



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea

Ikus-entzunezko Komunikazioko gradua
IKASTURTEA 2016-2017

**XAVIER DOLAN ZINEMA POSTMODERNOAREN
BAITAN: zinema nortasun propioaren irudikapen gisa**

J'ai tué ma mère (2009) eta Les Amours imaginaires (2010)

EGILEA:

Ander Macazaga Conde

ZUZENDARIA:

Iñigo Marzabal Albaina

"La autora o autor del trabajo fin de grado declara que son ciertos los datos que figuran en este trabajo original y propio, asumiendo en caso contrario, las responsabilidades que pudieran derivarse de las inexactitudes que consten en el mismo: plagio, usos indebidos de imágenes, etc. Todas las imágenes son copyright de sus correspondientes propietarios y/o licenciarios. Se incluyen en el presente trabajo bajo finalidad meramente divulgativa para ilustrar el marco teórico o análisis del trabajo".

LABURPENA

Xavier Dolan zuzendari quebecarraren zinemaren lehen bi filmak (*J'ai tué ma mère*, 2009 eta *Les Amours imaginaires*, 2010) aztertzen dira ikerketa honetan, zinegile gazteak zinema bere nortasun eta identitate propioaren adierazle gisa nola erabiltzen duen erakutsiz. Postmodernismo zinematografikoan testuinguratuz, Dolanek zinemaren historiatic, baina baita gainerako arteetatik (literatura, musika, pintura...) ere hartutako erreferentziak identifikatzen dira, guztiak ere bere nortasunaren isla izanik, bere pelikulek duten estilo definitu eta pertsonala finkatzen dutela defendatzen da. Hala, François Truffaut zinegile frantziarraren eragina nabarmentzen da lanean: *Les 400 Coups* (1959) eta *Jules et Jim* (1961) konparatzen dira Dolanen lehen bi filmekin, eta horrela, zuzendari quebecarrak eraturako diptiko pertsonala defendatzen da. Horretarako, Dolanen bi film hauek adinaren arabera banandutako bi nortasun krisien arabera sailkatzen dira: nerabezaroa (eta krisi familiarra) eta gaztaroa (maitasun krisia).

Hitz gakoak: Xavier Dolan, *J'ai tué ma mère*, *Les Amours imaginaires*, zinema, postmodernismoa, nortasuna, nortasun krisia, maitasuna, familia, François Truffaut, *Les 400 Coups*, *Jules et Jim*

RESUMEN

En la presente investigación se analizan las dos primeras películas (*J'ai tué ma mère*, 2009 y *Les Amours imaginaires*, 2010) del cineasta canadiense; Xavier Dolan, demostrando que el joven director utiliza el cine como representación de su propia identidad. A partir de su posicionamiento en el cine postmoderno, la investigación identifica cómo defiende su estilo personal e inconfundible, recogiendo distintas referencias de la historia del cine y de las distintas disciplinas del arte (literatura, música, pintura...) y representando su propia identidad. También se remarcará la influencia del cineasta francés François Truffaut, comparando sus *Les 400 Coups* (1959) y *Jules et Jim* (1961) con los dos primeros films de Xavier Dolan. De esta manera, se defenderá el díptico compuesto por dichos films, que se manifiestan como dos crisis de identidad divididos en dos etapas de la vida: la adolescencia (crisis familiar) y la juventud (crisis en el amor).

Palabras clave: Xavier Dolan, *J'ai tué ma mère*, *Les Amours imaginaires*, cine, posmodernismo, identidad, crisis de identidad, amor, familia, François Truffaut, *Les 400 Coups*, *Jules et Jim*

ABSTRACT

This present research analyzes *J'ai tué ma mere*, 2009 and *Les Amours imaginaires*, 2010, the two first movies directed by the young filmmaker of Quebec Xavier Dolan, proving he uses cinema as a representation of his own identity. Surrounded by postmodern cinema, Dolan's personal and defined style was developed influenced by the history of cinema and other artistic disciplines (literature, music, painting...). Furthermore, the influence by French filmmaker Francois Truffaut will be noted by comparing his *Les 400 Coups* and *Jules et Jim* with Dolan's two first films. That way, the diptych composed by the films mentioned, which are presented as two identity crisis divided by two close life phases; adolescence (familiar crisis) and youth (love crisis), will be defended.

Key words: Xavier Dolan, *J'ai tue ma mere*, *Les Amours imaginaires*, cinema, postmodernism, identity, identity crisis, love, family, François Truffaut, *Les 400 Coups*, *Jules et Jim*.

AURKIBIDEA

1. SARRERA	9
1.1. Ikerketaren aurkezpena.....	9
1.2. Hipotesiak eta helburuak	9
2. MARKO TEORIKOA ETA GAIAREN EGOERA.....	10
2.1. Postmodernismoa eta zinema	10
2.2. Identitate propioaren bila: Xavier Dolan	14
2.3. Estilo autoriala.....	15
3. METODOLOGIA	17
4. IKUS-ENTZUNEZKO TESTUEN AZTERKETA	18
4.1. <i>J'ai tué ma mère</i> (Nik hil dut nire ama)	18
4.1.1. Ama eta semea: askatasunaren aldarrikapena	22
4.1.2. Babes artistikoa	24
4.1.3. Irudimenera begirada	29
4.1.4. De la mère a la mer (amarengandik itsasora)	33
4.2. <i>Les amours imaginaires</i> (Irudimenezko maitasunak)	35
4.2.1. Nor da <i>adonis buruaski</i> hori?	38
4.2.2. Hiru gehiegi dira	41
4.2.3. Jolas inozo bat, besterik ez	45
4.2.4. <i>Bang bang, il cuore non l'ho più</i>	49
5. ONDORIOAK	51
BIBLIOGRAFIA	55
Filmografia	57
ERANSKINAK	58
Argazkiak	58

1. SARRERA

1.1. Ikerketaren aurkezpena

Gutxi izan dira zinemaren historian zehar oso gazte izanik lehen filma ekoizteko aukera izan duten zinegileak. Nerabegarotik irten berritan, Xavier Dolan dugu azken adibiderik behinena, izan ere, 19 urte besterik ez zituela, zinema kritikarien ahotan entzun zitekeen bere izena. Cannesko Zinema Jaialdian hiru sari irabazi zituen bere *J'ai tué ma mère* (2009) filmak, non zuzendaritza, gidoigile eta aktore lanak burutu zituen, besteak beste. Beraz, ezin uka daiteke film guztiz pertsonala aurkeztu zuela Xavier Dolanek Cannesen. Izan ere, pelikulak oinarri autobiografikoak dituela onartu du zuzendariak berak. Hala, Dolan estilo pertsonal eta definitu bat bilatzen ari den heinean, bere filmeko pertsonaiek ere identitate propio bat eratu nahi dute, hurrengo urtean estreinatutako *Les Amours imaginaires* (2010) filmean ere ikus daitekeenez. Horrela, zuzendari gazte quebecarra bere tokia aurkitzen ari da zinemaren munduan.

Baina, nola lantzen ditu Dolanek bere filmak? Beste era batera esanda, aski nabaria den nortasun edo identitatearen bilaketa hori mamitzeko nolako ibilbidea planteatzen du Dolanek? Galdera hauei erantzuna bilatu nahian, zuzendari quebecarrak zinemarekin bere barrenak askatzen dituela dirudi. Filmek bere nortasunaren isla izan nahi dute, behintzat ikerketa honetan aztertuko diren bi filmek. Hala, bere bizipen pertsonalak fikzionatuz, iraganera planteatutako begirada guztiz pertsonalak arreta deitzen du. Inkonprentzioan jantziriko pertsonaiek aurkezten dituela dirudi, era batera edo bestera, erreprimetuta sentitzen direnak eta inguruko babes sendorik ez dutenak. Dolanen beraren hitzetan, bere “film guztiek gai berdina jorratzen dute: erantzunik gabeko amodioa”. Baieztapen hau oinarri harturik, gatazka nabaria sumatzen da pertsonaien eta bere hurbilekoen artean: familia eta lagunak (edo maitaleen) harreman suntsikorrek agerikoak dira.

1.2. Hipotesiak eta helburuak

Xavier Dolanen lehen bi filmak (*J'ai tué ma mère*, 2009 eta *Les Amours imaginaires*, 2010) ikerketa honek zuzendari quebecarraren nortasun krisia aztertzea du oinarrian. Hala, Dolanek zinema bere barrenak askatzeko eta asetzeko nola erabiltzen duen ezagutzea da helburua. Horretarako, aipatutako bi filmak ezaugarri eta elementuak aztertuko dira. Hauek Dolanen estilo autoriala nola eraikitzen duten argitzeaz gain, zinemaren historiako zenbait pasarte edota zuzendariari egindako erreferentziak identifikatu nahi dira, batez ere François Truffaut zinegile frantziarraren eragina. Baina gainerako arteei egindako aipuak ere identifikatuko dira. Hau da, postmodernismo zinematografikoaren baitan kokatuko du ikerketak Xavier Dolan.

Bestalde, kritika zinematografikoak Dolanen lehen hiru filmak inguruan sortutako trilogia sailkapena ukatzea bilatuko da¹: *J'ai tué ma mère* eta *Les Amours imaginaires* filmekin batera, 2012an egindako *Laurence Anyways* ere sartu izan dute multzo berean. Baina, ikerketa honek aipatutako lehen bi filmak baino ez ditu aztertuko. Hauek komunean dituzten ezaugarriak nabarmendu nahi dira, hirugarren filma horren ezberdina izanik, hau alboratuz.

¹ Isabel Marcos *Código Cine* online orrialdeko koordinatzaileak “ezinezko maitasunen trilogia” sailkapena erabili du. Ana Escobar Picazok, ordea, *La postproducción en el cine de Xavier Dolan* (2016) tesian, “identitatearen trilogia” izendapena eman dio.

2. MARKO TEORIKOA ETA GAIAREN EGOERA

“Norbaitek uste badu nire pelikulak *femeninoegiak* edo *zatarregiak* direla, uler dezaket. Azken finean horrelakoa naiz ni ere” (Salvà, 2017). Horrela erantzun zion Xavier Dolan zinegile kanadar gazteak *El Periodiko* aldizkari digitaleko kazetariari. Izan ere, polemikaz betetako filmak egiteagatik nagusitu da Dolan, eta honen adibide da bere azken pelikula: *Juste la fin du Monde* (2016). Izan ere, urte bereko “Cannesko Zinemaldian kritika, burla eta mespretxuak” jaso zituen (Salva, 2017). Hala ere, bere lehen filmek, jada, kritikak biztuarazi zituzten. Jean Pierre Boccak *Xavier Dolanen estilo zinematografikoa (O estilo cinematografico de Xavier Dolan 2015)* tesian argi uzten duenez, “Dolan aski ezaguna eta kritikatu da bere neurrigabekeria estetikoagatik, hau da, kolore, efektu bisual eta musikalaren gehiegikeriagatik. Baina baita bere filmetan jorratzen dituen gaiengatik. Hauek homosexualitate eta generoa, gaztaro eta amarekiko harremanak dira” (Bocca, 2015: 28). Horregatik, Xavier Dolan aztertzeke ezinbestekoa da bere zinema testuinguruan kokatzea. Quebectar gazteak estilo autorial jakin bat duela begi bistan dago, eta honek gaur egungo zinema garaikidean du oinarria: Postmodernismo zinematografikoan, alegia. Aski nabariak dira iraganeko filmei egindako erreferentziak, hau da, testuartekotasuna, edota ikuslearen parte hartze zuzena indartzeko erabilitako baliabideak. Hala, sexualitateak garrantzia handia hartzen du bere filmetan. Baina zeintzuk dira zinema garaikidearen oinarriak?

2.1. Postmodernismoa eta zinema

Asko dira gaur egungo mundu garaikideak proposatzen dituen teoria eta zalantzak. Horrela, bizi garen garai postmodernistak baditu bere teoriko eta interpretazioak. Mugimendu artistiko, filosofiko edota kultural ezberdinak batzen ditu eta modernitateari aurre eginez azaltzen da. Terminoa bera arkitekturaren alorrean sortzen dela gauza jakina da. Hain zuzen ere, Charles Jenks teoriarariaren idazkietatik sortua. Hau hala izanik, Vicente Molina Foix idazle eta zinemagileak baieztatzen du Jenkse postmoderno kontzeptua “Graves edota Venturiren estilorik gabeko eraikuntza eklektiko eta koloretsuetan” (Molina Foix, 1995: 151) erabili zuela lehen aldiz. Kontzeptuak, ordea, zabalkuntza handia izan du eta gaur egun filosofian zein artean ere erabiltzen den terminoa da, baita “gaur egungo egunerokotasun gordinean ere” (Ibid.). Zinemara salto eginez, aski ezaguna den Nietzscheren teoria filosofikoez baliatzen da Molina postmodernismoa azaltzeko. Hau da, diskurtsoaren beraren erdigunearen etengabeko alboratze edo urrunketaz hitz egiten du. Horrela, zinema postmodernistak hiru konstante jarraitzen dituela defendatzen du: batetik, “zine erreferente eta kanoniko baten desagertzea (50 eta 60.hamarkadako Hollywood litzatekeena)”, bestetik, aurretiazko zine modernoak hautsitako “narrazioaren berreskurapena”, eta azkenik, “patroi ideologiko eta moral jakin batzuen erlatibizazioa (biolentzia, sexualitatea, diskurtsoen maskulinizazioa)” (Id. 153).

Horrela, 80-90.hamarkadetan eredu berri bat sortzen dela defendatzen du Manuel Palacio unibertsitate irakasleak². “Cultural Studies” delako mugimenduak kultura batu baten kontzeptua hausten duela dio. Hala, diskurtsoen zatiketa nabaria da:

² Manuel Palacio *Madrilgo Carlos III Unibertsitateko* katedraduna da Ikus-entzunezko komunikazio eta Publizitatean (Komunikazio eta Dokumentazio fakultatea).

“Testu postmodernoa palimpsesto³ bat bailitzan antolatzen da, non ikusleak intertestualitatean parte hartu behar duen. Beraz, teknika narratiboen irakurketan trebetasunak izan behar ditu. Honek testu filmikoaren autonomia falta erakutsiko luke” (Palacio, 1995: 75).

Baina diskurtsoaren zatiketa eta *palimpsesto* honek badu oinarri bat, eta Fredric Jamesonek *Ensayos sobre el posmodernismo* (1991) laneko teorietan lotu daiteke. Garai modernoak suposatu zuen indibidualtasuna eta pertsonalitatearen bukaera litzateke postmodernismoa bere ustez. Horrela, subjektu eta estilo indibidualaren desagerpenak *pastiche* delakoaren agerpena ekarri du. Hau da, ordura arte hilda ziruditen estiloen imitazioa, iraganeko diskurtsoetara begirada (Jameson 1991). Beraz, esan daiteke nolabait kanon klasikoak jarraitzen dituela, eta zinemari dagokionez, genero desberdinen nahasketa nabaria da. Horrela, postmodernismoan “distantzia kritikoa” abolitu dela defendatzen du Fredric Jamesonek. Hain zuzen ere, zinemari aplikatutako lehen teoriko gisa du Veronica Pravadelli⁴ zinema irakasleak Jameson.

Beraz, argi bereiz daiteke postmodernismoak zinema egiteko modu berri bat ekarri duela. Horrela, jada, zenbait autorek hiru zine mota bereizten dituzten historian zehar. Pravadelli bera, Jean François Lyotar teorilariaren tesitik abiatuz⁵, zinema klasikoa, modernoa eta postmodernoa alderatzen saiatzen da. Zinema klasikoari dagokionez, egia kontaketa dagoela dio, filmean. Zine modernoan egia autorean dagoela nabarmentzen du. Postmodernismoan aldiz, filmaren zentzua hiru konstanteen arteko harremanean dagoela dio: kontaketa (filma bera), narratzaile (egile) eta hartzailean, ikuslean (Pravadelli, 2005: 76-78). Ildo beretik doa Jesus González Requena idazle eta Madrilgo Complutense Unibertsitateko irakaslea. *Clásico, manierista, postclásico Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006)⁶. liburuan amerikar zinemaren aro desberdinak aztertzen ditu, horien artean postmodernismoa dagoelarik.

Baina joan gaitezen mamira. Molina Foixek, esan bezala, aurretiazko zine modernoak hautsitako “narrazioaren berreskurapena” zine garaikidearen ezaugarri orokor gisa aipatzen du. Nahiz eta ideia zalantzarria izan, Pravadelli ere iritzi berekoa da, eta zine modernoaren anti-narratibitatea baztertzen dela defendatzen du (Pravadelli 2004: 381). Hala, ikuslea harrapatzean datza zinema garaikidearen gakoa. Baina nola? Postmodernismoa *ikusle*

³ Palimpsesto: iz. Antzinako paper bildukina edo kodizea, gainaldean ikusten den idatziaren azpian beste idatzi bat, ezabatua edo ia ezabatua, izaten duena. Palimpsesto aipagarrienak XII. mendea baino lehenago idatzitakoak dira. Pergamino urri zegoelako edo orri beraren gainean aurrekoa ezabatu eta orri berean testu berria idaztea beste orri bat prestatzea baino merkeagoa zelako eginak dira gehienak.

Iturria: (http://www.euskara.euskadi.eus/r59-lurcontd/eu/contenidos/termino/_c04705/eu_p_0225/p0225.html)

⁴ Veronica Pravadelli Roma Tre Unibertsitateko zinema irakaslea eta Centro di Ricerca Interdipartimentale di Studi Americani (CRISA) zentroaren koordinatzailea da. Postmodernismoa aztertzen duten bi idazki ditu: bata, *Nuovo cinema* (1965-2005). *Scritti in onore di Lino Micciché* (2005) liburuaren “Moderno/postmoderno: elementi per una teoria” atala. Bestea, *Postmoderno e nuova spettatorialità* (2004) artikulua Bianco & Nero aldizkariko martxoko argitalpena. Batean zein bestean postmodernismoak izan dituen teorilari nagusien tesiak batzen ditu, zinemagintzari erreferentzia eginez.

⁵ *Introducing Lyotard. Art and Politics. Postmodernity and Narrative* (Bill Reading, 1991) liburuan oinarritzen da, “narrazio” eta “ezagutza” kontzeptuek zinemaren errepresentazioarekin duten loturari erreparatuz.

⁶ González Requena *postclásico* deitzen dio postmodernismoari.

esperientzia litzateke, eta esperientzia hau lotzen da Laurent Jullier teorialari frantziarrak aipatzen duen “teknologiaren berrikuntzekin”⁷. Izan ere, honek dio postmodernismoa adierazpen formal (bisual eta ozen) gisa ulertu daitekeela, ikuslearekin (hartzailearekin) harremanetan jarriz. Horrela, Pravadellik argi uzten du Julierrentzat *Star Wars* (1977) litzatekeela lehen film postmodernista. Film honetatik soinuaren erabilpen eta kamera mugimendu berritzaileen garrantzia azpimarratzen du. Horrela, soinuaren trataeran Dolby Surround delakoa erabiliz, Pravadellik dio pantaila eta ikuslearen artean *fusio* bat somatzen dela. Kameraren mugimenduei dagokienez, ordea, ikuslearen gorputzak pantailako irudiarekin bat egiten duela adierazten du, *travelling*-aren garrantzia azpimarratuz (Id. 394). Jullierren adierazpenekin bat eginez ere, kameraren erabilera jakinari ematen dio garrantzia González Requena irakasleak. Plano subjektiboa nabarmentzen du “ikuslearen begia errealitate hurbilera bideratuz” eta “pertsonaien ikuspuntuak aldarrikatuz” (González Requena, 2006: 583). Beraz, ez da burugabekeria postmodernismoa “irudiaren garaipen” (Pravadelli, 2005: 76-78) gisa definitzea. Errealitate eta fikzioaren arteko muga zalantzan jartzen duen irudia da nagusi. Ez dakigu ametsa edo errealitateaz ari garen. Horregatik, ikus-entzulea filmaren mekanismo enuntziatibo, narratibo eta intertestualen jakitun bilakatu beharko litzateke (Ibid.).

Postmodernismoak, ordea, giza balore zein munduaren ulerkuntza anitzak aldarrikatzen ditu. Horrela, ez dago egia bakarra, ez dago ikuspuntu bakarra. Aukera ezberdinak zabaldu zaizkio gizarteari, eta errealitatea hautemateko bide anitzak sortu dira. Beraz, gizarte garaikidea plurala da, bai baloreen aldetik, baita ikuspuntuen aldetik ere. Gizaki eredugarriaren figura zaharkituta geratu da eta horrek identitate ezberdinen aldarrikapena sustatu du. Pixkanaka pixkanaka, sexualitate ezberdinei zilegitasuna ematen hasi da gizartea. Horrela, heterosexualitatera mugatutako gizaki konbentzionalaren prototipoa jada ez da bakarra. Gaur egun, badirudi sexualitate askatasuna aldarrikapen soziala dela, nahiz eta mendebaldeko gizarteko zenbait herrialdek oraindik ere trabak jarri. Erabateko askatasun ezak arazo larriak sortzen ditu pertsonengan, izan ere, gutxiespenak eta mespretxuak pertsonen identitatearen eraikuntzan eragin zuzena izan dezakete.

Sexualitatearen gaiari tiraka, Sonia Carballo Vargasek artikulu interesgarri bat idatzi du. Bertan, autoreak dio historian zehar, gizon zein emakumeek, beraien sexualitatea adierazi dutela gizarteak ezarritako rolen arabera, horrela, estereotipatutako jokabideak sortuz. Sexualitatearen ingurukoa ez da gatazka berria, eta Sigmund Freudek nabarmen landu zuen bere idazkietan. Hala, Sonia Carballo Vargasek Freuden jarraitzailea den Erik Erikson psikoanalistaren teoriak aztertzen ditu bere artikuluan. Horretarako, Eriksonen planteatzen dituen zortzi krisi existentzialak azpimarratzen ditu⁸. Baina, garrantzia nabarmena dute batez ere 5 eta 6. krisiek. Izan ere, bertan identitatearen inguruko azalpenak eta gatazkak ditu aztergai. Bosgarren krisiaren inguruan honela dio Carballo Vargasek (2002: 3):

bosgarren krisi existentzialari Eriksonen (1970) identitate eta identitatearen hedapena deitzen dio [...] gazteen zeregin nagusia identitate propioa lortzea litzateke. Nor naiz ni? Norberari zentzua ematea ezinbestekoa da, eta “nia” sendotzeak bizitza estilo propioa eraikitzen laguntzen du, berdinen arteko

⁷ *El cine posmoderno* (Laurent Jullier 1997) liburua hartzen du erreferentzia gisa Pravadellik.

⁸ Erik Eriksonen 1970an idatzitako *Infancia y Sociedad* liburua du hizpide Carballo Vargasek. Bertan, Gizakiaren garapen psikosexuala zortzi krisi existentzialetan sailkatzen ditu Eriksonen.

harremanak estutuz, onartua, maitatua zein errespetatua izateko. Baina identitatearen hedapenak arriskuak dakartza. Izan ere, norberaren identitate sexualean zalantzak baldin badaude antsietatea, depresioa, bakardadea eta alienazioa eragin ditzake.

Horrela, seigarren krisi existentzialak lotura zuzena du: “Intimitatea eta isolamendua” (Caraballo Vargas, 2002: 4) izenez argitaratuta, intimitatea saihesteak pertsonen isolamendua dakarrela batzen du Caraballo Vargasek Eriksonen liburutik.

Beraz, gaur egungo gizarteak badu nondik ikasi, eta badirudi zinegile berri askok zinema baliatu nahi dutela gizarte kontzientzia bat eratzeko, edota, identitate ezberdinak, denak ere zilegizkoak, badaudela aldarrikatzeko. Orain dela gutxira arte pentsaezinezkoa zen nortasuna edota sexualitate kanoniko eta tradizionala zalantzan jartzen zituzten pelikulak egitea, baina gaur egungo zinema garaikidean lehen mailako trataera izaten hasi dira. Baina nola landu izan da sexualitatea zineman? Premisa honetatik abiatuta Marco Aurélio Paiva Gomesek zinearen historian ezagutu izan diren transgresio ereduak edo figurak aztertu ditu hainbat teorilari eta ikuspegi feminista erabiliz *Una visão sobre as transgressões da heteronormatividade no cinema contemporaneo* (2016) lanean ⁹.

Azterketa honetan, Paiva Gomesek, bereizketa esanguratsu bat planteatzen du. Batetik, *mainstream* delako film komertzialak leudeke; bestetik, film ez komertzialak, independenteak (autoreak alternatibo edota arte zinema bezala ere definitzen ditu). Zinema komertzialak pertsonaia kontserbadoreak eta trama atzerakoiak jorratzen dituen bitartean, zinema independenteak konbentzio hauetatik ihes egiten du, diskurtso bereizgarri bat erakutsiz. Izan ere, *mainstream* zinemak betiereko formulak erabiltzen ditu, ikusleari erronka berriak planteatu gabe (Paiva Gomes, 2015: 39). Behin bereizketa hau eginda, autoreak Xavier Dolan (beste zinegile batzuekin batera) zinema independente eta alternatiboaren barruan kokatzen du: “Haustura, errebeldia eta ispiritu transgresorea agerikoa da bere filmografian, eta bere ekoizpenak ezinbestekoak dira zineman dagoen subjektu transgresoreen analisirako” (Id. 62). Ildo honetatik tiraka ere aztertu dute Cohen eta Vargasek zinegile quebecarra. Hollywoodeko zinetik kanpo, sexualitatea, gorputza eta genero gaiak hautemateko era edota irizpide berritzaileekin lotzen dute Xavier Dolan. Mundu garaikideak dakartzan eztabaiden parte direla diote, ohiko binomio konbentzionaletatik urrunduz: gizon-emakume, heterosexual-homosexual, maitasun-gorrotoa etab. Horretarako Jacques Ranciere filosofo frantziarraren “El espectador emancipado” (2008) lanean oinarritu dira. Emantzipazio kontzeptuarekin “ezadostasuna” irudikatu nahi duela diote Cohen eta Vargasek, ezarritako ordenaren haustura, hain zuzen ere. Beraien esanetan, “Dolanek sortutako pertsonaiak sexualitateari buruzko galderen inguruan dabilta, eta gizarteak epaitzen ditu” (Cohen eta Vargas, 2015: 4). Horrez gain, sexualitate askatasunaren borroka goraiatzen du ere Sandro Alberto Díaz Boada unibertsitate irakasleak¹⁰ Xavier Dolanen zinean. Garaikidea den gizarte honetan gazte eta helduek dituzten gatazka sentimental eta askatasun itoa erakusten digula dio Díaz Boadak.

⁹ Besteak beste: Laura Mulvey, Tania Modleski eta Teresa De Lauretis

¹⁰ UIS Unibertsitateko irakaslea da (Bucaramanga, Kolonbia) Sandro Alberto Díaz Boada. Bertako *Revista UIS Humanidades* aldizkarian “Sexualidad, amor y muerte en el cine de Xavier Dolan” (2009-2013) artikulua idatzi du.

Izan ere, bere ustetan “gizartea bera arduratzen da giza harremanak kaos batean bilakatzen” (Díaz Boada, 2013: 14).

2.2. Identitate propioaren bila: Xavier Dolan

Quebecen 2000. urtetik aurrera indarra hartu duen zine mugimenduaren barruan kokatzen eta aztertzen du Bill Marshall¹¹ Xavier Dolanen fenomenoa. Izan ere, lurralde horretako zinematik gorakada izugarria bizi izan du Jean-Marc Valle (*Dallas Buyers Club*, 2013; Wild, 2014) eta Denis Villeneuve (*Prisoners*, 2013; *Enemy*, 2013; *Sicario*, 2015) zinegileek nazioartean izan duten arrakastaren ostean. Hala ere, Hanna Christine Vaughanek *Reimagining the Family in French and Quebecois Cinema* (2014) tesian dioten bezala, familiak duen garrantziaz ohartu behar gara, izan ere, presentzia nabarmena dauka azken urteetan Quebecen egiten ari den zineman. Vaughanek defendatzen du zinegile frantziar zein quebecarrek familia eredu berri eta dinamiko bat aldarrikatzen dutela beraien filmetan, Xavier Dolan horietariko bat izanik. Izan ere, gatazka familiarak (maitasun, identitatearen bilaketa eta sexualitatea) jorratzen ditu zinegile gazteak (Vaughan, 2014: 153). Baina garrantzia ematen dio autoreak emakumearen (batez ere amen) rolari ere. Botere patriarkala zalantzan jartzen duen emakume independenteen figura nabarmentzen dela dio Vaughanek. Hala, Dolanek amari, gutxienez, bi film eskaintzen dizkiola esan daiteke (*J'ai tué ma mère* eta *Mommy*). Aitarek presentzia arrotza izanik, familia guraso bakarreko egitura aurkezten du Dolanek.

Hala ere, identitatea da Xavier Dolanen zinearen muina da, izan ere, presentzia nabarmena du bere filmetan. Identitate hau zinegilearen pertsonalitate berezitan zein sexualitatean dago oinarrituta. 19 urte besterik ez zituela *J'ai tué ma mère* (2009) filma zuzendu zuen Dolanek, gidoigile, aktore, produktore eta eszenaratzearen ardura ere beregain hartuz. Cannesko Zinemaldian sariak lortu bazituen ere, kritika ugari jaso zituen eta prentsaren ahotan jarraitu zuen hurrengo urtean egindako *Les Amours imaginaires* (2010) bere bigarren produkzioak ere. Horrela, bere hirugarren pelikulak, *Laurence Anyways* (2012), harrera lasaixeagoa izan zuela idatzi du Jim Leach¹²: “Haserre falta erlatiboagatik bazirudien film hau ez zela horren desafiatzailea. Dolanek ez zuen aktore gisa parte hartu, horregatik, ez zirudien horren film pertsonala” (Leach, 2013: 93). Autoreak dio *Laurence Anyways* pelikula identitate eta genero rola erregulatzen saiatzen dela.

Zinegile berezia eta polemikoa izanik, ikuspuntu askotatik joratu izan dira bere pelikulak. *J'ai tué ma mère*, *Les Amours imaginaires* eta *Laurence Anyways* filmak kritika zinematografikoak trilogiatzat hartu dituela aipatu beharra dago. Horrela, “ezinezko maitasunen trilogia” bezala izendatzen ditu Isabel Marcos *Código Cine* online orrialdeko koordinatzaileak, gaineratuz, bizitzari, berari, buruzko filmak direla, nerabezaro eta helduaroa bitarteko maitasun harremanak jorratuz (Marcos 2014). Tesi esanguratsua defendatzen du Marcosek, izan ere, hiru pelikuletako bakoitzari maitasun kontzeptuaren aldaera bat ematen

¹¹ Bill Marshall zinegile eta ekoizle kandarra da, Torontoko Zine Festibaleko sortzaila. 2016an, *Spaces and times of quebec in two films by xavier dolan* artikulua idatzi zuen *Nottingham French Studies* aldizkarian.

¹² Jim Leach Brock Unibertsitateko irakaslea da (Komunikazio, Kultura Popular eta Zinema Departamentuan). 2013an *In-Between States: Sarah Polley's Take This Waltz and Xavier Dolan's Laurence Anyways* artikulua idatzi zuen, non bi zinegile kanadiar gazteren lanak konparatzen dituen (Sarah Polley eta Xavier Dolan).

dio. *J'ai tué ma mère* filma ama eta semearen arteko maitasunaz ari da, maitasun-gorroto harremanaz. Horrela, protagonistaren (Hubert, Dolan bera) barne borrokak egunerokotasunaren mugara bideratzen duela dio, emozio eta sentimenduen gora beherak plazaratuz. *Les Amours imaginaires* pelikulan, ordea, maitale eta gazteen arteko maitasun topaketen hausnarketa du Marcosek hizpide. Azkenik, *Laurence Anyways* intolerantzia eta errespetuaren ikuspegitik lantzen du, gizarte onarpena da ezinezko maitasun hori (Ibid.).

Baina, esanguratsuagoa da Ana Escobar Picazok, *La postproducción en el cine de Xavier Dolan (2016)* lanean, erabiltzen duen izendapena: “identitatearen trilogia” (Escobar, 2016: 9). Xavier Dolan homosexuala dela gauza jakina izanik, kritikak bere pelikulen gaitzat hartu izan du askotan. Baina Ana Escobarrek, bere tesian bestelako ikuspuntu bat du, trilogia kontzeptuaren bestelako ikuspegi bat: “Baina, bere zinea ez datza homosexuala edo desberdina izatean, baizik eta norbera den bezalakoa izatean” (Id. 6). Identitatearen bilaketa horretan pertsonaiaren beraren nortasuna eta zuzendariaren estilo narratiboa batzen ditu.

2.3. Estilo autoriala

Baina nola antolatzen ditu Dolan gazteak bere filmak? Ana Escobar Picazok “autore” izendapena ematen dio, hau da, autore-zinemaren barruan kokatzen du Xavier Dolan. Autoreak jorratzen dituen gaiak estilo propio eta definitu bat sortzen laguntzen dute, autobiografiari garrantzia emanez. Horrela, gainerako zinegileengandik aldentzen duen berezko lengoia zinematografikoak bereizten du Dolan. Izan ere, kontaktzen denak baino, kontaktzeko erak hartzen du nagusitasuna, bizitzari buruzko ikuspuntu jakin eta pertsonala emanez eta pertsonaien psikologiari garrantzia emanez. Estilo hau, ikus-entzulean emozioak eta sentimenduak sortzera dago bideratuta (Escobar, 2016: 55). Horrela, Escobarrek Dolanen autore estiloan konstante batzuk finkatzen ditu, bere pelikuletan errepikatzen direnak. Saillkapen orokor bat eginez, bi trama bereiztuko lirerateke, hauetako bakoitza pertsonaien unibertso bati dagokiola. Batetik, trama fisikoa legoke, kanpo unibertsoari lotuta. Bestetik, trama mentala, barne unibertsoarekin bat eginez. Horrela, barne mundu hau, gatazka psikologikoa eta identitatearen krisia zein bilaketa ikusgai egiteko errekurtsio narratibo zein formalak erabiltzen ditu Dolanek. Hau da, pertsonaiaren, (autorearen beraren) subjektibotasuna adierazten du bere estilo propioa definitzen laguntzen duten teknikak erabiliz (Ibid.).

Horretarako, Veronica Cohen eta Maria Vargasek “dokumental itxurako irudien” erabilera nabarmentzen dute. Hau da, Dolanek behin eta berriz, elkarrizketa zatiak, kamerara egindako hausnarketak eta bakarrizketak erabiltzen dituela diote, hauekin “pasarte onirikoak” nahastuz. Cohen eta Vargasek adibidetzat jartzen dituzte *J'ai tué ma mère* eta *Les Amours imaginaires* filmetako eredu garbiak. Lehen filmean,

protagonistak bere burua filmatzen du bideoan, zuri beltzean, bere amarekin duen harremanaren testigantza gisa. Hasiera batean, badirudi testigantza hauek istoriotik kanpo daudela. Eta pasarte onirikoak erabiltzen ditu bere barne mundua irudikatzeke, hala nola, bere ama hilkutxa batean hilda, edo ama birjinaz mozarrotuta (Cohen eta Vargas, 2015: 5).

Bigarren filmean, aldiz, berezko istoriotik kanpo dagoen gazte talde baten hausnarketak daude: “Maitasunari, harremanei eta sexualitateari buruzko hausnarketak dira. Hauek,

erabilitako desenkoadreekin batera, *realitien* itxurako prozedura jarraitzen dute, non hauetako protagonisten testigantzak erakusten diren” (Ibid.). Horrez gain, kolore filtroen erabilera eta lehen plano itxiak pertsonaiekiko urruntasuna baina ametsen mundura hurbiltzen gaituztela diote artikularen bi egileek. Horrela, orokorrean, Dolanek garaikideak diren gaiak kontatzen ditue, horretarako, erabilitako baliabideak pertsonaien sentimendu eta emozioetara bideratuz. Baina, ametsen mundu honen ideiarekin ere bat dator Escobar. Izan ere, Cohen eta Vargasek bezala, plano arrotzen erabilera nabarmentzen du Dolanen pelikuletan, baita ikusleari egindako interpelazioak, argiaren eta kolorearen erabilpenak (Escobar, 2016: 64).

Baina, hala ere, garrantzia gehien “Bideoklip erako muntaia” (montaje como videoclip musical) delakoak hartzen du. Irudi eta soinuaren arteko harreman honek erritmoaren bitartez inpaktu psikologikoa azpimarratu nahi duela deritza Escobarrek. Horretarako, erabilitako abesti edo musikarekin bat eginez, plano geldoak edo bizkorrak tartekatzen ditu: “erritmo berezia duten sekuentziak sortuko dira, fragmentuen iraupena, abiadura, konposizio bisual edota soinuaren erabilpena direla medio. Horrela, kamera geldo eta bizkorrak, errepikapenak, denboraz kanpoko planoak etab. erabiltzerakoan muntai erritmikoa sortuko da” (Id. 59). Izan ere, Dolanen zinean soinu eta irudiaren harremanak intentzio funtzional bat duela azpimarratzen du Escobarrek, gaineratuz honek “pasarte onirikoak” erabiltzen dituela etengabe pertsonaien barne munduari erreferentzia egiteko. Beraz, orotara, identitatearen inguruan hitz egiteko baliabide formal jakin batzuen erabilera nabarmena hautematen zaio Dolani, hau da, bere zinea ulertzeko gakoa “gorputzean” dagoela dio, hauek pertsonaien sentimendu eta emozioak helaraztera bideratuta egonik (Id. 67).

Bestalde, pertsonaien identitate edo izateko erari ere erreparatuz, zenbait azterketa egin izan dira. Ikuspuntu honetatik, gatazka nabarmendu izan da, Dolanen pertsonaiek etengabe bizi duten aurkakotasun edota konfrontazio egoera. Silvia Montero eta Alfonso Rafaelek *¡Déjenos ser!* (2016) lanean aipatzen dute gatazka hauek identitate propioaren bilaketarekin zerikusia dutela, bakoitzak bere ahots propioa baitu (Montero, Rafael, 2016: 10-11). Horretarako, Mijaíl Bajtín teoriko eta filosofoaren idazkietan oinarrituz, diote, ahotsa dela pertsonaia bakoitzak gizartean izango duen tokia finkatzeko baliabidea, gainerako ahotsekin gatazkan jarritz. Horrela, zineman aplikatzerakoan, honako formulazio hau erabiltzen dute (Id. 45):

Filmetan gauza bera gertatuko litzateke: pertsonaia hizlaria izango da eta bere hitzak definituko du, objektu estetikoak izango dira bai hizlaria bai bere hitza ere. Gainera, kontuan izan beharrekoa da hauek garai sozial jakin baten parte direla. Ezin daiteke ahaztu pertsonaia errepresentazioa ere bere ahotsaren parte dela. Pertsonaia testuinguru jakinetan agertzen da, jantzi eta kolore jakin batzuekin. Elementu hauek pertsonaien identitatea eta ahotsa osatzen dute.

Bestalde, Syd Fiel idazle eta gidoigile estatubatuarra ere erreferentziatzen dute Montero eta Rafaelek. Ados daude Fieldek filmetako pertsonaien karakterizazioa aztertzerakoan dioenarekin. Pertsonaiak beraien ekintza eta jarrerengatik bereiztuko dira. Hori dela eta, bakoitzak bizitzaren ikuspuntu bat izango du eta beste pertsonai batekin topo egitean gatazka sortuko da. Eta gatazka honetan, pertsonaien janzkerak, fisikoak, pertsonalitatearen parte diren objektuak edota musikak garrantzia daukate (Montero, Rafael, 2016: 49). Eta gatazka egoera hauetatik ihes egiteko Díaz Boadak “heriotza literarioa” kontzeptua erabiltzen du. (Díaz Boada, 2013: 14).

3. METODOLOGIA

Lan honek Xavier Dolanen lehenengo bi pelikulen azterketa proposatzen du. Zinegilearen filmografia laburra bada ere, estilo definitu bat duela baieztatu daiteke, eta estilo honen bereizgarri diren ezaugarriak autorearen aukeraketen erantzule dira. Hala ere, nahiz eta film guztiak antzeko tematika eta ideien inguruan ibili, *J'ai tué ma mère* (2009), *Les Amours imaginaires* (2010) pelikulak jorratuko dira. Bi hauek, nolabaiteko diptiko bat osatzen dutela kontuan izanik, batzen dituzten elementuen analisira bideratuko da azterketa hau. Horretarako, pelikula bakoitzean zertaz hitz egiten den, eta nondik datorren argitu ostean, hauek gorpuzteko Xavier Dolanek erabilitako baliabide narratibo eta formalak aztertuko dira. Hau da, analisia ez da filmek adierazten dutenaren inguruan soilik gauzatuko, baizik eta hau nola adierazten den ere aztertuko da¹³. Izan ere, zuzendariak zentzu bat ematen die bere pelikulei, hau da, esanahi konkretu batzuk helarazi nahian Dolanek erabaki formal eta estetikoak hartzen ditu.

Bi filmak indibidualki aztertuko dira (nahiz eta elkarri egindako erreferentziak barneratu), eta horretarako, protagonisten adina kontuan izan beharreko faktorea izango da. Hain zuzen ere, nerabezaroan (*J'ai tué ma mère*) eta gaztaroan (*Les Amours imaginaires*) kokatutako pertsonaiak erabiltzen ditu Dolanek eta pertsonaien krisi egoera bati egingo zaio erreferentzia: identitatea oinarri hartuta, pertsonaia bakoitzak aldarrikatzen dituen egoera edo nortasunari erreparatuz. Beraz, identitate krisi hau nabaria izanik, bi pelikulek komunean dituzten ezaugarriak identifikatuko dira.

- Lehenik, pelikula bakoitzak iraganari egindako erreferentzia eta begiradak aztertuko dira. Aurretik egindako zinearen islak aztertzeke asmotan, zinema postmodernistaren ezaugarri berezituenetan murgilduko da analisia: testuartekotasunean eta kontaketa zatikatuan. Batez ere, François Truffaut eredu oinarri hartuz, zinegile frantziarraren eta Dolanen lehen filmak parekatuko dira. Beste horrenbeste *Les Amours imaginaires* eta *Jules et Jim* (1961) pelikulekin. François Truffaut zuzendari frantziarraren eragina identifikatuko da Dolanengan.
- Honekin bat eginez, gainerako arteei egindako erreferentziak nabarmenduko dira, hau da, pintura, literatura edota zinemaren alorrean egindakoak. Izan ere, pertsonaien babes gisa kontsideratu daitezke, hauek bizi duten inkonprentzio egoeraren askapen gisa.
- Baina, Xavier Dolanen estilo autorialaren parte diren ezaugarriak nabarmenduko dira ere.

Horretarako, eszena esanguratsu jakin batzuk isolatuko dira, hauek filmen (bere osotasunean) errepresentazio izanik. Beraz, arestian aipatu bezala, azterketa hau finkatzen duen tesia zehaztuko da film bakoitzean, hauei forma ematen dien baliabideak (Dolanen estilo autorialaren parte direnak) ezagutaraziz. Horrela, film hauek aztertuz, irudiz eta soinu osaturiko adierazleek ikuslea esanahi jakin batzuetara nola bideratzen dituzten erakutsiko da¹⁴.

¹³ Iñigo Marzabal eta Carmen Arocena EHUko irakasleek idatzitako *Películas para la educación. Aprender viendo cine, aprender a ver cine* (2016) liburuaren hitzaurretik hartutako aipua.

¹⁴ Ibid.

4. IKUS-ENTZUNEZKO TESTUEN AZTERKETA

4.1. *J'ai tué ma mère* (Nik hil dut nire ama)

“Zinegileek, artista guztiek bezala, errealismoa bilatzen dute, beraien errealitate propioa bada ere. Hala ere, orokorrean, beldur dira irudikatu nahi izaten dutenaren eta lortzen dutenaren arteko aldeaz, hau da, beraiek beraien bizitza propioa nola sentitzen duten erreproduzitzeko moduz”

François Truffaut¹⁵

Truffauten hitz hauekin lotu daiteke Xavier Dolan. Izan ere, zenbait elkarrizketatan onartu izan du bere filmek bere izaera irudikatu baino ez dutela egiten. Nolabait esatearren, bere bizitza pribatua publiko bilakatzen du, hau da, *fikzionatu* egiten du. Pertsona batek berezkoa izan beharko lukeen intimitateaz hitz egiten digu Dolanek, hain zuzen ere, bera baita bere film askotan protagonista. Identitate propio baten eraketan oso garrantzitsua, funtsezkoa, den intimitateak Xavier Dolan ezagutzera eramaten gaitu. Esan ohi da zuzendari hasiberrien lehen filmak oso pertsonalak izaten direla, egilearen beraren bizi esperientzietan oinarritzen direla eta nolabait marka edo estilo pertsonal bat bilatzea helburu izaten dutela. Honen adibide da zinegile quebecar gaztea. *J'ai tué ma mère* (2009) bere estreinako pelikula inoiz kamera bat eskuetan hartu gabe filmatu zuen, eta bertan bere bizitzan, pertsonalitatean eta intimitatean oinarritutako apustu estetiko bat ere ikus daiteke. Horrela, Truffautek bere kazetari eta kritikoa garaian idatzitako tesi esanguratsu batekin lotu daiteke ideia hau, izan ere, zuzendarien lehen pelikulei begirada jarriz, hauetan, ukitu esperimentalak nabarmentzen ditu, “proba dezagun hau, ea zer gertatzen den” irizpidearen defentsa eginez (Truffaut, 2015: 39). Hori dela eta, garrantzia izugarria ematen dio lehen film hauek erakusten duten zuzendariaren pertsonalitatekin:

baieztatu daiteke zinegile batek etorkizunean eman dezakeen guztiaren zantzuak bere estreinako filmeko pelikularen lehen berrogeita hamar metroetan aurki daitezkeela. Lehen filmak zinegilea, bera, irudikatzen du, eta ordutik aurrera egindakoek ere bera dute hizpide, batzuetan hobeto (maisulanak), beste batzuetan okerrago (huts egindako lanak). Orson Welleseren filmografia guztia ikus daiteke *Citizen Kane*en, Buñuelena *Un chien andaloun*, Godardena *Une femme coquette*en, eta Jean Vigorena *À propos de Nice* filmean (Id. 43-44).

Baina, zer kontatzen du Xavier Dolanen estreinako *J'ai tué ma mère* filmak?

¹⁵ Aipu hau François Truffauten *Las películas de mi vida* (2015) liburutik ateratakoa da. Liburuaren lehen argitalpena 1976koa da. Bertan, zine kritikari eta gerora zuzendari frantziarrak 1954tik aurrera idatzitako film kritikak eta artikulak batzen ditu. Kritika gehienak *Arts*, *Radio Cinéma*, *Le Bulletin*, *Cahiers du Cinéma* eta *La parisienn*en argitaratuak dira (askotan, ezizenak erabiliz). Baina badaude pribatuki berarentzat soilik idatzitako beste zenbait idazki ere.

Hubert (Xavier Dolan) bere amarekin, Chantale (Anne Dorval), Montrealen bizi den 16 urteko gazte bat da. Bien arteko harreman hotzak bukaezinezko eztabaidak sorrarazten ditu, izan ere, Hubertek bere amari etengabe aurpegiratzen dio ez duela bere izaerarekin bat egiten. Amak aldiz, erabateko jarrera pasiboa erakusten du semearekiko. Eskolan, Cloutier irakasleak, (Suzanne Clément), gurasoei buruzko lan bat egiteko agintzen die ikasleei, baina Hubert bere amaz lotsatzen da eta zeregina egin ez duela justifikatzeko bere “ama hil dela” esaten dio honi. Amak, ordea, berehala du bere semeak erabilitako aitzakiaren berri, eta eskolara hurbiltzen da Hubert klasekideen aurrean agerian utziz. Gertakari honek ama eta semearen arteko harremana oldartuko du eta Hubertek Cloutier irakaslearen eta Antonin (François Arnaud) bere mutil-lagunaren hegoan bilatuko du babesa. Amak, ordea, ez du bere semearen homosexualitatearen berririk, eta behin jabetuta, lehen aldiz ikusten dugun aitarekin batera, Hubert eskola pribatu batera bidaltzea erabakitzen dute. Behin semea bertan dagoela, Eric (Niels Schneider) ezagutzen du eta honek jai batera gonbidatzen du, non speed-a hartzen duten. Hubert, drogen eraginpean, amaren etxera bueltatzen da eta lehen aldiz amarekin elkarrizketa sakon bat du. Honek, ordea, semea berriz bidaltzen du eskola pribatura, baina ihes egitea lortzen du. Bukaeran, Huberten *erreinuan* elkartzeko dira ama eta semea, iraganean familiarrean zoriontsu izan ziren etxean.

Xavier Dolanek Cannesen aurkeztu zuen bere lehen film hau, eta bertan hiru sari lortu zituen. Lehenagotik ere zuzendari gazte eta hasiberriek izan dute gisa honetako estreinurik, baina ildo ezberdinetatik begiratuta antzekotasunak nabari direla eta, François Truffaut bera da eredurik egokiena. 1959ko edizioan Zuzendari Onenaren Saria irabazi zuen *Les 400 Coups (1959)* filmak, Nouvelle Vague mugimenduaren lehen filmtzat ere kontsideratua izan denak. Elementu autobiografikoz osatutako filma izanik, ordura arteko zine zuzendariaren figura konbentzionalari buelta eman zion. Familiarreko harremanetatik hasita (amarekin duen harreman oldarkorra, aita biologikoaren hutsunea) literaturarekiko duen zaletasuneraino, Truffauten irudikapena ikus daiteke Jean-Pierre Léaudek haragitutako Antoine Doinel gaztean.

Dolanen *J'ai tué ma mère* filmak, esan bezala, hiru sari irabazi zituen Cannesen (2009ko ekitaldian), Epaimahai Gaztearena barne. Filmaren zuzendari izateaz gain, gidoigile (16 urterekin idatzi zuen) eta aktore lanak burutu zituen, behin eta berriz bere bizitzari erreferentziak eginez. Xavier Dolanek zineman bilatzen du babesa, bere sentimenduak eta identitatea aldarrikatzeko tresna gisa, horrela, film hau ulertzeko gako nagusia *Les 400 Coups (1959)* da, izan ere, harreman tematiko eta argumentalak daude bien artean. Truffauten pelikulan bezala, aitarik ez da ageri protagonistaren egunerokotasunean eta amarekin duen harremana ez da inolaz ere osasuntsua. Literatura eta orokorrean arteari mirespina argi ikusten zaio Huberti (izan ere pintura eta literatura eta bideogintza erabiltzen ditu bere amorru guztiak askatzeko, besteak beste). Biak dira elementu autobiografikoz eratutako filmak, hala, Antoine Doinel Truffauten isla da, fikziora eramandako *alter egoa*. Gerora, Fellinik ere 8 ½ filmean Guido pertsonaiarekin egin zuen bezala, zinema pertsonal eta intimo bat sortzen du Xavier Dolanek, bere kezka eta sentimenduak zuzen zuzenean Huberten haragitan jarritz.

Antoine Doinel eta Huberte ez dira familia egonkor eta orekatsu baten partaide. Inkoprentsio egoeran bizi dira, ez dute amaren onespenez jasotzen. Karga bat baino ez dira eta hauetaz libratzeko aukeraren bila dabilta bi filmetan protagonistak. Doinelek eskolatik alde egiten du zenbaitetan, zineman babesten da eta etxean bere zain dagoen amaren beldur da, horregatik,

René du beti alboan. Baita Hubertek ere. Amaren inposaketetatik ihes egiteko literatura eta artea erabiltzen ditu, bideotestigantzak grabatzen ditu eta ez da Antoninetaz banatzen inolaz ere. Truffautek Antoine Doinel pertsonaia erabiltzen jarraitu zuen beste 4 filmetan, eta hala bere bizitza propioan oinarritutako ziklo oso bat eraiki zuen: *hautzaro galduaren nostalgiarena*¹⁶. Printzipioz, Dolanek ez du bide hau jarraitu baina, *J'ai tué ma mère* filmean Truffauteri egindako omenaldiak ikus daitezke. Hasteko, arestian aipatu bezala, protagonisaren lagunari ematen dion izena: Antonin Rimbaud. Idazle frantziarrari egindako erreferentzia zehatza nabaria bada ere, ezin alde batera utzi Truffauten Doinel gaztearekin duen hurbiltasuna. Antoine (Doinel) – Antonin (Rimbaud). Hala ere, bizipen eta izaera aldetik Hubertekin lotura estuagoa dauka.



Argazkia 1. *Les 400 coups*. Antoine Doinel irakasleari ama hil zaiola esaten

Baina, esan bezala, Dolanen filmak baditu zenbait sekuentzia narratiboki *Les 400 Coups*-ekin parekatzea merezi dutenak. Hasteko, bi filmetan lehen *plot pointa* izango litzatekeena: bi protagonistek beraien “ama hil egin dela” esaten diete irakasleei. Bai Antoine bai Hubertengan amorru bera sumatu badaiteke ere, erabilitako aitzakiaren testuingurua ezberdina da. Antoine Doinelek huts egin du eskolara eta René lagunarekin zinemara eta jolas-parkera doa egun pasa, baina halako batean, ama ikusten du ezezagun batekin musukatzen. Eskolara egindako hutsaren aitzakia bilatzen ari dela, René gomendatzen dio



Argazkia 2. *Les 400 coups*. Antoineren gurasoak eskolan semeari kontuak eskatzen

gezur potolo bat esatea, zenbat eta handiago hobe. Hala, bere ama hil egin dela diotso irakasleari eta horrela zigorraz libratzen da. Mutikoaren gurasoak, ordea, laster izango dira semeak esandakoaren jakitun eta eskolara doaz honen bila, klase-kideen



Argazkia 3. Hubert irakasleari ama hil zaiola esaten

aurrean zaplaztekoa eman eta lotsaraziz.

Huberten kasuan, Julie irakasleak ikasleei beraien gurasoen inguruko ikerketa lantxo bat bidaltzen die. Honek, ordea ez du amaz ezer jakin nahi, egunerokotasunaren parte den gatazka eta tentsioa saihestu nahi ditu amari eskolarako galdeketa eginez, ondo baitaki honek lagundu beharrean oztupoak baino ez dizkiola jarriko. Ondorioz irakasleari bere ama hil egin dela diotso. Xavier Dolanek Truffauten



Argazkia 4. Huberten ama eskolan semeari kontuak eskatzen

¹⁶ Miguel Salvatek zuzendutako Biblioteca Salvat de Grandes Temas bildumako *Cine contemporaneo* liburutik hartuta. Bertan, nahiz eta “cine contemporaneo” izena erabili, zinema modernoaren gailurra izan diren autoreei buruzko idazkiak daude.

estrategia bera erabiltzen du, behin puntu honetara helduta: ama bidaltzen du eskolara. Dolanek, ordea, sekuentzia eraikitzerako orduan txandakako muntaia erabiltzen du, ukitu komiko bat emanez. Amak Hubert lotsarazten du klase-kideen aurrean ere, baina honek ihes egitea lortzen du *slow motion* efektua erabiliz irudikatua eta musikaz girotua, hau da, Dolanek maiz erabiltzen duen teknika erakutsiz.

Baina bi istorioek aurrea egiten duten heinean, bi filmetako protagonisten bizitzak gurutzatu egiten dira beste behin. Antoine Doinelek etxetik alde egin du eta bizirauteko dirua behar du. Pixkanaka pixkanaka delitugile txiki bat bilakatzen delarik, aitaren idazmakina lapurtzera bultzatzen du René, baina honekin zer egin ez dakitela berriz itzultzen du lantegira, han harrapatua izango delarik. Aitak poliziara bidaltzen du eta berarekin zer egin ez dakiela, azkenean erreformatorio batetara bidaltzen dute Doinel txikia. Bertan irakasleen zigorrak jasotzen jarraituko ditu. Bestalde, kasualitatez, Huberten amak bere semea homosexuala dela deskubritzen du eta bien arteko tentsioa areagotu egiten da. Amak ez du semea onartzen, harik eta mugaraino eramaten duten elkarrekin duten gatazka. Hubertek ihes egiten du etxetik eta irakaslearen etxean babesten da. Hala, espero gabe, eta aspaldian inongo berririk izan gabe, aitaren dei bat jasotzen du. Honek semea hitzartzen du, eta behin elkarrekin daudela bai berak eta gelan presente dagoen amak hartutako erabakiaren berri ematen diote Huberti: eskola pribatu batera bidaltzen dute. Hiritik kanpo dagoela argudiatuz, eta bertan pentsatzeko eta lasaitzeko aukera izango duela iradokiz, gurasoek Hubert baretu nahi dute. Honek, ordea, aitari leporatzen dio haurtzaro galduaren errua, familiaren desadostasun eta egoera goibelaren zergatia. Behin eskola pribatuan dagoela, Hubertek ere jipoi gogorra jasoko du klase-kideen eskutik.

Hala ere, ezer baino lehen, film honek, aztertuko diren gainerako biek izango duen lotura edo harremana argitzea ezinbestekoa da. Hiru filmetako pertsonai nagusiek bizi duten nortasun krisiaren analisi honetan, film bakoitzean protagonisten adin jakin batzuetako pertsonaiak aurkezten zaizkigu eta zehazki lehen film hau pertsonaiaren *nerabezaroan* kokatzen da (hurrengo biak *gaztaroa* eta *helduaroa* izanik). Bertan, protagonistak, Hubertek, esperimentazio garai bat bizi du, non bere identitate propioa eraiki nahi duen. Horretarako, amaren sostengutik ihes egin eta autonomia bilatu nahiko du, baina bere iraganarekin egingo du topo, noizbait amarekin zoriontsu izan zen garaiarekin. Horregatik, film osoan zehar Dolanek hiru aurpegi ezberdin erakutsiko ditu: batetik, trama fisikoa, Xavier Dolanek berak filmatutako istorioa; bestetik, trama mentala, Hubertek bideoaren bidez bere burua grabatzen duena. Eta hirugarrenik, iraganari erreferentzia eginez, super8 kamerarekin grabatutako oroitzapenak. Hau da, badirudi, iraganeko une zoriontsuak faltan botatzen dituela, non amarekiko harremana guztiz bestelakoa zen. Beraz, filmean, Dolanek erakusten du nola Hubertek amarekiko jarrera oldarkorra eta gorrotagarria duen; baina, sufrimendua eragiten dion ezinezko maitasunak iraganera eramaten du pertsonaia. Hori dela eta, Hubertek krisi garai bat bizi du, bere sentimenduak nahasita daude eta horrek eragina du bere identitatearen garapenean. Planteamendu hau jada filmaren lehenengo sekuentziatik argi eta garbi uzten du Dolanek. Truffautek aipatutako “...zinegile batek etorkizunean eman dezakeen guztiaren zantzuak bere estreinako filmeko pelikularen lehen berrogeita hamar metroetan aurki daitezke” baieztapena egiaztatu nahian *J'ai tué ma mère* pelikularen lehen sekuentzia (ia 5 minututako aurkezpen deigarria) aztertzea esanguratsua da.

4.1.1. Ama eta semea: askatasunaren aldarrikapena

Esan bezala, amarenganako maitasun-gorroto harremana filmaren lehen sekuentzian geratzen da planteatuta. Ezer baino lehen Guy de Maupassant frantziar idazlearen hitzak irakur daitezke: *“Guk, jakin gabe, gure ama maite dugu. Azken agurraren ostean, bakarrik, gara kontziente maitasun horren sakontasunaz”*. Dolanek jada aurreratzen digu, literatura erabiliz, arteak betidanik jorratu izan duen gai unibertsalenaz arituko dela bera ere: maitasunaz, seme eta ama baten arteko maitasun harremanaz kasu honetan. Hala ere, ohiko trama edipikoa badirudi ere, berehala printzipio hau zalantzan jartzen da. Izan ere, Maupassanten hitzen ostean Hubert (Dolan bera) agertzen zaigu aurrez aurre, zuri-beltzezko iruditan bere amaren inguruan egindako hausnarketa bat burutuz: *“Ez dakit zer gertatzen zaidan. Txikia nintzenezan elkar maitatzen genuen. Maite dut, begira diezaioket, agurtu dezaket, berarekin egon, baina... ezin naiteke bere semea izan. Edozeinen semea izan naiteke, baina ez berarena”*. Bere aurpegiaren irudi oso bat erakutsi beharrean, atal ezberdinak aurkezten zaizkigu: begiak lehenik, ahoa gero... Zuzenean kamerara egindako interpelazioa badirudi ere, Hubertek begirada galdua du. Gerora jakingo den bezala, protagonistak bere burua filmatzen du, bera amorratzen eta kezkatzen duten sentimenduak ahoz goran aitortuz. Testigantza hauek etengabe agertuko dira filmean zehar, eta badirudi Dolanek Hubert eta bere amaren arteko tentsio-aldien ostean kokatzen dituela beti (Montero eta Rafael, 2016: 106). Beraz, zuri-beltzean bideokameran grabatutako aitorten hauek Huberten subjektibitatea erakusteko baliabide gisa erabiltzen ditu Dolanek. Izan ere, komunean grabatzen du, bakardadean, intimitatea bilatu nahian, bere espazio propio eta isolatua.



Argazkia 5. Huberten aurpegiaren atal ezberdinak, zuri-beltzean

Nerabezaro garaian dagoen mutil bat izanik, oraindik ere eratu gabeko nortasunaren bila dabil Hubert. Krisian dago, eta krisi garai orotan bezala, sentimenduak nagusi dira. Hori dela eta, zatikatuta agertzen zaigu Huberten aurpegia. Bideokamera tripode baten gainera dagoela eta Hubertek berak kontrolatzen duela jakinik, Dolanek pertsonaiaren barne krisi hori bere aurpegia zatikatuz erakutsi nahi digu, irudi oso eta sendo bat ukatuz. Hau da, eskua sartzen du nahita zuzendari quebecktarrek:

horrela, filmeko pertsonaiarengana bakarrik hurbildu beharrean, Dolanek bera, zuzendari, idazle eta aktore gisa, ezagutzeko aukera ematen digu [...] dokumental minimalistadun estilo bereizgarria erabiltzen du, pertsonaiaren eta ikuslearen arteko harreman hurbila sortuz. Bere begietara eta eskuetara egindako zoom azkarrek pertsonaiaren egoera emozional frenetiko eta ezegonkorra irudikatzen dute (Vaughan, 2014: 165).

Zuri-beltzezko irudia utzi eta musikarekin batera zenbait “tximeleta eta irudi erlijiosozko panpina antzekoak azaltzen dira, pastel koloredun hondoarekin (Id. 128). Iraupen laburreko pasarteak izanik, hasierako testigantza eta jarraian datorren eszenaren arteko trantsizio txiki bat

aurkezten du Dolanek hemen. Bertan, Hubert eta ama islatuta agertzen dira: tximeletak semea irudikatzen du, bere askatasun nahia, etxetik ihes egiteko nahia. Panpin erlijiosoek, ordea, amaren gehiegizko babes edota dependentzia. Era honetako fantasiazko pasarteak etengabe erabiliko ditu Dolanek filmean zehar, nolabait erritmo narratiboa hautsiz (Escobar, 2016: 9). Trantsizio txiki honetako tximeletak eta panpinatxoak alde batera utziz, musikak aurrera egiten du ama eta semearen plano xeheak erakutsiz. Slow motion delako teknika erabiliz, bi pertsonaiak aurkezten zaizkigu, banatuta. Hau da, ohiko zinema klasikoaren konbentzioak guztiz alderantzikatzen ditu Dolanek. Bi pertsonaiak batzen dituen plano orokor bat erakutsi beharrean, plano oso laburrak erabiltzen ditu ama eta semea koadrotik bananduz (Huberten ikuspuntua islatzeko, bere begiak amaren ahoarekin, hau pastel antzeko bat jaten dago, tartekatzen dira), jarraian musika isildu eta biak batuz. Teknika hau sarri erabiliko du Dolanek, eta bere marka pertsonala izango da.

Behin Hubert eta ama elkarrekin koadroan agertzen direla, Dolanek irudi konposaketa aberats bat antolatzen du. Horrela, bikotearen urruntasun espirituala fisikoki, formalki, erakusten du. Ohiko legez, aurrez aurre eseri beharrean, mahai baten erpinak banatzen ditu ama eta semea. Erdian lorontzi bat dagoelarik, irudia simetrikoki eraikita dago. Eskuinean Hubert, kamisetarik gabe, amaren botere eta indarraren aurrean biluzik (literalki). Bestaldean, Chantale, ama, ezdarri osoa ere estaltzen dion jertse batekin, jarrera sendo eta inposatzaile bat erakutsiz. Hubert bere amaren menpe dagoela nabari da, izan ere, gela osoan dekorazio barroko bat sumatzen da. Lorez gainezka, apaingarriz betea, Hubert giltzapetuta dago, nolabait kartzelaratuta, itota. Gelan iluntasuna presente badago ere, atzealdean leiho argitsu bat dago, Hubertek lepoa ematen dio, ordea. Amarengandik askatzeko, bere gehiegizko babes mugatzaitetik ihes egiteko leihoa zeharkatu beharko du. Ama oztopo bat da gaztearen identitatearen eraikuntzan, oztopo bat da bere bizitza pertsonalean. Horregatik, Hubertek alde egin behar du eta amari aurre egin behar dio. Hala, eszena honek jada bien arteko komunikazio falta agerian uzten du: ez dira elkar ulertzen.

Elipsi baten ondorioz, jarraian, autoan daude bi pertsonaiak, eskolara bidean. Irudi frontal bat erakutsiz, Dolanek, nabarmen, kamera autoaren kanpoaldean jartzen du.

Euria ari du eta autoaren *limpiapararisis* delakoak Hubert eta amaren aurpegiak mozten ditu etengabe. Horrela, beraien arteko lehen liskarra piztuko dela aurreratu nahi du zuzendariak, bi pertsonaien artean dagoen tentsioa argiago egiteko ikusentzuleari ere ohartaraziz. Eta azkenean, eztanda: Hubertek amari aurpegiratzen dio gidatzen dagoen bitartean ez makilatzeke, segurtasunik sentitzen ez duelako. Honek ez dio jaramonik egiten eta irratia pizten du,



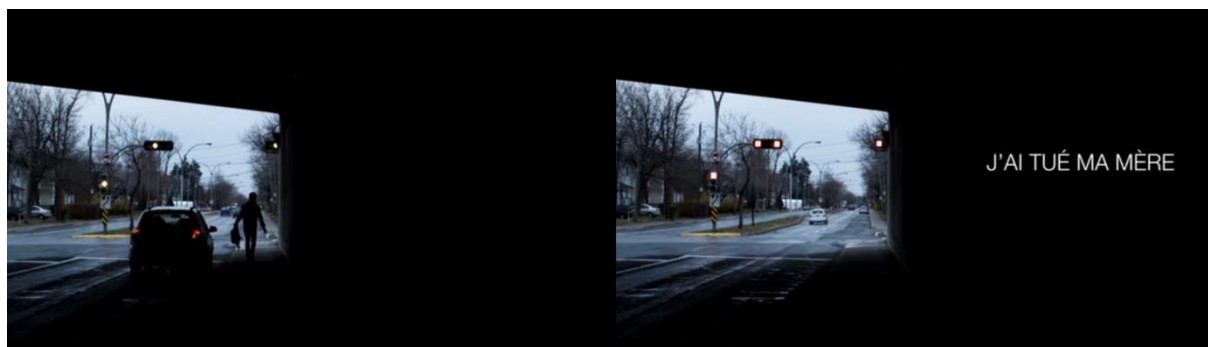
Argazkia 6. Hubert eta bere ama etxean. Gehiegizko dekorazioa, lorez beteta



Argazkia 7. Hubert eta ama autoan. *Limpiapararisis* delakoak planoak mozten du.

albistegia. Semea ez dago konforme, eta amaren nagusitasunari aurre eginez oldartu egiten zaio. Hubertek ez du pazientziarik bere amarekin, hau da, etengabe aurpegiatzen dio bere izaera gorroto duela eta bere hiz egiteko modua gustatzen, ezta janzkera... ere. Horrela, bi pertsonaien arteko talkak bat egiten du aurreko eszenan planteatzen den gatazkarekin (etxean mahaian eserita daudenekoan). Kotxea amarena da eta bereak agintzen du. Amak irratia pizterakoan semearengan kontrola hartzen du, zer entzun inposatzen dio. Baina Hubertek ez du onartu nahi eta aurikularrak jartzen ditu. Kotxeko irratsaioa kolektiboa izanik, Hubertek auto-isolamendurako bidea hartzen du: aurikularrak. Bere musika propioa bilatzen du, hau da, nortasun propio bat bilatu nahi du, eta ez inoren inposaketarik. Autoa tunel batean geratzen da eta amak semea kanporatzen du.

Irudiaren konposaketak ere zeresan handia ematen du azken eszena honetan. Dolanek, berriz ere, koadroa erdibitzen du: ezkerrean argitasuna eta eskuinean tunelaren iluntasuna bereizten dira. Filmaren bukaera aztertzean ere ikusiko den bezala, bi pertsonaien arteko erlazioa kaos bat da: hau da, nahiz eta etengabeko errieta eta gatazka egoeran egon, bien arteko maitasun zantzuak ere agerikoak dira noizean behin. Beraz, autoa erdibidean gelditzen da, argitasun eta erabateko iluntasunaren arteko mugan. Hala, pertsonai bakoitzak bide bat jarraituko du: amak (kotxez) zuzen jarraituko du. Hubertek izkinari bira emango dio eta Dolanek filmaren izenburua agertaraziko du, koadro simetrikoaren alde ilunean.



Argazkia 8. Planoa erdibituta, eskuinean filmaren izenburua

4.1.2. Babes artistikoa

Hubert eta Chantalaren aurkezpen indartsu honek jada finkatzen du bi pertsonaiek nolako harremana izango duten filmean zehar, baina baita Dolanek erabiliko duen tratamendua ere. Izan ere, lehen sekuentzia honetan zuzendari gazteak bere pelikula osoan erabiliko dituen gako jakin batzuk aurkezten ditu, bere egile estiloa definituko dutenak: erreferentzia artistikoak (literarioak, bideogintza eta testigantzak, pasarte oniriko edota extradiegetikoak...), non badirudien Hubertek bere amarekiko dituen sentimenduak zintzotasunez azaltzen dituen, eta bestetik, protagonisten inpulso oldarkorrak.

Argi dago Hubert *inkonprentzio* egoeran bizi dela. Amak ez du gaztea ulertzen, ezta saiakerarik egiten ere, are gehiago, jarrera pasiboa erakusten du semearen aurrean. Hubert, beraz, mugatuta sentitzen da eta bere nortasun propioa eraikitzeke oztupoak aurkitzen ditu. Horregatik, ihes egin nahi du, amarengandik urrundu nahi du, bere mutil-laguna den Antonin Rimbaudekin bere burua askatu nahi du. Amaren pasibitateak indartu egiten du Huberten barne krisia. Nortasun propioaren eraketa prozesua eten egiten du, ez dio semeari bilakaera natural bat izaten uzten. Hala, amarekin etxean gauzatzen diren eszenek ideia hau indartzen

dute, izan ere, mantentzen dituzten elkarrizketetan ez dira elkar ulertzen eta urruntasun hori islatzeko plano arrotzak erabiltzen ditu Dolanek, beti ere, argiztapen ilun, itxi eta gorrixka batekin. Amaren nagusitasun eta kontrol honen adierazgarri den sekuentzia klabe bat dago, mugarria dena istorioan:

Sekuentzian bi eszenaratze guztiz ezberdin planteatzen da. Lehenik eta behin Hubert azaltzen da kalean bera bakarrik oinez. Zerbait du amari esateko, hori dela eta etxera sartu aurretik gelditu egiten da eta pausua emateko adorea bilatzen du. Beste behin, aurikularrak jarrita ditu, musika entzuten doa, bere musika propioa. Jada, berriz ere, aurreratzen da Hubertek autonomia bilatzen duela, izan ere, hori da hain zuzen ere jarraian amari eskatu behar diona, bere pisu propioa, bizitza erabat autonomoa eramateko gonbita.

Hurrengo eszena etxean gertatzen da. Ezer baino lehen, Xavier Dolanek goitik behera egindako kamera mugimendu batekin Chantalen erreinua erakusten du: iluna, erabat, eta apaingarriz betea. Pelikula osoan zehar, Dolanek argiztapen gorrixka erabiltzen du etxea argiztatzeko. Izan ere, amaren boterea islatu nahi du. Arestian esan bezala, Chantale da etxe ilun eta itxiko erregina, berak agintzen du eta ez dio Huberti aukera txikirik ere ematen. Dolanek plano pikatu batekin adierazten du amaren nagusitasuna. Goitik, sabaitik hartutako plano horrekin irudikatzen da amak duela boterea, berak du semearen kontrola. Eroso dago bere erreinuan, horregatik, Hubertek berarekin hitz egin nahi duela diotsonean berehala ukatzen du. Telebista ikusten dagoen bitartean, ordenagailuan ere jolasean dabil. Ez du onartzen inork bera gogaitzerik. Hubertek proposamen bat du berarentzat, “*bien arteko harremana hobetzeko konponbidea*” aurkitu duela diotso, baina Chantalek ez dio jaramonik egiten. Errealitateari bizkarra ematen ari zaio, semearekin duen harreman gatazkatsua konpontzeko bideari uko egiten dio. Ohiko plano kontra-planoak erabili beharrean, Dolanek elkarrizketa altuera ezberdinetatik filmatzen du. Esan bezala, amaren ikuspuntua (planoa) goitik hartzen du, semearena behetik (kontra-planoa). Filmaren lehen sekuentzian semea biluzik ageri bazen, orain makurtuta dago, belauniko amari erreguka. Chantalek, Hubert begi bistatik kendu nahian, semearen proposamena onartzen du.



Argazkia 9. Plano kontra-plano arrotzak. Argiztapen ilun eta itxia

Jarraian, elipsi baten bitartez, eszena aldaketa bortitz bat sumatzen da. Erabat ezberdina den etxe zuri, huts eta argitsu batean daude Hubert eta Antonin. Etxe aukeraketan dabilta bi mutilak eta Hubertek jada amesten du amaren menpekotasunetik ihes egin nahia. Hubertek bere bizitza propioarekin bete nahiko du hau, baina esan bezala, guztiz zuria argitsua eta hutsa da etxea, zentzu guztietan. Izan ere, ilusio bat baino ez da. Amarengana bueltatzean, honek ideiaz aldatu du eta berriz ere errealitateak ametsak zapuzten dizkio. Berriz ere mugaraino

eramaten du Dolanek ikuslea. Hubert giltzaperatuta dago, amak du berarenganako kontrola eta oztopoa da identitate propioa eratzeko ahaleaginean.

Beraz, Hubertek nonbait askatu behar du sentitzen duen amorrua, babesa aurkitu behar du, isilpean eraiki behar du bilatzen ari den nortasun propioa.

Ihesbide hau elkarri lotuta dauden hiru bidek osatzen dute: arteak (literaturak, pinturak eta bideogintzak batez ere), Antonin Rimbaud bere mutil-lagunak eta Julie irakasleak. *J'ai tué ma mère* zantzu autobiografikoak dituen filma izanik, Dolanek bere benetako "nia" erakusten du Huberten gorpuztean sartuz. Horrela, ikusgai bilakatzen du artea, bere identitate propioa eratzeko eta askatzeko baliabide gisa.



Argazkia 10. Hubert eta Antonin elkarrekin bizitzeko etxe argitsu bat ikuskatzen

Antonin Rimbaud da Huberten lagunik minena, film osoan zehar berarekin bat egiten duen bakarra. Izena ez da kasualitatez aukeratutakoa, ordea, izan ere Arthur Rimbaud XIX.mendeko poeta frantziarrari egindako omenaldia da. Honek oso gazte zela idatzi zituen bere lanik aipagarrienak eta Dolanek bezala familia desorekatua izan zuen. Gurasoak gazte zela banandu zitzaizkiola, aitaren presentzia ezarekin hezi behar izan zuen. 16-17 urte zituela (Dolanek *J'ai tué ma mère* filmeko gidoia idatzi zuenean bezala, eta Hubert protagonistak bezala) Paul Verlaine (hau ere poeta) ezagutu eta harreman estua izan zuten. Hori dela eta, Dolanek nolabaiteko isla edota ispilua irudikatzen du Antoninengan, izan ere, nahiz eta bere bikotekideari eman Rimbaud izena, Huberten pertsonaiarekin lotura estuagoa dauka. Bai frantziarra, bai Hubert subjektu gatazkatsuak dira, errebeldeak, munduan beraien tokia aurkitzen ez dutenak eta bizirauteko adierazpena artistikoaz baliatzen direnak (Montero, Rafael, 2016: 85).

Antoninengan izaera eta nortasun lasaixeagoa sumatzen da, nolabait oreka puntu bat da Hubertentzat. Izan ere, berarekin batera pinturaz baliatzen da barruan duen amorru guztia azaleratzeko. Batera lehen aldiz ikusten ditugunean eskolan daude, pintura tailerrean. Elkarri lepoa ematen diotela, bakoitza margolan bat sortzen ari da, biak oso ezberdinak izanik. Bi mutilen izaeraren isla direlarik, Huebrtek margolan ilun eta nahasi bat du eskuartean, literalki, izan ere, atzamarrekin ari da margoitzen. Berak bizi duen barne krisian bezala, ez du argitasunik ikusten, desorekatsua da, hautsia, eratu gabea, aldrebesa. Margolanaren izena "Semea" da, Dolanek pantailan gainjarrita erakusten duen bezala. Kontrajarrita, ordea, Antoninek artelan definituago bat du, koloretsua eta argia. Honek jada pintzel batekin gorpuzten du bere lana. Antoninek, Hubertek ez bezala, harreman "idilikoa" dauka bere amarekin, elkarrekiko komunikazioa dago eta ez dabilta gezurretan edota tentsioan, identitate guztiz eratu bat dauka. Bere amak semearen homosexualitatea onartzen eta babesten du. Chantalek, ordea, ez du Huberten egoeraren berririk, izan ere, honek ez du konfiantzarik amarengan, ez dio Antoninekin duen harremana argitzen. Amak uste dut klasekide soil bat baino



Argazkia 11. "Semea", Huberten margolanaren izenburua

ez dela, horregatik, ustekabeko sorpresa darama kasualitatez bere semearen egoeraz jakitun denean.

Beraz, pintura erabiliz, Hubertek bere barrenak askatzen ditu, eta esan bezala margolanean irudikatzen du sufritzen duen desoreka espirituala. Hala, berriz ere Antoninekin, margotzera doa Hubert bigarren aldiz. Kasu honetan, eskolatik kanpo, abandonatutako eraikin batera doaz. Sekuentzia Dolanen zinean bereizgarria den “Bideoklip erako muntaia” erabiliz eraikitzen da. Musikaren presentzia beti dagoelarik, plano geldo eta bizkorrek tartekatzen ditu Dolanek. Konposaketari dagokionez, lehenik Hubert eta gero Antonin agertzen dira bakarrik, hirugarren plano batean batzen direlarik. Inongo koherentziarik gabe ari dira biak kolore ezberdinetako pintura pintzelkadak hormara jaurtitzen. Askapen momentu bat da bientzat, batez ere Hubertentzat. Izan ere, tentsio eta sentimentalismo handiko sekuentzia baten ondoren kokatzen ditu Dolanek beti era honetako momentuak. Eratzen ari diren irudi nahasi eta abstraktuak Hubertekin zerikusi gehiago du Antoninekin baino. Hubertek ez du bere gorputzaren eraikuntza sendo bat oraindik ere, burua nahasita du, margolana bezala, horregatik, jarraian bi gazteak sexu harremanak dituztenean, Hubert da subjektu pasiboa, azpian dagoena. Bestalde, Antonin da figura babeslea, subjektu aktiboa (Montero, Rafael, 2016: 92) eta Huberten krisi hori bideratu behar duen irudia. Horregatik, sexu-harremana nolabait artearen babespean gauzatzen da, non Hubert sendo eta babestuta sentitzen den, aske.



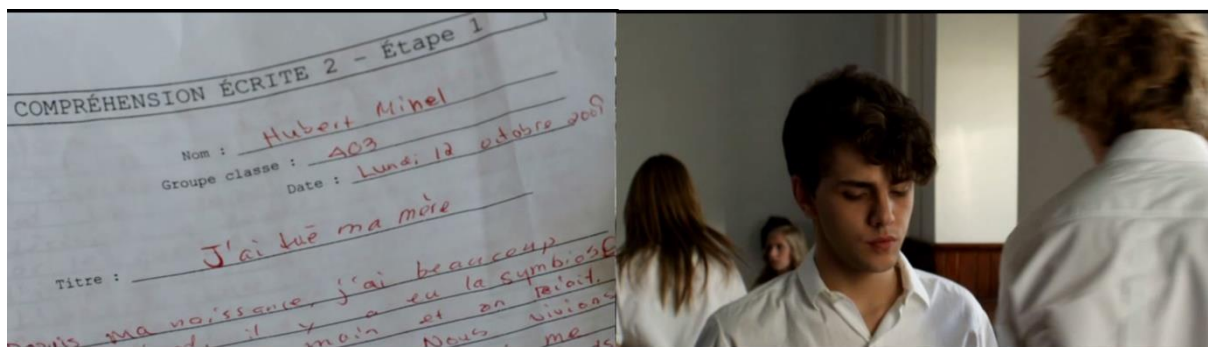
Argazkia 12. Hubert eta Antonin sexu-harremanak izaten pinturaz murgilduta

Pinturaz gain, ordea, pisu handiagoa du literaturak protagonistarengan. Baina ezin daiteke Huberten zaletasun literarioa ulertu Julie irakaslea kontuan izan gabe. Izan ere, honek bultzatzen du Hubert idaztera, elkarrekikotasun bat gauzatzen da. Julie irakaslearengan babesa bilatzen du protagonistak. Amak eskaintzen ez dion ikuspegi heldu eta finko bat. Horregatik, urdin kolorearekin janzten eta irudikatzen du Dolanek irakaslea. “Azula pentsamenduaren kolorea ere bada, gogoeta lasairena, deliberatzearena. Pentsamenduaren espazioa, pentsamendua espazioa delako, azula da”, zioen Joseba Sarrionaindiak¹⁷. Hala, konfiantzaz janzten du Dolanek irakaslea, Hubert bere etxean hartu eta terapia gisa berarekin hitz egiten duen pertsonaia baita. Juliek ere bizi du Huberten egoera, aitarekin duen harremana ezegonkorra da, ez dira elkarri hitzik ere egiten, horregatik gaztea bideratu nahi du, eta erreferentzia literarioak ematen dizkio. Coceteau artista frantsesaren hitzak errezitatzen dizkio: “Cocteau: ama bat ez da inoiz bere semearen laguna izango”, Huberten erantzuna, ordea, sarkasmoz beterikoa da: “Jainkoa: zure aita eta ama ohoratuko dituzu”.

Alfred de Musset idazle frantziarraren *À ma mère* liburua ere oparitzen dio Juliek, espresuki pasarte jakin bat gomendatuz. Noski, ama-semeen arteko harremanei buruzkoa da hau ere. Hala, Hubert literaturan barreiatuta ageri da filmean zehar. Izan ere, idazten eta irakurtzen jardungo du honek filma (irakasleak literatur lehiaketa batera ere apuntatzen du gaztea). Bere

¹⁷ Joseba Sarrionaindiak kartzelan idatzitako *Ni ez naiz hemengoa* (1985) saiakera liburuko *Azula eta Urdina* (83.orrialdea) idazkian urdin koloreari buruzko hausnarketa pertsonala egiten du idazleak.

gelan itxita, argiztapen eta giro ilun itogarri batean barrena idazten du Hubertek. Gerora ikusiko den bezala, Juliek irekitako bidea erabiliz, literatura erabiltzen du gazteak bere sentimendu, emozio eta zalantzak askatzeko. Hau da, filmaren hasieran Hubertek bere ama hil egin dela esaten dio irakasleari (gezurra bada ere), eta bukaeran hilketa hori nolabait gauzatu egiten du: konturatzen da literatura erabiliz, idatziz, errealitatea fikzionatu dezakeela, hau da, berak eraturako unibertso propio bat eraiki non bere kezka, itotasun eta arazo guztiak bertan behera geratzen diren. Horretarako, ama hiltzen du berak idatzitako idazki batean: “*Nik hil dut nire ama*” izenburudun testua. Heriotza literario hau irtenbide baliagarria da Hubertentzat (Díaz Boada, 2013: 15).



Argazkia 13. Hubert "Nik hil dut nire ama" idazkia entregatzen eskola pribatuan

Hala ere, eta Julie irakaslearengana bueltatuz, aipagarria da Dolanek ematen dion tratamendua. Izan ere, Hubert eta irakaslea batera dauden eszenetan plano arrotzak ikusten dira behin eta berriro, amarekin erabiltzen duen formula bera erabiliz. Ez da kasualitatea. Nahiz eta Juliek Hubert babestu, bideratu eta gidatu, honek nolabait alde egiten du. Hau da, bidea irekitzen dio Huberti, oinarri batzuk finkatzen dizkio, baina behin bere lana, “misioa”, beteta dagoela badoa, eta Hubertek jarraitu behar du oinarri horiek ezagutuz aurrea egiten, bere nortasuna eraikitzen. Baina ez da



Argazkia 14. Hubert eta Antonin diskotekan musukatzen, argiztapen urdina

gai, hankamotz geratzen da, eta gurasoek eskola pribatura eramaten dutenean Eric klasekidearen babesa bilatzen du. Biak jai batera doaz eta bertan musukatu egiten dira. Diskotekan zehar, bi mutilak elkar musukatzen ari direla, berriz ere, argi urdina erabiltzen du Dolanek nabarmen. Hubertek irakaslearen hutsunea bete du Ericekin, baina aldi berean atzerapauso bat du eta zulo berriak ireki zaizkio. Hala, Dolanek filma gogortu egiten du, Hubert fisikoki zigortuz, honen nortasun krisi erabatekoa agerian utziz.



Argazkia 15. Hubert drogen menpean amarekin barrenak askatzen

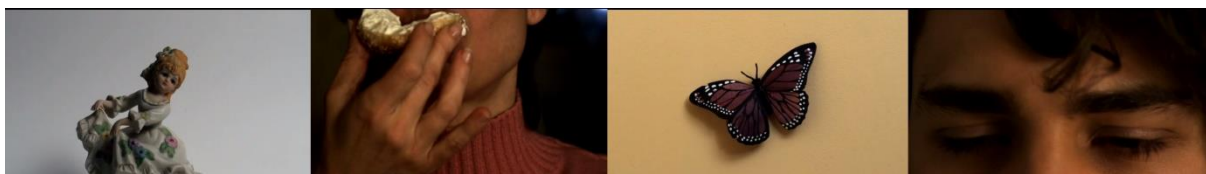
Hubert guztiz drogatuta amaren etxera doa eta urte luzez ezkutuan izan dituen sentimenduak aurpegiratzen dizkio. Plano laburrez betetako eszena da, eta Hubertek ez du ezer isiltzeko.

Eztanda egiten du, baina lehen aldiz, amarekin duen hitz trukaketa zintzoa da. Speed drogaren eraginpean egonik, Hubert ez da konturatzen bere onetik aterata dagoela. Hori dela eta, berriz ere argiztapen ilun eta itxi bat antolatzen du Dolanek, aurreko eszenetakoa baino are gehiago. Badirudi Hubert askatzen ari dela, baina, aldiz, hondoratzen ari da. Amore eman du amarekin duen borrokan, izan ere, identitate faltsu bat eraiki du, drogen menpean ezkutaturik. Hala, esan bezala, jarraian Xavier Dolanek pelikulako sekuentziarik gogorrena baina ederrena eraikitzen du bere protagonista zigortzeko. Muntaiak paralelo bitartez, Hubertek jipoi bat jasotzen, amak honen bideo testigantza pertsonalak aurkitzen dituelarik beste aldean. Sekuentzia hunkigarria da, eta Dolanek ikuslea Hubertekin identifikatzea lortzen du. Alde batetik, protagonistarentzat inflexio puntu bat da, izan ere, umekeriak utzita, bere izaera, nortasuna eta garapen pertsonala mugatzen duen gakoari aurre egitea erabakitzen du. Jada, gatazka ez da beraren eta amaren artekoa, baizik eta, denborarena. Iragan zoriotsu eta baketsura bueltatu nahi du.

4.1.3. Irudimenera begirada

Xavier Dolanek, bideo-testigantza eta arteari egindako esplizituki egindako erreferentziaz gain, istoriotik kanpo dauden pasarteak sartzen ditu maiz. Hauek filmaren jarraikortasun narratiboa eteten dute, efektu zorabiagarri bat sortuz eta ikusten ari garena inkontzienteki jasotzea ahalbidetuz (Vaughan, 2014: 168). Hala, Xavier Dolanek, kontaketa zatikatua planteatzen du film honetan. Zatiketa hau hiru mailatan ematen da: gaiari dagokionez, narratiboki eta baita formalki ere. Hubertek ageriko nortasun krisi bat du. Ez du bere buruaren baitako egirik ezagutzen, noraezean dabil eta etengabeko gatazkak sortzen dizkio ezegonkortasun mental horrek gainontzekoekin. Filmean argi nabari denez, amarekin, baina batez ere bere buruarekin. Horrela, esan bezala, bestelako diziplinetara (artera batez ere) jotzen du. Baina, pertsonaiaren ziurtasun eza honek badu bere adierazpen narratiboa. Izan ere, Dolanek elipsiak erabiltzen ditu filmaren eszenak eta sekuentziak lotzeko. Hutsuneak daude hauen artean, askotan argitu gabe geratzen diren denbora tarteak. Pelikulak ez du ohiko kausa-ondorioaren egitura jarraitzen, zuloak daude, hutsuneak. Gertakizun batek ez du hurrengora eramaten zuzenean, linealtasun kausala puskatzen da. Eta egitura honek filmaren maila formalean ere badu bere isla.

Horretarako, Dolanek ikusgai bihurtzen ditu Huberten sentimendu eta emozioak. Aukeraketa formal jakin batzuk erabiliz, pertsonaiaren nortasun krisia baliatzen du filma gorpuzteko. Nabarmen, bi estrategia erabiltzen ditu zuzendari gazteak. Batetik, irudi labur kateatuak, plano arrotzak, travellingak; bestetik, flashbackak diruditen oroimenezko irudiak, galdutako iraganari erreferentzia egiten diotenak.



Argazkia 16. Panpin erlijiosoa eta ama. Tximeleta eta Hubert

Lehenengoekin hasiz, filmak Eisensteinen printzipioa dakar gogora, non planoen arteko gatazkak ikuslearen interpretazioa ahalbidetzen duen (Vaughan, 2014:168). Hala, Dolanek filmaren hasieran tximeleta eta irudi erlijiosozko panpina antzekoak erakusten ditu ama

fisikoki aurkeztu aurretik. Hauetan, Hubert eta ama islatuta agertzen dira: tximeletak semea irudikatzen du, bere askatasun nahia, etxetik ihes egiteko nahia. Panpin erlijiosoek, ordea, amaren gehiegizko babes edota dependentzia. Antoninekin ere gauza bera egiten du. Hau aurkezterakoan, margolan ezberdinak edota James Dean aktorearen argazkiak bistaratzen ditu plano laburrez kateatuta. Noski, arestian esan bezala, Hubert eta Antonin margolari lanetan agertuko dira filmean zehar, eta James Deani buruzko erreferentziak ere entzun daitezke bi mutilen ahoetan. Hala, Antoninek transmititzen dion freskotasuna eta gizatasunarekin lotzen ditu Dolanek hau eta James Dean. Truffauk horrela deskribatu zuen aktore amerikarra eta ikusleek beraren figurarengan sentitzen zuten isla (1976: 275):

Gaur egun, gazte oro identifikatzen da James Deanekin. Ez horrenbeste, behar bada, biolentzia, sadismoa, frenesia, melankolia, pesimismoa edota maltzurtasunarekin. Bai, ordea, askoz ere simple eta egunerokoak diren ezaugarriengatik: apaltasuna sentimenduetan, etengabeko fantasia, purutasun morala, erronkei aurre egiteko grina, xarma, gizartetik kanpo egotearen harrotasuna, baina baita bertan sartzeko errefusapena zein desira. Azkenik, mundua den bezalakoa onartzeko -edo errefusatzeko- sentimendua ere.



Argazkia 17. James Deanen argazkiak eta Antonin

Huberten barne munduaren metafora gisa kontsidera daitezkeen irudaek etengabe agertzen dira filmean zehar. Adierazgarria da, batez ere, bere ama hilkutxa batean irudikatua agertzen denean. Izan ere, Hubert eztabaida batetik dator: bere amak bat-batean esaten dio ez diola uzten etxe propio bat alokatzen (nahiz eta lehenago baiezkoa eman). Beraz, suminduta sentitzen da protagonista eta une jakin horretan gorroto du bere ama. Hala, hilkuntza batean irudikatzen du esplizituki. Bestalde ere, “*Nik hil dut nire ama*” idazkiarekin, nolabaiteko askatasuna sentitzen duenean, bakearen usoen eta Leonardo Da Vinciren *Azken Afariaren* irudiak tartekatzen ditu. Hauekin, azkenean amaren gainkargatik liberatzea lortu duela iradoki nahi du Dolanek, heriotza literarioak askapen espirituala suposatzen diola. Hala ere nolabait, Hubertek ama traizionatu du, horregatik, printzipioz heriotza literario honek konponbidea badirudi ere, barne krisia areagotuko zaio. Horrez gain, badaude bi eszena non Hubert guztiz amorratuta sentitzen den eta ideia hau indartzeko Dolanek objektuen apurketak erabiltzen dituen: lehenengoan, Hubertek ez du onartzen amak berari ezer esan gabe planak finkatzea (kasu honetan, bere amaren algun batekin jatera joatea, berak jada hitzordua duenean Antoninekin), horregatik, amorrua lasaitzeko badirudi Hubertek etxeko platerak puskatzen dituela. Bigarrena, aitaren traizioaren ondorioa da. Honek



Argazkia 18. Ama hilkutzan, Huberten irudimena

amak berari ezer esan gabe planak finkatzea (kasu honetan, bere amaren algun batekin jatera joatea, berak jada hitzordua duenean Antoninekin), horregatik, amorrua lasaitzeko badirudi Hubertek etxeko platerak puskatzen dituela. Bigarrena, aitaren traizioaren ondorioa da. Honek

semea eskola pribatu batera bidaltzea erabakitzen du, eta Huberten sentimenduak ikustarazteko Dolan pertsonaiaren burura sartzen da beste behin, erakusleihen baten kristalen apurketa erakutsiz.

Baina, bestelako erregistro batean ere erabiltzen ditu zuzendariak era honetako pasarteak: umore puntu batekin ere, Hubertek bere ama eta honen laguna irudikatzen ditu solariumean, gizon gihartsuak atzean dituztela, Karibe inguruan. Aipagarria da ere, Hubertek irakurtzen eta pentsatzen dituen hitzak, esaldiak... nola zuzendariak pantailan gainjartzen dituen. Pertsonaia ikuslearengana hurbildu nahi du horrela Dolanek.

Bestalde, jada arestian aipatu bezala, zenbait plano arrotz eta berezi erabiltzen ditu zuzendari quebecktarrek. Plano-kontraplanoak erabiltzerako orduan, ohikoak ez diren koadroak osatzen ditu: airea subjektuaren begiradaren aurkako aldean utziz, elkar ulertzen ez diren pertsonaiak identifikatzen ditu horrela. Hau da, uruntasuna erakutsi nahi du. Amarekin erabiltzen duen formula bada ere, Julie irakaslearekin ere ikus daiteke. Botere-harremanak finkatzeko ere, kameraren altuera aldatzen du Dolanek, sarri, amaren menpekotasuna adierazi nahian. Horretarako, plano zatikatuak ere erabiltzen ditu, hau da, plano labur eta itxiak. Baina, aurrez aurre filmatutako plano frontalek ere bereizgarritasuna dute. Batez ere Julie irakaslearekin dituen elkarrizketetan erabiltzen dira enkoadraketa hauek, baina baita ere Hubert eta bere ama autoan daudenean ere.



Argazkia 19. Usoa eta Azken Aferia, Huberten irudimenaren parte

Hala ere, antzetarantz egindako bi travelling esanguratsu kokatzen dira Huberten nortasun krisia erabat agerian uzten denean. Lehenengoan, Hubertek eskola pribatu berrian entregatu berri du *“Nik hil dut nire ama”* idazkia eta nolabait libre sentitzen dela dirudi. Hala ere, berehala agertuko da bikoiztasunaren motibo den ispilua. Hubert komunean dago, hortzak garbitzen. Bere aurpegia zuzenean ikusi ordez, ispiluaren isla da Dolanek erakusten duena, eta jarraian, atzerantz egindako travelling geldo bat hasten da, Ericekin duen harremanari hasiera emanez. Hasierako travelling honek Huberten berezko izaeratik aldentzen du ikuslea. Jarraian Ericekin diskotekan musukatuko da, baina aldi berean bere nortasuna guztiz hautsiko du. Horrela, guztiz drogatuta amaren etxera doa eta barneko sentimenduak aurpegiratzen dizkio. Eszena honetan bigarren travellinga gertatuko da, eta berriz ere, film osoan Hubertek erakutsi duen jarrerara bueltatzen da. Nolabaiteko trantsizio pasarte da sekuentzia osoa. Travelling batekin hasi eta bukatzen dena. Huberten bigarren aurpegia erakusten du Dolanek.



Argazkia 20. Platerak hausten, leiho bateko kristala apurtzen eta ama "Karibbean". Huberten irudimenaren parte

Baina, garrantzia handiagoa dute Huberten beraren burutik Dolanek erakusten dituen imajinaziozko irudi edota pasarteak. Bere momentuko sentimenduak ere islatuz, presentzia handiagoa hartzen dute iraganari begiratzen diotenak. Hala, Dolanek ohiko bi aurpegi erakutsi beharrean, hau da, fisiko eta mentalarena, hirugarren bat gehitzen du: super8 kamerarekin hartutako iraganeko irudiak, galdutako iraganaren adierazgarri direnak. Beraz, istoriotik kanpo daudelarik, Dolanek kaos bat bailitzan antolatzen du Huberten mundua, amarekin duen talka zuzena oztopo bat da bere nortasunaren eraikuntzan, horregatik, zuzendari quebecktarrak protagonistaren barrenetara, imajinaziora eta oroitzapenetara, hau da, terminologia psikoanalista erabiliz, azpikontzientera bideratzen du ikuslearen begirada. Pasarte hauek erabiliz, Hubert benetan ezagut daiteke, bere zauria argitzen du Dolanek, horrela, amarekin duen gatazkarako konponbidea iradokiz. Horrela, filmaren bukaerako eszenara bideratutako pasarteak tartekatzen ditu protagonista ahul sentitzen den uneoro, horrela, agerian geratzen da Dolanek konpondu gabeko gatazka bat duela, iraganean sortu eta gorpuztutako zauria. Honek oztopoak jartzen dizkio pertsona gisa fikatzeko, nortasun sendo bat eraikitzeko. Hiru dira momentu gako hauek:

Lehena. Hubertek amarekin errieta egin berri du, honek bat-batean ideiaz aldatu eta bere apartamendu propioa izateko ilusioa zapuztu baitio. Antoninen etxean babesten delarik, honen ama agertzen da eta ezer baino lehen, eskolan margotutako koadroagatik zoriontzen du. Hubert. Harreman ezin hobea sumatzen da Antonin eta bere amaren artean, konfiantzazkoa eta guztiz gardena. Hirurak elkartzen diren gela ere horren isla da, izan ere, zuria da guztiz, argitsua. Hala, Hubert etsituta, burumakur ageri da, pentsakor. Momentu hau aprobetxatzen du Dolanek lehen oroimenezko pasarte sartzeko. Laburra bada ere, Hubert eta bere ama elkarrekin pozik ikusten dira, zoriontsu, bat eginda. Berriz ere istoriora bueltatuz, esku batek liburu bat dirudiena aukeratzen du. Hubert da, argazki album bateko argazki zaharrak gogorarazten. Iraganeko oroitzapenetan barneraturik bakarrik sentitzen da Hubert zoriontsu.



Argazkia 21. Planoen planifikazio arrotza

Bigarrena. Hubertek jipioia jaso berri du, amak bere bideotestigantzak aurkitu ditu eta Julie irakasleak jakinarazten dio aitarekin kontuak argitu dituela. Unerik gogorrenak dira Hubertentzat eta urte luzez sufritu izan duen nahigabetasunari aurre egitea erabakitzen du.

Mahai gainean zerbait idazten hasiko dela dirudi: gerora jakingo den bezala, amari zuzendutako mezu labur baina zehatz bat. Hubertek erabaki du bizi duen errealitate kaotikoa gainditu behar duela. Horregatik, filmaren hasierako sekuentzian argiari, askatasunari lepoa ematen ageri bazen, orain argi horri aurre egiten dio. Gela ilun eta itogarrian kamerari lepoa eman eta argia aurrez aurre duela iragana, haurtzaroa zoriotsua aldarrikatzen du. Jarraian, Dolanek bigarren pasarte extradiegetikoa erakusten du. Ama, ezkongaz jantzita, Hubertengandik ihesean doa, baina honek ez du onartzen ihesa, maite du, harremana berreskuratu behar dute.

Horrela, hirugarrenera igarotzen da Dolan zuzenean. Chantalek eskola pribatuko zuzendariaren dei bat jaso du eta honek azaltzen dio mezu simple bat utziz Hubertek ihes egin duela: “*Nire erreinuan nago, nirekin hitz egin nahi baldin baduzu*”. Txikitan, familia bateratuarekin, bizi izan zen etxean dago Hubert, hiritik kanpo, naturan aske eta irekian barneratuta. Dolanek erakusten du nola Huberten zauria gurasoak banandu eta bera amarekin Montrealera, hirira, lekualdatu zenean sortzen dela. Hiriak Hubert kutsatu du, ordura arte amarekin, baita gizartearekin ere, zuen harreman harmoniatsua suntsituz. Hala, Hubert eta Chantal elkarri eskua emanez ikus daitezke filmaren asken sekuentzian, iraganera bideratutako begiradan bat egiten dutelarik. Hiriko autoen burrunbadarik ez dago jada, oster, aske hegan dabilzan txorien txioak entzuten dira, Huberten azken oroitzapenarekin bat eginez. Hemen ama-emeak ageri dira haurtzaroko etxe berean, harkaitzetan pozik, jolasean eta zoriotsu.



Argazkia 22. Super 8 kamerarekin hartutako irudiak. Huberten memoria eta oroitzapenen parte

4.1.4. De la mère a la mer (amarengandik itsasora)

Beraz, esan bezala, aipatutako hiru une eta oroitzapen hauek ibilbide bat dute eta intentzio bat dute, filmaren bukaeran islatzen den bezala. Hala ere, Dolanek filma irekita uzten du, izan ere, Hubertek bizi duen identitate krisia, nortasun aldrebes eta nahasiarenak ez du konponbiderik aurkitzen. Horrela, filmaren azken sekuentziara heltzen da filma. Baina, berriz, ere Truffautengana jotzea ezinbestekoa da. Izan ere, bi filmek antzeko bukaera planteatzen dute, film osoan jarraitu diren harremanekin gerta bezala.

*Les 400 Coups*en, Antoine Doinelek, aukera azaltzen zaion bezain laster, ihes egiten du. Istorio osoan zehar entzun daiteke bere ahotik ez duela inoiz itsasoa ikusi, eta bertara hurbildu nahiko lukeela. Hala, bertara bideratzen du ihesa, hondartzara heldu eta ura ukitu bezain laster korrika egiteari uzten dio. David Bordwellek horrela azaltzen du *Arte Zinematografikoa* (2011) liburuan Truffautek filmari ematen dion bukaera:

Kamera bere aurpegirantz hurbiltzen da, eta halako batean, gelditu egiten da. Filmaren azken irudiak irekita uzten du Antoineren etorkizuna. Kontaketak

ez du argitzen mutikoa harrapatu egiten duten eta erreformatoria itzularazten duten ala ez; beraz, ikusleen imajinarioaren esku uzten du Antoineri zer gertatuko zaion etorkizunean (Bordwell eta Thompson, 79-80).

Itsasoa du aurrez aurre, askatasunaren sinbolo, mugarik gabeko bizitza berri bat. Baina orain zer? Zer gertatuko da etorkizunean? Ezin jakin daiteke Doinel gazteak aurrerantzean izango duen jarrera, betekizuna edota bizimodua, airean dago bere etorkizuna. Hala, bukaera ireki eta anbiguoan eredutzat du Bordwellek Truffauten filma:

Narrazio batzuek ihes egiten diote, nahita, klimaxari. Horrelakoetan, kausa-efektuko katearen emaitzei buruzko itzarobideak sortu ondoren, filmek zapuztu egiten dituzte uste horiek, eta ekintzei behin betiko soluziorik ez emanez lortzen dute hori. Horren adibide ezagunenetakoa bat da *Les 400 coups* filmaren azken planoak (Id. 88).

Dolanek, ere *J'ai tué ma mère* modu berdintsuan bukatzen du. Amari zuzendutako mezu bat utziz, ihes egitea lortzen du eskola pribatutik (Antoninek lagunduta), eta harkaitzetara doa, txikitari familia bateratu eta harmoniatsuekin bizi izan zen tokira, bere "erreinura", noizbait zoriontsu izan zen etxera. Elkarri eskua emanda, Chantal eta Hubert isilik daude, itsasoari begira, horren urrun dirudien iragana gogoratuz. Truffautek azken planoak gelditu egiten badu, Dolanek Huberten oroitzapenak bistarazten ditu: ama eta semea elkarrekin jolasean, pozik, zoriontsu. Ezkutuan dagoen aitak hartutako irudiak dira, super 8 kamerarekin. Galdutako iragana berreskuratuz bukatzen du Dolanek filma, iragan zoriontsuekin, itsasoak eskaintzen dion askatasunarekin. Haurtzaroko zoriontasuna du buruan Hubertek, baita Dolanek ere. Baina orain zer? Filmak bukaera irekia du, izan ere, Hubertek ez du bere barne krisia gainditu, eta ez da arrastorik ematen etorkizunean konponbiderik izan dezakeen edo ez baieztatzeko. Bere krisiaren oinarria, barrenetara jo du, eta bertan amarekin elkartu da, baina hori ez da nahikoa izango bien arteko harremana konpontzeko.



Argazkia 23. Antoine Doinel eta Hubert bere amarekin. Bi filmak itsasoan bukatzen dira

Beraz, Xavier Dolanek *Les 400 coups* filmaren berrikusketa bat planteatzen du, amaren eta semearen arteko harremanaren ildoak jarraituz, baina batez ere pertsonaiaren barne gatazkak sakonduz. Horretarako, iraganera egiten du salto, bertan sortu baitziren irekita dirauten zauriak. Zatiketa narratibo eta formal bat planteatzen du Dolanek film osoan zehar: hasierako eszenan, nahiz eta gela berean egon, ama eta semea zatikatuta agertzen dira. Bukaera, aldiz, itsasoan bat egiten dute, plano berean. Bestelako ikuspegi batetik bada ere, Dolanek zenbait urte geroago familiarreko gatazka bera berreskuratu zuen. 2014an egindako *Mommy* filmak semearen eta amaren arteko harremana du oinarri, Dolanengan beti presente dagoen agresibitatea muturrera eramanez.

4.2. *Les amours imaginaires* (Irudimenezko maitasunak)

“Bigarren lan oro ere funtsezkoa da bere baitan, izan ere, artista lan bakarreko gizona den zehazten du, hau da, talentudun *amateur* bat, edota benetako sortzaile bat; zorizko kolpe bat izan duen edota garapena izango duen”

François Truffaut

Xavier Dolanek *Les amours imaginaires* (2010), bigarren film honekin ere, Cannes liluratzea lortu zuen 2010ean *Prix Regard Jeune* saria bereganatuz. *J'ai tué ma mère* filmaren bidea jarraituz, hau da, subjektuaren identitate krisia jorratuz, Dolanek ama utzi eta lagunaren arteko harremanetan kokatzen du gatazka. Gazteen sentimendu eta emozioez jarduten du zuzendariak, hauen frustrazioak adieraziz, nortasun sendo baten eraikuntza oztopatzen duten krisia erakutsiz. Hala, Dolanen estreinako filmean protagonista nerabe bat bazen, bigarren honetan jada nagusiagoa da, *gaztaroan* barrena sorturiko harremanetan murgiltzen ditu zuzendariak pertsonaiak, bestelako arazo eta gatazkak azalduz. Jada, aurreko filmeko premisatik urrunduz, amaren kontrolpetik ihes egindako pertsonaiak dira, nolabait askeak (familiarreko loturei dagokienez), bizitzaren beste etapa batean sartuta daudenak, baina zauri bat izaten jarraitzen dutenak: nortasuna.

Beraz, zein da *Les Amours imaginaires* filmaren argumentua?

Lagunen arteko afari batean Francis (Xavier Dolan) eta Mariek (Monia Chokri) hirira etorri berria den mutil bat ezagutzen dute: Nicolas (Niels Schneider). Hirurak lagun min bilakatzen dira, baina Francis eta Mariaren artean gatazka pizten da, izan ere, biak Nikolasez maitemintzen dira. Nahiz eta Francis eta Mariek bestelako harremanak izan, Nicolas bereganatzeko lehian sartzen dira. Hiru lagunak Nicolasen gurasoen etxera, kostaldera, doaz asteburu pasa eta lehen aldiz Francis eta Mariaren arteko tentsioak ebazpen fisikoa dauka: elkar jotzen dute. Nicolasek, hau ikusita alde egiten du eta bi lagunek ez dute denboraldi batez bere berririk izango. Francisek, lehenik, eta Mariek gero, Nicolasekin aurrez aurre sentimendu guztiak askatzea lortzen dute, baina honek biez paso egiten du. Azkenean, zenbait denbora geroago, bi lagunek berriz topo egiten dute Nicolasekin festa batean, baina orainoan, hauek dira bera baztertzen dutenak, begiak beste mutil batean jarriz eta berriro ere filmaren hasierako egoerara bueltatuz.

Hiru pertsonaien arteko maitasun harremanak aitzakia gisa harturik, Xavier Dolanen bigarren film honetan, berriz ere, François Truffauten zantzuak ikus daitezke. 1961eko *Jules et Jim* filmarenak hain zuzen ere. Izen bereko Henri-Pierre Rochéren eleberri autobiografiko batean oinarrituriko filma da, *Nouvelle Vague* mugimendu zinematografikoaren altxor preziatuenetariko batean bilakatu dena. Truffaut, Edgar Ulmerren *The Naked Dawn* (1955) filmari egindako kritikan, Rochéren liburuaren balioaz jardun zuen, maitasunaren ikuskera modernoa abiapuntutzat hartuz:

...[The Naked Dawn filmean] garrantzitsuena batez ere, hiru pertsonaien arteko harremanetan gauzatzen da. Hala, ezagutzen dudana eleberri moderno ederrenetariko bat Henri-Pierre Rochéren Jules et Jim da. Bertan, lagun minak diren bi gizon eta bien laguna den

emakume baten bizitza kontatzen da. Hirurak elkar maite dute, moralitate estetiko eta berri baten baitan. The Naked Dawn filmak bultzatu ninduen, nolabait, Jules et Jim eleberriaren egokitzapen zinematografikoa egitera (Truffaut,2015: 156).

Hala ere, Henri-Pierre Rochéren eleberri honek (eta beraz, Truffauten pelikulak) ere badu bestelako testu literario bat oinarrian: Johann Wolfgang Goethe idazle alemaniarraren *Las afinidades electivas* (Die Wahlverwandtschaften, 1809) liburua. Goethe Europako Erromantizismoaren aitzindari eta maisu izan zen, baina doktrina estetiko honen gehiegikeriak gaitzesten bukatu zuen, “Erromantizismoa gaixotasuna” dela adieraziz (Aldekoa eta Olaziergi, 2012: 115). Liburua literatura erromantikoaren gailurretariko bat da, eta bertan, besteekin harremanetan (maitasun harremanetan) sartzera zerk bultzatzen gaituen planteatzen da.

Izan ere, maitasuna da Truffauten filmografiaren funtsezko gai nagusienetariko bat. Zehazki, “maitatzeko zailtasuna” jorratu izan du zuzendari frantziarrak, emaitza esanguratsuak lortuz: *La peau douce* (1963), *Les deux anglaises et le continent* (1971) edota *La femme d'à côté* (1981) filmak dira honen eredu (Salvat,1973: 118). Baina, esan bezala, *Jules et Jim* filmak pizten du interes gehien azterketa honetan. Izan ere, Xavier Dolanen *Les Amours imaginaires* pelikularekin baditu zenbati elementu amankomunean.

Maitasun eta traizioz betetako filma izanik, *Jules et Jim* filmean, hirukote protagonistaren arteko harremanak kontatzen dira. Bi gizonekin hartu-eman duena Catherine (Jeanne Moreau) da, eta emakume idealtzat dute bai Julesek (Oskar Werner) baita Jimek (Henri Serre) ere. Baina, sortutako hirukote klasiko honen etorkizuna film hasieratik dago gaitzetsita: Catherinek bere burua bat-batean Sena ibaira jaurtitzen du bukaeran gertatuko denaren aurrerapen gisa: emakumeak bere buruaz beste egiten du, Julesekin batera autoa ibaira botaz¹⁸. Izan ere, Truffautek, hasieran komedia dirudiena dramaren bilakatzen du, bukaeran film tragiko bat eraikiz. Jules, Jim eta Catherinek sortutako hirukotea, hasiera batean dirudien harreman idilikotik urrun dago, amestutako mundu batera eramaten du Truffautek ikuslea, errealitatearekin talka egiten duen arte.

Esanguratsua da ere filmak era guztietako aipamen eta erreferentzia artistikoak egiten dituela. Hitchcock, Renoir, Lubitsch... bezalako zinegile miretsien zantzuak ikus badaitezke ere, zinemagintzaren historiako urrezko garaia irudikatzen du Truffautek: Jules et Jim zinemagintzaren lehen urteetan kokatzen delarik, zinema mutuari egindako omenaldiak sartzen ditu (Bordwell eta Thompson, 2010: 264). Horrez gain, literatura eta antzerki aipamenak ere badaude. Hain zuzen ere, bi gizonak idazleak dira, bata frantziarra, bestea alemaniarra. Idatzitakoak elkarri erakusten dizkiote, bata bestearen itzulpenak eginez. Bi lagunak, gainera, *On Kixote Mantxakoa* eta *Santxo Panza* bezala identifikatzen dira. Artea ere aipatzen da sarri, izan ere, artean aditua dirudien Albertekin figura eta eskultura ezberdinak ikuskatzen dituzte. Honela deskribatzen dio Jimek Julesi Albert: “*Margolarien laguna da bera. 10 urte barru famatuak izango diren artista guztiak ezagutzen ditu*”. Hau musikaria ere izanik, Catherinekin abesti bat sortuko du, beste bi gizonen aurrean abestuz.

Horrela, ia mende erdi beranduago frantziar Olatu Berriko film entzutetsuenena eguneratzen duen pelikula bat agertzen da: *Les Amours imaginaires*. Formulazio bera jarraituz, hau da,

¹⁸ Editorial Planeta S.A. etxeak zinemaren historiari buruzko liburu sortatik ateratako aipua.

hirukote baten maitasun harremanak jorratuz, subjektuaren nortasun krisia azaleratzen du Dolanek. Horretarako, Truffautek, maitasun erromantikoaren konbentzioa pixka bat urratzen badu ere Xavier Dolanek haustura totala planteatzen du. Maitasun idilikoaren bilaketaren porrotaz, frustrazioaz jarduten da Dolan bere pelikulan. Ezinezko maitasun horrek gatazkak sortzen ditu pertsonaia bakoitzaren baitan, nortasun krisi sakon bat azaleraziz. Baina horretarako, zuzendari quebectarra ez da hirukote protagonistan bakarrik oinarritzen. Istoriotik kanpo dauden bestelako pertsonaia anonimoei egindako elkarrizketa antzeko hausnarketak sartzen ditu filmean. Hauek maitasun harreman eta sexualitateari buruzkoak izanik, *reality* saioen itxura hartzen dute (Cohen eta Varga, 2015: 5). Horrela, gaur egungo telebista saioetan horren ohikoak eta arrakastatsuak diren formatuetara hurbiltzen da Dolan, bera ere gazte izanik, ikuslearen identifikazioa lortzeko estrategia gisa erabiliz. Hausnarketa hauekin, gaur egungo gazteen arazoak unibertsalizatu nahi dira, pertsonaien maitasun sentimendu eta harremanak ikusleari zuzenean erakutsiz.

Pelikulan hiru aldiz sartuko ditu Dolanek elkarrizketa edota hausnarketa hauek, filma hiru zatitan banatuz eta protagonista nagusiek biziko dituzten sentimenduak aurreratuz. Hau da, film konbentzional batek dituen hasiera, garapena eta bukaera bereizten dituela esan daiteke. Lehenengo pasartea harremanaren hasierari dagokio, hau da, hurbilketa bat planteatzen da. Bigarrenean, “ustezko” maitasun harremana garatzen da. Hirugarrenean, aldiz, idilikoa omen zen maitasun harremanaren suntsipena, desilusioa eta frustrazioa. Beraz, pasarte hauek filmeko protagonistek egiten duten ibilbide bera dute, izan ere, atal bakoitza gerora gertatuko denaren aurrerapena da.

Badaude zuzenean *Jules et Jim* eta *Les Amours imaginaires* filmek partekatzen dituzten egoerak. Bai Jules eta Jim, baita Francis eta Marie lagunak izanik, beraien zirkulu txikia zabaltzea eta haustera datozen “atzeritar” bat sartuko da beraien bizitzetan, bikotea hirukotean bilakatuz. Hala, gonbidatu berri honek (Catherinek, Truffauten filmean; Nicolasek, Dolanenean) jarrera zinikoa izango du eta kaltetuak bi lagunak izango dira (nahiz eta Catherine ere hil egiten den). Bai Truffauten filmean, bai Dolanenean, hiru pertsonaiak bazkari edota afari batean elkartzen dira lehen aldiz batera eta hauen harremanen unerik gatazkatsuenak hiritik urrun ematen dira: mendian edota itsaso ertzean kokatutako etxoletan.



Argazkia 24. *Jules et Jim*. Catherine Jules eta Jimekin elkartzen den lehen aldia

Xavier Dolanek Nicolas kokatzen du erdian, etengabeko porrot sentimentalez josita dauden Francis eta Mariaren artean. Hirukote protagonistak dituzten ohiko filmen konbentzioarekin haustea lortzen du Dolanek, izan ere, normalean emakume bat da lagunak elkarrekin lehiari jartzen dituen pertsonaia, aipatutako Catherine kasu. *Les Amours imaginaires* filmak, ordea, bestelako hirukote bat planteatzen du: alde batetik, homosexuala den Francis; bestetik, honen lagun mina den Marie; hirugarrenik, eta erdian, Nicolas, gerora Dolanek filmean islatuko duen bezala, Miguel Angelen David-arekin parekatzen duen gazte ilehori dotore bat. Beraz, ikus daitekeen bezala, emakumea ez da jomuga, baizik eta gizon bat, eta berataz maitemintzen den Francis homosexuala da, eskema klasikoetatik urrun. Hala, filmaren bukaerara arte ikusleak zalantzak ditu Nicolas ere homosexuala, bisexuala edo heterosexuala

den. Esan bezala, pertsonaia zinikoa da, ageriko identitate krisia bizi duten bi lagunaren artean kokatzen dena. Literalki, film osoan zehar, Nicolas pertsonaz inguratuta dago eta enkoadraketaren erdian kokatzen du Dolanek. Hala, ikusleak Nicolasekiko, bere nortasunarekiko, dituen zalantzak nabarmendu egiten dira. Beste behin Nicolas eta Catherine parekatu daitezke, izan ere, Truffauten filmean Jeanne Moreauek haragitutako pertsonaia trabestitu egiten da: gizez jantzen da identitate berri bat hartuz, “Thomas” izena hartuz.

Xavier Dolanengana bueltatuz, honek hiru trama planteatzen ditu bere bigarren filmean ere. *J'ai tué ma mère*ekin bezala, ohiko trama fisiko eta mentala daude, baina horrez gain, istoriotik kanpo dauden testigantza edota elkarrizketak, istorio nagusia osatzeko erabilitako pasarteak ere sartzen ditu. Trama fisikoan hiru pertsonaia nagusi daude, Francis, Marie eta Nicolas, eta hiruren arteko harreman soila kontatzen da. Literalki, borroka fisikora ere heltzen dira pertsonaiak. Bestalde, trama mentala bereizteko, Dolanek bere estilo autorialean horren adierazgarria den teknika erabiltzen du: Ana Escobar Picazok “bideoklip erako muntaia” (2016: 59) bezala izenpetu duena. Gerora aztertuko den bezala, Wong kar wai zinegile txinatarraren eragina sumatzen da Dolanengan, izan ere, modu berdintsuan filmatzen ditu pasarteak. Hemen, irudimenezko mundu bat irudikatzen du, pertsonaien barrenetara salto eginez eta nortasun krisia agerian utziz. Baina, horrez gain Dolanek hirugarren ildo bat ezartzen dio filmari: arestian azaldutako istorio nagusitik kanpoko reality itxurako (edo terapia) pasarteak daude. Hauek maitasun istorio ororen unibertsalizazioa bilatzen dute, irudimenezko (fantasiazko) maitasunak eta errealitate gordinaren arteko talka azaleraziz.

4.2.1. Nor da *adonis buruaski* hori?

Aipatutako guztia islatzen duen sekuentzia esanguratsua hasierakoa da, filmari hasiera ematen diona. Izan ere, lehen minutuetan Dolanek pelikularen nondik norakoak zeintzuk izango diren argitzen ditu. Horrela, jada *J'ai tué ma mère* filmean aipatutako Alfred de Musset idazle frantziar erromantikoaren hitzak irakur daitezke ezer baino lehen: “*Munduan ez dago maitasunaren delirioa baino ezer egiazkorik*”. Hitz hauek filmean ikusiko denaren berri ematen dute, eta jarraian ikusten diren elkarrizketekin lotzen da, horrela maitasunaren kontzeptu zabal zein interpreta anitzari oinarri bat ematen dio Dolanek: delirioarena¹⁹ hain zuzen ere, nahasmenduarena. Aipatutako elkarrizketa edo hausnarketa hauek Cohen eta Vargasek reality itxura dutela badiote ere, egokiagoa da “terapia” kontzeptua erabiltzea. Izan ere, Juan Vicente García Fernandez psikiatra eta idazleak gaur egungo gizarte postmodernistan maitasun kontuak direla eta, *psicoterapia* delakoek duten oihartzunaz eta erabilpenaz ohartarazten du (2008: 195-196):

Gaur egungo gizartearen ezaugarri anitzetako bat giza jokabide gehienen psikologizazioa da, izan ere, arazo oro psikologiko bilakatzeraino heldu da gizartea. Horrela, iraganean gizaseme bakoitzari gertatutakoa norberak bere ezagutza eta indarrekin barneratzen bazuen ere, gaur, zoritxarrez ez da halakorik gertatzen. Enpresan, lagunartean, bikotekidearekin edozein arazo izanda ere psikologoarengana hurbiltzen gara.

¹⁹ Delirio: iz. *Psikol.* Pentsamenduaren nahasmendua, irudimenezko gertaerak errealtzat harrarazten dituen. Iturria: Euskaltzaindiaren Hiztegia

Hala, izenik gabeko hiru pertsonaia azaltzen dira talde terapia dirudien mahai-inguru batean. Eremuz kanpo egindako begiradek eta pertsonaia bakoitzak kontatutako maitasun anekdota txikiak bideratzen dute ikuslea interpretazio honetara. Hauetako bakoitzak, film osoan zehar Marie eta Francis azalduko zaien aurpegi bat islatzen dute. Maitasun idilikora egindako hurbilketa planteatzen da, film bukaerako frustraziora bideratutako lehen pausoa.



Argazkia 25. Talde terapia itxura duen mahai-inguruan hiru gazte beraien maitasun anekdotak kontatzen

Lehenik emakume bat ageri da hizketan, obsesionatuta dirudiena: berak maite duen mutilak ez dizkio mezuak erantzuten, amorratuta dago. Horrez gain, mutil honi buruz dena dakiela dio, hau da, obsesioa mugetaraino eramaten du, guztiz kontrolatuta eta identifikatua dauka. Hurrengo agerpenetan esango duen bezala “jazarle” bat dirudi. Bigarrenik, mutil bat ageri da, eta honek orientazio sexuala du hizpide. Bikoiztasun sexuala azpimarratzen du, anbiguotasuna. Azkenik, bigarren emakume batek bere mutil-lagunaren bat-bateko desagerpena azaltzen du, nola espero gabe utzi egin duen, azalpenik eman gabe. Beraz, hiru bakarriketa hauek, jada, filmean gertatuko dena aurreratzen dute: Francis eta Mariek biziko duten irudimenezko maitasuna definituta geratzen da, izan ere, lehenik, Nicolas ezagutzean obsesionatu egingo dira, baina honen orientazio sexualari buruzko zalantzak izango dituzte (biekin ondo moldatzen baita eta biek ilusio faltsu bat sortuko baitute bere figurarengan), eta azkenik, Nicolasek abandonatu egingo ditu.

Istoriotik kanpoko hausnarketa terapeutiko hauek trataera berezia dute. Ez dira plano guztiz finkoak, etengabe zoom-a erabiltzen da atzera eta aurrera, egoera ezegonkor bat sortuz. Honek zerikusia du pertsonaien psikologiarekin. Guztiz hautsita daudela dirudi, enkoadraketa bezala ezegonkor. Krisian daude, beraien nortasuna zalantzan jarri dute maitasun tira-birek, eta ondorioz nahasmendua da nagusi. Gerora ikusiko den bezala, berdina gertatuko da Francis eta Marierekin. Bi lagunak porrot sentimental batetik datoz, baina aski dute begirada beste pertsona bati bideratzea berriz ere ziklo berberean sartzeko, biak pertsona bera jomugan izanik. Burua ezin altxatu daude, irtenbiderik gabeko espiral amaigabe batean.

Horrela, Alfred de Musseten hitzetatik hasita, eta elkarrizketa terapeutiko hauetatik igarota, filmeko hiru protagonistetara heltzen da Dolan: Francis, Marie eta Nicolasengana. Hasierako planotik jada mutil gazte ilehori batek ematen du atentzioa. Zigarroa ahoan duela jendez inguratuta azaltzen da Nicolas, pantailaren erdi erdian, eskuinean neska bat eta ezkerrean beste mutil bat dituela. Dolanek, horrela, Nicolasen nortasunaren eta izaera guztiz finkatzen ditu. Guztiengandik maitatua, denek bilatzen dute bere adiskidetasuna, bera da gainontzekoen erreferentea. Film osoan zehar beti azalduko da horrela Nicolas, gainerako pertsonaien erdian. Izan ere, literalki ere berak hala dio pasarte batean: “*Ni jarriko naiz erdian*”.

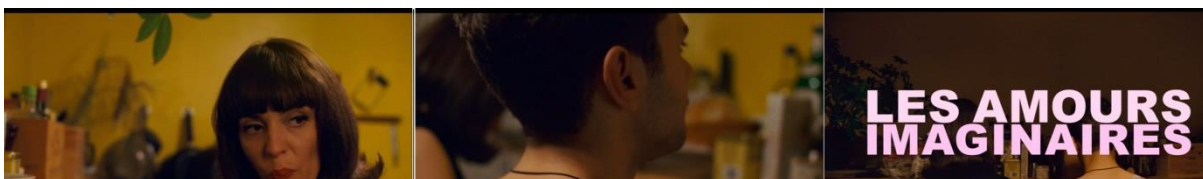
Jarraian, hurrengo planoan distantzia bat markatzen da. Gortina batek zatikatuta espazioa bitan banatzen da, baina ikusleak zati bat baino ez du ikusten, jarraian agertuko diren Marie eta Francisen plano subjektiboa da. Nicolas eta lagun talde osoa ageri dira mahai inguruan, aurrez aurre gazte ilehoria dagoelarik. Bere gainean lanpara argitsu bat, Nicolasen

nagusitasuna indartuz, guztien begirada da. Baina esan bezala, gortina batek banatzen ditu mahai inguruan dauden gazteak eta sukaldean dauden Marie eta Francis. Aldenduta daude, gainerakoengandik isolatuta, eta inbidia zantzu batekin hauen lehen hitzak entzuten dira: “*Nor da Adonis buruaski hori?*”. Mariek botatako galderari Francisek mespretxu osoz erantzuten dio. Hala ere, jada Adonis gisa geratzen da definituta Nicolas. Izan ere, mitologia greziarraren arabera hau edertasun ikaragarriko pertsona da.



Argazkia 26. Batetik, Nicolas enkoadraketaren erdian, lagunez inguratuta. Bestetik, espazioa zatikatzen duten gortinak

Beraz, figura idiliko batean bihurtzen dute Mariek eta Francisek Nicolas. Sukaldean daudelarik, etengabe bideratzen dute begirada mutiko ilehoriarenagana eta jarraian kamera geldoan hau enkoadratzen du Dolanek. Bere ile kizkurrak mugitzen dituelarik, honek duen seduzitzeko gaitasuna azpimarratzen du zuzendariak, figura maitagarri eta eder bat delakoan. Hala ere, nahiz eta irudi geldoa erabili, soinuak bere horretan dirau, eta egongelako zurrumurruak entzuten dira, sukaldean Marie eta Francis janaria prestatzeko erabiltzen ari diren labanaren soinua nagusitzen delarik. Haustura bat suposatzen du honek irudiaren eta soinuaren artean. Nicolasen figura eder eta onirikoaren atzetik errealitatea dago, literalki figura idilikoaren ideiarekin hautsiz, labainkadaka errealitate gordina aldarrikatuz. Berriz plano Marie eta Francisengana bueltatuz, bi pertsonaiak atzetik hartzen dituen plano bat erakusten du Dolanek. Bi lagunek aipatutako errealitate gordin horri bizkarra eman nahi diote, maitasun erromantikoarengatik apustu eginez. Hala, lehenengo Mariek eta jarraian Francisek azken aldiz begiratzen dute egongelarentz, Nicolasengana. Bi lagunek beraien harremana lehian jarriko dutela aurreratzen du Dolanek, irudimenezko maitasun batengatik sakrifikatuz.



Argazkia 27. Marie eta Francis sukaldean. Filmaren izenburua

Izan ere, momentu honetan azaltzen da filmaren titulua pantailan gainjarrita: *Les Amours imaginaires* (Irudimenezko maitasunak). Bai Mariek eta baita Francisek ere, nortasun hauskorra dutela erakusten dute, amaigabeko porrot sentimentalez gainezka daudelarik, pertsona jakin bat baino, honek irudikatzen duen kontzeptua, figura da bilatzen dutena, irudi bat, bizitza estilo bat (Escobar, 2016: 27). Nicolasengatik sentitzen duten erakarpena, maitasuna, ez da benetakoa, irudimenezkoa da: irudia maite dute, honek ordezkaten duena. Horregatik, kalte baino ez die eragingo beraien identitatearen eraikuntzan, sakonki mehatxatuak sentituko dira.

4.2.2. Hiru gehiegi dira

Film zatikatua planteatzen du zuzendari quebectarrak. Izan ere, elipsiz kateatutako narrazioa eten egiten dute istoriotik kanpoko pasarteek. Alfred de Musseten hitzak agertzen direnetik nahasmendua baino ez da ageri pertsonaiengan, maitasunak eragindako *delirioa* da nagusi eta hori protagonisten nortasun ezegonkorretan islatzeaz gain Dolanek hartutako erabakietan ere ikus daiteke. Horregatik, filmak amaigabeko espiral baten itxura hartzen du, beti ere maitasunaren inguruan piztutako gatazka eta tentsioek nortasun sendo baten eraikuntzan eragindako hutsune, frustrazioak irudikatuz.

Deskribatubaturako hasierako sekuentziatik abiatuta, Marie eta Francis guztiz maitemintzen dira Nicolasetaz. Nahiz eta hasieran hau ezeztatu, pixkanaka pixkanaka maitasun zantzuak agertzen hasten dira bi lagunengan eta Nicolas beraien desira bihurtuko da. Hala, lehia bizian sartzen dira bi lagunak Nicolas bereganatu nahian. Honen adibide da Nicolas eta Marie antzerkera doazen sekuentzia. Hau lau eszenatan banatu daiteke²⁰: lehenengo eszenan hirukotea mahai batean dago eserita. Audrey Hepburn aktorearen pelikula batean oinarritutako obra batera gonbidatzen du Nicolasek Marie, printzipioz Francis baztertuta utziz. Nicolas biluzik dago, ez da beste bi lagunen arteko lehiaren parte, helburua baizik. Horregatik, erdian ageri da, ea gainerako biek bere maitasuna lortzea dute helburu, biluzik dirudien gorputza janztea. Kamera eskuan hartuta filmatutako eszena da eta ez du etenik egiten. Hau da, plano luze bat erabiltzen du Dolanek ohiko plano kontra-planoak saihestuz. Dardarka dago kamera eta etengabe igarotzen da aurpegi batetik bestera. Jada sumatzen da Mariek eta Francis urduri daudela, elkarren arerio sentitzen dira. Nicolas, erdian dagoelarik, moderatzaile lanak betetzen ditu, Francisek ere parte har dezan nahi du, hau gonbidatu nahi du obra ikustera, baina honek ezezkoa ematen dio. Mariek eta berak elkar gurutzatzen dituzte begiradak, gerra psikologikoa piztu dela medio. Marie Nicolasekin joango da antzezlanak ikustera, baina Francisek badu nola egoerari aurre egin: Nicolasi Audrey Hepburn maite duela entzuten dio eta horretaz baliatzen da bere bihotzera heltzeko.

Hala, bigarren eszenan, Francis liburu-denda batera doa aipatutako aktorearen poster bat erostera. Nicolasi oparitu nahi dio, eta horretarako ustekabeko elkarretaratze bat prestatzen du. Eskuetan honen helbidea idatzita dagoen papertxo bat ikus daiteke, horregatik, bere etxeraino hurbiltzen dela erakutsi nahi du Dolanek. Francis obsesionatzen hasia da jada Nicolasekin, eta Marie aurkari gisa ikusten du. Horregatik, eszena hau iraupenez laburrak diren planoz osatuta dago, beti ere Francis agertzen delarik, mozketa zuzenak eginez. Gaztea urduri dago, eta lehenbailehen eman nahi dio posterra Nicolasi. Nahiz eta hau Marierekin antzerkera joango den, berak ere zeresana baduela aldarrikatzen du. Behin Nicolasekin topo eginda, berriro ere tentsio handiko giroa sortzen du Dolanek kamera eskuan duela filmatutako plano luze baina itxietan. Behin eta berriz erabiliko duen teknika da, beti ere Nicolasekin pantailan agertzen denean.

²⁰ Sekuentzia honi bosgarren eszena bat gehitu ahal zaio, Marie ohean ezezaguna den mutil batekin dagoena. Baina, honek aparteko azterketa merezi du, horregatik dagokion unean aztertuko da.



Argazkia 28. Francis Auprey Hepburnen posterra erosten. Jarraian, eskuetan duen Nicolasen helbidea begiratzen

Jarraian, sekuentzia osoko pasarterik garrantzitsuena dator, izan ere, pertsonaiek film osoan duten izaera eta jarrera islatuta geratzen dira Mariek eta Nicolasek ikusten duten antzerki obra abiapuntu hartuz mantentzen duten elkarrizketan. *Douleurs, migraines et sonates* (Nahigabeak, migrainak eta sonatak) izena du honek, baina gakoa Marieren hitzetan dago: “Autoreak irratian esan du obra gaizki ulertuta dagoela. Pertsonaia pseudoborderlineak dira, hutsaltasun existentziala gainditzeko erresuminezko fetitxeak²¹ erabiltzen dituztenak... Txortan egitea beharrezkoa dute!”. Hitz hauetan bere burua zein Francisena islatuta geratzen da, izan ere, beraiek dira antzerki obra horretako pertsonaiak. Krisi existentziala bizi dute bi gazteek eta beren burua engainatzeko baliabidea Nicolas da. Figura idiliko gisara tratatzen dute, barneko hutsaltasuna, agerikoa duten nortasun krisia ez onartzeko aitzakia bezala erabiliz. *Les Amours imaginaires* filmeko Dolanen pertsonaiek berehalako maitasuna bilatzen dute, are gehiago, behar dute. Baina honen bilaketa frustratuak amaigabeko sufrimenduzko zirkulu batean itoarazten ditu pertsona hauek, porrotera bideratuz. Honek badu oso deigarria den (eta berehala identifikatzen den) adierazpen bat: Marieren kasuan erretzeko erabiltzen dituen zigarroak; Francisen kasuan, aldiz, zuzenean etxeko bainugelara zerrendatuta dituen esperientzia frustratuen markak. Francis konturatzen da Nicolas bereganatzeko lehia absurdo eta obsesibo horrek eragina duela bere nortasunean. Hau da, Marierekin duen adiskidetasuna baino, bere barne krisia larritzen ari da, berak gorrotatzen duen eta frustratzen duen ziklo amaigabea murgilduta sentitzen da.



Argazkia 29. Marie eta Nicolas antzerkitik irtetzen

Bizitzan aurrera egiteko eta pertsonalitate sendo bat eraikitzeko trabak ezartzen ari zaio bera bere buruari. Horregatik, kamerari bizkarra emanaz, guztiz ilunpetan dagoen etxera sartzen da, ispiluaren aurrean gelditu eta ordura arteko hutsegindako esperientziak begiratzen ditu zuzenean: bainugelako paretan zerrendatuta dituen markek. Zerrenda luzea da, eta horrek adierazten du krisi sakona bizi duela Francisek. Hau da, irtenbiderik gabeko ziklo batean murgilduta dagoela.

²¹ Gaztelaniazko itzulpenean “*fetiches de dolor*” (*fétiches douleur* jatorrizko bertsoan, frantsesez). Euskaltzaindiaren Hiztegiaren arabera *fetitxe* hitzak zera esan nahi du: 1 iz. Zibilizazio primitiboetako idoloa edo gurtza-objektua. 2 iz. Indar magikoa egozten zaion gauzakia.

Baina, Mariek Nicolasi antzerkitik irten berritan esandako esaldia aztertzen jarraituz (“Autoreak irratian esan du obra gaizki ulertuta dagoela. Pertsonaia pseudoborderlineak dira, hutsaltasun existentziala gainditzeko erresuminezko fetitxeak erabiltzen dituztenak... Txortan egitea beharrezkoa dute!”), badago antzerki obrako eta Dolanen filmeko pertsonaiak lotzen dituen beste kontzeptu bat: *fetitxea*, alegia. Berez, fetitxeak zera adierazten du, adoraten den objektu bat. Kasu honetan Nicolas litzatekeena. Izan ere, objektu bat baino ez da mutiko ilehoria. Marie eta Francisek izaera pseudoborderline hori asetzeko erabiltzen dutena. Baina, aipatu bezala, erresumina, nahigabea baino ez dakarkie, beraien nortasun sendo eta bereizgarri baten eraikuntzaren kaltetan. Fetitxe hitzetik, gainera, *fetitxismoa* dator.. Eta, Real Academia Española (RAE) delakoak argitaratutako hiztegiaren hirugarren adierak honela dio, jatorriz gaztelanieraz: “3.m. *Psicol. Desviación sexual que consiste en fijar alguna parte del cuerpo humano o alguna prenda relacionada con él como objeto de la excitación y el deseo*”. Fetitismo sexualaz ari da, hain zuzen ere, istorioan pixka bat aurrerago Francisek praktikan jarriko duena. Bernardo Bertolucciren *The Dreamers* (2003) filmari egindako keinu eta erreferentzia ere izanik, Francisek Nicolasen arropa ahoan sartu eta masturbatu egiten da. Esan bezala, antzeko eszena ikus daiteke Bertolucciren filmean. Bertan, Isabelle, Theo eta Matthewk osatutako hirukotearen jolas infantil horietako batean, Theok Marlene Dietrich aktorearen argazki bat erabiltzen du hain zuzen ere masturbatzeko. Izan ere, Bernardo Bertolucci zuzendari italiarrak ere 2003an, lehenik Truffautek eta orain Dolanek ere, erabilitako planteamendu hau jarraitu zuen *The Dreamers* filmean, 68ko maiatza frantsesaren protestak testuingurutzat hartuz hiru ikasle gaztek Parisko apartamentu burges batean bizi dituzten joko infantilak kontatu zituenean (Carocci, 2012: 113)²².



Argazkia 30. Ezkerrean, (*The Dreamers*) Theo Dietrich aktorearen argazki batekin masturbatzen. Eskuinean, Francis Nicolasen arropa usaintzen eta masturbatzen

Horrez gain, eta behin pertsonaiengan ematen den izaera pseudoborderlinea eta fetitxismoa argituta, Mariek ondorioak ateratzen ditu antzerkitik irten berritan: “Txortan egin beharra dute!”. Badirudi askapen gisa erabiltzen dutela bai Mariek baita Francisek ere sexua, baina errealitatean guztiz kontrakoa planteatzen du Dolanek. Pertsonaien harreman frustratuen isla dira sexu harreman hauek, izan ere, ez diote jaramonik egiten bikoteari. Interesik gabeko, pasiorik gabeko harremanak dira, guztiz hotzak. Itoarazten duten sentimendu eta hutsaltasun existentzialaren irudikapenak dira eszena hauek. Lau pasarte bereizten dira, eta bakoitzak kolore filtro ezberdin bat aurkezten du. Maireren kasuan lehenengo gorria eta hurrengoan

²² Bernardo Bertolucci, a cura di Giorgio De Vincenti (2012) liburu monografikoan Enrico Carocci zinema irakasleak idatzitako azken atalean *The Dreamers* filmari buruzko analisia egiten du. Orokorrean, liburua, lau zinema irakasleak idatzita dago eta Bertolucciren filmak dituzte aztergai.

horia. Francisen eszenak, ordea, Dolanek kolore hotzekin gorpuzten ditu: berdea lehenik, urdina gero. Beste behin, zinearen historiako pelikula esanguratsu baten eragina sumatzen da pasarte hauetan: Jean-Luc Godarden *Le mépris* (1963) filmaren hasierako eszenarena, non Brigitte Bardot eta Michel Piccoli ohean hizketan dauden kolore filtro ezberdinak bata bestearen atzetik ikus daitezkeelarik. Dolanengana bueltatuz, lau pasarteek egitura bera jarraitzen dute. Lehenengo parteak erritmo normal bat darama, non ohean dauden bi pertsonaiek elkarrizketa bat mantentzen duten. Bigarreanean, aldiz, erritmo geldoa nagusituko da, musika klasikoa eta plano laburrak lagunduta (Escobar, 2016: 22). Pasarte hauetan Mariaren eta Francisen kezkak azaleratzen dira, Nicolasen figura idilikoa amesten dute, baina honek bakoitzaren barne zaurian zuzenean eragiten duela konturatzen dira ere. Honen adibide da, besteak beste, Francisek bere “bikotekide ideala” deskribatzen duenean Nicolasen ezaugarriak zerrendatzen dituenean.



Argazkia 31. Oheko pasarteak. Marie (gorria eta horia), Francis (berdea eta urdina)

Behin pertsonaien psikologia eta izaera definituta, Nicolas eta Marie antzerkita doazen sekuentziaren azken eszenan murgiltzen da Dolan. Biak taberna vietnamdar batera doaz, Mariek proposatuta (bere etxetik hurbil dagoen aitzakiarekin). Behin bertan daudela, argiztapen aldaketa sumatzen da, hau da, sekuentzia guztian zehar eta baita filmean ere, Mariari kolore gorriko arropak eta argiztapena ematen dizkio Dolanek. Francisengan, ordea, kolore eta argiztapen urdina nabarmentzen da film osoan zehar. Hala, Marie eta Nicolas vietnamdar tabernara sartu bezain laster ikusleak badaki Francisen presentzia sumatzen dela. Eta hala da. Izan ere, Mariaren harridurarako, hau bertan dago bere lagunekin. Horren ondo ezagutzen duen Mariaren planak zapuzteko asmoarekin agertzen da Francis tabernan, izan ere, badaki neskaren gogokoa dela, eta Nicolas hara eramango duela aurreikusten du. Horregatik, Marie haserre dagoela dirudi, ez du hitz egiteko gogorik eta gainerakoengandik aldentuta izkina batean. Beraz, ikus daitekeenez, Xavier Dolanek, bai Mariek baita Francisek ere mantentzen duten gerra psikologikoa indartu egiten du, ez soilik narratiboki, baizik eta formalki ere. Horretarako, kolore eta argiztapen bereziak erabiltzen ditu borroka irudikatzeko. Baita, beste behin, eszena honetan argi nabarmentzen den kameraren erabilera. Izan ere, plano itxi eta itogarriak filmatzen ditu kamera dardarti batekin. Hala, tentsioa nabari da bi “lehiakideen” artean. Kamera etengabe protagonistaren alboan dago, protagonistei itsatsia

dirudi. Horrela,, beraien sentimenduetara hurbiltzen da Dolan, gakoa hauen barrenetan baitago, eta ez horrenbeste espazioan.

4.2.3. Jolas inozo bat, besterik ez

Dolanek erabilitako estrategia hau behin eta berriro agertzen da filmean eta bi lagunen arteko borroka psikologikoaren adierazgarri da. Erakarpen sentimendu bat nagusituko da Francis eta Marieren barrenetan, eta horrek gaizki-ulertzeak ekarriko ditu. Francis eta bai Mariek Nicolas dute jomugan, eta guztiz subjektu menperatuak dirudite. Nicolasek antolatzen ditu planak, bera da bi lagunen emozioak baldintzatzen dituena, baina hau hala da Marie eta Francisek hala nahi dutelako. Esan bezala, Nicolasen figura, honek irudikatzen duen bizimodua da maite dutena, horregatik, bere zerbitzura jartzen dira, honek esandako guztiari men eginez. Horregatik, bi lagunak ez dira konturatzen Nicolasek beraien duten barne zauria areagotu besterik ez duela egiten. Nortasun propioaren eraikuntza prozesua deuseztatzen dute, ideala dirudien baina irudimenezkoa den maitasun baten menpean. Hala, Francis eta Marie itsutu egiten dira, beraien arteko adiskidetasuna ere kolokan jarritz.

Film osoan zehar progrezio bat proposatzen du Dolanek, pertsonaiak “berriz ere” hondoa nola jotzen duten erakusten duena. Izan ere, Nicolasantzat joko bat baino ez da izan dena. Berriz ere, *J'ai tué ma mère* filmean egin bezala, natura (basoa, itsasertza), erabiltzen du Dolanek pertsonaien krisiaren adierazgarri bezala. Bi sekuentziatan krisian dauden pertsonaien izaera eta nortasuna erakusten du, Nicolasantzat jolasa baino ez dena Marie eta Francisek muturrera, obsesiora nola eramaten duten.

Filmaren hasiera aldera kokatzen den lehen sekuentzia honetan esplizituki adierazten da jada Nicolasek zein jarrera izango duen. Izan ere, hirukotea basoan dago ezkutaketan jolasten, eta Nicolasi, berari, egozten zaio gainerako biak harrapatu eta aurkitzeko rola. Marie eta Francis ezkutatu egin behar dira, beraien artean jada lehia bat planteatzen da. Premisa honetatik abiatuta, Dolanek, arestian aipatutako seduzitzailearen eta gaizki ulertzeen ideia jartzen du praktikan: Nicolasek zenbaketa bukatzen duenean joko jada martxan dago. Nor aurkituko du lehenengo? Nor sentituko da erakarrita? Erantzuna Francis da. Hau basoan agertutako untxi batekin entretenitzen da, eta beraz, Nicolasek harrapatu egingo du. Ustekabeko untxiaren agerpenak aurreratzen du etorkizunean Francisek izango duen bilakaera. Untxia basoan bezala, bera ere, galduta sentituko da sentimenduen oihanean.



Argazkia 32. Ezkerrean untxia. Eskuinean Francis eta Nico borrokatzen

Hala ere, untxiaren agerpena literatura unibertsalaren obra esanguratsu bati egindako keinua eta erreferentzia ere bada: 1865ean Lewis Carroll idazle ingelesak idatzitako *Alice's Adventures in Wonderland* eleberriari hain zuzen ere. Izan ere, bertan, Aliciak, unxi zuri begigorri bat ikustearekin bat, fantasiatzko mundu batera egiten du salto. Bertaratze horretatik eleberriaren bukaeran bueltatuko da, errealitatera. Manuel Garridok egindako liburuaren analisisan (1995), honek garrantzia ematen dio Aliciaren *kuriositateari*. Hain zuzen ere, kuriositate pizte honengatik abiatzen da Alicia untxiaren atzetik liburuan, esperimentatzeko eta *zergatiak* jakiteko kuriositateagatik (1995: 14).

Hala, Dolanen filmeko Francisekin parekatu daiteke. Alicia fantasiatzko munduan murgiltzen duen gidaria izanik, untxiak Francis irudimenezko sentimendu eta egoeretara barreiatuko du. Hau da, nolabaiteko parentesi oniriko bat irekitzen da basoko bi eszenen artean: untxiaren agerpenetik,



Argazkia 33. Nicolasen gurasoen etxean hirukotea. Nicolas bi lagun artean, erdian

Francis eta Marie elkar jotzen diren arte. Tarte honetan bi gazteen

irudimena martxan jartzen da, gertakizunak ez dira guztiz errealak, pertsonaiek amestutakoak baizik. Eta hau da filmaren gako nagusia: pertsonaiak etengabe ari dira interpretatzen (maitasunen keinuak, aztarnak, jokaerak, intentsioak...). Bai Marie baita Francis ere, maitasunaren bila dabilta, iraganeko porrotak ez errepikatu nahian Nicolasen jarrera eta nortasuna interpretatzen dute, irudimenezko maitasun idiliko baten zantzuak ari dira interpretatzen. Eta horrek, noski, gaizki-ulertzeak dakartza. Aliciak, Garrellen ipuinean kuriositatez jokatzen bazuen, Dolanen filmean kuriositate horrek muga zeharkatzen du: interpretaziorantz, gaizki-ulertzeetara. García Fernandez psikiatraren hitzetara bueltatuz, honek dio sedukzioari dagokionez, oso erraza dela gaizki-ulertzeak ematea, iradokizun faltsuak txarto interpretatzea. Horregatik, gaineratzen du askotan maite ez gaituzten pertsonak maite ditugula, pertsona horrek bideratutako “seinaleak” txarto interpretatzen ditugulako” (2008: 229).

Honen adibide da, aipatutako basoko lehen eszena honetan Francisek unxia ikustean (eta kuriositateak bidautan, despistatzen denean Nicolasekin duen borroka txikitxo. Nicolasek



Argazkia 34. Batetik, Francis eta Marie elkar jotzen. Bestetik, Nicolas ironikoki barrezka

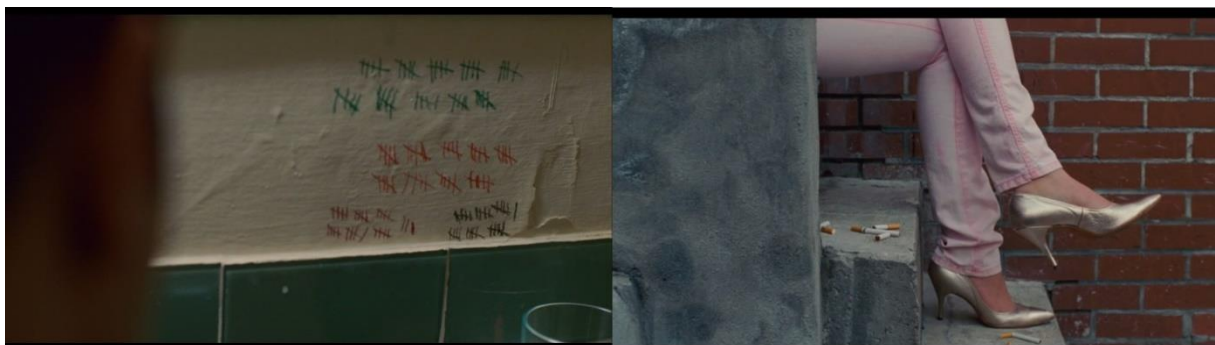
Francisen gainean bukatzen duelarik, tentsioa areagotzen da, bi mutilak isilik geratzen direlarik, badirudi Nicolasek Francis musukatuko duela, baina ez da gertatzen (gerora bere urtebetetze festan Marierekin ere berdina egingo du). Esan bezala, Nicolasantzat jolas bat besterik ez da hirukotearen arteko harremana, baina bere jarrerak nahasi egiten ditu bai Marie baita Francis ere. Hala, Francis guztiz txundituta geratzen da basoko lehen eszena honetan, horregatik, obsesionatu egiten da eta uste du Nicolas maite duela, nahiz eta bere burua engainatzen dagoen, honen keinuak interpretatzen dagoen.

Jolas soil bat dirudienak gerora bere ondorioa izango du. Izan ere, naturan barrena murgildutako bigarren sekuentzia bat dago filmaren bigarren zatian. Hirukotea Nicolasek gurasoen etxera doa, itsasertzean kokatutako etxola batetara. Sekuentziak bi parte bereizgarri ditu. Lehenengoa etxe barruan gertatzen da eta lehen aldiz pertsonaien sentimenduak azaleratzen dira. Nahiz eta kontrakoa esan, Mariek, bere eta Francisen izenean hitz egiten dio Nicolasi, baina honek ez die hauei garrantzirik ematen. Nicolasek ez du maitasun afekturik sentitzen, lagun soilen artean baino ez du ikusten bere burua, baina jada badaki joko hori ez dela bi (hiru) parteetatik ematen: Marie eta Francis maiteminduta dauzkala badaki. Hala, jarraian, Nicolasek (beste behin bi lagunen artean, erdian, kokatua dagoela) The Police taldearen *Every breath you take* abestia kantatzen du, eta adierazgarria da kanta honi buruz Stingek (abestiaren sortzaileak) dioena eta zaletuen artean izan duen interpretazioa. Sortzaileak dio abestiak “erantzunik gabeko”, “ezinezko” maitasuna jorratzen du, horrek dakarren obsesio eta kontrola. Izan ere, bere emaztearekin banandu berritan idatzi zuen. Gizarteak, ordea, maitasun erromantikoari buruzko kanta bezala interpretatu izan du. Beraz, kanta honen bitartez, Nicolas Francis eta Marieri esaten ari zaie maitasun faltsu bat eraiki dutela, berarentzat jolasa besterik ez den harreman horretan sentimenduak kanpo daudela.

Sekuentziaren bigarren partean, emozio eta sentimenduen eztanda dator. Nicolas, nahiz eta Marie eta Francisen sentimenduen jabe izan, hauekin jolasten jarraitzen du. Badirudi bere denbora zatikatzen duela: lehenengo batekin dago, gero bestearekin. Horren jakitun dira bi lagunak eta horregatik haserretu egiten dira. Mantentzen ari diren borroka psikologikoa muturrera heltzen ari da, eta horren isla da sekuentziaren amaiera: Mariek ezin du egoera jasan eta jeloskor badoa. Kamera eskuan hartuta, dardarti, filmatuta dago pasarte osoa (beste behin), baina kasu honetan bereizgarri gisa kamerak 360°ko bi mugimendu egiten ditu. Lehenengoan Francisetik Nicolasegana igarotzen da Dolan, honek beste bi gazteengan suposatzen duen irtenbiderik gabeko krisi existentzialaren erantzule gisa. Jarraian datorren bigarrena, Marie eta Francisen adiskidetasun harremanaren isla da: elkar maite dute, lagun minak dira (lotuta daude), baina aldi berean elkarrengandik oso urruti daude (mundu oso bat dute tartean). Urrutiegia heldu dira, hau da, borroka fisikora heldu dira lehia muturrera eramanez. Gerora Francisek Nicolasi aitortu bezala “*bien arteko joko bat baino ez da izan*”. Biek Nicolas maite izanak pertsonalitate propioa ukatu die pertsonaiei, barne zauria areagotu die eta filmaren hasieran baino identitate krisi larriagoa bizi dute. Izan ere, obsesionatu egin dira beraien arteko adiskidetasuna ere kolokan jarritz. Nicolas, ordea, irribarre burlati batekin agurtzen da, eta denbora luzez bi adiskideek ez dute beraren berririk izango. Jada, arestian aipatutako parentesi onirikoa itxi da. Alicia (Carrolen eleberrian) ametsetik esnatzen den bezala, Francis eta Marierekin fantasiako pasarteak ere bukatu da. Nicolasek alde egingo die, berriz ere errealitatera itzuliz.

Berriz ere, García Fernández psikiatrarengana joz, honek dio huts egindako maitasunek hurrengo harremanetan eragin eta ondorioak izaten dituztela, eguneroko bizitzaren parte izatera ere helduz. Hau da, maite izandakoa pertsonaren ausentziak emozioen dependentziaz kutsatzen da norbanakoa, “arrasto emozionalak” sortuz. Denbora igaro ahala, ordea, “arrasto” horiek gorrotoan bilakatzen dira, maitatu izandako pertsonarenganako indiferentzia azaleraziz (García Fernández, 2008: 283). Izan ere, hau berbera gertatzen zaie Marie eta Francis. Nicolasek alde egin bezain laster dependentzia harremana plazaratu egiten da. Ezin dute hura gabe bizi eta hondoa jotzear daude. Obsesionaturik, etengabe deitzen eta mutila lokalizatzen saiatzen dira, erokeriara ere helduz. Hala ere, saiakera anitzen ostean lehenik Francisek, eta gero Mariek, Nico aurkitzen dute eta beraien sentimenduak zuzenean aurpegiratzen dizkie. Biek, ordea, Nicolasek errefusapena jasotzen dute. Hau nahigabetuta sentitzen da Francisek “homosexualtzat” zuelako, eta ez ditu Marierekin aitzaki eta gezurrak onartzen. Ondorioz, bi lagunak irtenbideko gabeko ziklo frustratu amaigabea murgiltzen dira beste behin.

Arestian aipatu bezala, Francisek beste “marka” bat margotzen du komuneko paretan; Marierekin kasuan, zigarroak hartzen du garrantzia. Izan ere, berarentzat ihesbidea da, porrot sentimentalak ahazteko edo hauei aurre egiteko irtenbidea da. Hala dio berak: “*Lehen ere asko erretzen nuen. Maite dut. Zigarroa erretzea ahaztea bezalakoa da [...] Piztu, erre, hanka-sartzeak isildu. Zabor guztia ezkutatu... Keak zaborra ezkututzen du [...] Zigarroek ni ero bihurtzea ekiditen dute...*” Hala, ikus daiteke Marie porrot sentimentalez eta hutsaltasun existentzial batean murgildurik dagoela, irtenbiderik gabe. Behin eta berriro jotzen du zigarroetara. Baina, kasu honetan ez du pospoloa pizten: Nicolasek alde egin diola onartzen du, horregatik erretzeari uzten dio, hau da, zikloa berriro hasten da. Francis deitu eta beraien arteko gatazka konpontzen dute. Honen eredu garri dira Escobarrek aipatzen dituen *metafora bisualak*: film bukaera alderako eszenan Mariek bere aterkia Francisekin elkarbanatzen dute, bi lagunaren arteko barkamena irudikatuz. Aterkia bien erdian jartzerakoan hiruki bat eratzen dela ikus daiteke, egonkorra eta dinamikoa den estruktura bat, adiskidetasun harremana islatuz” (Escobar, 2016: 64). Hala, “*urte bete geroago*” hirurak jai batean elkar aurkitzen direnean, gorroto eta indiferentzia azaleratzen dute Mariek eta Francisek Nicolasekiko.



Argazkia 35. Ezkerrean Francis bere bainugelako “marka” begira. Eskuinean Marie zigarroz beteta

4.2.4. *Bang bang, il cuore non l'ho più*

Xavier Dolanek, beste behin, artearen diziplina ezberdinekiko duen miresmena eta ezagutza aldarrikatzen ditu filmean. Literaturaren garrantzia ikus daiteke aipatutako Alfred de Musset, Jacques Brault, Georgee Sand, Robinson Crusoe edota Miron direla medio. Baina zinemaren historiako aktore esanguratsu asko ere entzun daitezke protagonisten hitzetan: Audrey Hepburn, Marlon Brando, James Dean, Paul Newman... Edota filmak, izan ere, jada aipatutako *Julet et Jim*, *The Dreamers* edota *Le mepris* (1963) filmi egindako keinuak eta *Fatal Attraction* (1987), *Breakfast at Tiffany's* (1961), *Blade Runner* (1982) filmi aipamenak entzun daitezke. Baita Michelangeloren *David*a edota *Bauhaus* arte-, diseinu- eta arkitektura-eskolari egindakoak ere.

Hala ere, film hau zerbaitengatik bereizgarria bada, Dolanek musika erabiltzeko erakutsi duen estrategiagatik da. “Wong Kar-wairen film bat ere ikusi ez duela” baieztatzen duen arren,²³ ezin alde batera utzi zinegile txinatarrari horren emaitza onak eta ospea eman dizkion estrategia formalak nabari zaizkiola Dolani. Izan ere, modu berdintsuan filmatzen ditu pasarteak kamera geldoarekin eta musikarekin jolastuz. Erabat koreografia bihurtuta, pasarte hauek pertsonaien emozio eta sentimenduekin bat datoz, irudimenezko mundu bat irudikatuz, hau da, pertsonaien psikologia azaleraziz: bizi duten nortasun krisia, irtenbiderik gabeko zurrumbiloa. Bi zuzendariak, gainera, gai berberak jorratzen dituzte etengabe beraien filmetan: ezinezko amodioa, porrot sentimentalak, iraganera bideratutako begiradak eta oroitzapenak... Hala, filmak antolatzeko erabilitako estrategian antzekotasunak sumatzen dira: elipsiz betetako kontaketa zatikatuak, hutsuneak, beltzera egindako mozketak, pertsonaiengandik hurbil kokatutako kamera dardartia edota argiztapen eta koloreen jokia.

Dolanek, *Les Amours imaginaires* filmean, Wong kar-wairen estiloari jarraituz, indarra ematen die kamera geldoan, musikarekin, osatutako pasarteei. Hala, hauek hiru momentu edo egoera bereizteko erabiltzen ditu zuzendari quebectarrak, bakoitzean musika estilo ezberdin batekin jantziz. Lehenik eta behin musika klasikoa dago. Wagner (*Parsifal. Prelude Part 1*) eta Bach (*Cello Suite No.1* eta *Cello Suite No.3*) bezalako konpositore klasikoak entzuten dira Marie eta Francis ohean dauden eszenaetan. Arestian esan bezala, bitan banatzen dira sekuentzia hauek: hasieran elkarrizketa bat dute, eta gero sexu harremanak mantentzen dituzte. Azken parte hau girotzeko erabiltzen ditu Dolanek konpositore klasikoak. Hauetan pertsonaien hutsaltasuna sumatzen da, amesten duten baina lortu ezin duten maitasuna azaleratzen da. Berrito ate joka dagoen porrot sentimental eta barne krisiaren sintonia dira. Sexu eszenak girotzen ditu Wagner eta Bach erabiliz.



Argazkia 36. Pasarte musikalak *Bang bang* kanta entzuten da eta plano geldoa darabil.

²³ Martínez, L. (2014ko abenduaren 5a). *Xavier Dolan: "Hago cine para vengarme de la gente que quiero"*. Elcultural.com. Iturria: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Xavier-Dolan-Hago-cine-para-vengarme-de-la-gente-que-quiero/35569>

Bigarrenik, XXI.mendeko musika elektroniko eta garaikidea dago. Batez ere bi momentu jakinetan erabiltzen du, kamera geldoarekin bat eginez: Nicolasen urtebetetze jaian eta film bukaerako festan. Beraz, jendez inguraturiko eremuetan (gazteek antolatutako festetan) nabarmentzen da, hau da, Marie eta Francis nolabait lekuz kanpo sentitzen direnean. Une hauetan badirudi Nicolasek ez duela jada hirukote harremanarekin aurrera egiten, hori dela eta, Francis eta Marie berriz elkarrekin azaltzen dira, adiskide minak bezala.

Erdibidean, eta film osoko pasarterik ederrenak girotuz, ordea, filmean garrantzia handiena hartzen duen kanta dago: *Bang Bang*. Nahiz eta jatorriz Cher abeslariarena izan (eta Nancy Sinatrak ezagutara eman), Dolanek Dalida abeslariaren bertsioa sartzen du italieraz. Wong kar wairen *In the Mood for Love* (2000) filmeko pasarte dotore eta onirikoak diruditela, kamera geldoa musikarekin uztartuz, Francis eta Mariek duten lehia, borroka, adierazteko erabiltzen du Dolanek antolaketa hau. Pasarte guztiz koreografikoak sortuz, kantak muntaiaren erritmoa markatzen du. Mutilaren eta neskaren irudiak txandakatzen dira maila berean. Hau da, pixkanaka pixkana bi pertsonaiak westerneko “duelu” bat izango balute bezala aurkezten dira. Beti ere, bakoitzak bere bidea egiten du Nicolasingana heldu arte. Koloreen aldetik ere konfrontazioa nabaritzen da. Izan ere, pelikula guztian zehar bezala Francisen arropetan urdina nabarmentzen da, Mariaren jantziak gorrixkak direlarik. *Bang Bang* bi pertsonaien arteko lehia psikologikoaren leitmotiva da, identitate krisi eta hutsaltasun existentzialaren adierazle. Kanta entzuten den oro bi pertsonaiak irtenbiderik gabeko zurrunbilora bidean ikusten ditugu, Francisek paretan marrazten dituen marka eta Mariaren zigarroen antzera. Izan ere, abestiak hauxe bera kontatzen du, ezinezko maitasun batek bihotzean nola eragiten duen, zoriontasun idilikotik porrot eta frustraziora dagoen bidea. Abestiak berak ere aipatutako duelu baten irudikapena dirudi.

Gaztaroan dauden bi adiskideek beraien sentimendu eta emozioak kontrolatzen ikasi behar dute amaierarik gabeko krisi luze baten parte dira beraien burua finkatu eta bizitzan egonkortasuna lortzeko. Izan ere, hori da Francisek eta Mariek aldarrikatzen dutena, behingoz “nor diren” eta “zer nahi duten” bilatu, identitate sendo bat eraiki, nortasun krisia gainditu. Baina ez dute lortuko, ez behintzat filmean. Behin bi adiskideek, azken sekuentzian, Nicolas gutxietsi eta mespretxatu ondoren, berriro ere sentimenduekin egingo dute topo: maitasun platonikoa. Jaiari dagoen gazte bat jomuga hartuz *Bang Bang* abestiaren lehen notak entzuten dira, kamera geldoa bueltatzen da. Mutiko hau Louis Garrel da, arestian aipatutako *The Dreamers* filmeko protagonistetako bat. Film honi eta bere protagonistetako bati keinu eginez ixten da pelikula, berriro ere hasierako egoerara bueltatuz, fikziora, irudimenezko maitasunetara: lehiara, irtenbiderik gabeko espiral batetara, non maitasunak bi adiskideen bihotzak kolpatuko dituen beste behin... *Bang Bang*.



Argazkia 37. Francis eta Mariek beste gazte batengan jartzen dituzte begian beste behin, berriz ere hasierako egoerara itzuliz.

5. ONDORIOAK

Identitatea eraikuntza sozial eta kulturala dela baieztatzen du Judith Butler pentsalari estatubatuarrek *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990) idazkian. Horrez gain, etengabeko eraikuntza prozesu baten parte izanik, hau anitza eta aldakorra dela defendatzen du ere liburu osoan zehar (Butler, 1990). Beraz, bestelako hitz batzuekin, egia bakarra ez dagoela dio Butlerrek, hau da, garai eta pentsamendu postmodernistak defendatzen duen giza balore zein mundu ulerkuntza anitzen aldarrikapenarekin bat dator. Eta, hain zuzen ere, hau da Xavier Dolanek bere filmen bidez erakusten duena. Zuzendari quebecarrak zinema erabiltzen du bere nortasun propioaren aldarrikapen eta adierazle gisa. Aztertu diren bi filmetan Dolanek berak haragitzen ditu pertsonaia nagusien rola. Hauek bere adin bera dutela ikusita, eta bere bizitza pertsonaleko pasarteak eta sentimenduak plazaratzen dituztela kontuan hartuta, zuzendariaren isla zuzena dira.

J'ai tué ma mère (2009) filmean nerabe batek bizi duen nortasun krisia kontatzen da, Dolanek berak bizi duena. Etengabeko autonomia bilatzen ari da protagonista pelikulan. Amarengandik ihes egin nahi du, baina hau oztopoa besterik ez da. Horregatik, protagonistak filmean egin bezala, Dolanek berak ere ikus-entzunezkoetan, zineman, aurkitzen du ihesbidea, babesa. Lehen bi film hauetan zuzendariaren aldarrikapen guztiz pertsonala dago: bere identitate eta nortasuna eraikitzeko, sendotzeko, krisitik ateratzeko, fikziora jo behar du. Horregatik bizitza errealean zinemara jotzea erabakitzen du, eta berak burutzen ditu rol gehienak: zuzendaria, aktorea, gidoigilea... autonomia bilatzen du zineman. Berak propio eraiki nahi duen nortasun bat.

Les amours imaginaires (2010) bere bigarren luzemetraian, Dolanek bigarren identitate krisi bat planteatzen du, maitasun harremanekin lotuta gazteek dituzten gatazkek sortutakoa. Maitasun erromantikoaren konbentzio idilikoarekin hausten du, pertsonaiak porrot eta frustraziora eramanez. Bigarren film honetan ere Dolanek fikziora jotzen du, baina bestelako estrategia bat erabiliz: irudimena. Pertsonaien irudimena, Dolan berarena, da pelikularen gakoa. Izan ere, hauek etengabe ari dira jokaerak, keinuak edota intentsioak interpretatzen. Honek gaizki-ulertzeak dakartza eta aipatutako porrotera eta frustraziora bideratzen ditu pertsonaiak, hutsaltasun existentzialera.

Aztertu diren bi filmek Xavier Dolanen identitatea erakusten dute, hau da, pertsonaien errepresentazioak Dolanen izaerarekin, nortasunarekin bat datoz. Esan bezala, bere bizitza pribatua fikzionatzen du, bizitza pribatua publiko eginez, bere intimitateaz hitz egiten du. Baina identitatea aldakorra eta anitza dela defendatzen zuen Butlerrek, eta Dolanek ere hurrengo filmetan bestelako bide bat hartzen du, beste identitate bat dute filmek (antzeko estilo bat, baina nolabaiteko haustura bat suposatzen duena. 2012an egindako *Laurence Anyways* luzemetraiak jada ez du Dolan aktore moduan, eta istorio kontzentratu bat izatetik 10 urtetan zehar pertsonaia batek bizi duen eraldaketa prozesua kontatzen da. Bestelako etapa baten hasiera da Dolanen filmografian). Horregatik, *J'ai tué ma mère* eta *Les amours imaginaires* filmek osatutako diptikoak nortasun pertsonal eta nolabaiteko biografiko bat ematen dio Xavier Dolani. Aztertutako film hauetan ez dira zuzendariak sortutako bestelako fikziozko pertsonaiak ikusten, Dolan bera baizik.

Eta identitate horren bilaketa zein eraikuntzan François Truffaut zuzendari frantziarrarekin egiten du topo. *J'ai tué ma mère* ulertzeko gakoak *Les 400 Coups* (1959) filmeak dauka. Bai tematikoki, baita argumentalki ere, dauden harreman estuak ukaezinak dira. Krisi familiar batean murgildurik daude bi filmetako pertsonaiak. Ama oztopo bat da Antoine Doinel eta Hubertentzat, izan ere, ez die inolako babesik eskainzten. Amaren inposaketak eta aita biologikoaren faltak (Truffauten filmean) edo egunerokotasuneik at egoteak (Dolanen filmean), familiarteko harreman orekatsua hausten du, bi gazteak inkonprentzio egoeran murgildiz. Hala, artean bilatzen dute babesa: literaturan zein pinturan. Dolanek, ordea, Truffauten filmaren berrikusketa bat planteatzen du, familiarteko krisiaren aitzakiapean protagonistaren (Dolanen beraren) barne gatazkak sakontzen ditu iraganari garrantzia emanez. Hau da, Dolanen filmak iraganean bilatzen ditu erantzunak, eta horretarako naturaz baliatzen da: itsasoaz. Truffauten filmean protagonistak zentzu sinbolikoa duen itsasora egiten badu ihes, Dolanek galdutako iraganaren berreskurapena bilatzen du itsasoan.

Bestetik, aipatutako zuzendari frantziarraren *Jules et Jim* (1961) filmaren planteamendu bera ere erabiltzen du Dolanek *Les amours imaginaires* pelikulan. Hiru pertsonaien maitasun harremanak oinarri hartuz, maitasun erromantiko eta idilikoarekin hausten du, arestian aipatu bezala, pertsonaien nortasun krisi sakonak agerian utziz. Dolanen ekarpena, batetik, hirukotearen eraketan dago: erdian mutil bat jarriz, ohiko harreman konbentzionaletatik urrun gazte homosexual batek eta neska batek borrokatzen dute elkarrekin maitasunaren delirio horretan. Bestetik, *Jules et Jim* ez bezala, maitasun istorio soil bat dirudiena unibertsalizatzea lortzen du Dolanek, kontaketa nagusitik kanpoko pasarteak sartuz eta pertsonai anonimoei hitza emanez.

Hala ere, ez da Truffaut Xavier Dolanen lehen bi filmetan irakur daitekeen autore bakarra. Izan ere, zinemaren historiatik, baina baita gainerako arteetatik ere, hartutako erreferentzia eta aipuak identifika daitezke, eta honek (besteak beste) Dolan zinema postmodernaren baitan kokatzen du. Berlaro Bertolucci, Jean-Luc Godard, Wong kar wai, Marlon Brando, James Dean, Audrey Hepburn, Marlene Dietrich Paul Newman, *Blade Runner* (1982), *Breakfast at Tiffany's* (1961), *Fatal Attraction* (1987)... zinemaren historiako izen handiak izanik, beraien tokia dute aztertutako bi filmetan. Baina, esan bezala, zinemaz haratago doa Xavier Dolanen inplikazioa, eta literaturan (Guy de Maupassant, Jean Cocteau, Alfred de Musset, Jacques Brault, Georgee Sand, Miron, *Robinson Crusoe*, aipatzen dira, edota Arthur Rimbaud, J.W. Goetheren alemaniarren *Las afinidades electivas*, Henri-Pierre Rochéren *Jules et Jim* bera zein Lewis Carrollen *Alice's Adventures in Wonderland* eleberrien zantzuak sumatzen dira), musikan (Antonio Vivaldiren "Lau urtaroak" kontzertu sailaren *Negua*, Wagnerren *Parsifal. Prelude Part 1*, Bachwn *Cello Suite No.1* eta *Cello Suite No.3*, The Police taldearen *Every Breath You Take* edota Cher abeslariaren *Bang Bang*, besteak beste) eta arte plastikoetan (Michelangeloren *Davida*, Da Vinciren *Azken Afaria*, Munchen *Garrasia*) duen ezagutza erabiltzen du bere testuak indartzeko.

Aipatutako eta erabilitako erreferentziek Xavier Dolanen estilo autorila gorpuzten dute, eta zuzendariaren isla diren bere pertsonaiekin lotuta agertzen dira. Hala, maila narratiboan ere ezaugarri jakin batzuk nabarmentzen dira Dolanengan. Kontaketa zatikatuak, elipsiak, istoriotik kanpoko pasarteak dira narrazioa egituratzeko eta aurrera ateratzeko erabilitako estrategiak. Sekuentziak eta gertakariak ez daude ohiko kausa-ondorioaren konbentzio

klasikoari so eginez lotuta. Adibiderik garbienak bi filmen hasierak dira, eskema bera jarraituz konposatutakoak:

J'ai tué ma mère pelikulan Guy de Maupassant frantziar idazlearen hitzetatik hasita, Huberten hausnarketetara igarotzen da Dolan (zuri beltzean bere burua filmatzen du), jarraian, iraupen laburreko pasarte finkoak tartekatuz (tximeletak eta irudi erlijiosozko panpinak diruditenak) ama eta Hubert bera elkarrekin plano berean agertzen diren arte. Elipsi batek bi pertsonaiak auto batean kokatzen ditu, sekuentziaren bukaeran filmaren izenburua agertzen delarik. *Les Amours imaginaires* pelikulan, esan bezala, estrategia bera erabiltzen du, pasarte batetik bestera hutsuneak sartuz eta kontaketa zatikatua planteatuz. Alfred de Musset idazlearen hitzak irakur daitezke lehenik, segituan, talde terapia dirudien mahai-inguru batean hiru pertsona anonimori egindako elkarrizketak agertzen direlarik. Hirugarrenik, filmeko hiru pertsonaiak aurkezten ditu Dolanek: Francis, Marie eta Nicolas. Hauen elkarrizketa txiki baten ostean filmaren izenburua pantailan agertzen delarik.

Beraz, batean zuri-beltzeko grabazioek, irudimenezko pasarte laburrek, eta bestean, terapia itxurako elkarrizketek istorioa eteten dute. Hutsuneak eta zuloak dira narrazioaren linealtasunean, eta honek eragina dauka filmen bukaerekin ere: amaiera borobil eta itxiaren errefusapena dago.

Bestalde, filmek ez dute ildo bakarra jorratzen. Izan ere, esan bezala, narrazioa eten egiten dute istoriotik kanpoko pasarteek. Hiru maila erakusten ditu bi film hauetan: Dolanek berak filmatutakoa, pertsonaien bizipenak, eta azkenik, beraien irudimenaren parte diren pasarteak. *J'ai tué ma mère* pelikulan, batetik, trama fisikoa dago, Xavier Dolanek berak filmatutako istorioa; bestetik, trama mentala, Hubertek zuri-beltzean egindako bideo hausnarketak. Eta hirugarrenik, iraganari erreferentzia eginez, *super8* kamerarekin grabatutako oroitzapenak. *Les Amours imaginaires* pelikulan, aldiz, batetik, Francis, Marie eta Nicolasen arteko harreman soila kontaktzen da; bestalde, aipatutako terapia itxurako elkarrizketak daude, pertsonai anonimoekin. Hirugarrenik, kamera geldoarekin eta musikaren nagusitasunarekin gorpuztutako pasarte musikalak erabiltzen ditu Dolanek.

Eta kontaktetaren delirio honek eragina dauka pertsonaiengan ere. Bai aztertutako lehen filmean, baita bigarrenean ere, aipatutako pertsonaia hauek nolabaiteko erredundantzia batean inplikaturik daude: noraezean bueltaka dabilta behin eta berriz, agerikoa duten nortasun krisia gainditu ezinean. *J'ai tué ma mère* pelikulan Huberten eta bere amaren harremana joan-etorritz beteta dago. Etengabe haserretzen eta adiskidetzen dira, ez dute egonkortasunik. Eta hala, filmaren azken planoan elkarrekin ageri badira ere, gora-behera erredundante honen isla baino ez da. *Les Amours imaginaires* pelikulan hasierako egoerara bueltatzen dira Francis eta Marie (berriro ere biek pertsona bera dute jomuga). Beste porrot sentimental bat gainditu ezinean, irudimenezko maitasunetan bilatzen dute babesa, horrek ordea, nortasun krisia areagotzea besterik ez die eragiten. Irtenbiderik gabeko espiral batean murgiltzen dira beste behin, frustrazioz betetako ziklo amaigabe batean. Orokorrean, protagonistak beraien mundu itxi propioan daude harrapatuta.

Baina, estetikari dagokionez ere, Dolanek ukitu pertsonal identifikatzaile erraza duela baieztatzen dute aztertutako bi filmek. Plano arrotz, itxi, itogarriak eta eskuan hartutako kamera dardartiek pertsonaien sentimendu eta egoera izpirituala erakusten dute. Hau da, beraien

frustrazio, kezka eta urruntasuna adierazteko erabiltzen ditu. Adibidez, Hubertek eta amak etxean dituzten eztabaidetan ohiko plano kontra-planoak erabili beharrean, Dolanek elkarrizketa altuera ezberdinetatik filmatzen du, edota airea subjektuaren begiradaren aurkako aldean utziz. Bestalde, behin eta berriz, Nicolas pantailan agertzen denean kamera eskuan hartuz filmatzen du zuzendariak, planoak pertsonaien aurpegietara itsatsiz, Francien eta Marieren urduritasuna nabarmenduz. Baliabide hauek pertsonaien nortasun krisia eta hutsaltasun existentzialaren adierazpen formalak dira.

Horrez gain, koloreen erabilera azpimarragarria da. Izan ere, gorria eta urdina dira gehien nabarmentzen direnak: bai jantzietan, argi filtroetan edota eszenaratzea osatzen duten gainerako elementuetan. Kontrajarriak, edota nolabait, aurrez aurre dauden pertsonaiak aurkezteko erabiltzen ditu Dolanek bi kolore hauek. *J'ai tué ma mère* filmean nabaria da Huberten amaren inguru (eta etxearen argiztapen) gorrizka eta Julie irakaslearen jantzi (baita Eric klase-kidearekin diskoetxean musukatzen denean erabiltzen duen argi filtroaren) urdinaren arteko aldea. *Les amours imaginaires*en koloreen banaketa Nicolasen amodioa bereganatzen (eta borrokatzen) ari diren Francis (urdina) eta Marieren (gorria) jantzietan bereizten da nabarmenki.

Orotara, zuzendari quebecarrak, esan bezala, zinema eta bere baliabideak erabiltzen ditu bere identitate eta nortasuna adierazteko. Horretarako, bere barne krisiari (filmetako pertsonaietan irudikatua) ebazpen estetikoa ematen dio.

BIBLIOGRAFIA

- ALDEKOA, I., OLAZIERGI, M. J. (2012), *Literatura unibertsala*, Donostia: Erein.
- AROCENA, C., MARZÁBAL, I. (2016), *Películas para la educación. Aprender viendo cine, aprender a ver cine*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- BOADA, S. A. D. (2014), Sexualidad, amor y muerte en el cine de xavier dolan (2009-2013). *Revista Uis Humanidades*, 41(1)
- BOCCA, J. (2015), *O estilo cinematográfico de Xavier Dolan*. Universidade federale do Rio Grande do sul. Faculdade de biblioteconomia e cominação.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K., (2011), *Arte zinematografikoa*, Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial = Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K., BRUNI, D., MOSCONI, E. (2010), *Storia del cinema: Un'introduzione*, Milano: McGraw-Hill.
- BUTLER, J. (1990), *Gender trouble and the subversion of identity*, New York: Routledge.
- CAROCCI, E. (2012), The dreamers. In: DE VINCENTI, G., ed., *Bernardo Bertolucci, a cura di Giorgio De Vincenti*, Venezia: Elementi Marsilio.
- CARROLL, L., GARRIDO, M. (1995), *Alicia en el país de las maravillas; A través del espejo y lo que alicia encontró allí*, Madrid: Cátedra.
- COHEN, V., VARGAS, M. (2015), Xavier Dolan: Las tensiones en cuerpos de la contemporaneidad. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (3), 140-153.
- EDITORIAL PLANETA, S. A. (1982). *Historia universal del cine*, Madrid: Planeta.
- ESCOBAR PICAZO, A. (2016), *La postproducción en el cine de xavier dolan*. Universitat Politècnica de València. Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte.
- EUSKALTZAINDIAREN HIZTEGIA. *Euskaltzaindiaren hiztegia*. Iturria: http://www.euskaltzaindia.eus/index.php?option=com_hiztegiabiltatu&view=frontpage&Itemid=410&lang=eu
- EUSKO JAURLARITZA, *Hizkuntza politika*, Iturria: <http://www.euskadi.eus/eusko-jaurjaritza/hizkuntza-politika/>
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. V. (2008), *Del fracaso amoroso, de la belleza, de la posmodernidad*, Oviedo: KRK Ediciones.
- GOETHE, J. W. (2016), *Las afinidades electivas*, Madrid: Penguin Clásicos.
- GOMES, M. A. P. (2015), *Uma viso sobre as transgressoes da heteronormatividade no cinema contemporaneo*. Pontificia Universidade Católica Sao Paulo.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006), *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid: Castilla Ediciones.
- JAMESON, F. (1991), *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- LEACH, J. (2014), In-between states: Sarah polley's take this waltz and xavier dolan's laurence anyways. *Brno Studies in English*, 39(2), 91-106.

- MARCOS, I. (2014), Xavier Dolan: 24 pulsaciones por segundo. [Blog] *Código Cine*. Available at: <http://codigocine.com/xavier-dolan-24-pulsaciones-por-segundo/> [Accessed 26 Feb. 2017].
- MARSHALL, B. (2016), Spaces and times of quebec in two films by xavier dolan. *Nottingham French Studies*, 55(2), 189-208.
- MARTÍNEZ, L. (2014), Xavier dolan: "Hago cine para vengarme de la gente que quiero". *El Cultural*. Iturria: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Xavier-Dolan-Hago-cine-para-vengarme-de-la-gente-que-quiero/35569> [Accessed 26 Feb. 2017].
- MOLINA FOIX, V. (1995), El cine en la era del audiovisual. In: ZUNZUNEGUI, S., PALACIO, M., ed., *Historia general del cine. Volumen XII*. Madrid: Catedra.
- MONTERO, S., RAFAEL, A. (2016), *¡Déjennos ser!: Análisis de la transgresión de género como espacio para el encuentro de las voces de los personajes en las películas J'ai tué ma mère y Laurence Anyways de Xavier Dolan*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación.
- PRAVADELLI, V. (2004), Postmoderno e nuova spettatorialità. *Bianco & Nero*, 550-551, 257-257.
- PRAVADELLI, V. (2005), Moderno/postmoderno: Elementi per una teoria. In: TORRI, B., ed., *Nuovo cinema (1965-2005). Scritti in onore di Lino Micciché*. Venezia: Elementi Marsilio.
- RAE. RAE. Iturria: <http://www.rae.es/>
- ROCHÉ, H. P. (2002). *Jules et Jim*, Madrid: Debate
- SALVA, N. (2017), *Xavier dolan: "Hoy la crítica se basa en vomitar 140 caracteres"*. *El Periodico*. Iturria: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/xavier-dolan-entrevista-hasta-el-fin-del-mundo-5731178> [Accessed 26 Feb. 2017].
- SALVAT EDICIONES, S.A. (1973), *Cine Contemporáneo*, Barcelona: Biblioteca Slavat de grandes temas.
- SARRIONANDIA, J. (1985), *Ni ez naiz hemengoa*. Iruña: Pamiela.
- TRUFFAUT, F. (2015), *Las películas de mi vida*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata
- VARGAS, S. C. (2002), Educación en la expresión de la sexualidad humana. *Revista Educacin*, 26(1), 29-46.
- VAUGHAN, H. C. (2014), *Reimagining the family in french and quebécois cinema*. University of California. Ph.D., French & Francophone Studies.
- VICENTE, Á. (2013), Xavier dolan: "No soy un cineasta superficial". *El País*. Iturria: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/26/actualidad/1372263743_266746.html [Accessed 26 Feb. 2017].

Filmografia

- BERTOLUCCI, B. (2003), *The Dreamers*. Erresuma Batua, Frantzia, Italia: Recorded Picture Company (RPC) / Peninsula Films
- DOLAN, X. (2009), *J'ai tué ma mère*. Kanada: Mililifilms
- DOLAN, X. (2010), *Les amours imaginaires*. Kanada: Mililifilms
- DOLAN, X. (2012), *Laurence Anyways*. Kanada: Lyla Films, MK2 Productions
- DOLAN, X. (2014). *Mommy*. Kanada: Les Films Séville, Metafilms, Sons of Manual
- GODARD, J.L. (1963), *Le mépris*. Frantzia, Italia: Les Films Concordia, Rome Paris Films, Compagnia Cinematografica Champion
- KAR-WAI, W. (2000), *Fa yeung nin wa (In the Mood for Love)*. Hong Kong: Block 2 Pictures / Paradis Films / Jet Tone Production
- TRUFFAUT, F. (1959), *Les quatre cents coups*. Frantzia: Les Films du Carrosse
- TRUFFAUT, F. (1961), *Jules et Jim*. Frantzia: Les Films du Carrosse,

ERANSKINAK

Argazkiak:

- Argazkia 1. *Les 400 coups*. Antoine Doinel irakasleari ama hil zaiola esaten
- Argazkia 2. *Les 400 coups*. Antoineren gurasoak eskolan semeari kontuak eskatzen
- Argazkia 3. Hubert irakasleari ama hil zaiola esaten
- Argazkia 4. Huberten ama eskolan semeari kontuak eskatzen
- Argazkia 5. Huberten aurpegiaren atal ezberdinak, zuri-beltzean
- Argazkia 6. Hubert eta bere ama etxean. Gehiegizko dekorazioa, lorez Beteta
- Argazkia 7. Hubert eta ama autoan. *Limpiaparabrisas* delakoak planoan moztuak du.
- Argazkia 8. Planoa erdibituta, eskuinean filmaren izenburua
- Argazkia 9. Plano kontra-plano arrotzak. Argiztapen ilun eta itxia
- Argazkia 10. Hubert eta Antonin elkarrekin bizitzeko etxe argitsu bat ikuskatzen
- Argazkia 11. "Semea", Huberten margolanaren izenburua
- Argazkia 12. Hubert eta Antonin sexu-harremanak izaten pinturaz murgilduta
- Argazkia 13. Hubert "Nik hil dut nire ama" idazkia entregatzen eskola pribatuan
- Argazkia 14. Hubert eta Antonin diskotekan musukatzen, argiztapen urdina
- Argazkia 15. Hubert drogen menpean amarekin barrenak askatzen
- Argazkia 16. Panpin erlijiosoa eta ama. Tximeleta eta Hubert
- Argazkia 17. James Deanen argazkiak eta Antonin
- Argazkia 18. Ama hilkutzan, Huberten irudimena
- Argazkia 19. Usoa eta "Azken Afaria", Huberten irudimenaren parte
- Argazkia 20. Platerak hausten, leiho bateko kristala apurtzen eta ama "Karibbean". Huberten irudimenaren parte
- Argazkia 21. Planoen planifikazio arrotza
- Argazkia 22. Super 8 kamerarekin hartutako irudiak. Huberten memoria eta oroitzapenen parte
- Argazkia 23. Antoine Doinel eta Hubert bere amarekin. Bi filmak itsasoan bukatzen dira

Argazkia 24. *Jules et Jim*. Catherin Jules eta Jimekin elkartzen den lehen aldia

Argazkia 25. Talde terapia itxura duen mahai-inguruan hiru gazte beraien maitasun anekdotak kontatzen

Argazkia 26. Batetik, Nicolas enkoadraketaren erdian, lagunez inguratuta. Bestetik, espazioa zatikatzen duten gortinak

Argazkia 27. Marie eta Francis sukaldean. Filmaren izenburua

Argazkia 28. Francis Aufrey Hepburnen posterra erosten. Jarraian, eskuetan duen Nicolasen helbidea begiratzen

Argazkia 29. Marie eta Nicolas antzerkitik irtetzen

Argazkia 30. Ezkerrean, (*The Dreaers*) Theo Dietrich aktorearen argazki batekin masturbatzen. Eskuinean, Francis Nicolasen arropa usaintzen eta masturbatzen

Argazkia 31. Oheko pasarteak. Marie (gorria eta horia), Francis (berdea eta urdina)

Argazkia 32. Ezkerrean untxia. Eskuinean Francis eta Nico borrokatzen

Argazkia 33. Nicolasen gurasoen etxean hirukotea. Nicolas bi lagunen artean, erdian

Argazkia 34. Batetik, Francis eta Marie elkar jotzen. Bestetik, Nicolas ironikoki barrezka

Argazkia 35. Ezkerrean Francis bere bainugelako “markei” begira. Eskuinean Marie zigarroz beteta

Argazkia 36. Pasarte musikalak. Bang bang kanta entzuten da eta plano geldoa darabil.

Argazkia 37. Francis eta Mariek beste gazte batengan jartzen dituzte begian beste behin, berriz ere hasierako egoerara itzuliz.