

FIKZIO POLIZIAKOAREN LOGIKA, GAUR EGUNEKO IRUDIAN

Enrique Lopez Garcia

Bai literaturan bai zineman ere hain zabaldua aurkitzen dugun lan poliziakoa, azken finean, fikzioaren eremuan, beste eremu askotan bezalaxe, arrazoiaren garaipena dugu. Istorio hauetan, irrazionala legean sarrerazten da, arrazoiaren indarraren aurrean makurtzera behartuz. Arrazoiak kaosean puskatutako zatiak dagozkien lekuetan berriro kokatuko ditu.

Baina, egia esan, azpian irrazionalismoa baino ez da ezkutitzen, azaldutako gertakariak okertuz aurretik diren ideiei egokitzeko. Beldurra sortzen digunarekin jolasean, mundu ezagun batetik bideratzen da. Ikuslea edo irakurlea harrapatzeko asmoz, beraietan erabilitako logika ez da agertzen, profesional batzuren lanetan sarri egiten den moduan. Lan honen helburua, hain zuzen ere, eraikuntza hori biluztea da.

Logika bera zinemaren adierazpenean ere aurki dezakegu eta horretarako Hitchcock-engana hurbiltzen saiatu gara, haren pelikuletako giltzarri batzu ulertu ahal izateko.

Istorio poliziakoak, nolabait, helduentzako ipuinak ditugu. Istorio hauek eraikitzerakoan, konbentzio edo arau pilo bat bete behar da; duda barik, arau hauek beste genero batzutan baino askoz gehiago dira. Badirudi, azkenean, gaizkilea detektibearen logikari esker beti aurkitua dela, honez gero, atxilotua izanik.

Fikzio mota honetan, askotan ez da agertzen, errealitatean ohi den bezala, aparailu poliziako izugarria, zilegizko indarkeria erabiliz.

Baina arazo hau planteia genezake: zergatik amaitu behar duen gaizkileak, nahitanahiez, atxilotua, eta zergatik ailega daitekeen ondorio horretara logikaren erabileraz bakarrik, eta ez, ordea, indarkeriaren eraginez.

Filme poliziakoak gaur eguneko ipuinak izanik, Bruno Bettelheim-ek egindako azterlan bat, *Haurrek ipuinak behar dituzte* deitutakoa, kontutan har dezakegu. Honetan, hauxe dio: *Zergatik dute umeek ipuinen beharrik, hau da, basakeria, erahilketa, sadismo eta gaiztakeriaz beteriko istorioen beharrik. Umeek ipuinen beharra dute, erakusten dizkieten izugarrikeria eta ankerkeriengatik hain zuzen ere. Ipuinen bidez, sistemaren barnean beti, izurik handienetan ere, aterabide bat dagoela ikus daitekeelako. Horregatik, hainbeste garrantzia dute, indarkeriaz beterik egon arren. Zer esanik ez, hemen esandakoa filme poliziakoei ere aplikatu dakieke.*

Zalantza barik, sistemarengan sinesmena indartzen dute, munduaren

ordena apurtua edo bortxatua denean, berreraikiko dela pentsatzera bultzatzen dutelako. Filme poliziakoetan, ikusleak justiziak bere helburuak betetzen dituela eta errua beti ordaindu behar dela sentitzen du.

"Thriller" direlakoek justiziaren islada errepresentatzen dute, estatuaren arrazionalitatea goraipatuz. Detektibearen intelijentzia beharrezko osagai bat izanik, filme hauetako oinarritzko slogana *arrazoia*ren indarra dugu.

Fikzio hauetan, beraz, benetako errealitatea izkutatua da, eta pertsona bakar batek edo bikote batek, intelijentzia eta ekintzaren laguntzaz, aterabidea aurkituko dute, eta ez, gure munduan gertatu ohi den moduan, beldur sortzailea den aparailu poliziako berezi batek.

Horretaz, bai ipuinek bai filme poliziakoek sistema indartzeko balio dute. Beraien funtzioa honako hauxe da: *bizitza eta mundua larritzeko modukoak badira ere, hau bezelako ipuinek guregan sor litekeen kaos-sentsazioa ezabatzen lagunduko digute, munduari, ulergarria izan dadin, zentzu bat emanaz.* Hau da, estimulu bat dugu ordena ezartzen ikasteko, gure barnean zein gure bizitza osoan ere. Era subliminal batez, nolabaiteko hezkuntza moral bat jasotzen dugu, portaera zilegi baten abantailak goraipatzen direlako, baina ez diskurtso etiko abstraktu batekin, baizik eta gure begien aurrean zuzenean jarriz eta adieraziz ukitu daitekeen modu baten bidez, zentzudun (zentzu on dun) istorio baten bidez, hain zuzen ere.

Filme eta ipuin poliziakock, hortaz, errealitatea menperatzeko eta gainditzeko beste estrategia bat osatuko lukete. **Beldurra sortzen duenarekin jolasean, ez ezagutua, sistema edo legez kanpo bizi dena, ezagutzaren munduan, arrazoiaren munduan, sartzen da, dagoena indartuz.** Kontu hauetan, apropos egindako jokoak bakarrik badira ere, arrazoa errealitate osoa menperatzen saiatzen da.

Nolabait, azken finean, filme poliziakocktan aurki dezakegu edozein fikziozko istoriotan dugun oinarritzko elementua bera, hau da, **lege eta desioaren arteko gatazka.** Bi elementu horien arteko oreka hausten denean kondaira hasten da, amaieran galdutako oreka berriro osatzeko. Horregatik, gure barneko muinera ailegatzen dira. Ez da harritzekoa, orduan, Edipo-ren trajedia eta fikzio mota honen artean egin den konparazioa.

Heroearen beharra

Ikusten dugunez, legea eta ordena azpimarkatzen dira, baina, aldi berean, berauek estruktura indartsu batetan, estatuaren aparailu hotzean hain zuzen, oinarritzen direla izkutatua da. Horretarako, filme poliziako guztietan, legea pertsona baten figuran errepresentaturik dago. Isolatuta agertzen den figura, gehienetan, sistema edo aparailu baten barnean aurkitzen dugu. Gure garaiko heroea dugu hau.

Arazo bat, berriro, planteiatzen zaigu. Gizarte modernoan, heroeak ez direla aldarrikatu da. Istorio bat heroe baten figuran oinarritzea Erdi Aroan zilegia izan zitekeen, edo beste garai batzutan ere, baina gaur eguneko gizartean horren zilegia izango ote den galde genezake.

Arazo honetaz, Hegel-ek hauxe zion: *Behin estatua sortu eta gero, heroeak izaten jarraitzeak ez du inolako zentzurik.* Estatua finkatzen denean, ez dago inolako arazorik eta orduan heroeak soberan daudela dirudi, sinpleki aspertuko liritekeelako.

Hegel-ek ez zuen asmatu misterio eleberrien agerpena. Istorio eta filme guzti hauetan, heroeak gizartea zainduko du, ager litezkeen beldur edo konspirazioak aldentuz. Ondorioz, hauxe esan dezakegu: **horrelako istorio bakoitzean, heroeak Estatua berriro eraikitzen du.** Kaosean gizartearen erorketa eragotziko du, abentura bakoitzean Estatua berreraikiz.

Hortik, heroeari egiten duena egin ahal izateko baimena edo aitzakia datorkio. Konspirazio edo desordenari aurre egiteko, lizentzia osoa izango du. Gizartearen gidari bat izanik, ahal duen eran, Estatua eta desordena banatzeko ahalegin guztiak garatuko ditu. Estatuaren arrazoiak kanpo dagoen mundua irrazionala, iluna, ez ezagutua eta beldur-sortzailea besterik ez da. Honetan, gauzak ez dira diruditena eta kontu handiz ibili behar da, instituzioetatik kanpo bizitzeak zorabioan hondoratuko gaituelako.

Aurreko heroe erromantikoak ezarritako sistemaren kontra borrokatzen zuen. Baina orain, aldiz, pobreen eskubideen alde eta justiziaren alde zegoen borrokalari herrikoiairen orde, detektibe pribatu bat agertzen da. Hau Estatuko aparailuak bete ez dituen hutsuneak estaltzen saiatuko da, aberatsen bizitza edo ondasunak kaltetu dituztenak harrapatuz. Jabe goaren defendatzaile amorratu bihurtuko da. Kondaketa lege eta delituaren profesionalen arteko borroka bat baino ez da, ezarritako legearen arabera.

Fikzio poliziakoa, jokoak

Sistemaren errepresentazio guztietan, jokoaren ideia oinarritzkoa da. Jokoak bai auzi-prozesu guztietan bai prozedura parlamentarioetan argi eta garbi agertzen da. Abilezia erretorikoa, estratajema eta besteak persuaditzeko mekanismo guztiak jokoaren eremuari dagozkio.

Fikzio poliziakoa ere joko bat dugu. Eta joko guztietan bezalaxe, arau edo konbentzio batzu bete behar dira. Artifizialki eraikitako errepresentazio guztietan, arauak eta jokoremuaren mugak derrigorrezkoak dira. Honek benetako errealtateari mugak ezartzen zaizkiela suposatuko du.

Beraz, fikzioaren jokoak errealtatearekiko autonomia izango du. Bere legeak dauzka. Errealitateetik urrun dago eta espazio batetako mugetan kokatuta dago. Edozein

errepresentazioek mugak ditu beti, leku batetan nahitaez kokatuta dagoelarik. Jenero bati muga zehatz batzu dagozkio. Fikzioa, modu ideal batez, errealtateetik bananduta erakusten zaigu. Jokoaren eremuan, lege desberdinak markatzen dira.

Errealitate eta errepresentazioaren arteko antzekotasuna jokoaren barnean bakarrik da posible, hori onartuz. Pertsonaia bat heroea dela esaten baldin badugu, izan ere, errepresentazioan, paper hori joko du. Jokoan, beraz, identifikazio bat lortzen da, ume-jokoetan pasa ohi den moduan, paper bat interpretatuz.

Fikziozko jokoaren bidez, istorio poliziakoak, espazio zehatz batetan, ez ezaguna, aurreikusi ezin daitekeena kokatzeko balio du. Kokapen horrekin, lasaitzen gara. Jokoak, beraz, errealtatea gainditzeko eta menperatzeko balio izango du. **Beldur ematen diguna mundu ezagunean sartzen da. Piaget-ek zionaren arabera, jokoetan, munduaz jabetzen gara. Jabetze horrekin, tentsioak lasaituko dira, honen funtzio terapeutikoa nabarmenduz. Gure pertsonalitatea osatzeko, beraz sistemari egokituz, prozesu bat aurki dezakegu jokoan.**

Tentsioaren mugimendu bikoitza

Joko bat dela eta, fikzio poliziakoan mugimendu bikoitz bat dugu. **Batetik, lasaitzeko, tentsioak ezabatzeko balio du, baina, bestetik, baita**

tentsioak artifizialki sortzeko ere. Egia esan, gogoz aukeratutako tentsio horretan irakurlearen edo ikuslearen parte hartzean datza jokoaren erakargarritasuna. Tentsio horrek, nolabait, plazerra sortzen du, jokoaren amaieran, halabeharrez, jaitsiko dela jakinez. Mugimendu hori narrazioan zehar behin eta berriro eman ohi da; tentsioa jaitsiko da, bueltan berriro indartzeko eta berriro jaisteko, etengabeki,... Jaitsiera hori halako batean suertatzen baldin bada, askoz atseginagoa izango da.

Fikzio poliziakoan, aldeaz aurretik, jakin badakigu tentsio bati, zorionez, jaitsiera bat jarraituko zaiola. Joko guztiek bezalaxe, **tentsioak era kontrolatu batetan pizten dituzte,** dena aurreikusita dagoelarik. Baina, aldi berean, **"gogorregiak" diren tentsioak gutxitu egiten dira,** jokoaren arauen menpe jarritz, eta horixe da, hain zuzen ere, fikzio mota honek betetzen duen funtzioa, benetako errealitateetik ihes eginez.

Istorio guzti hauetan, ikerketa- edo azterketa-lan bat agertzen da. Ikerketa eta jokoaren erabat loturik daude. Gizakiak gauza berriak behar ditu, informazioa bildu behar du, eta hori da detektibeak istorio poliziakoan egiten duena, bilaketa joko bihurtuz.

Horretaz, ikusleari itxurazko errealitate bat eskaintzen zaio bertan sar dadin eta parte har dezan. Jokoan sartuz, errealitatearekin jokatzeko, ordena "berri" bat eraikitzeko, dagoenaren ordena berriro errepikatzeko. Artifizialki errepresentatutako gertaka-

riak jokatzeko diren bitartean, munduko ordenak zutik irauten du. Jokoak dagoena finkatzen lagunduko du, ikusleari orainaldian parte hartzen utziz.

Igartze-istorioak

Istorio poliziakoan artean, mota bat, bere pertsonalitatea eta guzti izanik, **"igartze-istorioak" ditugu.** Hauetan, gertatutako krimenaren kausak, itxurazko prozesu logiko-deduktibo bati jarraituz, igarri behar dira.

Istorio hauei **"enigma-istorioak"** edo deituko zaizkie, eta Ingalaterran batik bat garatu dira, lehenago Edgar Allan Poe iparramerikarrak ere oso kondaketa ezagun batzu egin zituelarik, esate baterako *Morgue kaleko krimenak*. Horietako eskema hauxe izango litzateke: **abiapuntzat munduaren ordena edo oreka hartzen da. Bere barnean sortutako ustekabe batengatik ordena hori apurtzen da, larrialdia sortuz. Zer pasa den ikertu beharra dago, sistemaren harmonia edo oreka, azkenik, berreraikitzeko.**

Ustegabeen sortutako liskar hori arrazoiri bideratua izan beharko da. Gertatutakoaren kausa bilatzerakoan, intelijentzia enigma argitzen saiatuko da, ulertezina ulergarri bilakatuz, sistemaren oreka berrosatzeko.

Istorio hauen lehenengo osagaia **logika eta zientzia** ditugu. Beldurra agertzeaz gainera, ironia funtsezkoa da. Ironia hori dela eta, itxurek

gertatutakoaren egia izkutatu ez ezik, erakutsi ere egiten digute. Hala ere, kondaketa hauetan, **aterabide arrazional bat**, batez ere, bilatzen da. Ez dira literatura soila; aldiz, narrazioa ez da inportanteena, baizik eta detektibeak aterabidea aurkitzeko jarraitzen duen bide lojikoari jarraitzea. Holako istorio bat **ikusi baino lehen**, protagonistak bide hori zorrotzasunez eta agudeziaz aurkituko duela **badakigu**.

Ingalaterrako ispilua

Pertsonaien arteko erlazioek, nolabait, Ingalaterrako gizartean diren estrukturak isladatzen dituztela esan daiteke. Izan ere, **personaiak kopuru mugatu bat** dira eta **leku mugatu batetan** ere iharduten dute, jokoaren ideia nabarreraziz. Lekua etxe edo gaztelu bat izan daiteke, "**gela hertsia**"-ren egoera oso tipikoa izanik. Honetan, espazioa hermetikoki hertsirik dago, atzerriko elementuak inoiz sartu barik, familia bat edo irla batetako biztanleak gogoeraziz.

Hala ere, lekuaren lasaitasuna ezabatuz, krimen bat gertatu da hortxe bertan. Honen egilea, beraz, biktimaren inguruari dagokio derrigorrez. Hau aurkitzeko, ondoren ematen den **inkestak** famili kontseilu bat dirudi. Hurbil dauden denak errudunak zein inozenteak izan daitezke. Denon ustetan, ezbehar horrek familiaren ohorea kutsatu egin du eta, modu batean, berreraiki egin behar da, errua garbituz.

Taldearen isolamendua nabaria da eta pertsonaien arteko erlazioak adierazgarriak dira oso. Eztabaidak edo gorabeherak gogorak izan arren, tonua nahiko epela izan ohi da. Indarkeriak agertu behar badu, ez da soberan egongo. Hortik, inkestaren helburua ez da izango erruduna zigortzea, ordena berreraikitzea baizik, erruduna seinatuz. Indarkeriaren bidez lortutako aitorpena ez litzateke zilegia izango; errudunak, berez, aitortu beharko du, gizartearen haustura berrosatzeko.

Ildo honetatik, detektibea ez da inoiz baliatuko indarkeriaz. Gogorkeria behe-mailako pertsonaiengandik etor daiteke, baina inoiz ez goiko mailakoengandik. Bortxakeriari modu berean erantzungo baliote, beren ohorearen kontra joko lukete.

Aipa dezakegu **lasaitasuna** nagusi dela Ingalaterrako istorio kriminaletan, pertsonaiak eta giroak erabat kutsatzen dituelarik. Lasaitasuna indartuz, ekintza zirkulu mugatueta garatzen da. Londres agertzen denean ere, ez da hiri zaratsua. Badirudi aberatsen ondatsunen bakeak krimena erakartzen duela indarrez, atsekabe fiimifio bat bailitzan, arduragabeko biztanleak ia ikutu barik. Hauek beren barnean gordetzen dituzten sentimendu edo pasioak ez dituzte inoiz adieraziko, hori azaltzea ez litzatekeelako "**gusto onekoa**" izango.

Istorio hauek ikusiz, krimena dirudun klase sozialen artean bakarrik ematen dela pentsa dezakegu, hauen pribilejioa izango bailitzan. Izan ere, herri xehea hondoan geratzen den bitartean, istorioen giroa goi-mailako klaseetako da.

Guzti hau kontutan edukita, esan genezake pertsonaien arteko erlazio hauek Ingalaterrako sistema demokratikoaren islada baino ez direla, aspektu askotan.

Hau, gizartearen barnean sortutako kontradikzioak era bigun batetan konpontzen saiatzen da, agintariak axolarik gabe gaineko ikuspuntu batetik begiratzen dutelarik. Askatasun indibiduala onartua denez gero, pertsonal guztiek hitz egiten dute beren ikuspuntua azaltzeko, dagokien momentuan inkestan parte hartuz. Elkarrizketa pertsonaien arteko erlazioaren funtsa da. Errudunen eskubideak errespetatzen dira, beraien kontra indarkeriaren erabilera baztertuz.

Trajedia edo literatura baino gehiago jokoak dira igartze-istorio hauek. Joko honetan, sistema ingeleseko joko parlamentarioan edo burtsaren merkatu ekonomikoan hain inportanteak diren joko-metodo berberak azaltzen dira. Helburua puntuak lortzea da, gertatutakoa igarrituz.

Argudioa baino, metodoa.

Metodologiari dagokionean, igartze-istorioek arrazoia abiapuntutzat hartzen dute, itxurazko sistema zientifiko eta lojikoak erabiliz. Arrazonamendu praktikoen, bigarren mailako datuetan oinarrituz, misterioa argituko dute. Azkenean, egindako burutazio edo ustekizunak, halabeharrez, zehatzak eta egokiak izango dira. Ez da zalantza sortzeko biderik izango.

Fikzioan, lehenengo aldiz, logika matematikoa metodo bezala hartzen da. **Bidea, beraz, ez da inportanteena, honetan erabilitako metodoa baizik.** Logika horren arabera, gauzek esanahi finko eta aldaezin bat izango dute.

Arrazionalismoaren punturik altuena dugu hau. Baina, azpian, **detektibeari komeni zaiona bakarrik kontatuko da.** Nahiz eta berak asmatutakoa probabilitate bat baino ez izan, ez du inoiz hutsik egingo. Elementu enpirikoak bakarrik aipatzen dira, ustegabea baztertuz, baina, egia esan, eraikitako fikzio hauek **errealak eta litekeena nahasten dira.**

Erabilitako metodoa adimen, arrazoi eta aztertzean funtsatuko da. Psikologia ez da kontutan hartzen. Justizia eraikitzea, dirudienez, ez du inporta, baizik eta errealitatea menperatzea, gertatutakoa argituz. **Buruhauste bat dago, misterioaren argiketa intelijentziaren garaipena delarik.** Detektibeak, Holmes-en beraren hitzetan, irrazionala gorrotatzen du. Satisfakzio pertsonal bat asetzea lortu nahi du, arrazoiaren aurrean ulertezina makurtzera behartuz. Beraz, ez du lanik egiten gizarteari begira, baizik eta bere pentsatzeko ahalmena forman mantentzeko.

Logika eta logika bakarrik. Jokoa izanik, intelektuala baino ez da, adimena eta dedukzioaren ahalmenak tratatuz. Hona hemen detektibe batek esaten duena: *Krimenak xake-partida bat dirudi, helburu bakarra hauxe*

izanez: etsaiari xake ematea. Arrazoiak erronka egiten dion indar baten kontra borrokatzen du.

Borges-ek ere esan du istorio poliziakoak xake-partida miragarriak direla. Hauetan, zeinek hautsi zuen legea asmatu behar da, azkenengo orrialdera ailegatu arte azaldu barik dagoelako. Hala ere, irtenbidea baino, bitarteko ekintza, metodoaren ibilbidea inporta da. Nola ailegatu?

Historia, honela, aldrebes kontatzen da. Detektibeak egindako bidea, ikerketa-metodoa, kontatutakoaren funtsa dugu. Detektibearen iharduerak ikusgarria izan beharko du, beraren ospea mantendu ahal izateko, baina, batez ere, arrazoiaren mitoa eror ez dadin.

Hercules Poirot eta Miss Marple

Ikusi ditugun bi telesail hauek igartze-istorioen adibide argiak ditugu. Biak Agatha Christie-k idatzitako eleberrietan oinarritzen dira.

Hercules Poirot, egia esan, ez da oso orijinala: arrastoak biltzen ditu, lekukoei galdetzen die, amaieran, aurreikusita zegoen bezala, buru-haustea osatzeko berak deitutako "zelula grisen" erabileraz. Azken eszenan, krimenarekin zerikusirik duten guztiak leku batetan biltzen ditu eta, paregabeko harropuzkeriaz mintzaldi bat botatzen die, bere buruaren argi azaltzaileak krimena nola gertatu den erakutsi dezan.

Hiltzaileak beti aitortzen du bere errua, publikoa lasai gera dadin. Detektibeak alde egingo du, beste familia noble edo dirudun baten deia jaso arte. Hurrengo abenturan, lekuz baino ez da aldatuko, pertsonaiak antzekoak izango direlako. Ezaugarri hau Agatha Christie-k ezagutzen zituen pertsona eta giroen murriztasunaren islada izan daiteke.

Poirot hil zorian dagoencan, esaten duena ere oso esanguratsua da: *Egin dudana bidezkoa izango ote den ez dakit. Ez, ez dakit. Uste dut gizon batek, bere kabuz, ezin duela justizia aplikatu... Baina, bestetik, legea neu naiz.* Hemen legea eta arrazoi hutsa berriro identifikatuak agertzen dira.

Aurten emandako beste telebilean, **Mis Marple** neskazaharra dugu, Victoria erreginaren garaiko aztama bat dirudielarik. Ingalaterrako baserriko herri txikitxo batetan bizi da, zeinean, guztiz paketsua irudi arren, erahilketa ikaragarriak gertatzen bait dira. Bere pentsamenduan, denboraren iragateaz eta ohitura-aldaketaz kexatzen da, baina, bere ustez, azkenean, pertsonak ez dira inoiz aldatzen eta guztiak aldaezinezko kategoria finko batzutan sailkatu ahal dira.

Itxuraz korapilotsuak diren kasuak argitzeko, bere pertsonalitateaz oso adierazgarriak diren armak erabiliko ditu: Marmarra eta esamesa. Ez dago inolako indarkeriarik, jakina. Bere lagunekin "te orduan" hitz eginez,

guztiaz jabetzen da. Miss Marple-k, bere etxetik irten barik ikertzen du, planteiatutako arazoan aterabidea aurkitu arte, puntuak egiten duen bitartean. Inportanteena pertsonak dira, nahitanahiez, Miss Marple-k sailkatuak izan ohi direnak.

Arrazoiaren garaipena

Sherlock Holmes-ek heroe batek nola irabazi ahal duen logika eta zientzi metodoari esker azaltzen digu, inolako hutsik izan gabe. Gogoratu behar da XIX. mendean zientziaren boterea goraiatua zela. Izan ere, Conan Doyle zientziaren arrakastak sortutako korrontean murgilduta dago. Sherlock Holmes-en lorpenak zientziarenaren antzekoa izan beharko du. Garai horretan, **arrazionalismo positibista** filosofia menperatzailea zen. Auguste Comte filosofoak zientziak dena azaltzeko balio zuela defenditzen zuen.

Funtsean dagoen ideia hau da: ezezagunak edota harrapaezinak diren gauzak ulertu ahal izateko teoria bat behar da, harrigarri edo ez-ohizkoa den hori arrunt bihurtzeko. Horixe da, hain zuzen ere, fikzio poliziakoak duen helburua: **irrazionala legean sartu, arrazoiaren aurrean makurtzera behartuz.**

Dena azaltzeko irrikak eleberri poliziakoen agerpena baldintzatuko du. XIX. mendera arte, kokagune misteriotsu bat mantentzen da, harrapaezina izanik, baina gune hori ikerketaren poderioz ukatu egingo da.

Ikerketa, zentzurik orokorrean, abenturaren ereduak izango da, iluntasunaren bihotzean argia eramanez.

Honela, fikzio poliziakoaren funtsezko osagaiak agertu ziren: misterioa eta ikerketa. Ikerketa dela eta, azkenean misterioak amore eman beharko du, intelijentziaren aurrean. Agertutako literatuta hori orduko ezagutza positiboaren islada baino ez da izango. Logikarekiko konfidantzari eutsiz, azken hitza arrazoiak esango du beti. Misterioa, beraz, aitzaki bat baino ez da, logika deduktiboak distira dadin. Arrazoiak, halaberrez, harrigarria bereganatzen du. Orduan, literatura mota hau **ziurtasuna** sortzeko eginda dago.

Detektibea ez da pertsona bat, pentsatzeko makina bat baizik. Edgar Allan Poe-k "arrazoiaren ordezkari haundia" figura asmatu zuen Dupin-ekin. Ulertezina inpresio atsegina sentitu zuen, Intelijentziak iluntasuna atzera joatera behartzen zuen.

Kaosa agertzen zenean, deabruak mundua apurtzen zuelako, arrazoiak puskatutako zatiak berriro kokatzen zituen zegozkien lekuetan, arrazoi berreraikiz.

Arrazoiak, legea edo estatua, berak ezarritako mugaz kanpo dagoena harrapatzen saiatzen da beti, ulergarritasunaren ertzetik hurbil dagoenaren mehatxua bideratu nahian. Terrorea ulertezinean agertzen denean, arrazoiaren indarrak, parte hartu behar du izango den borrokan.

XIX. mendean, zientziaren espejismoaz zoriontasun osoa lortuko zelako ustea sortu arren, borrokak jarraitzen du. Izan ere, boterearen obsesioa ziurtasuna da. Estaltzen saiatzen bada ere, beraren izaera ezbaian dago, irauteko, irrazionala etengabe ezeztatu behar duclako. **Arrazoia, beraz, beti arriskuan egoten da, beste arrazoi bat ezeztatzean oinarritzen delako.** Ziurtasunik eza estaltzeko, bere indarra behin eta berriro erakutsi behar digu, istorio poliziakoetan egiten duen bezala. Sistematik ikusita, arrazoirik eza ezin daiteke izan, baina, boterearen zoritxarrerako, behin eta berriro agertzen da.

Azpiko irrazionalismoa

Hala eta guztiz ere, arrazoia ez da istorio hauen mamia, beraien erai-kuntza nolabaiteko gezur batetan oinarritzen delako. Ez dira inolaz ere egiazko arrazonamenduak. Itxuraz, argudioak edo arrazoiak aipatzen badira ere, horietaz filme bat edo eleberri bat eraikitzen ari da. **Modu inkonsziente batetan, edo ez, gertakariak okertu egiten dira teoriari egokitzeko, teoriak okertu beharrean gertatuari egokitzeko.**

Funtsean estrukturalismoan oinarritzen den egiturari "arkitektura enigmatikoa" deitu zaio, misterioa erabiliz azpian dagoen gezurra izkutatzeke asmoz. "Arkitektura enigmatiko" horren funtsezko araua hauxe dugu: amaiera abiapuntutzat hartzen dela, intriga osoa garatzeko orduan.

Misterioa azken orrialdera arte gordez, istorioaren egileak, narrazioan izkutatuta dagoena, datu informatiboak dosifikatu egiten ditu, narrazioaren aldiak egokiro artikulatuz. Istorio poliziakoak heriotzatik abiatzen dira, kausak bilatzera.

Baina detektibearen metodoek egilearen ausentzia salatzen digute. Amaiera ezaguna dugunez gero, pausu guztiak ongi pentsatu behar dira, denak elkarrekiko, perfektuki, konpontzeko. Behin helburua ezagutuz gero, bidea berez sortuko da. Abiapuntutik, seriea osatuko da ahalegin handirik gabe.

Egileak ehundaka hari hartzen ditu bere eskuetan, istorioaren ehuna josteko. Hau eraikitzerakoan, "koherentzia printzipioa" funtsezkoa da. Horregatik, amaierak eta guztiaren hezurdurak onargarriak izan beharko dute.

Historio hauetako eraikitzaileak izkutatzen dira eta Sherlock Holmes-ek esaten digu zergatik. **Bezeroa (ikuslea edo irakurlea) inpresionatu ahal izateko, beren praktika izkutatatu behar dutelako, osagileek egiten duten bezala.** Ikusten denez, ez da garbi jokatzen.

Filme poliziakoetan, ibilbide kronologikoa alderantzizkoa da. Sarrera amaieran kokatzen da. Narratzeko modu honek "hezurdura literario bat" osatuko du. Guzti horregatik, jenero poliziakoak joko-

-arauak, lege deduktibo zehatzak eta baliabide-kode bat erabiltzen ditu. Hariekin eraikitzen da istorioa, itxuraz arrazionalitatean oinarrituz.

Horretaz, istorio osoa amaierari begira eraikiko da, hots, alderantzizkoa izango da. **Hasiera eta amaiera aldi berean asmatu behar dira**, bitarteko gertaerak kontutan edukiz. Horrela, zati desberdinen eraikuntza "razional" bat egin ahal izango dugu.

Konposizioa egiteko, aurretik erabiliko diren laguntza-puntuak aukeratu beharra dago, nora goazen jakiteko.

Erabilitako teknikak tramaren ehun osoa josten du. Hemen, Gilbert K. Chesterton-en ustea aipa dezakegu: "Hoherena lehenengo kapitulua azken kapitulua ere izan dadila da". Eta guk ere gauzak honela direla pentsatzen dugu. **Hasieran eta amieran gauza bera dugu, abiapuntua azkenengo puntua delarik, hots, legea eta arrazoia. Legeak eta arrazoiak eraiketa osoa markatzen dute, hasiera eta amaiera berdinduz, legea, agertu ez arren, egilearen buruan bizi delako.**

Orduan, misterio bat argitzeko lanean ari direla uste badute ere, beraien metodoa logikaren kontrakoa da. Egia esan, razionalismo faltsu honek bi gauza izkutatu ditu orain arte:

1. Istorioaren egilea ez da, egia esan, detektibe, gertaerak kontatu aurretik, enigmaren irtenbidea ezagutzen duelako.

2. Irakurlea ere ez da polizia, egileak aukeratu duen ordenan bakarrik ikusten dituelako gertaerak eta gertaera horien garrantzia aurretik erabakita dagoelako.

Horretaz, inolaz ere ez da benetako ikerketa bat. Honetaz gain, esan behar da, fikzio poliziakoan errudunen bilaketa beti ondo amaitzen bada ere, egia esan, errealitatean ikerketa askok huts egiten dutela, izugarritzko hankasartzeak sortzen direlarik.

Determinismoa

Azpiko logika biluztu nahiean, beharrezkoa da aipatzea pertsonaiak determinismo hertsian baten menpe daudela. Hau ez da harriztekoa, esan dugunez, hasiera eta amaiera aldeztu aurretik ezagutzen direnean.

Poe-k Dupin-en lehenengo istorioa argitaratu zuenetik eta gero, **datu ñiniño batetik, elementu simple batetik, pertsonaien egin guztiak asmatu ahal direla pentsatu da, datu berean potentzialki daudelako.** Logika honen arabera, guztia azaltzeko prest egongo gara, gertaeren garapen osoa goitik behera ezagutu ahal izango dugularik. Horrela, mekanismo bat bizitza ordezkatzeko gaia da. Baina guk esan behar dugu artifizio hau ez dagokiola inola ere errealitateari.

Aipatutako determinismo honen arabera, gertaera-serie batetako puntu bat konprenitu denean, gainontzeko guztiak, aurrekoak zein atzekoak, modu zuzenean asmatu ahal izango du arrazoiak (detektibeak).

Bizitza, pentsamolde estrukturalistaren arabera, katea handi batek osatuko luke, zeinaren mamia eduki ahal bait dugu, katemila bakar bat erakusten badigute. Gure ondorioak, beraz, okertezinak izango lirateke (kateari loturik jarraitzen baldin badugu, behintzat).

Hementxe dugu estrukturalismoaren funtsezko ideia bat: behin abiapuntu bat lortuz gero, gure czaguerak erabiliz, gauza guztien motiboak deduzituko ditugu. Honela, atzerantz begira eraikiko dugu istorioa. Paradojikoki, teknika honen bidez, prozesu logikoaren objektibitate-itxura bultzatuko da. **Gauzak nahitanaiez modu horretan gertatuko direla esatearekin hartzailea inpresionatzen ari gara, espero daitekeena betez prozesua amaitzeko. Aipatzekoa da pentsamolde hau ordenagailuen funtzionamenduan funtsezkoa dela, informatika definituz.**

Horregatik, istorio poliziakoetan oso erabilia da esanguratsuak ez diruditen zehazkizunei inportantzia ematea. Puntu batetik prozesua osatzen da. Izan ere, **hasieran inplizituki amaiera dugu, baita ibilbidea ere.**

Artifizio hau mantentzeko, kontradikziorik ezaren printzipioan oinarritu behar da ikerketa, katea apur ez dadin. Hasteko, ezinezkoak diren aterabideak baztertzen dira, nahitaezkoa den hipotesi bakarra formulatzeko. Gainontzekoa, inper-tinentea dena, kendu behar da, sinplifikatzeko joera azpimarkatuz.

Istorio poliziakoak arrazoian oinarritzen direnez gero, **"txalogarria"** eta **"egitxura"** edo **"sinesgarritasuna"** dituzte mugak bezala. **"elemental, querido Watson"** esaera ospetsu horrek horixe esan nahi du: aurretik espero litekeena, onartutakoa bakarrik gertatu dela. Espero litekeena baino ez da gertatu. Artifizioa eraikitzeko metodo honek, beraz, **"sena"** deitutakoa kontutan hartuko du, betetzeko. Holmes-ek errekonozitzen du bere metodoak **"sen"** sistematizatua direla, **The Blanche Soldier** (*Un caso de identidad*) kasuan.

"Egitxura" hori lortzeko, irtenbideak onargarria izan behar du, erabilitako premisek gutxienezko sinesgarritasuna mantenduz. Hipotesi batzutatik, ildo beretik joanez, arruntena aukeratuko dugu, istorioaren eraikuntzan. Bidezkoena, aldi berean, probableena, dugu. Ahalbideak ikusiz, probableena aukeratu behar da. Amaitzerakoan, gauza bakoitzak bere leku justua duela ikusiko dugu. Azareak ez du lekurik.

Hala eta guztiz ere, detektibea ez da inoiz okertuko, eta horregatik, bere ospea mantendu ahal izango du. Autoritatez jantzita agertuko zaigu, gezurrean oinarritutako metodoa ez dugulako, kontzienteki, ezagutzen.

Determinismo honen eraginez, istorio guztiak antzekoak dira eta amaiera aurrean egin daiteke. Umberto Eco-ren ustez, istorio hauek multzo bat osatzen dute. Ordena aldatu daiteke, baina, funtsean, bakoitzean istorio berbera dugu. Formula bat dira. Hasi aurretik, emaitzak ezagutzen ditugu.

Ildo beretik, Ernesto Sabat6-k bere *El t6nel* eleberrian pertsonaien hitzetan aipatzen duena errepikatuko dugu:

-Eleberri poliziako guztiak antzekoak dira. Urteko bat, ongi dago. Baina asteko bat irakurtzeak irakurlearen imajinario eskasa frogatzen duela uste dut.

-Ez esan lelokeriarik: Dena hain korapilotsua da eta horren zoragarriak dira detektibeek, denaz jakinez: Ming aroko artea, grafologia, Einstein-en teoria, baseball, arkeologia, kiroman-tzia, ekonomia politikoa, Indiako untxe-hazkuntzari buruzko estatistikak. Eta gero, zer ondo inoiz ez okertzea.

-Denak antzekoak iruditzen zaizkit. Eleberri poliziakoak, hogeigarren mendean, Cervantes-en garaian zaldun-eleberria izan zena errepre-sentatzen du. Areago: uste dut Don Quijote-ren antzeko zerbait egin litekeela: eleberri poliziakoaren satira. (...)

Misterioa

Istorio poliziakoa arrazonamendu-katea luze batetan oinarrituko denez, planteiatutako enigma, absurdoa eta beldur-eragilea ez balitz, aspergarri bihurtuko litzateke. Poe-k dio misterioak gure sentsibilitatea eta gure arazoia ukitu behar dituela, ikaragarritzko erronka bat egiterakoan gure intelijentziari.

Hau baieztatzeko, Poe-k berak "Leku hertsia"ren misterioa asmatu zuen (*Morgue kaleko krimenak*).

Lekua ongi gorde eta defenditua izan arren, hiltzaileak sartzeko biderik praktikoki eduki ez arren, hiltzea lortu du. Badirudi irrazionalak irabazi duela, eskandalu bat sorreraziz. Egia esan, artifizioa trukatuta dago, geroago, arrazoiaren bidez, gertatutakoari azalpen sinesgarri bat emateko.

Ikerkuntzak misterioa ezabatzen badu ere, miragarriak iraun behar du. Logika behin eta berriro goraiatu arren, Conan Doyle-k ongi ulertu zuen beste elementu artistiko bat behar zela. Atsegina izateko idazten du, misterioaren laguntzailea izanik. Logikak berak miragarri hori sortuko du, azkenean bideratuz zentzu bat emateko. Honela, "sinesgarritasuna" mantenduko da.

Honekin, misteriotsua, oraindik aurrera, lojikoa izango da, erre-alitatearekiko koherentzia baten barnean sarturik. Misteriotsua metodoaren beharrei egokitzen zaie. Egilearen logikak, beraz, istorioa egin baino lehen arazoa bera definitzerakoan, miragarria nolakoa izango den ere definituko du.

Egia esan, narrazio hauen erakargarriena misterioan datza. Iraultza frantsesaren aurretik, misterio hori erlijioaren arloan kokatzen zen bitartean, razionalismoaren sorrerarekin literatura eta zinemaren mitologian, batez ere, agertuko da, gizakiaren gaurko beharrei erantzuna emanez. Fikzio poliziakoak, misteriotsua azaltzeaz gain, honi mugak ezartzen zaizkio, leku batetan kokatuz.

Nolabait, misterioa kokatuta daukagunez gero, arrazoiaren kaiolan sartuta, berarekin identifikatu deza-kegu, menperatuta dagoenarekin jolas daitekeelako. Posiblea da zer egingo duen gaizkileak esatea, berak betetzen duen lekuan geure burua jarritz. Arrazoiarekin, beraren portaera aurrikus daiteke, honen barnea ezagutzen dugulako.

Ibilbidea

Hasiera eta amaiera, azken finean, berdinak badira, bitarteko ibilbideak filme edo eleberriaren kalitatea eta interesa definituko ditu. Esan dugunaren arabera, joko bat dago eta narrazioan zehar erabiltzen diren elementuekin plazerra sortuko da ikuslearengan. Ibilbide horretan, joko bat izanik ere, gertatutakoa aurrikus-ezina bailitzan deskribitu behar da.

Gehienezko kalitatea, istorioaren hari desberdinak modurik egokienean lotuz sortuko da. Elementu haiek elkarrekiko dependentzak direnez gero, narrazioaren ehun trinkoa osatzen da.

Gauza guztiak, finiminoenak ere, ekintzan murgiltzen dira; eta oso esanguratsuak ez diruditen arren, zentzu bat eduki dezakete narrazioaren harian. Adibidez, bizitza pribatuaren eszenak, herocaren pertsonalitatea ikusteko aukera eskaintzen digute. Bitarteko alde hauetan, interesa mantendu behar da forma desberdinak erabiliz eta horregatik, behin baino gehiagotan, bizitza pribatuaren haria nahastu ohi da hari nagusiarekin.

Istorio batetan ez du ezerk soberan egon behar. Elementu guztiak konspirazioak sortzen duen beldurra indar dezakete, baita arrasto faltsuak ere denbora luzatzearen bidez. Edozein gauzak interesguneak kokatzeko balio dezake. Ez da aiantzi behar sarritan ustegabeko zehazkizun batek misterioaren giltzarria eskaintzen digula.

Hortaz, istorio poliziakoak, mamian, guztiz antzekoak izan arren, ez dira eraikitzen modu bakar batez. Aldiz, gaurko logika estrukturatu baten barnean, ematen diren ahalbideak ugariak dira, kontaezinezko formak hartuz.

"Istorio beltzak"

XIX. mendean asmatutako narrazio poliziakoetan, bizitza burgesa zaintzerakoan, ziurtasuna eta protagonistaren erabateko jakinduria nagusiak baziren, XX. mendeko narrazio "beltz"etan ordea, angustiak zein existentziaren ziurtasun faltak guztia kutsatuko dute.

Hemen, edozein momentutan, izuak arriskutik urrundutako bizitza lasaia urra dezake eta ez bakarrik hasieran. Bizitzaren ziurtasuna beti kolokan dago. Gizakiak gizakiaren kontra borrokatzen du bizirik irauteko.

Arrazoiaren argi zuria itzaltzen da eta iluntasunak giro guztiak beltzuko ditu, hortik narrazio hauen izena. Arrazoiak baztertzen da eta gizartearen alde batzu, ordurarte izkutatuta zeudenak, narrazio hauetan azalduko zaizkigu. Ustelkeria edo

moralik gabeko pertsonaiak argitara atereak dira, beren tonu ilunez mantentzen badira ere. Moral falta onartua bada, misterioa, ordea, ia desagertuko da.

Misterioaren ordez, ekintza, indarkeria,... Izan ere, **ustegabeko indarkeria, ekintzaren abiadura azkarra, errealismo ilun kritikoa eta hizkera arrunt eta ebakiorra** istorio hauen osagaiak izango ditugu. Metodo zientifikoak mesprezatuak diren bitartean, indarkeria azkarra arrazoiaren tresna bilakatuko da gizartearen helburuak lortzeko.

Krimena kalera atera denez gero, giro berri honetan, burutazioek edo teoria liluragarriek ez dute balioko. Orain, indarkeria ez da izkutatuko, lehen planoan agertuz, berau gizartearen eguneroko errealitatean agertzen bait da.

Misterioak iraun dezake, baina beste osagai bat bezala. Ez dago jokorik ezta erronkarik ere. Protagonistaren bizitzak eta iharduerak enigmari lehentasuna kenduko diote. Errealitatea isladatzen saiatzerakoan, gizakiaren sentimenduak ere azalduko dira, igartze-istorio hutsetan ez bezala. Aldi berean, gizarteari kritika gogor bat eginez, beronen hutsuneak eta ustelkeria azaleraziko dira, kaleko hizkuntzarekin.

Narrazio hauek ez dira lehenagokoak bezain borobilak, egia esan, agian honela izaten jarraituko balute, sinesgarritasuna galduko

luketelako. Legea moralarekin ez dator bat. Protagonistaren prozedurak etsaien antzekoak dira, honek helburu anbiguo edo aldakorak dituelarik.

Horregatik, berek helbururik ez edukiz, ondorioz, Estatuarenak izango ditu. Metodoei dagokiela bakarrik ez dator bat Estatuarekin. Horregatik, legeak saihestu ahal dira, arrazoa berreraikitzeke. Helburuak bideak justifikatuko ditu. Anbiguitate honek testua kutsatzen du, ikuspuntu desberdin guztiak posible izanik, gauza guztiak gehiago korapilatuz. Irakurketa desberdinak eman daitezke, **aniztasuna** ezaugarri argi bat delarik. Hemen, **korapiloa errealitatean dugu, enigma baino.**

Dena dela esan behar dugu, arauak kolokan jarri arren, protagonista, azkenean, Estatuaren aurrean makurtzen dela, apurtutako ordena berreraikitzen saiatuz.

Ikusten dugunez, **"istorio beltz"** hauetako **abiapuntua bestelakoa da: munduaren desordena. Pertsonaiak kaos baten aurrean daudenez gero, bideak zabaldu behar dituzte, edo kuraiaren bidez edo destinoaren indarrez. Istorioak giro laberintiko batetan garatzen dira. Kaotikoak zapaltzen gaitu. Betiko abenturatik hurbilago dago, enigma edo igartze-istorioa baino, pertsonaiaren balentia, abilezia edo suertes funtsezkoak izanik.**

"Made in USA"

Istorio beltzaren izaera iparramerikarra da, duda barik. Pertsonaiek elkar hiltzen dute gorrotatu barik; elkarrri begirunea diote, bat ere estimatu barik. Ganorarik ez dute; puntuak lortu nahi dute bakarrik, baina, hori bai, oreka apurtu barik. **Isladatzen duten gizartean, arau nagusia bestea eliminatzea, kentzea da, ahalik eta hoberen irauteko, baina norgehiagoka horretan, sistemaren osotasuna ez da inoiz kolokan jarriko.**

Neurrigabeko norgehiagokaz markatutako narrazioetan, istorio ingelesek dituzten lasaitasun eta barea ez dira ezertarako agertzen. Beraietan, hirien agitazioa eta aniztasuna somatzen dira nabarmenki. Horregatik, ekintza, mugimendua, leku-aldaketa, exotismoa,.. presente daude, igartze-istorioen asperdura gaindituz, puntu honi dagokionean behintzat.

Heroerik ez dago, heroea gizon arrunt bat izan ohi delako. Nolabait, antiheroe bat dugu. Beraren funtsezko tresna ez da arrazoi biluzia. Hortaz, ikerketa-prozesua mugitua eta azkarra da, errealismoan oinarritzerakoan, gogorkeria eta giroa nabariak direlarik. Giroaz gain, tipoak eta ohiturak ere kontutan hartzen dira, arazoarekin nahasiz. Nolabaiteko **ohitura-pintura** sortzen da, amerikar **errealismo kritikoaren** eraginez. Gizarteari buruzko lekukotasuna aurkezten zaigu, gauza guztien gaintetik zeuden prozedura logiko aspergarriak baztertzen direlarik.

Literatura eta zinemaren adierazpen berri hau ulertzeko kontutan eduki behar dugu, bi gerren artean, krimena eta indarkeria nabariago agertu zirela Estatu Batuetako eguneroko bizitzan. Fikzio poliziakoa errealitate bortitz horri egokitu zitzaion, emozioaren garrantzia handiagotuz. Gizarte horretako **ustelkeria** ere nabaria da; poliziak, askotan, gaizkileak baino ustelagoak dira.

Istorio hauek ezin uler daitezke orduko zinemarekin ez baditugu lotzen (gogoratu garai horretan zine espresionista zabaldua zegoela). Zinemarekiko lotura askoz handiagoa da fikzio ingelesean baino. Eleberriak direnean ere, hauek irudi montatuak baino ez dira. Irudiek ikuslea jotzen dute, baita testu idatzietan ere, eta arrazonamenduak ez du baldintzatuko istorioaren garapena. Azken finean, melodramak dira, pertsonaiak eta giroak indarrez adierazten direlarik.

Indibidualismo kompetitiboa

Agertutako moral berriarekin, kriminalak ehizatzea beste bizibide bat izango da, beste edozein bizibide bezalakoa, inportanteena dirua lortzea besterik ez delarik. Ez dago inolako erizpide etikorik. Detektibea zorrotza eta gogorra da.

Profesional berri hau gai izango da arazorik korapilotsuenei zein botere edo indar desberdinen erasoei erantzuna emateko. Profesionala, ustelkeriaz inguratuta bizi izan arren, bere zintzotasunarengatik erostezin bila-

katzen da. Indarkeriaz beteriko giro batetan bizirik iraun ahal izateko, berak ere oso gogorra izan behar du. Beraz, gizon latz eta ausarta dugu hau.

Aginte eragile moduan sartzen da situazioan, gertaerek zeramaten bidea alderantzizko norabidera eramanez, berak nahi duen aldera hain zuzen ere. Batzutan, detektibearen ihardueraren eraginagatik, bezeroaren helburuak baztertuta gera daitezke, detektibeak berau egoera ezatseginetan sartuz.

Dena dela, ez du ideiarik edo helbururik, profesional moduan bakarrik ekiten du. Horregatik, etikari dagokionean, bere ahulezia ideologikoak anbiguitatera bultzatzen du. **Etika bakarra autoafirmazioarena da.** Beste aspektu batzutan, beraren etika ez da finkoa, eta egokitzen da gehicnetan gizarteko beharrei, askotan morala eta konbentzioak gainditzen dituela badirudien arren.

Ikusten duguncz, indibidualismoa nabaria da, behin eta berriro aldarrikatua izanik. Gizartearen kontra nolabaiteko protesta bat adierazten duela esan genezake, gizarteak gizakia zapaltzen duelako ustean.

"El halcón maltés " delakoa, eredu

Dashiell Hammett-ek eta Humphrey Bogart-ek antzestua izan zen istorio honetan, moral berriaren eredu egokiro aurkitzen dugu, mendebaldeko gizartean agertzen diren erlazioak definitzen direlarik. Nolabait, **kapitalismo basatiaren kronika dugu lan hau.**

Sam Spade detektibe protagonista ez da marginala, alderantziz, sistemaren bihotzean bizi da, agentzia poliziako pribatu bat duelarik. Diruaren truke bere zerbitzuak eskaintzen ditu. Bere lanak aukeratzeko libre bada ere, dirua da beraren nagusia. Azken finean, bere profesioari kateaturik dago.

Legearekiko dituen erlazioak erabat anbiguoak dira. Legea betetzeko ordaintzen diote, baina beharra izatekotan, berak ez du beteko. Horregatik, problemarik eduki gabe, legez kanpo kokatzen diren bideak erabiliko ditu, paradójikoki, legea bete dadin. Gangsterrek erabilitako metodo berberak erabiliko ditu.

Basoan, "hanpa"n bizi da, beraren ingurugiro naturala delarik. Hortik datozkio bezeroak normalean. Hauek haren zerbitzuak behar badituzte, arazo ilun batetan sarturik daudelako da, bestela, poliziarengana joko lukete duda barik, dohain bait da. Legea bete dezala nahi dute, baina bakarrik komeni zaielako, beraien iraganak kontu handiz ibiltzera behartzen dituelarik. Bezeroek detektibea instrumentu bezala erabili nahi dute beren helburuak lortzeko. Eta bai gangsterrak baita polizia ere gauza bera egiten saiatzen dira.

Ikusten denez, indar guztiak detektibearen kontra daude. Hanparen ingurugiroan murgilduta, guztien kontra borrokatu behar du.

Istorio hauek egiteko hanparen aukeraketa ez da alferrik, eremu ilun hau elkarren artean borrokatzen duten indar batzuk (polizia, gangsterrak, detektibea, etab...) bere ihardueraren kokagunetzat hartzen dutelako. Orduan, esan genezake, nolabait, **hanpa bera gizartean ematen diren kontradikzioen eredurik argiena dela.** Izan ere, **gizartean bertan izkutaturik egon daitezkeen gatazkak biluziak ematen dira hanparen esparruan, kompetentzia azken muturreraino eramanez.**

Protagonistak ez du borrokatzen gorrotoagatik, ezta ideia baten alde edo legearen alde ere, bizirik irauteko baizik. Indar bat nagusi geratuko baltz, detektibea desagertzeko zorian geratuko litzateke. Beraz, gauzak dauden bezala mantentzea komeni zaio.

Nolabait, kaiola batetan harrapatuta dago, berarentzat, besteak objektuak baino ez direla etengabeko borroka horretan. Bere burua gordetzeko, besteen jabea edo suntsitzailea izan behar du. Estrukturari loturik dago. Egoera hau trajedian oinarritzen da. **Subjektuak ezin du erabaki norbaiten menpe edo destinuaren menpe dagoelako, objektu bat izanik.** Fikzio poliziakoan, paper bat betetzen du, hortik ekiten. Gizakiak baino gehiago, pertsonaia guztiak figuritak ditugu.

Historiaren laberintoan, erlazio guztiak anbiguoak izango lirateke, denak nahasiak agertuz. Gauza bat bakarrik argi dago: **bakoitzak berea defenditzen duela.** Istorio beltzak

konpetitibitatea onartzen duen gizarte bat isladatzen du, duda barik, anbizioak dena kutsatuz.

Halaber, hanpako tipoak edo detektibeak berak ere klase ertainen artean nagusiak diren gogoak errepresentatzen dituztela esan daiteke. Bere lanean, ahalik eta independentzia ekonomikoaren mailarik altuena lortu nahi dute.

Angustiaren nabaritasuna

Istorio beltzetan, beraz, gizakia izututa bizi da, jazarria sentitzen da. Zentzurik gabeko errealtateak mehatxatzen du. Mundua desosatzen den bitartean, salbazio indibidualaren alde borrokatu beharra du. Horregatik, kontradiktorioa da: errebelde zein kontserbadore, anarkista zein boterearen aldeko, bere etsaiak salatzen baditu ere, berari haiek egiten duten gauza bera egitea gustatuko litzaioke. Besteak hiltzea bilatzen du, bakarrik geratzeko. Hiltzeko metodo guztiak balioko dituzte, izkutuko gerrarenak batez ere.

Jenero "beltza"n, narrazio poliziakoak kutsatzen dituen "angustiaren filosofia" inoiz baino nabariagoa da. Ez da ahortzi behar mende honetako hasieran, gerra, langabezia, hondamen ekonomikoa, faszismoaren gorakada ematen direla eta honek, nahitanez, fikzio poliziakoan egindako filme eta eleberriekiko eragina izan behar du. Etsipena nagusitzen denez gero, angustia lehen planoan agertuko da orain, orduan zabaltzen den filosofia existenzialistak horri irtenbide bat bilatu nahi diolarik.

Gizaki arruntaren sentimenduak azaltzen dira, hanparen erdiklandes-tinitatean aterpea aurkitzen duelakoan dagoela irudiz. Istorio beltzetan, gizakia zerbaiten kontra, injusti-ziaren kontra altxatzen saiatzen da alferrik, gauza berririk planteiatu gabe, bizirik iraun nahi duelako, ahal bada, boteretsua izanik edo, bestela, etsipenaz beterik. Hauxe da istorio beltzaren mamia.

XIX. mendean, bazirudien angustia menperatuta zegoela arrazoiaren eraginez. Gizakiak, zientziaren aurre-rapenaz liluratuta, ez zeukan angustia sentitzerik. Baina igartze-istorioetan ere angustia presente dago. Filoso-fiaren arloan, Kierkegaard, eta, literaturaren arloan, Poe angustiaren ordezkariarik inportanteenak ditugu. Azken finean, ziurtasunik ezaren filosofia da, gizartean ager litezkeen mehatxu ugarien aurrean.

Igartze-istorioetan, logikak parte hartu behar du, ezbehar bat edo ustekabea agertzen denean. Logika eta harrigarriaren arteko erronka bat dugu. Hutsunea, angustia sortzen duena, kokalekutzen saiatzen da, gero ezabatzeko. Kasua argitzearekin lasaitasuna etorriko da. Arrazoiaren eginbeharra izkutatuaren kontra borrokatzea delako, etengabe kezka agertzen da. Paradojikoki, berak mehatxuak eta konplotak aurrikusten ditu, itxuraz lasai eta baketsua den gizartean. Hain zuzen ere, fikzio poliziakoa urduritasunean oinarritzen dela esan genezake. Arrazoiak berak misterioa eta angustia sortzen ditu. Hausnarketatik beldurra sortzen da.

Guzti honen ondorioz, hauxe esan dezakegu: **istorio poliziakoa konda-keta dugu, zeinean arrazoiak beranduago lasaitu beharko duen beldurra sortzen bait da.** Beldurraren adierazpena da, baina beldur hori ongi kontrolatuta dago. Angustia kontrola dezakegu, filmea ikusi baino lehen badakigulako artifizialki eraikitako zerbait dela. Arrazoiak gertatutakoa ezinezkoa dela esaten digu, urduri-tasuna sortuz; honetaz gain, irtenbidera hurbiltzen garen neurrian, beldur hori areagotu egiten da.

Isolatuta sentitzen gara mundu etsai batetan. Zintzilikatuta gaudelakoan gaude. Istorio poliziakoak errealitate horretan senti dezakegun angustia hori lasaitzeko balioko du.

Jarreraren aniztasuna

Testuinguru horretan, gizartearen instituzioekiko mesfidantza sortuko da eta, diruaren truke bada ere, beste pertsona batzuk agertu behar dute ordena mantentzeko. Detektibe horren beharra aldarrikatzeko, behin eta berriro poliziaren ustelkeria azaltzen da istorio horietan. Poliziarekin kompetentzian sartuta, detektibeak metodo ez-zilegiak erabili ahal ditu, legez kanpo egonik ere.

Kasu batzutan, detektibea bera gaizkilea izan zen edo izan zela dirudi. Horregatik, gaizkilearen pentsamol-deaz kutsatuta dago eta honetaz baliatuko da gaizkileek zer egingo du-ten edo nola pentsatzen duten asma-tzeko, nolabait, hauen lekuan jarritz.

Oso errepikatua den beste kasu bat mendekariarena da. Hauxe da azken orduko amerikar filme askotan behin eta berriro agertzen den estercotipoa. Gizarteak ordena defendatzen ez dakienez gero, horiek bezalako heroe misteriotsuak behar ditu. "Misteriotsu" esan dugu beraien portaeraren motiboak ez ditugulako ezagutzen, isurtzen den paranoiaren kutsua azpimarkatua delarik. Polizia sarri beraien kontra egon arren, laster somatzen da gizartearentzat oso erabilgarriak direla. Mendekari hauek, grinaz aplikatzen dituzte beraiek maiz betetzen ez dituzten legeak. Justiziak jazarriak izan arren, justiziaren defendatzaile amorratuak dira. Metodoetan ez datoz bat gizartearen boterearekin, baina bai helburuetan. Pertsonaia hauengana gizartean presente dagoen faszismo-kutsua iragaten dela pentsatzen dugu, heroe faszistaren eredia planteiatzen dutelarik berriro.

Beste tipo bat, guztiarekiko mesfidantza eduki arren, leialtasuna eta zintzotasuna mantentzen dituen dugu. Munduan diren injustiziaz eta ustelkeriaz ohartzen denez gero, bere ezintasuna onartzen du, eskeptiko bihurtuz. Honengan etika pertsonal bat dugu. Etika honek gizartea zalantzan jartzen du, baina sistemarentzat, zorionez, ez du inolako eraginik, desenkantatu hutsean galduz. Idealista hau barkadearan bizitzera behartuta dago, borroka kolektiboaren beharra ikusi gabe.

Ikusten dugunez, tipo guzti hauek **paranoikoak** dira, gizartea bera paranoikoa bait da. Tipo hauetan bi alde bereiz ditzakegu: batetik, beren buruarekiko konfidantza osoa dute, eta, bestetik, aldiz, konspirazioaren mehatxuaren aurrean, atsedetik hartu gabe, erne egon behar dute. Modu horretan, errepresentazio paranoiko honek ikusleari eragiten dio, mundua honela sentieraziz. Horretaz, konspirazioak zapaltzeko, edozein bide erabili beharra dago, itzal mehatxugarri bat existitzen delako munduaren lasaitasuna apurtzeko prest. Jende usteldua ezabatu behar da, baina zein den hori esatea oso zaila izan daiteke.

Antiburokratismoaren defentsa

Fikzio poliziakoan, gaurko gizartearekiko kontraesan bat badirudi ere, profesionalitatea burokratismoari kontra jartzen zaio betidanik. Hase-rraldi batetan, Holmes-ek berak poliziaren burokratismoa kritikatzeko du: *Haiek (poliziak) burokratak dira; ezin dute ikusi bere egunerokotasuna baino harantzago*. Holmes profesionala da, eta independentzia dauka.

Heroearen izaera konpetentzia indibidualistan oinarritzen da. Konpetentzi izpiritu horrek haren nortasuna indartuko du. Heroea izateko bakarrik egon behar da, delinkuentziaren munduari aurre egiteko, talde batetan inoiz sartu barik. Bere buruaz bakarrik fida daiteke, besteak, traidoreak ez direnean, ez daudelako prest aurrera joateko.

Beraren izaera (indartsua, mesfidatia,...), beraz, saltzaile edo ejekutibo baten antzekoa da. Guztion gainera egonik, berea gidari baten izaera izan liteke. Gainera, bere bizimoduagatik gizartez "kanpo" bizi da, inolako laguntzarik gabe, isolatuta.

Profesional-izaera horrek sor litekeen edozein egoerari berehala aurre egitea dakarkio. Beti erantzunik egokiena emateko prest dago. Berehalakotasun hau inprobisatzeko gaitasunean oinarritzen da eta, beraz, haren ihardueran, normalki, programazioa edo aurreko planifikazioa baztertuak dira.

Gaizkilea, ordea, burokrata bezala aurkezten zaigu filmerik gehienetan, bulego edo, azken bolada honetan, luxozko egoitza batetan sarturik. Leku itxi honetatik aginduak zabaltzen eta mugitu behar dituen hariak kontrolatzen ditu. Ongi kokatuta egotzez gain, izaera patolojikorik ez duenean, pertsonalitateak gabekoa dirudi. Pertsona baino, objektua ematen du. Aspektu hori azpimarkatzeko, haren agindupean daudenek ordenuak ezer azaldu barik betetzen dituzte, hoztasunez. Makinak bezalakoak direnez gero, ez dute inprobisatzerik. Egin behar dutena zehaztasunez betetzen saiatzen dira, legearen zerbitzariaren espontaneitatearen aurrean, halabeharrez, galtzeko.

Honekin zer esan nahi da? **Sistematik kanpo dagoenak ez duela autonomiarik.** Halabeharrezko prozesu bati jarraitzen dio, hortik ezin atera daitekeelarik. **Makina bat izanik, ez du subjektibitatearik, ezta borondatearik ere.**

Legearen aldekoa dena, aldiz, subjektu bat dugu. Inprobisatzerakoan, beti irabazten du. Nahiz eta polizia izan, hots, Estatuko morroi, ez du inolako loturarik bere ihardueran. Sistemaren barnean, ahalmena du erabakiak hartzeko. Batzutan, ez-zilegiak diren metodoak ere erabiliko ditu, prozedura ofizialekiko lotura gaudituz. Inprobisazioak beti gaizkilearen burokratismoa gaudituko du.

Filme guztietan, subjektibitatea azpimarkatzen da. Bizitza pertsonala erakutsi beharra dago horretarako. Polizia izanik, harrigarria bada ere, aske da eta normalean bere pertsonalismoagatik bereizten da. Horregatik, sarri, poliziaren barnean, marjinatuta dago edo egoera berezian aurkezten zaigu.

Adibide moduan, Estatuko morroiaren espontaneitatea adierazteko "Amsterdammed" (1987) pelikulan agertutako eskena bat aipa dezakegu. Honetan, polizia ezagutu berria duen neskarekin afaltzen ari da, bere lanaz hitz egiten hasten denean. Berak dio ez duela ordutegi normal finko bat eta ordutegi eta bulegoetako lotutako bizitza ez litzaiokeela bat ere gustatuko. Neskak, ez duela honelako bizimodua eramaten ikusten erantzuten dio. Ideia hau azpimarkatzeko, bizitza normala ez dela egiazko bizitza esango du poliziak.

Honetaz gain, pixkat bihurria da, eta gozodenda batetan lapurtzen ari den tipo bat harrapatu eta gero, dendariaren kexak entzuten diren bitartean, zeinek ordainduko dion poliziak lapurrari

aurpegiratu dion tarta galdetuz, poliziak pastixa bat hartzen du lasai jateko dendan bertan.

Egoera profesionalaren ildotik, James Bond, 007, agentearen izaera berezia aipa dezakegu, kontsumo-gizarte berriari hobeki egokitzen zaiolarik. 007 Ingalaterrako zerbitzu sekretuetako enplegatua dugu. Egia esan, multinazional batetako saltzaile ibiltaria dirudi, egun osoan tren, kotxe edo abioiez bidaiak eginez. Enplegatu baten eredu izanik, mantsoa, independente bizi da atzerrian. Baina goialdetik, zuzendaritzatik, "M" nagusiak beraren destinua bideratzen du. Menpekotasun hori konpentsatzeko, gainontzeko guztiak menperatzen saiatzen da, emakume bakoitzarengan bere ospea indartzeko biktima bat bilatuz.

Ikus dezakegunez, fikzio poli-ziakoan, egoera sozial guztiak isladatuak aurki ditzakegu.

Bikoteen ugaritasuna

Azken bolada honetan, filmerik gehienetan bi polizia elkarrekin lanean agertu ohi dira. Egia esan, lehenago aipatu dugun heroearen izaera isolatua ez da inoiz erabatekoa izan. Gaur eguneko estereotipoak, nolabait, aurreko istorioetan ere ematen dira.

Elkartuta agertzen denean, heroearen nagusitasuna mantentzeko, argi dago beraren lagunak ez direla bera bezain trebeak eta, azken finean, aterabidea aurkitzeko ez diotela

laguntza handirik ematen. Oso leialak izanik, ez diote konpetentziarik egiten, aldez aurretik, heroea haiek baino hobeagoa dela onartzen dutelako. Horregatik, ez dira inoiz haren kontra jarriko.

Prozesuan parte hartzen badu ere, beraren laguntza ez da inoiz erabakiorra, batzuetan oztopo bat izanik. Honela, heroearen nagusitasuna ezin daiteke inoiz zalantzan jarri. Konparazioak egiteko balioko duenez gero, beraren moteltasunak protagonistaren abilezia nabarmenduko du.

Biak oso antzekoak izatea ere gerta liteke. Kasu hauetan, nagusitasunik ez dagoenean, konpetentzi egoera planteiatu ohi da, istorio osoa kutsatuz. Indarren orekak etengabeko enfrentamendu bat planteiatzen du, batzutan modu ahul batez agertuz, adibidez "Tango & Cash" pelikulan.

"El asesino del calendario" pelikularen eredu

Amerikar filme honetan, goian aipatutako logika faltsuaren erabilpena argi ikus daiteke. Pat O'Connor zinegileak egindako pelikula honek ("The January Man", 1988) trama bitxia du, azterturiko pentsamendu estruktural menperatzailearen arabera.

Narrazioan, terroreak hamaika emakumeren hiltzailea errepresentatzen du. Hilketen krudelkeriak ikusleen barkamena ezinezkoa egiten du. Baina, eta hor dago gakoa, kriminala harrapatzeko poliziak

jarraitutako bidea kontutan hartu beharra dugu. Nahiz eta lehenengo unean noraezan dabilela dirudien hiltzailearen iharduera basatia aurrikustezina izan, ohizko polizia berritsu eta azkarra, prozedura korapilotsu batetan, non eta noiz izango den hurrengo hilketan asmatzea lortuko du. Horretarako, apurka-apurka, hiltzailearen portaera baldintzatzen duten legeak aurkitzen ditu. Hona hemen zeintzu diren hauek:

1.- Ikertzaileak, asesinoak hilabete bakoitzeko zenbaki "primo"-ak diren egunetan emakume bat hiltzen duela somatzen du. Zenbaki primoen serie bati jarraitzen diola asmatzerakoan, ondorioz, hurrengo zenbaki primoa zein izango den aurkituko du; honetan, hamabigarren hilketan, halabeharrez, gertatu beharko delarik.

2.- New Yorkeko hiriaren planoan, hilketen lekuak proiektatuz, hau bai harrigarria, Birgo konstelazioa osatzen da, izar bat bakarrik, hamabigarrena, oraindik falta delarik. Beraz, lekua ere badu.

3.-Leku horietako antzekoak diren eraikinen fatxadak begiratuz, gelak zeintzu izan ziren seinalatuz eta lerrokatuak ikusiz gero, musika-eskala bat osatzen dutela aurkitzen du. Asko pentsatuz, musika-eskala oso ezaguna den umeentzako abesti bati dagokiola somatzen du.

Honela, pelikularen arabera, terroraren agerpena lege batzuren menpe dagoela frogatu nahi du, e-estruktura bat osatuz. Ustekabea, beraz, raziona-

lizatua izan daiteke. Gaizkileak ezin du espontaneitate-rik eduki, ulertezina azaldu ahal izango delarik.

Informatikak ere paper garrantzitsua jokatuko du aurkikuntzak egiteko, poliziak ordenagailua erabiltzen duelako. Hortaz, informatikaren bidez, guztia zenbatu edo sailkatu dezakegu. Berez, ezer ez bada. Sistema batetik kanpo, ez dago autonomo izaterik, edozein gauza aurrikusi dugulako arrazoiaren bidez.

Honekin, hiltzailea, hau da irrazionalaren ordezkaria dena, ez dela espontaneoki erabaki dezakeen subjektua, ez duela logikarik frogatzen da. Beraren iharduera, makinarena bezala, kontrolatua izan daiteke (terrorearen makina). Sistemak irrazionala jaten du.

Ondorio moduan, e-estruktura batetik kanpo dagoenak ez duela borondaterik esan genezake, aurrerabakitako e-estrukturatan murgiltzen bait da nahitaez. Inportanteena, sistema-rentzat, **dena aurrikusi daitekeela frogatzea** da. Honez gero, litekeen edozein disfuntzionalitate ekidin daiteke. Hitz batetan, pelikula honetako argumentuak, **sistemak edozein gertakizuna**, eta ez ezbehar bat bakarrik, **aurrikusita duela** frogatzen digu. Behin ordenagailua modu egokienean programatu eta gero, beronek deskubritzeko gaitasuna izango du, logika batetan, halabeharrez, sarturik dagoelako.

Hementxe dugu kontserbazio-printzipioaren aldekoek daukaten

asmorik irrikituena, hau da: Bibliako **"ez dago inoiz ezer berririk eguzkipean"** esacra. Orain, denok logika eta arrazoiaren aurrean makurtu behar dugu.

Hala ere, horrek ez du esan nahi espontaneitaterik edo autonomiarik ez dagoenik. Existitzen da, jakina, baina sistemaren barnean bakarrik. Eta sistemaren pertsonifikazioa den poliziarengan aurki dezakegu, hain zuzen ere. Ikerketan dabilela, New Yorkeko alkatearen alabarekin une batez egon eta gero, jazarrita dauden lekutik hamar minutu baino denbora gutxiagora dauden zazpi hoteletariko edozein gelalara joatea proposatzen dio. Ikusten dugunez, bizitzaren beroa sistemaren dagoenarentzat bakarrik posible da. Bitartean, hiltzailca makina itsua izateaz gain, ez da inor eta ez du pertsonalitaterik, ezta harrapatua denen ere.

Azken finean, filme poliziakoek pentsamolde hau, ikuskera hau onar dezagun bultzatzen gaituzte. Ordena edo legea errespetatzen ez duenak ezin du pertsona izan, ez du erabakitzerik.

Beraz, kaosari zentzu bat eman diezaiokegu, arrazoiak irabaz dezan. **Ustekabea arauan sar dezakegu.** Gidoiegilearen edo idazlearen eginbeharra istorioa sistemaren logikan harrapatzea da, editorialegileek edo filosofo "berriek" egiten duten bezala. Pelikula honetako mamia hauxe dugu: **ekuazio eta ustekabearen arteko gatazka, arau eta kaosaren arteko borroka, azkenean, aritmetikak**

irabazten du. Errealitatea formula batetan sartu da.

Baina jakin badakigu zerbaitek huts egiten duela horrelako gidoietan eta, "klitxe" edo estereotipo horien atzean, **"zerbait gehiago"** dagoela. Polizia pertsona maitagarri bezala aurkezten digutenean, guk errealitatean dauden harropuzkeria, gehiegikeria eta arkeria bakarrik somatzen ditugu, horretarako New Yorkeko poliziek, baita euskal polizia berriek ere, legearen atterpea dutelarik. Artifizialki eraikitako eskemaren barnean, jarrerak guztiak sartzen direla frogatu nahi dute. Baina pelikula bakoitzak eskaintzen dizkigun desberdintasunek sistema aberastu baino ez dutela egiten ulertzen dugu, beraz desberdintasunean oinarritzen delako, askoz erabakiorragoak diren kontradikzioak ezabatzeke asmoz.

HITCHCOCK-EN ZINEMA, ESPAZIOARI LOTUTAKO EZINTASUNA

"Nik laupabost urte nituela... nire aitak poliziaren komisaldegira eskutitz batekin joan nendin agindu zidan. Komisarioak irakurri zuen eta gartzelako gela batetan giltzaperatu ninduen, ume gaiztoekin egin behar dena horixe zela esanez. Bost edo hamar minutuz giltzaperatuta egon nintzen. Ezin nuen asmatu zer egin nuen horrelako zigorra merezi izateko. Nire aitak betidanik bere mantxarrik gabeko bildots zuria deitzen zidan."

Honela, Truffaut-ek Hitchcock-i buruz egin zuen liburuari hasiera ematen dio, *El cine según Hitchcock* izenpean hain zuzen ere argitaratua izan zena. Bere haurtzaroan gertatutako pasadizo hau Hitchcock-ek behin eta berriro aipatu zuen bere bizitzan zehar.

Ikastetxetik etxera berandu ailegatzecatetik jasandako zigorra bere bizitzaren gertaerarik azpimarragarrienetakoa kontsideratzen zuen, eta guk ere oso esanguratsutzat jotzen dugu, honetan Hitchcock-en izacra eta zine-man egindako lanaren oinarria aurkitzen delako, hau da: **angustiaren arrastoa**. Izan ere, angustiak argi eta garbi zinegile honen lan paregabea kutsatu zuen.

Francois Truffaut-ek berak dio bere lankidea angustiaren artista zela. Poe, Dostoievski eta Kafka bezalaxe. Bere beldurra, nolabait, arte bihurtzen jakin zuen, ikuslearengan sentimendu hori sorterez.

Beldurraren erroak

Nahiz eta gartzelan momentu bat baino ez egon, pasadizo honek "**beldurra duen gizona**" bilakatu zuela errekonozitzen du. Geroago, jesuitekin ikastera joan zela, hauxe dio: *Jesuitekin egon nintzen bitartean, beldurrak nere barnean indarra hartu zuen. Txarto dagoenarekin elkartua izateari beldur morala zen. Horregatik, txarto degoenetik urrunduta egon naiz beti.*

Gogoratu behar dugu, Ingalaterran katolikoek gutxiengo bat osatu arren, Hitchcock katolikoa zela, erlijio honetako familia bati zegokiolarik. Ezaugarri bitxi honi egozten zaio, sarritan, zinegilearen izaera korapilotsu eta kontradiktorioaren zergatia.

Erromatar erlijio katolikoan, pekatu eta erruaren idciak modu sakonean errotuta daude. Hori kontutan hartzekoa da, eta areago Hitchcock-i honako hau entzuterakoan: *Naturala denez, nire bizitzaren aurreko jarrera nire hezkuntza eta fedeari loturik dago. Ez dut modu zehatz batez eta gogoz zine katolikorik egiten, baina uste dut inork ez duela zalantzan jarriko nire filmeak katoliko batek egin dituela.*

Egia esan, Ingalaterrako zinegilearen hainbat aspektutan katolizismoaren eragina argia da, **erruduntasunaren ideia**, besteak beste, nabarienetarikoa izanik.

Baina, gure ustez, angustiaren ideari loturik agertzen den katolizismoaren abiapuntua gizakiak ez garelako libre da eta, beraz, jatorrizko pekatuaren eraginez, nahitaez gure gainetik ezarritako indar bati lotuta gaude.

Eta Hitchcock-en filme guztietan ideia honek zapaltzen gaitu. Azken finean, estruktura batetan gaudelako, zinetik ezin gaitezkeen atera. Bai formaren aldetik, baita edukinaren aldetik ere, ihes egiteko gogoak eta, hala eta guztiz ere, hori egiteko ezintasunak beraren zinema goitik behera kutsatuko dituzte.

Beraz, Hitchcock-en subjektibitatea aztartzera beharrezkoa dugu beraren pelikulak ulertu ahal izateko, eta honek, zalantza barik, britainiar zinegilearen lanean edukin politikoa, zentzurik zabalenean ulertua, edota ideologikoa ikusten lagunduko digu. Gure ustez, Hitchcock-en zinemak Mendebaldeko gizarte kapitalistan egingo den zinemaren arauak eskaintzen ditu eta, lehenago esan dugunez, ez bakarrik narrazioaren edukinari dagokiola, baita zine-narrazioaren formei dagokiela ere.

Klaustrofobiaren sentsazioa

Izan ere, gaur egungo pentsamendu menperatzailean, hain inportanteak diren laberintoa eta lekuaren logika erabakiorra aurki ditzakegu Hitchcock-en zineman. Aspektu hori azpimarkatzeko, klaustrofobiaren sentsazioa sortzea baino hobea ez dago.

Subjektibitateari berriro joaz, angustiaren ildotik, Hitchcock-ek zintzotasun osoz honako hau zioen kezka honetaz *Nire bizi osoa komisaldegi hartako gelatik alde egiten saiatuz igaro dut*.

Lekuaren logika nabaria denez, gehienezko klaustrofobia adierazten hiru pelikuletan lortuko du: "Naúfragos", "La sogá" eta "La ventana indiscreta" direlakoetan hain zuzen ere.

"Naufragos" ("Lifeboat", 1944) pelikulan, larogaitamasei minutu salbamendu-txalupa baten barnean igarotzen dira, dokumentu psikologikoa eta benetako erronka tekniko eta estilistikoa suposatzen dituelarik. Pelikula bat plano ertain eta lehen plano ugariz egin zitekeela frogatzea izan zen Hitchcock-ek hemen onartu zuen desafio teknikoa. Honela, nolabait, telebistaren estiloaren aurrekaria dugu hemen, orduan garatu gabe zegoena.

Ingalaterran egindako istorio poliziakoetan ohi bezala, ekintzak pertsonai kopuru mugatu baten barneko erlazioak aurkezten dizkigu, litezkeen konbinazio guztiak nahastuz. Pertsonaiak lotuta daude, espazio edo giro mugatu batetik irten ezinean, eta haien artean konpondu behar dira, legearen barnean, sortutako arazoei konponbidea emateko, Ingalaterrako sistema eta gizartearen islada besterik ez izanik. "Itsasontzia" ez da inoiz hondoratzen, jakina; norbaitek araua apurtuko balu, oreka berriro bilatzeko ahalegina eginez.

"La sogá" ("The rope", 1948) filmean, zailtasun teknikoa harantzago eraman zuen zinegileak. Pelikula hau plano-sekuentzia bakarrekoa dugu. Egitan, zortzi planoz osatuta dago, hamar minuturo pelikula-erroilu berri bat jarri behar zelako, baina tarte hori ongi izkutatuta agertzen da, ikuslea atsedean horietaz konturatzen ez delarik.

Argumentuan, ekintza apartamendu batetan garatzen da eta pelikula osoan kamara pertsonaien bideari jarraituz mugitzen da. Mozketarik ez dagoenez, zatiketa eta muntaketa, itxuraz behintzat, ukatzen dira, kamara etengabeki erritmo intentsiboaz mugituz. Mozketa-faltak ikuslearengan sortu nahi zuen harrapatuta egotearen sentimendua areagotuko zuela pentsatzen zuen Hitchcock-ek.

Filme hau egin ahal izateko, dena erabat planifikatuta edukitzea beharrezkoa zeukan. Hitchcock-en zinemaren ezaugarri bat, hain zuzen ere, alde aurretik filmatzeko gaia prestatzea zen, azken batez muntaketari begira.

Hain ondo eginda dago, ezen antzerki-kutsua ez bait da ia nabaritzen. Aldiz, erabilitako teknikak ez du ekintza oztopatzen. Muntaketa, nolabait, kamararen mugimenduekin apartamenduan zehar ordezkaturako da, abiadura egokia sortuz. Pentsa daitekeenez, eszenan jartzea, aktoreen interpretazioa eta abar xehetasunez prestatu behar izan ziren.

Hemen ere, pertsonaien arteko erlazioek ekintza gidatzen dute, leku hertsu batetan amaituezinezko konbinazio guztiak eginez, istorio poliziako klasikoetan bezala.

"La ventana indiscreta" ("Rear window", 1954) pelikulan, sortutako sentsazio klaustrofobikoa askoz handiagoa da. Filmearen protagonista, istripu baten halabcharrez, gurpil-aulki batetan agertzen da pelikula osoan. Etxetik mugitu ezinean, argazki makinaz edo prismatikoez bere bizilagunen bizitza espiatzen du leihotik. Hilketak bat ikusten duenean, ustegabeko egoera kritikoa harrapatua aurkituko da.

Filme hau egiteko itzelezko dekoratua eraiki zen, zeinean patio batetako hogeitamaika apartamentu desberdin ikus zitezkeen, protagonistaren begirada kale, karrika, eskailera eta balkoien laberinto batetan galtzen zelarik..

Pelikula pertsonaiaren ikuspuntutik eraikita dago, modu horretan ikuslea ere mugitu ezinean senti dadin, baina, aldi berean, espionajearen parte har dezan, isurtzen den "voyerismoa" nabaria delarik. Ikuspuntu honek, bestetik, errealitatearen zatiketa suposatzen du, eszena desberdinak ager daitezen kontatuezinezko puntu desberdinak eskainiz.

Pelikula hau komentatzerakoan, Domenec Font-ek hauxe dio: *Pelikula honetan, perfektuki egokitutako hiru filme aurkitzen ditugu, zeinek, beren autonomia gordez ere, elkar*

erakartzen bait dute. Amankomuneko eremu batetik –*apartamentua, protagonistarentzat espazio mugatua suposatzen duelarik, baina baita kamara eta ikuslearentzat berarentzat ere*– landutako hiru istorio desberdinek alferrik borrokatzen dute *off-ean dagoen espazio batetarantz, kanporantz, irteteko. Hortik, proposamen desberdinak eduki arren, "La ventana indiscreta" delako filmeak, sekuentzia bakarreko pelikuletan, "La saga" zein "Naúfragos", bizi izandako klaustrofobiaren punturik altuenera eramaten gaitu. Klaustrofobia honek, Borges-en kondaketa laberintikoetan bezala, leizerantz zuzendutako be-girada bat suposatzen du, bitxigile gaiztoaren zehaztasunez.*

Orduan, ikusten denez, aipatutako filme hauek leku hertsia dituzte giro bezala, pertsonaiak zein ikusleak, nolabait, beraiei loturik daudela. Ilde beretik, aipatzekoa da Hitchcock-ek filmaketak estudioetan egin nahiago zuela, kanpoan baino, horretarako, behin eta berriro, sarri nabariegia ziren dekoratuak erabiliz.

Muntaketaren planifikazioa

Ideologia menperatzailearen logikari dagozkion lekuei buruzko ardura argi eta garbi somatzen den bezala, muntaketa egiteko orduan ere, espazioak baldintzatuko du pelikularen garapena. Hitchcock-en asmoa espazio eta denboraren jarraitasunik egokiena lortzea zen, ustekabeko hausdurak eta apurketak baztertuz. Haren ustez, muntaketa zinearen gauzarik

inportanteena zen eta, honetaz pentsatuz, pelikula osoaren planifikazioa zehatz-mehatz lantzen zuen hasieratik amaierara. Eszenak filmatzerakoan, muntaketa ailegatzeko irrikan zegoela aitortzen du.

Muntaketari buruzko teoria berezi bat garatu zuen, guztiaren ikuspegi orokor bat lortu nahian. Beraren emazteak, Alma, eragin zuen, beraren lehenengo pelikuletan muntaketaren arduraduna izanik.

Istoria bat kontatzerakoan, batez ere nola egin behar zen kontutan hartzen zuen, horretarako filmeen erakuntza poliki prestatuz eta dena kontrolatuz. Aldez aurretik pentsatuta, eta gehienetan marraztuta ere, zegoen enkoadraketa bakoitza, aurrekoarekin eransten zuen, kateadura bikaina lortzeko asmoz. Berak zioenez, "filme bat milaka irudiz osatuta dagoenez gero, hauek erritmo egokiaz orkestratu behar dira"

Hitchcock-ek muntaketan proposatutako ikuspuntuak sobietar zinegileen muntaketaren teoriari aurre egiten diola esan behar da. Eisenstein-en muntaketa dialektikoaren kontra batez ere jo zuen, iraultzaren lehenengo urteetan garatu zena, Stalin-en garaian, muntaketa estrukturalera jotzeko.

Sobietarren muntaketa dialektikoa

Iraultzaren garaian, Eisenstein-ek garatutako muntaketa dialektika materialistan oinarritzen saiatuko da, honen funtsa planoen kontrajotzea edo

borroka kontsideratuz. Honela, bi planok elkarrekin jotzerakoan, haien artean jarraitasunik eta zentzu osorik ez egon arren, ikuslearengan zentzu berri bat sortzen da.

Elkarjotze horren funtzioa ez da narratiboa, aldiz, olerkian oinarritzen da. **Metafora** oinarritzen da. "**Urria**" filmean, honelako adibide batzu aurki ditzakegu. Kerenski azaltzen duten plano batzu Napolcon errepresentatzen duen portzelanazko figurita batekin edo puma baten irudiarekin nahasten dira, Kerenskiren hutsalkeria adierazi asmoz. Eta beste plano bat musika jotzen nahasten zitzaion, beraien hitzak zeruko musika bailiran.

Bi kontzeptuk elkar jotzerakoan ikuslearen buruan, muntaketa ez da planoen gehiketa hutsa izango. Alde-rantziz, liskar horretan, kontzeptu berri bat sortuko da.

Eisenstein ikuslea pentsaerazten saiatuko da eta, horregatik, ez da arduratuko denbora edo lekuaren koherentziak eta jarraitasunaz, desjarraitasuna eta hausdurak beraren zinearen ezaugarriak direlarik. Denbora eta lekuekin jotasten da, berauen erlatibotasuna azalduz. Adibidez, denbora luzatu egiten da "**Urria**"n, zubia altxatzen ari denean edo "**Potemkin akorazatua**" filmean, eskaileren eszenan.

Muntaketaren bidez, bizitza azaldu nahi da, gauzen benetako izaera erakutsi asmoz, itxurak gaindituz. Brecht-ek esaten zuen bezala, ikusleari lan gehiago eskatzen zaio, gogoan lan egitera behartuta egongo delarik.

Sobietarren esperientziak laster "marginal"izat edo "gainditu"izat jo ziren. Ziotenez, "raccord faltsu" edo "argitasun gutxi zeukan plano" horiek aldaketaren izaera diskontinua edo zine-espazioaren anbiguetatea nabarmenerrazten zituzten. Ikuspuntu honetatik, "**Urria**"ren aipatutako eszenak txarto egindako "raccord"ak besterik ez dira. Eta, ondorioz, batzuk kuestionatu egin zuten ea plano-aldaketak beharrezkoak izango ote ziren. Hitchcock hauetariko bat dugu, "**La sog**a" adibide argi bat delarik. Plano-aldaketak desagertu behar ziren.

Azkenean, irtenbidea mozketak modu **razional** batez antolatuz bilatuko da. Dena dela, sobietar zinegileen muntaketa dialektikoaren arrastoa gaur eguncan egiten diren "**bideo-klip**"etan soma dezakegu.

Arrazionalizaziorako joera sobietarrei ere iritsiko zaie. Stalin-en garaian, soinudun zinearekin batez ere. Inportantena ez da izango ideia berriak sortzea, baizik eta zinearen elementuak **orkestatzea** (heman ere bai), ikusleak zer bait antolatua pertzibitu dezan. Muntaketaren egitura polifonikoa agertuko da, elementu guztiak elkarloturik egonik. Horixe zen, hain zuzen ere, momentu horretan sobietar gizartearen arlo guztietan zegoen erizpidea. Ikuspuntu hau, egia esan, Mendebaldean Hitchcock edo beste zinegile batzuk garatu zutena izan arren, bazegoen presente beste sobietar zinegile batzurengan ere, Pudovkin edo Kulshov kasu.

Espazio bakarra eta jarraitasuna

Hitchcock-en zineman ere, orkestatzearren ideia agertuko da. Beraren ustez, filme bat osatzeko, inpresio pilo bat, espresio-multzo bat, ikuspuntu pilo bat **batu** behar dira. Horretarako, ekintzaren garapena **koherentziaz** antolatu behar da, muntaketa zainduz.

Eszena bakoitzaren edukinak ongi finkaturik egon behar du eta eszena bakoitza filme oso bat bailitzan hartzen du. Azken finean, filmearen unitatearen barnean, unitate batzu dira, planoak, baina **osotasuna** izango da balioko duena.

Gure ustez, Hitchcock eta Orson Welles, Mendebaldeko zinema garatu zutenen artean, zinegilerik azpimarragarrienak izan ziren, muntaketa espazioaren batasuna eta jarraitasunaren printzipioetan oinarrituz. Horregatik, **espazio batetan** kamararen mugimendu eta kokapenarik egokienak aurkitzen ahalegindu ziren. Jarraitasunik egokiena biltzerakoan, maisuak izatera ailegatu ziren.

Honela, Hitchcock-ek ikuspuntu ugari eta bitxiak ematen dizkigu. Hau hainbatetan erabilitako kamararen ezohizko kokapenetan ikus daiteke, adibidez pikatu edo kontrapikatuak, efektu psikologikoak lortzeko erabiliak izan zirenak, kamaren objektibo desberdinak erabiliz.

Modu berean, askotan eszena berberaren mila ikuspuntu eskaintzen dizkigu, "**Psicosis**" filmean, dutxaren

eszenan agertzen den bezala, zeinean, berrogeitabost segundutan, hirurogeitamar enkoadre erabili bait zituen. Espazio berberaren ikuspuntua amaigabeki zatitu daitekeela frogatzen digu. Ikuspuntu ugari horiek muntaketari begira filmatzen dira, elkarrekiko gehienezko koherentzia lortzea helburua delarik.

Honela, Mendebaldeko zinema zaharra gaindituko du bi modutan batik bat: batetik, plano-aldaketaren erabilera areagotuz, askotan arintasun osoz, nahiz eta filme batzutan, "**La saga**"n ikusi dugunez, czinbestekoa ez zela frogatzen saiatu; bestetik, planoaren barnean kamararen mugimendua garatuz, mugitu gabe uzteko joera, kamara leku batetan finkatuz, arbuia zuelarik.

Izan ere, azken puntu honi dagokionez, "travellin" direlakoen bidez, enkoadraketaren barnean, pertsonaien mugimendua segitu ahal da edo kamara beraiengana hurbildu edo urrundu, ikuspegi desberdinak hartuz. Horrela, ez da behar plano batetik bestera salto ematea, eszena era jarrai batez kaptatuz. Nolabait, plano mugitzen da, muntaketari aukera bat emanez. Ikusi dugunez, teknika hau da "**La saga**" pelikulan erabili dena. Zer nolako ahaleginak egiten zituen "travellin" direlakoak garatzerakoan, "**Inocencia y juventud**" ("Young and innocent", 1937) filmean ikus daiteke, zeinean, etengabeko plano batetan, kamarak berrogei metro egiten bait ditu hiltzailearen aurpegia azaldu arte. Eszena hau hartzeko, burdinbidetaren gainean ipinitako kamara batez bi egun

behar zituzten. "Barricada" rock taldearen azken orduko "bidco-klip"aren hartzerik ikusgarrienak egiteko erabilia izan den teknika berbera dugu hau.

Orson Welles-ek ere, espazio berean ematen diren ekintzak filmatzeko, kamararen mugimenduak eta eremu-sakontasuna batez ere, distantzia desberdinetara dauden motiboak plano batetan aurkeztuz, erabili zituen oparoki: "Ciudadano Kane" ("Citizen Kane") filmean ikus dezakegu guzti hau, teknika hauekin, azken finean, zehaztasunak hartzeko plano-saltoa ebitatuz.

Muntaketaren jarraitasuna, lchego aipatutako hiru filmez gain, argi eta garbi agertzen da beste filme batzutan, antzerki-lan bat abiapuntutzat hartzen dituztenetan batez ere: "Asesinato" ("Murder", 1930) filmea teatroari erabat lotuta dago, bi bideak nahastuz, azken eszenan batik bat; "The skin game" (1931), honetan elkarrizketa gehiegi erabiltzea onetsi behar izan zuen, antzerki-kutsua ezabatzeko ahaleginik egin ez zuelarik; "Crimen perfecto" ("Dial M for Murder" 1954), antzerki-lan batetan oinarritua, gela mugatu batetan egin zuen, dramaren indarra azpimarratzeko erabiliz.

Gainera, Hitchcock-ek soinuaren agerpena jarraitasuna finkatzeko arazoitzat jotzen du, baina, aldi berean, hitzak imajinaren kaltean protagonismoa hartzen duela eta zine-estiloa galtzen dela fantasiarekin batera errekonozitzen du. Horregatik

berregokitze bat bilatzen saiatuko da, hizkera zinematografikoa berritzeko asmoz. Berak dioenez, elkarrizketak arbuaitzen ditu, arte zinematografikoan sinesten duelako, honen oinarria irudia baino ez delarik.

Ikuslearen identifikazioa

Espazio batetako ikuspuntu ugari emanez, Hitchcock-ek ikuslea eszenan murgiltzean lortuko du. Espazioaren estrukturan, ikusleak kokapen desberdinak eduki ditzake. Ikuspuntu desberdinak ematearekin identifikazio desberdinak eman daitezke, baina, hori bai, espazio bakarretik atera barik. Estrukturatik ezin daitekeelako alde egin.

Hitchcock-en oinarritzko estrategia identifikazio hori sortzea da. Honela, "La ventana indiscreta"n, guztiok "voyeur" bilakatzen gara, James Stewart-ekin batera. Daukagun ikuspegia berarena da eta dakiguna berak dakiena da. Narrazioan murgiltzen gara, begirale pribilejiatu bezala.

Identifikazio hau ez da pertsonaiarengana dugun begikotasunagatik emango, baizik eta ikuslearen kokapenagatik eszenaren barnean. Beraz, kokatze-arazo bat da, lekuaren logikaren arabera. Zinegileak berak azaltzen digunez, kamarak erakusten baldin badigu, batetik pertsona bat gela batetan sartuz, gauza guztiak arakutzen hasiz eta, bestetik nola beste pertsona bat, gelaren jabea dirudiena, eskaileratik igoten ari den, kamara-gelan dagoen lehenengo

pertsonaiarengana itzultzerakoan, honi abisatzeko irrika izango dugu, pentsatuz: "Kontuz, kontuz, harrapatzen zaituela!

Begikotasunik sentitu ez arren, jendearen jarrera beraren alde izango da. Identifikazioa lekuagatik emango da eta orduan kamarak ikuslea zinegileak nahi duen lekura eramaten du.

Identifikazioa lortu eta gero, ikuslea itxaroten ari dena dosifikatu egiten du, luzatu edo laburtu barik, distentsioaldi batz amaitzeko.

Horretaz gain, ikuspuntu pribilejiatu horretan, lehenago esan dugun bezala, estrukturaren barnean kokapen guztiak azaldu ahal dira, inplikazioa aragotuz. Honela, "Psicosis" ("Psycho", 1960) pelikulararen hasieratik, neskekin identifikatzen gara, beraren ikuspuntuak sentituz, baina honek ez ditu oztopatuko Norman-ekin ere identifikazioa sentitzea, eta horregatik, ondoko gelaren zuloatik Marion-i begiratzen dionean, gu ere begiratzen ari garelakoan gaude, Norman-en bidez begiratzen dugularik. Hala ere, aldi berean, Marion-ekiko identifikazioak jarraitzen du eta, nolabait, Norman-ek begiratzen gaituela sentitzen dugu. Leku desberdinak, kokapen desberdinak, hartzen ditugu. Honekin batera, azpimarkatzekoa da bi kokapen horiek baliokideak, simetrikoak ditugula, agertzen diren bi gelak erabat berdinak direlako, ispilu bat izango balira bezala" ohea, armairua, ispilua, bainugela,...

Orduan, ikusten denez, kamara ez da inoiz neutrala, pertsonaiak definituz eta, bide batez, gure jarrerak bideratuz.

Ikuslea sarean harrapatzea

Honela, ikuslea laberintoan, filmearen egiturari harrapatuta geratzen da. Hitchcock-ek aldarrikatzen du horixe dela bere helburua: *Nire filmeen aurrean, publikoa kokatzen saiatzen da. Neuk abantaila ematen diet, ziurtasun-sentsazio faltsu batetarantz eramanez. Momentu horretan, harrapatu egin ditut. Suspentsea sortzerakoan, ikuslearekin jolasten saiatzen naiz, katuak sagutxoarekin egiten duen bezala. Ikusleek antsietatea, suspentsea, ...senti dezaten, pantailan heroe bat eduki behar da identifikazioa lortu ahal izateko (...). Jendea beldurra sentitzea gustatzen zaio. Hatzamarraren puntua beldurraren ur izoztuan sartzea gogokoa zaie. Hatzamarraren punta bakarrik, noski.*

Hitchcock-ek, beraz, ikuslea narrazioan sartzea bultzatzen du. Pasako dena aurrikusten dugu, zerbaiten zain egotekoan, emozioa bultzatuz. Gertatuko denaren susmoa definitzerakoan, ekintza goraka doa, aurrikusita dagoen eskemaren arabera. Eskema horrekin, filmea chun bat bailitzan josten du eta, nahitaez, armiarmasarean harrapatuz geratzen gara.

Tramaren hariak ongi antolatuz, "suspendituta" geratuko gara, eraikitako logika horren preso egonik. Formaz crackariak izan garen gero,

ez gara konturatzen beldur horren logikaz. Zabaldutako atletik aurrakusi ezin daitekeena sartu da eta, berarekin batera, siniestroa dena, azarearekin jolasean.

Zinegileak honela azaltzen digu ideia hau: *Publikoak mahai baten azpian bonba bat dagoela baldin badaki, suspentsea sortuko da. Ordu bata laurden gutxiago dira eta, dakigunez, ordu batetan eztanda egingo du. Interesik gabeko eszena bat interesgarri bilakatzen da, publikoak eszenan parte hartzen duelako. Publikoari pertsonalei zerbait esateko gogoia pizten zaio: "mahai azpian bonba bat dago eta laster eztanda egingo du!". Publikoak bonba bat dagoenik ez jakitekotan, sorpresa hamabost segunduz bakarrik luzatuko da, bonba lehertu eta gero; baina, lehertu aurretik, hor dagoela jakinez, suspentsezko hamabost minutu eskain diezaiokegu.*

Haren filmeak ikusi baino lehen, badakigu beirazko laberinto batetan sartzen garela. Jakin badakigu ere jolasaren atzean, zorionez, magoa dagoela, galtzekotan, aterako gaituelako ustean. Azarearen aurrean, aurrakustezinaren aurrean, Hitchcock-ek laguntza-puntu bat, ziurtasun-seinale bat ematen digu beti. Azken finean, gurekin jolastu eta gero, lasaituko gaitu.

Ez da esan behar, sare hori eraikitzeko, muntaketaren erabilera funtsezkoa denik.

Ihesaldiak eta jazarketak

Ikuslea harrapatzea lortzeko asmoz, zinegilearen pelikula gehienetan, pertsonaiak, modu berean, ustekabeko egoeratan harrapaturik geratu ohi dira. Prestatutako tranpa horietatik ateratzeko ahalegin guztiak egingo dituzte pelikula osoan zehar. Gehienezko identifikazioa indartzeko, heroeak gizon arruntak dira oso, halako batean egoera desesperatu batetan murgildurik.

Heriotzari iseka egitea gustatzen zait. Jende arrunta situazio groteskoetan sartzea nire gogokoa da. Jendea normalitatea baino harantzago eramateko, injenio handia behar da., Hitchcock-ek dio. Jarrera horregatik, Graham Greene idazleak gogorki kritikatzeko du: "situazio trukatu hauek ez dute zentzurik, ez dira inora joaten".

Guzti hau kontutan harturik, ez da harritzekoa trama eraikitzeko gehien erabilitako gaia errudun faltsuarena izatea. Pertsona bat, ustekabean, injustuki salatua da, berak espero ez zituen hainbat gertakarietan hondoratuz. Honek, nahitaez, beraren haurtzaroko pasadizoa berriro gogoraerazten digu eta honetan soma dezakegu zein inportantea den erruduntasunaren gaia zinegilearen lanean, bere katolizismoan ongi errota.

Ildo honetatik doazen pelikula batzu azpimarkatzekoak dira. Besteak beste, "Falso culpable" ("The wrong man", 1957) delakoa dugu. Honetan

nabaritzen da poliziarik sentitzen dion beldurra. Hitchcock-ek poliziaren prozedura onartezinak aurkezten ditu, azareari buruz parabola ilun bat eginez. Pelikula eraikitzeke, presoaren ikuspuntua hartzen du: *Ezer gertatu ez balitz bezala, bizitzak jarraitzen du kanpoan, dena normala da; baina, protagonista poliziaren kotxe barruan dago.*

"Con la muerte en los talones" (North by Northwest", 1959) pelikulan, jazarpen baten argumentua garatu nahi zuen, lan zinematografiko batetan moldatuz. Jazarpen luze bat zinera eramateak ezinbesteko arau batzu betetzea eskatzen zion.

Filme honetan, gure bizitzaren aldakortasunaz hausnarketa bat egiten du; berak dioenez, *absurdoak etengabeki mehatxatzen gaitu, errealitatean existitzen diren elkarlotura guztiak ez ditugulako menperatzen.* "El hombre que sabía demasiado" ("The man who knew toomuch", bi bertsiotatik: 1934koa eta 1956koa) eta "Treinta y nueve escalones" (The thirty-nine steps", 1935) pelikuletan ere ikusten da ustekabeak pertsonaien bizitza lasaia nola korapilatzen duen. Egunerokotasuna bapatean hausten da, ezohizko gertaera batzuren eraginez, etengabeko jazarketak hasiz.

Badira beste asko gchiago. Ikuslea beti heroearekin identifikatuko da, hasieratik protagonistaren erru faltaz jabetua, eta, nolabait, alde egiten eta korapiloaren amaiera bilatzen laguntzen dio.

Mota honetako pelikuletan, azken finean, Hitchcock-ek egiten duena eta emakumea –bikoteak bait dira gehienetan– egoera larritan jartzea besterik ez da, istorioen korapiloek bukaeran irtenbidea izan dezaten. Argumentuak eta motiboak aitzaki hutsak dira funtsezko egoera hau aurkezteko. Filme askotan, aitzaki horiek argi eta garbi agertzen dira izaera hori ezkutatu barik, beraren zinemaren mamia joko bat delako, azken finean, txantxetan eta umorean oinarritua.

Bestetan, erruduntasunaren gaia erabiliko du nagusi den ordena morala kritikatzeko. "Easy virtue" (1927) filmean, ordena guztiz hertsia dela azaltzen du eta moralaren ildotik at ez dela saihesbiderik onartzen salatzen du. Honetan, neska batek bere iraganari aurre egin beharko dio, bere ezkontza berria mantentzeko. Behin baino gehiagotan, etikaren anbiguotasuna azalerazen du, "La muchacha de Londres" ("Blackmail, 1929) filmean pasatzen den bezala. Bortxatzen saiatzen denean, neska batek gizon bat hiltzen du; neskaren senargaia, polizia izanik, hilketan estaltzen ahaleginduko da, txantajista bati aurre eginez.

Ikusten denez, angustian oinarritzen diren egoerak behin eta berriro presente egongo dira Hitchcock-en pelikuletan, ihesaldiak, erruduntasuna eta jazarketak agertzen direlarik.

Zoratzeko moduko abiadura

Filme guzti hauetako eskeman, gertakari dramatikoak arinki aurkezten dira. Zinegilea ahalik eta erritmorik biziena lortu nahi izango du, identifikazioari esker ekintzaren harian erabat murgilduta sentitzen den ikusleari atsedenaldirik eman gabe.

Haren ustez, etengabe gertatzen diren jazarketak modurik egokiencan aurkezteko, "aldaketen bizkortasunak harrizteko modukoa izan beharko du... Ideia bat bestearen atzetik erabili beharra dago, ezinbestekoa da muntaketaren planifikazioa, eszena bakoitza ongi prestatuz.

Filmeetan, egoera bitxiak nahas-mahas azaltzen dira. Hitchcock-ek gertakari txiki batzu elkarren segidan jartzen ditu, batzutan noragabean egongo balira bezala, haien artean zerikusirik gabe irudiz, bukaeran kohorentziaren josteta hartzeko. Situazio desberdinak nahasten dira, askotan arrasto okerrak agertuz.

Abiadura horretaz, gertaerek korapilotsuagoak dirudite eta, aldi beretan, pelikularen eskeman gehiago kabitzen dira. Hitchcock-en zine-maren ezaugarria den arintasun horrek beldurraren sentsazioa areagotzen du, zorabioa adieraziz.

Errua eta ezintasuna

Ikusten dugunez, azken batez, Hitchcock-en pelikuletan zorabioa sortzen dela esan genezake, erruaren

sentimentuek pertsonaia baldintzatzen dutelarik. Pertsonaia erruduntasunaz markatua agertzen da eta erru-sentimentu hori aldeztatik aurretik izandako gertaera batengatik sortu da.

Batzutan, gertaera horrek pertsonaiarengandik kanpo dauka jatorria, protagonista erruduna bailitzan agertuz, honen adibide orain ikusi ditugun pelikulak izanik. Beste batzutan, aldiz, errua pertsonaiaren barnean oinarritzen da, baina ezkutatuta agertzen da; hasieran, ezezagunak ditugun motiboak badira ere, denak erlazionatzen dira sexuarekin. Kasu honen erakuskariak "Vértigo" (1958), "Psicosis" (1960) eta "Marnie, la ladrona" ("Marnie", 1964) ditugu, zeinetan sexu-joerarik zapalduenek trama osoa baldintzatzen duten, morala pairatuezinaz iraganean sortuak izan zirelarik.

Modu berean, egituratik alde egiteko ezintasuna, espaziotik ateratzeko ahalmenik eza nabaria da. Hauxe da beraren filosofiaren oinarria: nahiz eta sistematik ihes egiteko gogoia izan, ezinezkoa da. Askotan oso argia den "voyerismo"ak ezintasun hori adierazten du, portaera pasibo baten bidez.

Indar guzti hauetako adibide adierazgarria "Psicosis"en agertzen den eszena bat dugu, zeinean Normanek Marion zerbait afaltzera gonbidatzen bait du, Norman-ek berak taxidermizatu dituen txori handiez beteriko hotelaren egongelan.

Izandako elkarrizketan, Hitchcock-ek guztioi planteiatzen zaigun kontradikzio subjektiboa azaltzen du Norman-en hitzen bidez: *Zer dakizu nire pentsamenduaz? Nik uste dut guztiok gure tranpa partikularrean sartuta gaudela. Bertan harrapatu. Eta gutariko inork ezin du bertatik alderik egin. Guk zarrapatu eta urratu egiten dugu, baina haizean bakarrik, bata besteari bakarrik. Eta guztiok tranpa horri ez diogu zati bat ere irabazten .*

Marion-ek honela erantzuten dio: *Batzutan, gu geu apropos sartzen gara*

Norma-ek, berriz: *Ni honela jaio naiz; ez naiz gehiago arduratuko. (...) Batzuetan, berak (amak) honela hitz egiten didanean, hemendik joatea eta betirako uztea gustatuko litzaidakeela sentitzen dut, edo berari erronka egitea. Baina badakit ezin dudala. Bera gaixorik dago.*

Marion-ek destiona bere eskuetan hartzeko esaten dio, tranpatik ihes egiteko, kuraiari dei bat eginez, baina fruiturik gabe.

Gure ustez, pasadizo honetan aurki dezakegu Hitchcock-en subjektibitatea baldintzatzen duen kontradikzioa, angustiaren indarrean oinarritua. Marion-ek borondatearen indarra errepresentatzen badu ere, Hitchcock-ek planteiatzen duen arazoa ez zuen inoiz gainditu. Dagoena jasanezina sentitu arren, proiektu berri baten alde aposturik ez egiteak nahitaez amore ematera

darama; azken finean, alde zurretik ezarritako eremuan edo dauden estrukturatan bide edo litezkeen konbinazio berriak bilatzeak ez du inoiz askatasunik ekarriko, nolabaiteko apurketarik agertu gabe.

Igo zatiaren bibliografia

- BALLETA, René, "*Estructura de la novela policíaca: una estructura de relaciones equívocas*", "Estructuralismo y marxismo" liburuan, Martínez Roca argitaletxea, 1969, Bartzelona.
- COSTA, Jordi, "*El asesino del calendario, de Pat O'Connor*", "Dirigido por" aldizkarian.
- DOELKER, Christian, "*La realidad manipulada*", Gustavo Gili argitaletxea, 1982, Bartzelona.
- "EL UROGALLO" aldizkariaren ale berezia, "*Novela policíaca*", 9-10 zenbakiak, 87.eko urtarrila-otsaila.
- GUBERN, Roman, "*La novela criminal*", Tusquets argitaratzaileak, 1970, Bartzelona.
- PALMER, Jerry, "*Thrillers. La novela de misterio*", Fondo de Cultura Económica argitaletxea, 1983, México.
- SABATER, Fernando, "*Detectives*", "El País Semanal" gehigarrian, 89.eko abenduaren 10ean.
- SEBEOK, Thomas A. eta UMIKER, Jean, "*Sherlock Holmes y Charles S. Peirce: el método de la investigación*". Paidós Comunicación bilduma, 1987, Bartzelona.
- VAZQUEZ DE PARGA, Salvador, "*Los mitos de la novela criminal*", Planeta argitaletxea, 1981, Bartzelona.

2. zatiaren bibliografia

- BURCH, Noel, *"Praxis del cine"*, Fundamentos argitaletxea, 1985
- FONT, Domenec, *"La ventana indiscreta"*, "Fotogramas" aldizkaria.
- "FOTOGRAMAS" aldizkaria, *"El inglés impasible"*.
- FRANCO, Ricardo, *"Hitchcock"*, "El País semanal" aldizkariaren zineghegigarria.
- GUBERN, Román *"La mirada opulenta"*. Gustavo Gili argitaletxea. 1987
- "GRANDES CICLOS TV", *"Alfred Hitchcock, el mago del suspense"*, 2. zenbakia, Multiediciones, S.L.
- MARTIN ARIAS, Luis, *"Psicosis" ": el encuentro del ojo con lo real"*, "Contracampo" aldizkaria, 42. zenbakia, 1987ko uda-udazkena. Instituto de Cine, Radio-TV de Valencia.
- "NOSFERATU. Zine-aldizkaria", *"Alferd Hitchcock, Ingalaterran"*, 1. zenbakia, 1989ko urria. Donostiako Udalak argitaratua.
- ROTHMAN, Willian, *"Hitchcock, the Murderous Gaze"*, Harvard Film Studies, 1982.
- TRUFFAUT, Francois, *"El cine según Hitchcock"*, Alianza argitaletxea.
- ZUZUNEGUI, Santos, *"Mirar la imagen"*, 1985, Euskal Herriko Unibertsitateak argitaratua.