paisaiaren artean. Eta hirugarrenik, alde biko aspektuaren inguruko etengabeko irakurketan. S. Savuren paisaiek, *kezkarri arraroaren* giroaren ezaugarriak dituztela baieztatu dezakegu, egunerokotasunaren parametroen baitan arrarotasuna indarrez sartzen dela ikusi dugu, *unheimlicharen* arrastoak daude.

Artistari elkarrizketa egiteak puntu hauek frogatzeko balio izan digu nolabait, eta elkarrizketan esandakoak ondorioztatzea ezinbestekoa da. S. Savuri *kezkarri kontzeptuaren* inguruan galdetu genionean, berak berehala ulertu zuen gure ikerketa lerroaren norabidea zein zen, eta adibidetzat bere pintura lan bat jarri zigun. *The Bather* izeneko lanak helarazten duen inkongruentzia seinalatu zigun *kezkarri arraroaren* giroaren erakusle bezala. Azken batean mihisean agertzen den mutikoarekin gertatzen denaren inguruko galdera horretan kokatu zuen *kezkarri arraroa*. S. Savuk behin eta berriz egiten dio erreferentzia Errumaniako iragan komunistari, eta begirada honek bere pintura eraikitzen duela ondorioztatzen dugu. Hau ez da gure ustea bakarrik, artistak elkarrizketan zehar, behin baino gehiagotan egin zion erreferentzia iragan horri, eta gaur egun oraindik ere duen pisua azpimarratu zuen. Guk iraganaren begirada hau, *kezkarri arraroarekin* lotzen genuela adierazi genion eta berak iraganak oraindik ere hor jarraitzen

duela erantzun zigun. Etxearen, eta honenbestez hiriaren, inguruan galdetu genionean ere, iraganean Errumaniako komunismoak eraman zuen politikaren ondorioak aipatu zizkigun. S. Savuren lanean, hiria eta landa eremuaren arteko tentsioa agerikoa da, mugan, alde bikotasunean, dauden eremuak erakusten dizkigu. Artistaren azalpenek gure susmo horiek baieztatzen dituzte; azken finean gobernuak denbora gutxian hiri eta auzo berriak eraiki zituen eta landa eremuko jendea masiboki bloke hauetan kokatu zuen. S. Savuk Errumaniako biztanleen parte baten deserriratzeko prozesu masiboaz hitz egiten du, honek izaera eta jarrera malenkoniatsu bat hartzea eragiten duela ondorioztatzen dugu. Artistari eginiko elkarrizketan beraz, tesian nabarmendutako puntuei erantzuna ematen zaiela ondorizatu dugu, eta erantzun hauek gure interpretazioak baieztatzen dituztela argi geratu zaigu.

S. Savuren obra, *kezkarri arraroaren* eraikitzearen kasuetako bat da dudarik gabe. Baina jorratutako ikerteta-ibilbidean beste kasu – artista garaikide – interesgarri batzuekin ere egin dugu topo. L. Tuymans, P. Doig edo J. Nordström artisten lanak arreta deitu digu, eta nahiz eta ikerketan euren lana sakonki ez aztertu, guk planteatutako parametroetan arazorik gabe kokatu daitezkeela uste dugu. J. Wallen lanak bestalde, ikertu ditugun hainbat aspekturen bueltan egin ditugun hausnarketei irudia jartzeko balio izan digu, hau da, kasu batzuetan esaterako, artistaren lana primeran etorri zaigu hitzez azaltzea erraza izan ez dena irudi bitartez adierazterako orduan. Gure ustez, artista hauen lanek *kezkarri arraroaren* giroa identifikatzen lagundu dute, azken batean hari berdintsua jarraitzen dutela ondorioztatu dugu. S. Savuren pinturak esaterako, J. Wallen argazkien oinordetza jasotzen duela dirudi, bi artisten lanek oso antzekoa den eszenografia bat partekatzen baitute. Aldiz, L. Tuymans eta S. Savuren artean, errealitate sozio-politikoaren gaineko begirada kezkarria azalarazten da, bi kasuetan euren aberriaren iragan hurbilaren arrastoak gailentzen baitira.

Guretzat artista hauen lanek, denak batera ikusita noski, norabide jakin bat markatzen dute eta norabide hori azpimarratzea klabea izan da. Azken batean, iruditeria konkretu bat osatzen dutela ondorioztatu deiteke, eta gure intuizioari jarraituz irudi ezberdinen artean loturak sortu ditugu.

Aipatu berri dugun iruditeria honekin batera, praktika artistiko propioaren esku-hartzea adierazgarria izan da. *CENTRALE* eta *CENTROA* proiektuek etengabeko harremana izan dute ikerketa teorikoan burutu dugun lanarekin. Guretzat lotura hori agerikoa den arren, hirugarren batentzat ez du zertan horrela izan, eta zalantza horien kontzientzia izan dugu hasieratik. Guk, gure jardun artistikoa argi eta garbi ikusi izan dugu tesiaren parametroetan, baina gauza bat bakoitzaren ikuspuntua da, eta beste gauza bat ikuspuntu hori nolabait arrazoitzea. *CENTRALE* eta *CENTROA* proiektuetan garatutakoa, tesiaren parametroetan kokatzeko zailtasunak izan ditugula ondorioztatu dugu. Bi lan-eremuen arteko loturari azalpen “logiko” bat ematea ez zaigu erraza egin, nolana ere azkenean gure

intuizioari arrazoiak ematea lortu dugu.

CENTRALE eta *CENTROA* proiektuetan, alde bikosunaren aspektua nabarmentzen da, tentsioak azalarazten dira, eta honek zuzenean tesian ikertu dugun etengabeko ezegonkortasun horri erantzuten dio. Bestalde proiektuok, egitura arkitektoniko/ eskultoriko bati erantzutera datoz, tesian arkitektura kezkarri baten inguruan galdetzen genuen, A. Vidlerren *unheimlich arkitektonikoaren* ideia oinarritzat hartuz. Gure praktika artistikoak, galdera horri erantzuten diola ondorioztatu daiteke, guretzat *kezkarri arraroaren* irakurketa egitea ahalbidetzen duten egiturak/ formak dira lan hauek azken finean. *CENTRALE* zein *CENTROA* proiektuek, tesian arkitekturak duen “hutsunea” betetzen dutela ikusi dugu, eta modu batera *unheimlich arkitektonikoa* gure praktika artistiko bitartez arrazoitzea lortu dugu.

Baina zailtasunak-zailtasun, praktika artistiko propioaren eta ikerketa teorikoaren artean agerikoak diren lotura batzuk ere eratu ditugu. Etxearen eremuaren esperimentazioa eta azterketa, ikerketa teorikoak zein praktikoak partekatzen duten lan-esparrua da.

Laburbilduz, hipotesi bezala mahai gainean jarri genituen galderei erantzun bat eman diogula uste dugu, eta beraz hainbat zalantza argitzea lortu dugu.

Kezkarri arraroa identifikatzea posible ahal zen galdetzen genuen. Guk baietz diogu. Guk giro bat, fenomeno bat, dela kontsideratu dugu eta ezaugarri jakin batzuen baitan sortzen dela ikusi dugu. Baina honekin batera, identifikazio hau subjektiboa dela argi utzi nahi izan dugu, hau da, norbanakoaren arabera bizitzen dela. Aldi berean ordea ezaugarri jakin batzuk, nahiko objektiboak direnak, ezarri ditugulakoan gaude, giroa identifikatzerako orduan oinarria finkatzen dutenak.

Etxeak, hiriak eta ez-lekuak – guk aukeratutako ikerketa-eremuak – izaera hori gordetzen duten galdetzen genuen. Honi ere baietz erantzuten diogu. Guretzat eremu hauek izaera *kezkarri arraroa* gorde dezaketela adierazten dituzten ezaugarriak agerian jarri ditugu, eta adibide grafiko ezberdinen bidez arrazoiu ditugu. Honek ere izaera subjektiboa izan dezake, baina aspektu objektiboagoak ere planteatu ditugu: Etxeak eremu bezala, babes funtzioa galtzarena esaterako. Eremu hauen izera *kezkarri arraroa*, beti izaera anibalentearen baitan azalarazten dela ondorioztatu dugu.

Guzti hau aukeratu ditugun material artistiko ezberdinetan nola eratzen den galdetzen genuen. D. Lynch-en zinemaren kasuan esaterako, oso nabarmena da *kezkarri arraroaren* presentzia, eta hau objektiboki horrela dela ondorioztatu daiteke. Bestalde, S. Savu artistaren kasuan, *kezkarri arraroaren* giroa norbanakoaren irakurketara lotuago dagoela esan daiteke. Baina artistak, bere estudioan egin genion elkarrizketan, gure susmoak baieztatu zituela agerian geratzen da, eta honenbestez hau baino frogaz hoberik ezin dugu izan.

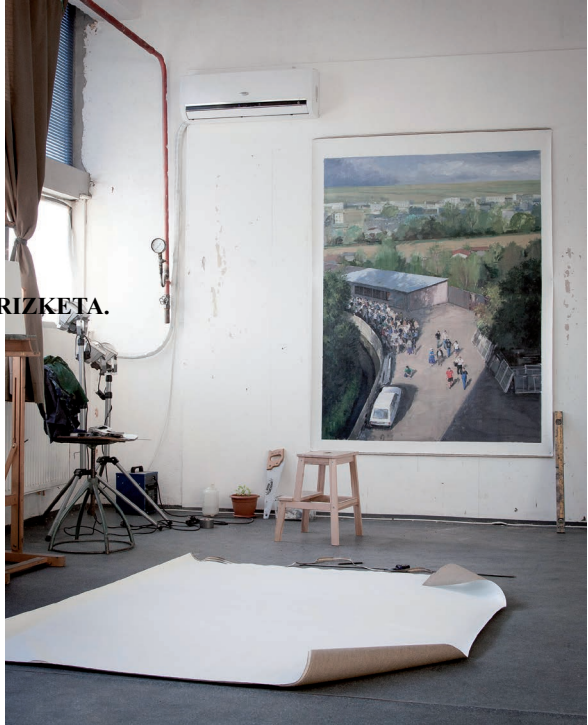
Azken finean, ikerketan planteatu eta metodologikoki zehaztutako helburuak, bete ditugula esan dezakegu. Arte eremuko tesia dela ikusirik, amaierara arte gure intuizioari jarraitu diogu eta intuizio honek bere logika ere baduela frogatu dugu. Beraz bere metodologia-rekin bat etorrira, zentzua eta koherentzia duen ikerketa lana dela ondorioztatzen dugu.

6/

E
R
A
N
S
K
I
N
A

·
S
E
R
B
A
N
S
A
V
U
R
I

ELKARRIZKETA.



INTERVIEW TO SERBAN SAVU

CLUJ, 24-10-2013

-

INTERVIEWERS: Mikel Orozko and Julen Agirre

-

Julen Agirre: Hi Serban, thank you for joining this interview.

Serban Savu: Well.

J.A.: According to your work first of all, I would like to know working in Romania what means to you, or more specifically in the landscape around Cluj-Napoca.

S.S.: Well. The realities in Romania, of course Cluj, inspire me and inspired my work. I'm interested in the times we are living now and I try to understand this moment in history. And here I know the codes of the reality; I understand every leaf of a tree. For example if I go to Spain, I would need more time to understand those codes. Probably I'd need ears to understand. But here if I watch two people in the street, I could know who they are, how they are dressed, why they look like this or... Probably I could imagine their life, with a margin of mistake of course, but I would be quite close to the reality. That's way this reality inspires me, and of course the landscape and the life, those inspire my work. So it's important to stay and work here for this reason. And as I told you, I'm interested in the society.

It's an interesting moment in history when society is timidly changing direction. Before 1989 there was communism and

then the transition from other system. I'm aware of this and I'm excited about those changes.

J.A.: In your work, I think that, houses, building blocks, towns and cities in general, have a remarkable presence. Could you tell me the reason for this theme?

S.S.: It's interesting that you recognize that because indeed there is a meaning of that. Before 1989 there was communism which was an experiment. I'm interested in the fail of this experiment, as they wanted to create the new men. This was an ideological character born in the ideological laboratories. In fact the result was totally lost time and by far different than the real intention. They moved people from the countryside to cities and some of them were force to move. Some more were attracted by cities and new industries. In Western Europe it was a normal process, but here it was something accelerated. People from the countryside were moved to neighbourhoods with flats and apartments built up under Le Corbusier's modernist ideas. The State called "urban planning" and they erected small apartments with cheap materials. Everything was very poor. So for me those spaces contain a lot of meaning. Whether I see such spaces I

could understand the last fifty years of the Romanian history.

J.A.: For me, the painting entitled, *Ludus*, is very interesting.

S.S.: They built the new city just across the bridge which could be a very romantic landscape and beautiful image. But actually for me is a piece of history and it's quite dramatic. Even if it's not that dramatic or aggressive I know what's life quality in the blocks. So a lot of cities in Romania are following this pattern. Everywhere it's a normal process that around cities, there are residential areas, or flats apartments or... But this kind of ghetto, is a ghetto actually.

J.A.: It was built in a very short time, wasn't it?

S.S.: In just a few years they built neighbourhoods like that.

J.A.: In your work, the most used themes and issues are the comparison between country landscape and industrial or cityscape. Overall, you pretend to show a tension between both areas?

S.S.: Not necessary a tension, there is a relationship between the landscape, countryside and industrial areas. Mainly I'm interested in the spaces of the edge of the city where, its not necessary a city, its not necessary a landscape, a rural landscape. It's the space where a city can evolve, is the space for any possibilities. Is the space of the future actually, and it's also let's say a fingerprint of the present time. If at the moment there are temporary constructions with small business like

car workshop or something like that, probably in the future there would be something different. Nature always plays an important role in my work. But also because it's something real, part of my experience, so... But I wouldn't see a tension actually because I'm interested in the evolution of things. If you watch most of my works, there are actions, there are moments of detention, it's a moving thing, and it's a transition moment actually. Like the painting *Summer Kitchen*, and now I will show you the real model outside the window of my studio. So there is a scene that they're eating outside with the furniture of the kitchen outside. So the reason there are having this breakfast or lunch in family, very normal somehow, is the fact that they reformed, they repainted the kitchen, they are doing renovations. So the point is that transformation, not necessary what you see.

J.A.: What happens in the house. No?

S.S.: Exactly.

J.A.: In my opinion, the areas that we mentioned in the previous question, create a representation of landscapes and situations that are on they limits. Do you agree with the same idea than me?

S.S.: Yes. There is a remarkable line between those two areas.

J.A.: It seems that in your paintings time has stopped, are frozen representations. Somehow one of the reasons could be that you intend to show with them certain melancholy?

S.S.: Probably my perspective it's a bit melancholic, and the scenes are very carefully composed. I use to manipulate the reality, but it's not like photograph, it's very weird I can't see a painting outside de window. So I need to recompose and to put things in order to change it. An in order to do I work a lot on computer, on Photoshop, and like a puppeteer I move characters around. Until I find let's say the perfect geometry for that. So this geometry might freeze the stuff. I also like Renaissance paintings and there you can see movements are a bit frozen. And it's something I love. Probably it's not necessarily intentional, it's not my intention to freeze those moments but my interest is also in the transition of the things. But it might be my personal approach to painting, together with this melancholy as well.

J.A.: Yes. When I say the frozen representation, the idea for me is that the paintings in someway, transmit a metaphysical moment. The sunlight, the shadows...in the same time, your paintings represents a specific moments and relevant moments. Time is stopped, but not in the sense of political aspect, no, this moment becomes relevant.

S.S.: Yes, it's like a snapshot.

Mikel Orozko: Exactly. That's the point, you mention that you build your paintings help by Photoshop or whatever, but I was thinking that those paintings are a copy of something that, was a frozen photograph, or...

S.S.: I use photograph to compose the images of course, but I use more photographs. I can show you for example, the sketch for this work*. I use many photographs as I also use brushes, and shadow is constructed too.

M.O.: And what was happening here in this situation? It was demonstration?

S.S.: It was a scene from the factory of the other side of the window. And I took those images from the Internet, searching different gatherings of people. The painting is called *Forth State*. *Forth State* back in the 19th century was the proletariat; it was the power of the people. Now is the press. Giuseppe Pellizza da Volpedo has quite famous painting which you can see it at Pinacoteca di Brera in Milano. I'm sure you know the paint because is very famous, with a group of people protesting, and in front there are two men and a woman with her child...

M.O.: Yes it's very famous we know it.

S.S.: The paint is called *The Forth State*. It represents workers on strike. But for me the *Forth State* has many meanings. Actually now it means a part of the population, a force of the population or the society which is not necessary represented in the State. But for me doesn't have any political reason, is just the people who go from the corner to the shadow, they go to the shadow, to this predictable future.

* The artist is talking about the painting that he was working on at the moment. This unfinished painting has been in the artist studio in front of us while we interviewed him.

M.O.: But it has a political mean hasn't it? At least the name of the painting is *Forth...*

S.S.: Yes exactly. The society has all those political implications. I don't attack very directly the political thing, but of course there is.

M.O.: You just touch the surface but you don't get into deep.

S.S.: And that area it's quite abandoned. It would be a factory, an abandoned factory.

M.O.: This is a depress area.

S.S.: Yes, exactly. And this is the meaning. Well some of people really work here in the factory, the guy with the blue overall and the guy in red. And some other people just passed through this area. I wandered a few days in the area, following who was walking around here and I gathered some of the images.

J.A.: In my opinion, I don't see the political mean. I see the limit between nature and industrial area, or the suburbs that are limits of the towns, and people walking in the middle of this limit area.

S.S.: You see the neighbourhood behind, so the neighbourhood is close somehow, they can probably can from there. I guess they grow grains or something like that. I don't know, I'm just a viewer like you. I'm an observer who tries to be distant. Empathic somehow. It's a distant empathy, a quite a paradoxical situation.

J.A.: Is like a passage also no? The space is not a square neither is a street, or...

S.S.: Yes, it's a passing area. I like this ambiguity of the method. I don't want to be

straight.

M.O.: You prefer to be ambiguous, or...

S.S.: Yes, but life is ambiguous, the reality is ambiguous. We give sense to the reality somehow.

M.O.: Your mind gives sense.

S.S.: Yes. To life actually.

M.O.: Anyway most paintings look like... I don't know, as if they were coming or taken from Google Street View.

S.S.: Google Street View! Yes!

M.O.: And today's contemporary photographers are using the Google Street View as part of their projects. There are some authors like, Dog Rickard that uses this tool as part of his project, and well I think is quite interesting.

S.S.: It's also this feeling of being observed. If I want to see Bilbao, I see Bilbao right now. Or I could see the cars in my parking lot. It's part of our society so we can't avoid being followed and educated.

J.A.: In your paintings, characters don't have face, somehow it's blurred. I really think this is an interesting point. Could you tell me the reasons?

S.S.: It's because I was never interested in heroes. Even if sometimes appears a portrait they are sporadic and quite rare. Anonymous characters. Before 1989 year in the Propaganda Art, the most important character was the worker represented like a hero. It was a pillar of the society. Everything bounded to the worker, so the

worker was the most important figure. When I discovered my way of expression and interest I started with the figure of the worker, but with small paintings with unknown figures. Anonymous workers. I just wanted the reality behind propaganda and as I told you, I'm interested in the society, evolution of the emerging society, but not necessary in the main character or figure of heroes. Only sometimes I pick the subjects and I come close. I like to be unobserved, like a *voyeur*. To follow what is coming on, detached but with a bit of care. I try to be objective but in the same time I'm empathic.

J.A.: And also, it can be the idea of smallness of the human being, in relation with surrounding space, specifically buildings. As you mention the *voyeur* look, and I think that in a lot of your paintings the point of view is from high to low, isn't it?

S.S.: Exactly, this is the perspective from high to low.

J.A.: Taking into account all this facts in your paintings, it seems that ordinary stuff becomes weird, strange. What we know becomes unknown. In the end this becomes worrying. Are you aware of this?

S.S.: Those incongruous situations in the real life are really interesting for me because they can tell more about the society, a lot of absurd situations, many awkward scenes. I found them interesting because they can tell me something else. Apparently a banal and harmless beautiful image could be just a beautiful one but

actually behind it there is something incongruous.

J.A.: Incongruous ok. The English definition is uncanny, the Spanish definition is *siniestro*. But I don't like *siniestro* as definition, because for me *siniestro* is related for example, with *vanitas*, terrifying images or human skeleton.

S.S.: I know. It's the same word in Romanian, *sinistru*.

J.A.: And in Basque, the word is *kezkarria*. *Kezkarria* in Spanish signifies *inquietante*.

S.S.: It's better said. It's better *inquietante*.

J.A.: Yes.

S.S.: Uncanny for English is OK. When I use to explain my work I also call it incongruent. But well, probably it works better.

J.A.: Regarding your work, I take an idea that in your daily representations something is going wrong, something disturbs us.

S.S.: When people get used with what's around them, they are getting used to this uncanniness and awkwardness but they go on. This painting for example explains your theory which makes me feel happy that you pointed this out.

J.A.: Is the core of my thesis.

S.S.: The central theme of your research.

J.A.: Yes.

S.S.: Like this guy taking a bath, nude, in Dâmbovița, a river in centre of Bucharest (*The Bather*). It's a normal warm image but...this people, actually they don't sleep

in a house, they might be homeless; they might be just having a nap outside. I don't want to explain that... also the title is *Sleep without Dreams*. This other is like a Mondrian in perspective with its garages (*Under the View*).

J.A.: But it's interesting for me, that the central element is the garage but not the building. The main question about this work is; what is that! No?

S.S.: But you discovered. There is an interesting explanation in terms of architecture. When they built those blocks, those neighbourhoods, they didn't consider parking lots for apartments only one car per twenty-five apartments. It's weird, so there are no cars...back in the sixties, seventies or eighties.

414 **M.O.:** So there were not cars here in the seventies?

S.S.: Badly. It was difficult to buy a car, you could buy only or mainly the *Dacia*, the Romanian car, but it was very expensive, almost like an apartment.

M.O.: Really?

S.S.: Yes, very expensive. It was seventy thousand or eighty thousand *Lei*, and the apartment was one hundred and twenty thousand, or one hundred less than a large apartment. So almost like an apartment. And you had to wait many years in order to obtain the right to buy a car. Due to the production was limited, then lot of people wanted cars, and they wouldn't import cars from the Western, only from the Eastern like *Lada* model. But the import was limited, because Ceausescu's regime

wanted to pay the Romanian debts. And that was a very dramatic moment in the last ten years of the regime. They effectively paid all Romania's external debts, but they impoverished the population, they starved the population, and they also built the People's House which is an absurd building so...

J.A.: For me, this building, People's House, from the architectural point of view is a strange building.

S.S.: Exactly. So weird, the style so weird and so anachronical, and the sizes is so ugly, but becomes so weird in the same time.

J.A.: It started to build it in 1982 or...

M.O.: And when did they finish all?

S.S.: In four years. A lot of people from the army worked there. I don't know how many thousand people worked there. A lot of people died.

So and after the revolution each people, as they wanted garages to conserve the car not to stay in the rain, they built those garages, in those yards of the surroundings.

M.O.: Yes, there is not a garden, just a garage.

S.S.: Yes. And each family or car owner built the garages by themselves. There is no, I don't know, urban approval for building those...

M.O.: So they are somehow illegal?

S.S.: Yes, they are illegal but in the same time they are...

M.O.: Accepted or...

S.S.: Yes, accepted exactly, by the city hall. Now they started to demolish and build parking places. But people don't want to renounce those garages, because even if they don't have any more car they hold here stuff and...

M.O.: Yes. This is a part of their life no?

S.S.: Yes, exactly.

M.O.: Made with their hands, and...

love Velazquez, I love Rivera, I love el Greco, I love many of them from the past and also from the present. I like Matthias Weischer the German one from Leipzig or the Swedish Mamma Andersson or...many. I like Luc Tuymans a lot, you mention Luc Tuymans. I don't know...Many.

M.O.: You just focus your attention into painters but, for example photographers that...



Serban Savuren estudioan, Cluj (Errumania). 2013, azaroa. Argazkia: Mikel Orozko.

J.A.: Could you tell me some references for you?

S.S.: I love Peter Doig for example, I love his work. Or any contemporary? Tiziano its one of my favorite artist ever. Because I lived in Venice and had the chance to see so much in detail his work and in original places like original churches where they could be observed. And the whole Venice School it's amazing, Tintoretto, Veronese... there are to many and brilliant artists. I

S.S.: Jeff Wall. Actually the only books I bought with photographs are Jeff Wall and Andreas Gursky. Because I'm not very keen on photography, but I really like.

J.A.: In my opinion this interview has become an essential point for my thesis. I really love your work. Thank you very much for making this possible and joining this interview.

S.S.: Thank you as well.

71

**B
I
B
L
I
O
G
R
A
F
I**

A

A

- ÁBALOS, Iñaki. *La Buena Vida. Una visita guiada a las casas de la modernidad*. Gustavo Gili. Bartzelona. 2000.
- ARAGON, Louis. *El Paisano di Parigi*. Itzul.: Paolo Caruso. II Signore. Milan. 1960.
- AUGÉ, Marc. *El metro revisitado. El viajero subterráneo veinte años después*. Itzul.: Rosa Bertran eta Marta Bertran. Paidós. Bartzelona. 2010.
- AUGÉ, Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato*. Itzul.: Margarita Mizraji. Editorial Gedisa. Bartzelona. 2004.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Itzul.: Ernestina de Champourcin. Fondo de cultura económica. Mexico. 1965.
- BARBER, Stephen. *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Itzul.: Rafael Jackson. Gustavo Gili. Bartzelona. 2006.
- BÉGOUT, Bruce. *Lugar común. El motel americano*. Itzul.: Albert Galvany. Editorial Anagrama. Bartzelona. 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Itzul.: Jesús Aguirre. Taurus. Madril. 1998.
- BELLAVITA, Andrea. *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*. Vita e Pensiero. Milan. 2005.
- BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Itzul.: Jaime López de Asiain y Martín. Editorial Labor. Bartzelona. 1969.
- BONNEFOY, Yves. *La nube roja*. Itzul.: Javier del Pardo eta Patricia Martínez. Editorial Síntesis. Madril. 2003.
- BRETON, Andre. *Second manifesto du Surréalisme*, La Revolution surréaliste, 12. zbk. 1929ko abenduak 15.
- CALVESI, Maurizio. *La metafísica esclarecida. De De Chirico a Carra, de Morandi a Savinio*. Itzul.: Bernardo Moreno Carrillo. La balsa de la medusa. Madril. 1990.
- CHAUBIN, Frédéric. *CCCP. COSMIC COMMUNIST CONSTRUCTIONS PHOTOGRAPHED*. Itzul.: Carmen Villa, Andrea Molino eta Ivana de Sousa Santos. Taschen. Kolonia. 2011.
- CLAIR, Jean. *Elogio de lo visible*. Itzul.: M. D. Aguilera. Editorial Seix Barral. Bartzelona. 1999.
- CLAIR, Jean. *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Itzul.: Lydia Vázquez. La balsa de la medusa. Visor. Madril. 1999.
- CREVEL, René. *Merci, Giorgio de Chirico*. Le disque vert. 2. urtea, 3. zenb. 1923ko abendua.

DE CHIRICO, Giorgio. *Sobre el arte metafísico. Y otros escritos*. Itzul.: Jordi Pinós eta Cristina Gonzalbo. Colección de Arquitectura 23. (Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.) Murtzia. 1990.

DELILLO, Don. *Jugadores*. Itzul.: Miguel Martínez-Lage. Seix Barral. 2004.

ERLICH, Victor. *El formalismo ruso*. Itzul.: Jem Cabanes. Editorial Seix Barral. Bartzelona. 1974.

EVANS, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Itzul.: Jorge Piatigorsky. Paidós. Buenos Aires. 1997.

FONT, Doménec. *Paisajes de la modernidad. Cine Europeo, 1960-1980*. Paidós. Bartzelona. 2002.

FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. Itzul.: Tamara Stuby. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. 2008.

FOSTER, Hal. *Diseño y delito*. Itzul.: Alfredo Brotons Muñoz. Akal. Madril. 2004.

FOSTER, Hal. *El complejo arte-arquitectura*. Itzul.: José Adrián Vitier. Turner Noema. Madril. 2013.

FREUD, Sigmund. *Das Unheimliche. Imago aldizkaria (5-6)*. 1919. urtea.

FREUD, Sigmund. *Obras completas. Tomo 7 (1916-1924)*. Itzul.: Luis López-Ballesteros y de Torres. Biblioteca Nueva. Madril. 1997.

GAYFORD, Martin. *David Hockney. El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. Itzul. Miguel Marqués. La Fábrica Editorial. Madril. 2011.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Emergencia de lo siniestro*. Universidad Complutense de Madrid. Trama & Fondo-n argitaratutako testua. 2. zenb. 1997.

420

GOROSTIZA, Jorge. *La profundidad de la pantalla. Arquitectura mas cine*. Colegio oficial de arquitectos de Tenerife. 2007.

KOOLHAAS, Rem. *Espacio basura*. Itzul.: Jorge Sainz. Gustavo Gili. Bartzelona. 2007.

KRANZFELDER, Ivo. *Edward Hopper 1882-1967. Visión de la realidad*. Itzul.: Carlos Caramés. Taschen. Kolonia. 2006.

LACALLE, Charo. *David Lynch. Terciopelo Azul*. Paidós Películas. Bartzelona. 1998.

LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Itzul.: Josefina Martínez Alinari. Editorial Poseidón. Buenos Aires. 1977.

PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Itzul.: Justo G. Beramendi. Gustavo Gili. Bartzelona. 1975.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI Editores. Mexiko. 2006.

LIRA, Claudia. *Reflexiones en torno a lo siniestro. En dos escenas del novelista Japonés Haruki Murakami*. Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. 38. zbk. Txileko Unibertsitate Katolikoa. 2005.

MILLER, John. *Mike Kelley, Educational Complex*. Afterall Books. Londres. 2015.

NEWMAN, Michael. *Jeff Wall obras y escritos*. Itzul.: Carlos Mayor (M. Newman-en testua), Antonio Fernández Lera, Elena Vilallonga. Ediciones Polígrafa. Bartzelona. 2007.

POE, Edgar Allan. *Relatos*. Itzul.: Doris Rolfé eta Julio Gómez de la Serna. Ediciones Cátedra. Madril. 2006.

- RODLEY, Chris. *David Lynch por David Lynch*. Itzul.: Manu Berásategui eta Javier Lago. Alba Editorial. Bartzelona. 2001.
- SHEPARD, Sam. *Crónicas de motel*. Itzul.: Enrique Murillo. Editorial Anagrama. 2010.
- SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Itzul.: Núria Pujol i Valls. Paidós. Bartzelona. 1996.
- STEVENSON, Jack. *Lars Von Trier*. Itzul.: Carles Roche. Paidós. Bartzelona. 2005.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel. Bartzelona. 1999.
- TRUFFAUT, François. *Il cinema secondo Hitchcock*. Itzul.: Giuseppe Ferrari eta Francesco Pititto. Nuove edizioni tascabili. Milan. 2006.
- VENTURI, Robert, IZENOUR, Steven eta SCOTT BROWN, Denise. *Apreniendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Itzul.: Justo G. Beramendi. Gustavo Gili. Bartzelona. 1978.
- VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Itzul.: Antón Aguirregoitia Arechavaleta, Eduardo de Felipe Alonso eta Esteve Rimbau i Saurí. Editorial Gustavo Gili. Bartzelona. 1999.
- VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. Massachusetts Institute of Tchnology. 1992.
- WENDERS, Wim. *El acto de ver*. Itzul.: Héctor Piquer. Paidós. Bartzelona. 2005.
- ZIZEK, Slavoj. *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Itzul.: Horacio Pons. Nueva Visión. Buenos Aires. 1994.
- ZIZEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Itzul.: Jorge Piatigorsky. Paidós. Buenos Aires. 2000.
- ZZ.AA. *David Lynch – Dark Splendor: Space images sound*. Edited by Werner Spies. 2010.
- ZZ. AA. *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y arquitectura*. IVAM Institut Valencià d' Art Modern (Valentzia). Skira Editore. Milan. 2007.
- ZZ.AA. *Eric Fischl. The Krefeld Project*. Edited by Martin Hentschel. Museum Haus Esters, Krefeld. Kerber Verlag, Bielefeld (Alemania). 2003.
- ZZ.AA. *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929*. Edizioni Philippe Daverio. Milan. 1982.
- ZZ.AA. *Jockum Nordström. A stick in the wood*. Moderna Museet exhibition catalogue 331. zenb. Steidl, Göttingen. Alemania. 2005.
- ZZ.AA. *Los espacios de ficción. La arquitectura en el cine*. Isee Books. Balentzia. 2008.
- ZZ.AA. *Lo ordinario*. Enrique Walker [ed.]. Gustavo Gili. Bartzelona. 2010.
- ZZ.AA. *Luc Tuymans*. Edited by Madeleine Grynsztejn and Helen Molesworth. San Francisco Museum of Modern Art. Wexner Center for the Arts. 2009.
- ZZ.AA. *Para Walter Benjamin. Documentos Ensayos y un Proyecto*. Edizioa: Ingrid eta Konrad Scheurmann. Bonn. 1991.
- ZZ.AA. *Peter Doig. Edited by Judith Nesbitt. With an essay by Richard Shiff*. Tate Publishing. Londres. 2008.
- ZZ.AA. *Serban Savu. Paintings 2005-2010*. Hatje Cantz. Alemania. 2011.

ZZ.AA. *Stephen Shore Uncommon Places*. Aperture. New York. 2004.

ZZ.AA. *The Triumph of Painting*. Saatchi Gallery. Jonathan Cape. Londres. 2005.

ZZ.AA. *Twin Peaks, 25 años después todavía se escucha música en el aire*. Editorial Innisfree. 2016.

ZZ. AA. *WALTER BENJAMIN. DENBORA, MINTZAIRA, METROPOLIA*. Arteleku. Gipuzkoako Foru Aldundia. Donostia. 1992.

8/

**FIL
MO
GRA
FIA**

ANTONIONI, Michelangelo. *L'eclisse*. Italia. 1962.

DUDOW Slatan. *Kuhle Wampe*. Weimar Errepublika (Alemania) 1932.

FIENNES Sophie, *The Pervert's Guide to Cinema*, Erresuma Batua, Austria eta Herbeereak, 2006.

HITCHCOCK, Alfred. *Psycho*. AEB. 1960.

HITCHCOCK, Alfred. *Rear Window*. AEB. 1954.

JARMUSCH, Jim. *Mystery Train*. AEB eta Japonia. 1989.

JARMUSCH, Jim. *Night on Earth*. AEB. 1991.

LANG, Fritz. *Metropolis*. Alemania. 1927.

LIMURA, Takahiko. *Junk*. Japonia. 1962.

LYNCH, David. *Blue Velvet*. AEB. 1986.

LYNCH, David. *Eraserhead*. AEB. 1977.

LYNCH, David. *Inland Empire*. AEB. 2006.

LYNCH, David. *Lost Highway*. AEB. 1997.

LYNCH, David. *Mulholland Drive*. AEB. 2001.

LYNCH, David. *The Grandmother*. AEB. 1970.

LYNCH, David. *The Straight Story*. AEB, Frantzia eta Erresuma Batua. 1999.

LYNCH, David. *Twin Peaks: Fire Walk with Me*. AEB. 1992.

LYNCH, David. *Wild at Heart*. AEB. 1990.

LYNCH, David eta FROST, Mark. *Twin Peaks*. AEB. 1990.

MEIER, Ursula. *Home*. Suitza. 2008.

OZU, Yasujiro. *Tokyo monogatari*. Japonia. 1953.

PERRY, Frank. *The Swimmer*. AEB. 1968.

STEINER, Ralph eta VAN DYKE, Willard. *The City*. AEB. 1939.

TATI, Jacques. *Mon oncle*. Frantzia eta Italia. 1958.

TATI, Jacques. *Playtime*. Frantzia eta Italia. 1967.

TATI, Jacques. *Traffic*. Frantzia eta Italia. 1971.

TARKOVSKI, Andrei. *Solaris*. Sobiet Batasuna. 1972.

TARKOVSKY, Andrei. *Stalker*. Sobiet Batasuna. 1979.

VON TRIER, Lars. *Europa*. Danimarka. 1991.

WENDERS, Wim. *Der amerikanische Freund*. Alemania. 1977.

WENDERS, Wim. *Der Himmel über Berlin*. Alemania eta Frantzia. 1987.

WENDERS, Wim. *Paris, Texas*. Alemania eta Frantzia. 1984.

ZHANGKE, Jia. *Sanxia Haoren/Still Life*. Txina. 2006.

