



Universidad Euskal Herriko  
del País Vasco Unibertsitatea

**Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea**  
**Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación**

**IKUSENTZUNEZKO KOMUNIKAZIOA**  
IKASTURTEA 2018/2019

**INDARKERIA ETA BERE SORBURUAK**  
**GAZTAROAN MICHAEL HANEKEREN ZINEMAN**  
*(Das weisse band eta Benny's video)*

---

EGILEA:

Olatz Arrieta Aguilera

ZUZENDARIA:

Iñigo Marzabal Albaina

2019ko maiatzaren 28a  
28 de mayo de 2019

“Gradu Amaierako Lanaren egileak adierazten du lan original eta propio honetako datuak benetakoak direla, eta hala izan ezean bere gain hartzen duela jokabide ez-egokien (plagioen, irudien erabilera bidegabeen eta abarren) erantzukizuna. Irudien copyrighta haien jabeena edo lizentziadunena da. Dibulgazio helburuekin baino ez dira erabili hemen, lanaren marko teorikoa edo analisia ilustratze aldera”

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

## LABURPENA

Azken hamarkadetan haurren eta gazteen indarkeriaren handiagotzeagatik sortutako interesari arreta ipiniz Michael Haneke zinemagilearen lana aztertzen da eta bere filmetako bi oinarri bezala hartuta, orokorretik zehatzera eta zehatzetik konkretura doan irudi bikoitza ematen duen analisi filmikoa egiten da. Gaztetako bortizkeriaren eta gizarte garaikidearen gaineko eraginarekiko estamentuen arteko erlazioak ikasten dira. Honen erreferentziak dira erlijioaren inposatze morala, ikusentzunezko komunikabideetan irudikatutako bortizkeria eta familiaren heziketarekin batera inkomunikazio soziala. Testu-analisi honen ondorioak funtsatzen dira Haneke-ren ikuspegia beste zinemagile garaikide batzuen diskurtso filmikoarekin eta bortizkeria horretako kausa-efektu bezala ikertzaile nabariak proposatutako teoria desberdinekin egiaztatuz.

Hitz gakoak: Michael Haneke, indarkeria, umezaroa, gaztaroa, *mass media*, heziketa, familia, *Das weisse band*, *Benny's video*,

## RESUMEN

Atendiendo al interés generado en las últimas décadas por el aumento de la violencia infantil y juvenil se examina la obra del cineasta Michael Haneke y en base a dos de sus películas se realiza un análisis fílmico que da una doble imagen desde lo general a lo concreto y desde lo concreto a lo general. Se estudian las relaciones entre la violencia juvenil y los estamentos con influencia en la sociedad contemporánea. Referencias de ésta son la imposición moral de la religión, la violencia representada en los medios audiovisuales y la incomunicación social junto con la educación familiar. Se fundamentan las conclusiones de este análisis textual contrastando la visión de Haneke con el discurso fílmico de otros cineastas contemporáneos y con las diversas teorías propuestas por destacados investigadores como causa-efecto de esa violencia.

Palabras clave: Michael Haneke, violencia, niñez, juventud, *mass media*, educación, familia, *Das weisse band*, *Benny's video*.

## ABSTRACT

In response to the interest generated in recent decades by the increase in violence against children and young people, the work of the filmmaker Michael Haneke are examined and based on two of his films, a film analysis that gives a double image from the general to the concrete and from the concrete to the general is carried out. The relationships between juvenile violence and sectors with influence in contemporary society are studied. References of this are the moral imposition of religion, the violence represented in the audiovisual media and the isolation in society together with family education. The conclusions of this textual analysis are based, contrasting the vision of Haneke with the filmic discourse of other contemporary filmmakers and with the various theories proposed by prominent researchers as the cause and effect of that violence.

Key words: Michael Haneke, violence, childhood, youth, mass media, education, family, *Das weisse band*, *Benny's video*.

## AURKIBIDEA

1. Sarrera	6
1.1. Lanaren hipotesi, helburu eta zergatiak	7
1.2. Metodologia	8
2. Marko Teorikoa	10
2.1. Ikuskizunaren aroa	10
2.2. Gaztaroaren tunela	13
2.3. Michael Haneke, gizarte hautsiaren ispilua	15
3. Analisia	23
3.1. <i>Das weisse band</i>	23
3.1.1. Indarkeria	23
3.1.1.1. Barrualdeen espetxeratzea eta kanpoaldean krudeltasuna	23
3.1.1.2. Erljioaren bikoiztasuna eta kontrolaren arkitektura	35
3.1.1.3. Enkoadre errudunak eta barkamena	29
3.1.1.4. Denboraren aztarna distantziamenduan	32
3.1.1.5. Enigma: eremuz kanpo irudian eta soinuan	35
3.1.2. Haurtzaroa	38
3.1.2.1. Heziketa eta mespretxuaren plano anitzak	38
3.1.2.2. Matxinada eta mendekua zigorraren kontra	41
3.1.2.3. Inozentziren galera eta begirada laukiduna	44
3.1.2.4. Umeen eta gurasoen arteko gatazka	46

3.2. <i>Benny's video</i>	48
3.2.1. Indarkeria	48
3.2.1.1. Mass media: lehioak eta alienazioa	48
3.2.1.2. Bideoa eta enkoadrearekin obsesionaturik	51
3.2.1.3. Errua eta sakrifizioaren ikuskizuna	53
3.2.1.4. Inomunikazioa eta eremuz kanpoa	56
3.2.1.5. Erlijioak guztia setiatzen du	62
3.2.2. Nerabezaroa	64
3.2.2.1. Zatitutako glaziazioa eta irudi kutsadura	64
3.2.2.2. Inozentziaren galeraren ibilbidetik	68
3.2.2.3. Guraso falta eta kaosaren garbiketa	71
4. Ondorioak	76
4.1. Pertsonaien neurosia	77
4.2. Ongia vs. gaizkia	77
4.3. Komunikabideen alienazio izoztua	78
4.4. <i>Homo homini lupus</i>	79
4.5. Burgesiaren orekan zartadura	80
4.6. Egituraren geometria	81
4.7. Eremuz kanpoa eta <i>travellingaren</i> artean	81
4.8. Karratu eta marretan barna	82
4.9. Enigmaren isiltasuna	84
4.10. Biribila itxiz	85
5. Bibliografia	87
6. Filmografia	93

## 1. SARRERA

---

Ukaezina da azken hamarkadetan gazteengan suertatzen den indarkeria gorakada bat izan duela eta hainbat ikerlarik horren arrazoiak bilatu izan dituztela. Horrela, Michael Haneke zinema zuzendari austriarrak arrazoi horiek aztertzen ditu bere zineman eta gaian sakontzen du, horri buruzko tesi finkoak emanez. Beraz ikerketa honen objektua gaur egunean umezaroko eta gaztaroko indarkeriaren arrazoiak Michael Henekeren zineman aztertzea da zuzendariak azaltzen dituen kausa eta efektuak azpimarratuz. Heziketa zapaltzailean eta familia-harreman hotzetan oinarritzen den hasierako susmoarekin, analisi zinematografikoko eta hamaika adarretako adituen ikerketa lan bat burutzen da.

Lanaren lehen zimendua Michael Haneke zuzendari austriarraren bi pelikula aztertzean datza, 1992 urteko *Benny's video* eta 2009 urteko *Das weisse band*, alegia, bere filmografiaren eta beste zuzendari batzuen pelikulekin harremanduz. Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Ingmar Bergman eta Andrei Tarkovski batzuk esateko, erreferentzia tematiko, formal eta teknikoa izan diren zuzendari ospetsuak, beraien obrekin batera. Gaiekin bat etorritz, Michael Hanekeren filmografiaren barruan eta antzeko interesak duten beste hainbat zuzendariren filmekin alderatzen dira, François Truffaut, Lars Von Trier, Gus Van Sant eta Yorgos Lanthimos adibide. Horietan indarkeriaren eta haurtzaroaren ezaugarriak analizatzen dira, bi elementu horien nolakotasunak argitzeko eta bien arteko erlazioa adierazteko.

Zaila da indarkeriarekin zerikusirik ez duen eremu zinematografikorik aurkitzea eta Hanekeren obran elementu horri kritika osotasunez agertzen da, bere lanaren atal garrantzitsu bat izanik indarkeriaren eta umezaroaren lotura. *Mass mediak*, erlijioa, heziketa, guraso falta eta indarkeriaren normalizazioa eta gehiegizko esposizioa dira biak lotzen dituzten gaietako batzuk. Hitz batez, Michael Hanekeren zinemako bi pelikuletan gaztaroaren eta indarkeriaren ezaugarriak aztertzen dira ikerketa honetan, zuzendariaren filmografiaren barruan loturak eginez eta beste zuzendarien obrekin elkartasunak bilatuz.

## 1.1. Lanaren hipotesi, helburu eta zergatiak

---

Gizarte garaikidearen barruan umezaroan eta nerabezaroan indarkeriaren gorakadaren hipotesitik abiatzen da. Azken belaunaldietan arrazoirik gabeko bortizkeri esplizitua garatu da, eta heziketa zapaltzaileak eta harreman sozio-familiarretan maitasun eta afektuaren gabeziak ekarri duten suposizioa analizatzen da. Bi arrazoiak erlijioaren kontrolarengandik eta familia burgesaren mugiezintasun eta balio tradizionalengandik motibatuak egonda. Erantsi egiten zaio hipotesi honi indarkeri erreal edo fikziozkoaren gehiegizko esposizio akritikoaren eta gazteen jokaera biolentoen arteko harreman estua. Hirugarren begirada hipotetiko batek Michael Hanekek inguruneko eta instituzionala den indarkeriaren zergati eta efektuei buruzko tesian asmatu egiten duen susmora eramaten du, bere filmografian arrazoitutako irudiak ematerakoan.

Lan honen helburu nagusia Michael Hanekeren zineman eta gaur egungo gizartean dauden umeen eta gazteen indarkeriaren zergatiak egiaztatzea. Horretaz gain, beste hainbat berariazko xede dauka lan honek:

- Hautatutako Michael Hanekeren pelikuletan oinarriturik gazteen indarkeriaren arrazoiari eta ondorioari buruz teoria eta hausnarketa ezberdinak erakustea.
- Gaur egungo arlo sozial eta kultureko eragina eta Michael Hanekerekin eta beste hainbat analisten iritziarekin dagoen harremana azaltzea.
- Abiapuntu bezala Michael Hanekeren zinema izanik, mass media indarkeriaren erabilera eta gizartearen orrazketa bat garatzea.
- Gaztaroan indarkeriaren ulermenarentzako bide berrien zabalkuntza bultzatzea begirada ikus-entzunezko mugetaz haraindi jarriz.

Gai hau aukeratzeko arrazoi guztien artean, behinena gaurkotasunezko gaia dela arakatutakoa da, gaur eguneko zineman eta gizartean munta eta agertze handikoa, hamaika eztabaida ekartzen duena. Autorearen hautaketari dagokionez, azterketa gaia modu arretatsu eta arduratsuan maneiatzen duelako Michael Hanekek eta bere filmografian inoren legez miatzen duelako. Lan honen objektu diren bi pelikulen aukeraketa, kalitateari, gaiarekin egokitasunari eta elkarren osagarritasunari eta jarraipenari arreta jarriz burutu zen, gaiaren aurretiko ikuskerari perspektiba erlazional eta kausalak gehitzearekin batera.

## 1.2. Metodologia

---

Film batean proiektatzen den begirada analitikan bilakatzen da irudiak hurbilez behatzean. Baina prozesu honek interpretazio subjektiboak ekartzen ditu, metodo bat eskatzen dutenak (Aumont, Marie, 1990: 19). Metodo egokia aurkitzea ez da gauza erraza, kontuan izanda metodo unibertsalik ez dagoela eta amaigabea egiten dela beti geratzen delako zerbait aztertzeko (Aumont, Marie, 1990: 46). Analisi filmiko hau mugatuari begirada arretatsutik heltzen da, *esaten dena* eta *nola esaten den* argitzeko garrantzitsuena zehaztasunak direla kontzientzian izanik. Lortzeko, irudi eta soinu sekuentzia puntualak beraien esanahiarekin batera jasotzen dira, balioan jarri nahi dena islatzen duten eszena esanguratsuak gailenduz (Marzabal, Arocena, 2016: 15). Ardura bereziarekin, diskurtso orotara atxikitutako zehartasun posiblea aintzat hartzen da, azterketa bat beti aukeratze-prozesua den ebidentziarekin batera (Marzabal, Arocena, 2016: 16). Lan hau partziala izan arren, kongruentea izaten, zatiak erakusgarriak izatea eta ezaugarri formalak esposizioan garbiak agertzea saiatzen da.

Estiloaren hautaketan zentratuz, Santos Zunzunegik “ikus-poetika” bezala izendatu zuen signifikazio-sistema estetikoaren ezaugarri osagarri eta egokien identifikazioa seinalatzen da. Abordatze honek analisisia forma-joko huts bat edota gaiari buruzko inbentario bat bezala ikustea ukatzen du eta autorean baino, aditasuna egiaz behagarriak diren alderdietan ardaztu egiten du. Egintzaren atzen emaitzan egile bera dago definiturik testuak kanpora jaurtitzen duen irudian (Zunzunegi, 1994: 72).

Ikuspuntu metodologiko honetatik lanak hainbat prozesu osagarri garatzen ditu:

Pelikula ugariren ikustarazte analitikoak, egungo gizartean indarkeria eta ume eta gazteengan duen eragina ardatz bezala dutela. Azterketa baliabide moduan Michael Haneke zuzendariaren filmen zati ezberdin eta berebizikoak hartzen dira, horien testuingurua galdu gabe.

Teorialari anitzen analisisia, zientziaren arlo desberdinetan jatorria dutela Michel Foucault, Theodor Adorno, Gilles Deleuze, Michel Chion eta Karl Jaspers adibide bezala, edota egungoko ikuspegi zinematografikoan jatorria dutela, Michael Hanekeren lanerako erreferentzia bezala hartutakoak, Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Ingmar Bergman eta Andrei Tarkovski, hala nola. Horiekin batera, François Truffaut, Lars Von Trier, Gus Van Sant eta Yorgos Lanthimos zuzendariak obrekin alderatzen da ere eta horiekin dauzkan hartu emanak. Aztertu dira ere Michael Hanekeren testu

zinematografikoen erraiak atera eta horien interpretatu dituzten hamaika pentsalari garaikideren obrak, Peter Brunette, Juan Hernandez Les, Brigitte Peucker, Oliver Speck, Ailen Spera, Lautaro Steimbregger, Roy Grundmann etab. Hauen moduko erreferente diren autoreak aipatzean, zinemagilea garai bateko pentsamenduan kokatzen da, lanaren ibilbidearekin batera. Hanekeren obra aztertu dute horren markoaz eta zinemaz begirada kritikoa erantsita. Erabakigarriak diren tesi, sinposio eta artikulu ugari aipu egin behar zaie ere.

Zuzendariari eginiko zenbait elkarrizketen berrikuspena, Michel Cieutat eta Philippe Rouyer, Alexander Horwath, Christopher Sharrett edo Fabien Lemercier bezalako autore entzutetsuek burututakoak, bere lana dimentsio osoan ulertzeko asmoarekin. Elkarrizketa hauek Hanekeren beraren iritzia biltzen dute, egilea aurkezten dute bortizkeriaren gaineko hitz propioekin eta bere lanean ikuslearen garrantzi handia aipatuz.

Lan honen garapena, alde batetik aztertzen diren gaiei loturiko film bakoitzeko sekuentzia ezberdinen elementuen identifikatzea maneiatzen duen miaketa deskribatzailea da, eta beste alde batetik Michael Hanekeri eta bere obrei ahotsa ematen saiatzen den interpretazio bat, bere fikzioa analitikoki irakurriz eta hura inguratzen duen egoera koiunturalean kokatuz. Laburbilduz, hipotesiak baieztatzeko ikerlan hau autorearen zinemaren azterketara bideratzen da eta irudia beste iritziekin egiaztatzeko, gaiari buruz analista garaikideek egindako hainbat liburu, tesi, elkarrizketa eta artikuluetan adierazitako teoriak behatzen dira, guzti honek lan hau garai baten pentsamenduan kokatuko duena.

## 2. MARKO TEORIKOA

---

Lan honen oinarriak jartzeko beharrezkoa da indarkeriari, gaztaroari eta Michael Haneke berari buruz aritzea, fikziozko edukietan nola kudeatzen diren behar bezala aztertzeko. Marko teoriko hau beraz azterketa gaietara hurbildu eta hausnartu egiten duten liburu eta artikuluen bilketa eta indarkeriari, gaztaroari, errepresio familiarrari eta *mass mediari* buruz perspektiba duten filmen analisia burutzen du, beti XX. mendean eta garaikideki. Beharrezkoa da, beraz, gaia oinarri bezala duten filmografia zabal bat eta Michael Hanekeren filmografia aztertzea, bere hainbat elkarrizketekin batera, ikuslearengan sortzen duen inpaktu adierazgarria analizatzeko. Marko honi jarraiki estalgabetzen da *Das weisse band* eta *Benny's video* filmetan bi gai hauen irudi aproposa, gizarte kontrolatzaile eta urrun baten baldintzen barruan.

### 2.1. Ikuskizunaren aroa

---

Indarkeria izaki bizien funtsezko ezaugarria da, bai banakoaren biziraupenerako borrokarengatik bai aspergarritasunarengatik edo ezerezarengatik. Gogorkeriaren adierazpenak ez dira berriak, baina gaur egun intentsitate berezia dute, baliteke gizarte-bizitzaren konplexutasunarengatik, komunikabideen eztearengatik edota gizarte liberalak baimentzen duen adierazpen askatasunarengatik izatea (Jeammet, 2002: 59). Gero eta segurtasun-gabezia gehiago, orduan eta indarkeria gehiago beraz, banakoak berak sufritzeko beldurra duen moduan jokatu du. Gaur eguneko gizartean eta batez ere gazteengan, bortizkeriarako motibazio argien falta dago, intsensibilizaturik baitaude. Indarkeriaren ezaugarri garrantzitsu bat laztura da. Lazturaren definizioa, ordena sozial batek bere muturreko mugak erakusten dituen emozioa izango litzateke. Laztura egunerokotasunean dago presente, zorigaitzak, ezbeharrak eta heriotza. Azken hau beti agertzen da bai berri garrantzitsuenetan bai fikziozko istorio gehienetan, orokorrean eszena odoltsuak izanik (Bericat Alastuey, 2005: 54). Hura inguruan etengabe izan arren, alde batetik boterearekin duen loturarengatik liluratzen da ikuslegoa eta beste alde batetik kulturalki indarkeri horretara aurkakoa da. Gure gizarteak bere indarkeria zehatzen du, baina etengabe normalizatzen du ere (Bernardez Rodal, 2001: 5).

XX. mendeko zineman indarkeria garapen bat jasan zuen, lehenengo oso gaiztoen ezaugarria zen, eta kontaktak justifikatzen zuen horren erabilera. Baina geroago, indarkeria bera filmen argumentu zentrala izatera bilakatu zen, normalki xede moral batekin. Hainbat adibide jartzeko, Sam Peckinpah (*The Wild Bunch*, 1969) non

indarkeria esplizitua eta basatia den eta Stanley Kubricken filmografiaren bilakaera, lehenengo *Paths of glory* (1957) pelikulan xede moral hori izanik, eta geroago hura ukatuz *A Clockwork Orange* (1971) pelikulan bezala, non indarkeria ildo nagusia den eta ez dago justifikazio ez moralik. Pelikula hura adibide bezala hartuta, protagonista antiheroia da, ideia klasiko Homerotarratik ikusita. Antiheroiak, ohiko ezaugarri etiko eta estetikoaren gabezia daukela, indarkeriaz baliatzen da bere onurarako (Monguin, 1999: 2).

Aipatutako Sam Peckinpah zuzendariaren *The wild bunch* pelikulan protagonista (ia kolektiboa izanik) ez dauka balore eta moralik, biziraupen senarengatik mugitzen dira bakarrik. Gainera protagonista zaharkituak dira, balore arkaikoekin. George Roy Hill-en *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) filman bezalaxe. Egia dena da, pelikula hauek aztertzen diren bien moduan, *beautiful loser* kontzeptua dutela komunean, hau da, patu tragiko batera bultzatutako pertsonaiak, publikoaren sinpatia dute baina ez dute ezer egiten beraien patua aldatzeko. *Errealismo zikin* honen ikuspegiak publikoaren enpatia galtzaile bati dagokionez zalantzan jartzen du, izan ere, eredu klasikoari kontrajartzen da hau, non protagonista birtudeak zituen bakarrik. Epikako pelikuletan baino askoz hobeto, 70 hamarkadako zuzendarien errealismo bortitzak aditzera eramaten ditu politikoarengatik alienatutako, inposatuarekin kontentagaitz, eta momentura arte zinemak salatzen ausartu ez zen gaiekin kritikoa den gizarte baten zirrikituak (Diaz Martin, 2015: 98). Antiutopiako zinema da. Martin Scorsese-ren *Taxi driver* (1976) begiratu, bai banakoaren bai hura gizartean txertatutako ikuspegi erdiragarria ematen dute film hauek.

Laburbilduz argia dirudi zinema komunikabide bezala, azken mendean masa komunikazioaren garraiorik handienetarikoa bihurtu dela, produktu komertziala bezala milioika etekin ateratzen baititu, eragin kulturalaz eta entretenimenduaz aparte. Gaur egun, eskaintzen duen entretenimendu sozialak gizarte-balore bat estaltzen duela garbia da (Diaz Martin, 2015: 34). Vietnameko gerra garai honetan jazoaldi garrantzitsu bat da ere, izan ere, iritzi publikoak horren kontra agertu bazen, hura galtzeagatik baino, hura telebistaz emateagatik eta zineman hainbat pelikulengatik izan zen. Hau da, hamarkada hartaraino guda-pelikulak kontzeptua idealizatzen zuten, baina ikuspegi errealista berriak zineman gerrako errealitate krudela erakustera eraman zuten (Diaz Martin, 2015: 57). Michael Cimino-ren *The deer hunter* (1978), Francis Ford Coppola-ren *Apocalypse now* (1979), Oliver Stonen *Platoon* (1986), *Born on the fourth of July* (1989) eta Stanley Kubricken *Full metal jacket* (1987) dira garai honetan gerraren krudelkeriak eta bortizkeria erakusten dutenak. 1980 eta 90 hamarkadetan planteamendu hauek biraketa bat jasan zuten. Indarkeriak filmen eduki argumentala bertan behera utzi zuten,

forma narratiboan bilakatzeko, kontatu nahi dena aparte utzita (Orellana, 2007: 95). Gaur egun ikuslea indarkerian hondoratzen da, hondo gabeko putzu bat bezala (Monguin, 1999: 16). Zinema garaikideak hainbat ezaugarri ditu gogorkeriari dagokionez:

- a. Indarkeriaren esklabua da gaur eguneko zinema eta oso zaila da sorgin-gurpil horretatik ateratzea.
- b. Indarkeria hura ez da bakarrik fikzioaren gauza, ez da munduaren errealitatearekin zerikusirik ez duen irudimena. Izan ere, ez dago dudarik bortizkeriaren errepresentazio berriak, gizarte demokratikoetan, jokabide biolentoen lurpeko metamorfosi bat jarraitzen dutela. Errealitate eta errepresentazioaren pitzadura areagotzeaz urrun, metamorfosi historiko horren oinarriko alderdiak azpimarratzea ezinbestekoa egiten da. Alde batetik badirudi bizitzen garen eskema gero eta lasaiagoa dela eta beste aldetik gero eta bortitzagoak diren pantaila handi eta txikiko irudiak eta haien goranzko kopuruak gure gizartearen indarkeriaren gorakadaren eta birziklapenaren arrazoia dira (Monguin, 1999: 17).
- c. Hau guztiarekin, beraz, baieztatu ahal da indarkeriazko irudi gehiago daudela gure gizartearen indarkeri gehiago dagoelako eta zinemak gogorkeri hura sendotzen duela? Benetan gertatzen dena zera da, indarkerizko irudien zama eta inbasioa ez da bakarrik nagusi den indarkeriaren larriagotzearen isla, hartatik babesteko modua ere. Indarkeriaren jatorria eta bere zabalkuntza aldatu egin dira, gero eta bereiziezinagoa eta kontrolaezinagoa da.

Era honetan, gainkarga honek asaldatu, astindu eta itsutu egiten du, indarkeri honek jada ez baitu esperientzia batera igortzen. Banakoak, orain, pantailako indarkeria ukatzen saiatzen dira baina ikuskizun horretaz elikatzen dira (Monguin, 1999: 17). Honen adibide argienak Quentin Tarantino (*Pulp fiction*, 1994), Brian de Palma (*Scarface*, 1983) eta Robert Rodríguez (*From Dusk Till Dawn*, 1996) dira Hollywoodeko ereduak, baina Europako zinema panoraman, Gaspar noé (*Irreversible*, 2002) eta Lars von Trier (*Europa*, 1991).

Horrela zuzendari hauek, bai Hollywoodeko industriako filmetan bai europar produkzio isolatuagoetan, indarkeria ikuskizun batean bilakatzeko dute, erakustaldi huts bat, publikoa liluratzeko eta bere gozamenerako balio duena (Campo Domenech, 2007: 7). Efektuen eta bortizkeriaren erakusketa hura filma berrien egituraren oinarria bihurtu da. Bere sorreran bezala, zinema azokako espektakulua zen. Bere helburua begirada erakartzea eta liluratzeko da, zine primitiboaren barruan kokatzen den Georges Méliès zinemagilea bezalaxe, nork magia eta trikimailuak erabiltzen zituen xede hortarako.

Kontaketa ez da gehiegi inporta eta erritmo urduriek eta hotsandiko irudiek ikuslea agertokian barneratzen dute, bere begirada txundituta. Ikuskizunezko zinemak istorioak ikusleak guztia jakin izango balu bezala aurkezten ditu, errealitatea osotasunean, faltsua dirudiena (Perez Marin, 2008: 288). Sasoi honetan hainbat film garaikide daude indarkeria erakusten dutenak, adibidez Estatu Batuetan Frank Miller, Quentin Tarantino eta Robert Rodriguezen *Sin city* (2005) eta Quentin Tarantinoren *Inglorius basterds* (2009), Frantzia Jacques Audiarden *Un prophète* (2010) eta handik haratago Hego Korean Chan-Wook Parken *Oldboy* (2003)

## 2.2. Gaztetasunaren tunela

---

1908 urtean *Boy Scouts* eta *Girls guides* gazte-taldeak sortu ziren, lehenengoa mutilentzako eta bigarrena neskentzako, non ahal militarrek erabili nahi zituzten gazteen hezkuntzara egokitzeko. Talde horietan zegoen ideologia abertzaletasun, darwinismo sozial eta nerabezarotasunari kultuaren nahasketa bat zen, mutilak benetako mutilak izan behar zirela eta neskek benetako neskek esaten zuena. Noski, nerabe burgesa jartzen zuten erdialdean, erlijioak eta moralak haien bizitza zuzendu eta babestu behar baitzuten (Feixa, 2006: 22). Testuinguru honetan, Charles Chaplinen *The kid* (1921) pelikula azpimarratu behar da. Han umezaroa heldutasuna izango balitz bezala errepresentatzen da. Jokaera eta erantzukizun helduak non umeek ezin dute proiektatutako ideal horiek bete (Casallas Duque, 2017: 33).

1920 eta 1930 hamarkadetan lehenengo gerra mundialaren ondorioak jasaten zituzten gazteek eta egoera demografiko eta ekonomiko larri hura Benito Mussolinik burututako gazteentzako heziketarako liburuarekin irudikatu zen. Han, gazteek adoktrinamendu gogorra jaso behar zutela esaten zen (Feixa, 2006: 22). Honek Jean Vigoren *Zéro de conduite: Jeunes diables au collège* (1933) pelikulara eramaten gaitu, non gazteek nagusiek inposatu nahi dieten mugak gainditzen dituzten gazte iraultzaileek. Haurtzaro eta nerabezaroaren muga erakusten da pelikula horretan eta helduek umeen haur-jokabideak gizarte sistemetara azkar moldatu nahi dute (Casallas Duque, 2017: 34).

Bigarren mundu gerran zehar eta bukaeran, “belaunaldi eszeptikoa” agertu zen, lubakien penak sufritu eta gero gaztaroaren idealak erraustu egiten direla ikusten duena (Feixa, 2006: 23). Horrela, zinemaren industria gorakada izan zuen, Naziak boteretik kentzeko. Zinema honek umeak modu bakarti eta independentean hazi behar zutela aldarrikatzen zuen, jolas eta babesari kontrajarrita. Zoltan Kordaren *The Jungle Book* (1942) pelikulan umea arretoa klaserik eta nagusien partetik zainketa gabe hazten

da eta bere jakinduria iturri bakarra bere esperientzia pertsonalak dira. Hau guztiak umeaz produktu sozial bat egiten du (Casallas Duque, 2017: 58). Hurrengo hamarkadan, gerraosteko gizartean “gazte kontsumitzailea” agertu zen herrialde industrializatuetan, oinarrian haien autonomia zegoela (Feixa, 2006: 22). Egoera honetan Luis Buñuelen *Los olvidados* (1950), Charles Laughtonen *The night of the hunter* (1955) eta Francois Truffauten *Les 400 coups* (1959) daude. Hauetan munduaren krudeltasuna eta gazteen beraien nagusien aurrean desabantaila egoerarekiko axolagabetasuna erakusten da, belaunaldi berriak bezala (Casallas Duque, 2017: 34).

Umeak babesten saiatzen dituen guztiaren biktimak dira: familia, eskola, lagunak, gizartea etab. Eta behar duten askatasunaren bilaketa mugak gainditzera eramaten ditu, 1960 hamarkadan sortutako *Free speech movement*arekin. Victor Ericeren *El espíritu de la colmena* (1973) pelikulan umezaroaren tratamendua bestelakoa da, bere jolas eta abentura mundua dauka, errealitateetik isolatuta, non nagusia subjektu kontrolatzailea den. Mundu horrek jolas, esplorazio eta senidetasuna bultzatzen du baina sineskortasuna eta inozentzia jarraitu gabe. Umezaro honek helduen errealitate gogorraren berri jakiten du (Casallas Duque, 2017: 34). Mike Nicholsen *The graduate* (1967) pelikulan, belaunaldien arteko talka nabaria egiten da, familia burgesaren kideak karikaturizatzen. Zuzendaria alienatuaren alde posizionatzen da, zentzurik gabeko mundua dela inguratzen duena ikusten duen bakarra (Diaz Martin, 2015: 98).

1980 hamarkadan ideologia kontrakulturalek eta mendekotasun familiarrak gazteen ahalmen iraultzaile eta konstruktiboa suntsitzen zuen diskurtsoak eratu eta zalantzan eta gizarteratzean murgildu ziren. Xarmadura hautsitako jokabide zinikoa sortu zen, ia eremu guztietan azpikulturako *k* batekin harremana zuena: punkak, oKupak, sKinheadak etab. Gaztaroa bizi zela ez zen naturatik kulturara igarotzea (Western generoaren moduan) ezta nagusitasunera eustea Tarzanen konplexua bezala, baizik eta zalantzazko patuari aurre egitea, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) pelikularen memoriarik gabeko erreplikanteen moduan. Ideologiaren amaieratzat jo dezakegu hamarkada hau, kontuan izanda komunismoaren beherakada eta Berlingo harresiaren erorketa jazo zela (Feixa, 2006: 24). Argia da ere Heziketa metodoak zabalki izan direla kritikatuak zineman. Peter Weiren *Dead poets society* (1989) pelikulan, adibidez, irakasleak poesia erabiltzen du nerabe dirudun eta pribilegiatuen alferkeria eta apatia zuzentzeko. Film horrek heziketa-ezarpenaren metodo klasiko eta errepresioegileen talkaren konplexutasuna aztertzea baimentzen du (Rodriguez Merchan, 2013: 19).

Antiglobalizatzaile horiek teknologia berriak erabilizko dituzten lehenengoak izango dira globalizazioaren garaian: "web movements" (armiarma-sare mugimenduak). X belaunaldia deitzen zaio honi, gizarte posmodernoak markatutako ezegonkortasun, zalantza eta balore sistema solido baten faltak bereizia. Hauek beraien iraultza propioa burutzen dute informazioaren eta komunikazioaren modu berriei sarbidea erabiliz, hau da interneta eta ordenagailuak orokorrean, aro digitala. Garrantzitsuena ez da bakarrik ordenagailuetara sarrera handiena duen adin-taldea eta *bite*, *txat* eta *webetaz* inguraturik bizi direla, baizik eta teknologia hauen inpaktu kulturala: zentzua dutenetik tresna elektronikoetatik (bideojokoetatik erloju elektronikoetara) izan dira inguratuak, haien munduaren eta bizitzaren ikusmena konfiguratu dutenak. Beste momentuetan belaunaldi talka jazoera historikoetatik markaturik egon da, baina honetan hainbat autorek *bc* (*before computer*) eta *ac* (*after computer*) belaunaldiaz hitz egiten dute (Feixa, 2006: 24). Ingurugiro honetan beraz, nerabegarora heltzea inozentziaren galera suposatzen du, bai gizartearekiko, bai familiarekiko, bai teknologiarekiko. Aro garaikide honetan instituzioek abandonatutako ume eta gazteak agertzen dira eta zinemak ez du lotsarik hura azaltzeko. Alemanian Dennis Ganselen *La ola* (*Die Welle*, 2008), Espainian Acheru Mañasen *El bola* (2000), Estatu Batuetan Gus Van Santen *Elephant* (2003) eta Brasilen Fernando Meirelles eta Kátia Lunden *Ciudad de deus* (2002), guztiak umezaroan izandako indarkeriari buruzkoak.

Zinemak orokorrean eta fikziozko pelikulek partikularrean (orain gazteen lehentasunezko komunikabide jada ez direnak), baloreen, eredu sozialen eta jokabide arauen igorle nagusiak izaten jarraitzen dute. Zinemak eta ikusentzunezko diskurtsoek kultura garaikidean, gazte-kultura zabal bat sortzera ailegatu da modan dauden objektu eta praktika, janzteko, hitz egiteko eta bizitzeko moduetan (Rodríguez Merchan, 2013: 19). Horrela jokaera modu zehatzak islatzearekin batera, filmak jakituria, datu eta ezaguera iturri nekaezinetan bihurtzen dira egarri diren eta gidalerroak eta norabidea behar duten gazteentzako. Esan daiteke zinema gure balore hierarkiaren parte handi baten eta mapa afektibo eta sentimentalen arduraduna dela, guzti horiek umezaroan eta gaztaroan garatuak.

### **2.3. Michael Haneke, gizarte hautsiaren ispilu**

---

Michael Haneke zinema errealista klasikoaren kritiko argia izanik, haren filmografia mundu industrializatu eta aurreratuan gertatzen diren arazoei buruz dira eta balio tradizionalekin egiten duten talka (Haneke, 2014: 576). Michael Hanekeren

bizitzari buruz esan beharra dago, bere zinemaren gai asko bere haurtzarotik baitatoz, 1942an jaio zela Munich Nazian, bere gurasoak aktoreak zirela eta bere ama katolikoa zela eta bere aita protestantea. Bere aitak haiek utzi eta gero, elizgizona izatea pentsatu zuen (Orellana, 2015: 123). Zinemagile europarren artean gizarte kapitalistarekin kritikoenetarikoena da, izan ere, bere “glaziazioaren trilogiaren” irakurketa kritikoen atzean gizarte posmodernoaren desordena morala adierazten bere ibilbide zinematografikoa zein izango den ikusi daiteke. (Orellana, 2015: 119).

Orainarte, gainera, hainbat sari irabazi ditu *La pianiste* (2001), *Cache* (2005) eta *Funny Games* (1997) pelikuletan adibidez. Hanekeren beraren iturri eta erreferentzia zinematografikoei buruz antolazioan Michelangelo Antonioni, forma zinematografikoaren kontzepzioan Robert Bresson, eta orokorrean Andrei Tarkovski, Krzysztof Kieslowski, Jean-Marie Straub, Yasujirō Ozu eta Carl Theodor Dreyer (Hernandez Les, 2013: 25). Zuzendari austriarrak bere pelikularik gogokoenak Robert Bressonen *Au hasard Balthazar* (1966) eta Pier Paolo Pasoliniren *Salo* (1976), nondik indarkeriaren irudikapena ateratzen duen. Hanekerekin egindako hainbat elkarrizketak, Juan Hernandez Les eta Peter Brunetterekin egindakoak adibide, Europa dekadentean kapitalismoaren porrota eta bere ikuspegi tragikoa ulertzen ahalegintzen dute, *mass mediaren* kulturaren perbertitutako kontzientzia morala agerian uzteko ikuslearekin interpelatzearekin batera (Orellana, 2015: 121).

Michael Hanekeren zinema bi gai nagusiren inguruan orbitatzen du. Lehenengoa Europako klase ertainaren krisiarekin erlazonaturik, gizarte modernoan galera sentazioa da. Bere lehen luzemetraietik, *Der siebente Kontinent*, bizitza burgesaren estiloa jartzen du zalantzan eta kulturaduna, lasaia eta normala bezala ezarritakoa eta zalantzan jartzen du. Michael Hanekeren pertsonaiek oparotasun ekonomikoaz, segurtasun familiarraz eta nolabaiteko abantailazko posizioaz gozatzen dute, baina bakartasun eta inkomunikazio egoeran daude. Erosotasunaren baxuan barnehuts eta soil bat dago eta burgesiak sortutako gezurra egunerokotasun lasaiko zirrikitu guztietatik ateratzen da (Berrío Gómez-Lobo, 2017: 4). Bigarren gai nagusia irudiaren etika da. Zuzendari austriarrak komunikabideak salmenta makina baten moduan ikusten du, produktu nagusia indarkeria izanik. Eztabaia ez da gogorkeria gustu txarrekoa den ala ez, baizik eta komunikabideetan nola errepresentatzen den. Hanekek ikuslea apelatzen du eszenaren parte hartzaile bihurtuz eta pantailan jazotakoaren lekuko eta gaizkidea bilakatuz. Bere filmetan psikologiaren errefusapena agertzen da ere, hura kontaketa azken justifikazio bezala ulerturik. *Mainstream* zinema arazo konplexuei konponbide bakunak emateko psikologiaz baliatzen den ikusleari anestesia narratiboa sartzea bezalakoa da berarentzat. Haneke bere

hoztasunarengatik da ospetsua, izan ere, bere eszenaratze lehorra plano luzeek konposatzen dute eta nolabaiteko ukapena egiten dio muntaiari. Horrela, zuzendariaren papera minimora murriztuz, publikoaren paper pasiboa uzten du agerian (Berrio Gómez-Lobo, 2017: 4). Belaunaldien arteko talka, erlijioa, heziketa, gizarte burgesa, familia, bikotea, ongia eta gaizkia, heriotza eta harremanak dira bere azpigaiak.

*Mass medi*az eta industriaz gain, ikusleak ikusten duen egia da Hanekeren beste gai garrantzitsu bat. 1934an Bertolt Brecht “egia esateko 5 oztopo” izeneko testua idatzi zuen, non gezurra eta ignorantzia ukatzeko hainbat modu azaldu zituen. Oztopo horietatik bigarrena, zera da, “Egia lortzeko beharrezkoa den adimena eskuratzea”. Izan ere, egia jakiteko benetako oztopoa kontzientzia zailtasuna eta konozimendu falta dela pentsatzen zuen idazleak (Escobar, 2016: 48). Brecht antzinako antzerkia kritikatzeko zuen, izan ere, honek identifikazioa bultzatzen zuen, efektu hipnotiko, sugestibo eta katartiko baten bidez, eta horri aurre egiteko proposamen artistiko bat aldarrikatu zuen, errealitatea eta fikzioa ezberdintzea ekartzen zuena. Bere ustez, ikusle ideala pertsuasioen aurrean osorik iraun behar zuen, jarrera kritiko batekin, identifikazioaren tentaziora erori gabe, hausnarketa bat egiteko: Ikuslearen beraren ingurune sozialaren eta eszenaratzearen paralelotasunei buruzko hausnarketa. Hau da beraz Hanekeren gai nagusietako bat ere.

Hernandez Lesek esaten duen bezala, *Benny's videon*, *Cachen* eta Haneken beran islatutako enkoadre obsesiboa Bresson, Antonioni eta Godardekin dauka harremana, haiek eremuaren egonezina zutelako ere (Hernandez Les, 2013: 64). Banakoaren ezintasunean Robert Bressonen antzerakoa da, gainera bere eremuz kanpoaren erabilera omenduz, horri gaineratuz pertsonaien eta pelikulen tonu malenkonikoa (Cieutat, Rouyer, 2012: 138). Zigor biribilak eta infernua ukitzen ditu ere Hanekek, Pasolini eta bere *Salo* aldarrikatzen. Izan ere, bi zuzendariak alderagarriak dira bien filmografian indarkeria errealitatean den bezala erakusten dutelako (Cieutat, Rouyer, 2012: 32). Gainera, erlijioaren gaia aipatzen dute ere, Salon pertsonai batek “Jaungoikoa, zergatik abandonatu gaituzu?” galdera aireratzen du, eta Hanekeren filmografia ia osoa Jaungoikoaren presentziaren inguruan da. Pelikula honetan urdin argi koloreko zintak jartzen dizkiete protagonistei haiek bereizteko, *Das weisse band* pelikulan bezala, non zinta txuria jartzen dieten puruak direla esateko. Pasolinik eta Hanekek komunean duten beste gai bat boterea da, hain zuzen ere. Horrela, *Das weisse band* eta *Salo* pelikuletan boterea duten bi aristokrazia daude, legea eta erlijioa haien bermea. Goitik [1,2] beraien subditoak irakasten eta adoktrinatzeko dituzte.



1



2

Michael Hanekeren pelikuletan azpi-zarata gogaikarri eta deseroso bat dagoela dirudi beti, ezbeharrak iragartzen dituzten esatarien etengabeko marmarra, irudi katastrofikoan jario iraunkorra, tonu apokaliptikoarekin. Bere filmetan mundurako leihoa berrien kanalean sintonizatutako telebista bat da eta gure ikusmena so-egile hutsa bezala, ikuspegi mediatiko, moztu, distortsionatu eta iragazia da. Irudi iraunkortasuna eremu pribatuetan gelditzen da eta horrek espazio horietan bizitzen den edozein intsentsibilizatzen bukatzen du. Horrela, zarata hura Hanekeren filmografiarekin harreman estua dauka, horrelakoak baitira bere pelikulak, isiltasun eta zarataz beteak. Errua, lagun hurkoei sentimendurik eza, gupida falta edota bestearen lekuan jartzeko ezintasuna dira horrekin lotzen diren gaiak. Kontzienteki, nukleo protagonikoa familia izango da, orokorrean txikia, ama aita eta bat edo bi seme-alaba, eta horien kontra joango da argumentua. Zuzendari austriarrarentzat, beraz, familia izango da gizakiaren korrupzioa hasiko den gizarte txikia, arazoak eratzen diren lekua. Ez du, baina, inoiz jokaera hori azalduko, baizik eta bere protagonistak diren familiak beti elkarturik agertzen baitira. Nagusiki, familia horien gurasoak arduratsu eta maitekorrek dira, beraien seme-alabei ezer ez faltatzeko kezkatuak, eta seme-alabak apatikoak eta maitasun ezkoak (Urrutia, 2007: 1). Bere pelikula askotan familia berdina da protagonista, Anna ama eta Georg aita, izen berdinekin jolasten baitu hamaika pelikuletan, sarritan familia burgesaren bizitza kanonikoa mahaian jaten irudikaturik, *Benny's bideo* [4] eta *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* [3].



3



4

Ohikoa da ere arrotzaren erabilera, hau da, familia burgesaren maila eta bakea apurtzen duen zerbait edo norbait, gizartean daukan posizioa kolokatzen duena. Hanekek emozioak mobilizatzen ditu, geroago horiek hausnarketa teknikekin nahasteko, plazerra eta dibertimendua ezabatzen eta kontzientzia kritikoa goraipatzen. Emozioa eta arrazoiaren artean dialektika sortzen du (Wheatley, 2009: 45). Hanekek zinema artea bezala aldarrikatzen du eta etiketa komertzialetik urruntzen du. Zuzendariak *Mass mediak* kaltegarriak bezala ikusten dituenek (ez baitute errepresentazioa eta errealtatea ezberdintzen eta ez baitute ere ikusleei erakusten indarkeriarekin borrokatzeko era ezberdinak, dibertimenduaz, erreproduzioaz eta ihesaz aparte), bere politika zinematografikoa zera da, ikusleari "irakastea", hainbat apelazio filmikoren bidez, *mediak* dituen tresnak edukien inguruan, beraien kaltetasunaz igartzeko eta ikuslearen beraren konplizitatea aitortzea (Escobar, 2016: 52).

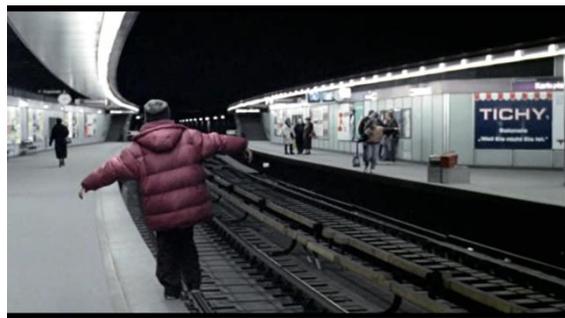
Hanekek *mediaren* funtzioa entretenimendua eta dibertsioa bakarrik ez dela errekonozitzen du, baizik eta hezigarria dela eta ikuslearen etikan, moralean eta politikan duela eragina. Horrela, bere obren bitartez, Hanekek aktu politiko, estetiko, etiko eta zinematografiko batean sartzen da, dagoen sistema hegemonikoa erasotuz. Zuzendariaren estrategia horretan, ikuslegoari zuzendutako hainbat errekurtsio deitzaileak erabiltzen ditu, autonomia eta bereizketa ahalmena emanaz, eta *mediaren* eta zinema industria iparamerikarra kritikatzeko, eta horretan ez sartzen. Hanekeren filmografia apurketa estetiko, narratibo eta argumentala da ohiko batezbesteko ikuslearentzako, dibertsioa eta atsegina bilatzen duena. Hauek duten xedea publikoa beste perspektiba batera ohitzea da, beste motatako zinema bat dela jakinaraztea eta ikuslea bera prestatzea horretarako (Escobar, 2016: 53). Horrela Hanekek uste du telebistak bizi-hutsa bete egiten duela uste du, bizitza eta heriotzako laguna dela, beraien jabeentzako biziraupen objektua (Kuttenberg, 2010: 308).

Bere film gehienak egituratzen duena fragmentazioa da, zatiketa, errealtatearen zehadura. Izan ere, erreala dena ezin da hauteman modu zatikatu batean ez bada. Gure eguneroko esperientzian dugun pertzepzio berbera da: osoaren oso gutxi ikusten dugu eta gutxiago ikusten dugu (Perez Marin, 2008: 294). Era berean, egitura zirkularra izaten dute Michael Hanekeren pelikulek, indarkeria eta gizarte zurrana ez direlako aldatuko, sorgin-gurpil egoera. Pertsonaiak beti itota egon ohi dira gizarte hotz eta inpersonaren barruan, muturreko egoeretan murgildurik daude eta gizartean daukaten lekua haien pribilegioekin batera arriskuan dago.

Horrela, bere hainbat pelikuletan agertzen da gazte bat bakarrik bere patuaren aurrean, ez gurasorik ez laguntzarik ez ezer. *Le temps du loup* [5] eta *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* [6] pelikuletan ikusi daiteke hori, *Benny's videorekin* [7]. Hanekeren beraren filmografiren barruko konparaketaz aparte, beste zuzendari batzuekin ere alderatu ahal da da gaztaroan bakarrik eta tunel bat bezala egotearekin, *Benny's video* eta Lars von Trieren *Dogma 95eko Europa* [8]. Bi fotogramen pertsonaia isolaturik eta bakarrik erakusten dute, Europakoarekin alderaturik tunel batetik bakarrik joanda, irtenbiderik eza.



5



6



7



8



9



10

Horrela, *Das weisse band* [9] pelikula eta Andrei Tarkovsky zuzendariaren *Ivanovo detstvo* (1962) pelikularekin alderatu daiteke [10], bi gazteak nagusien rola betetzen dituzten eta Jaungoikoaren bertan beherako uztea. Gainera, natura basatian bizi behar dute, Hanekeren beste zigilu bat. Bi pertsonaiek zur baten gainean daude, ona ala gaizkia, erori ala bizi.

Michael Hanekeren zinemaren ezaugarri formalak hainbat dira, aipatutako gaiak eta ezaugarri narratiboak jarraiki. Handienetarikoak hiru dira, plano sekuentzia luzeen erabilpena esperientzia errealista izateko, muntai gutxi eta plano finkoak [11] eta soinuaren diseinu minimalista (Rejas Cano, 2017: 45). Esan bezala, Hanekek Ingmar Bergman miresten du, eta bere zinemaren ezaugarri formal asko zuzendari eskandinabiarretik zinematik datoz ere (Perez Marin, 2008: 293). Muntai zatikatua eta latza, soinuan bereziki, non planoz plano musika eta ekintza mozten dituen. Bertolt Brechten ideia bezala, autore bezala loturretan esku hartu behar da (lengoai zinematografikoan muntaia izango litzateke), eta jazoeren berri jakinarazi behar da ikuslea, eta honi epaitzeko eskubidea eman. Beraz, horri jarraituz muntai soil eta neurriduna egin behar da. Denbora dilatatzea eta normalizatzea plano sekuentzia finkoetan, hau da, errealitatearen denboraren berreskurapena. Hainbat pelikuletan ematen da hura, bereziki bere glaziazioaren trilogian. Izan ere, eszena batzuk motzagoak balira, izaera informatiboa izango luke bakarrik. Eremuz kanpoaren erabilera, erakutsi erakutsi gabe, alegia. Xehetasun planoetaz baliatzen da, Bergman bezala, pertsonak, egunerokotasuna eta ekintzak kosifikatzeko [14], gizatasuna kentzeko. Gainera *travellingak* [13] eta birrenkoadraketak [12] egiten ditu pertsonaiak itotzeko.



11



12



13



14

Soinu intradiegetikoaz bakarrik baliatzen da, izan ere, musika estradiegetikoa gabeziak estaltzeko erabiltzen da bakarrik, era gutxitan dago Hanekeren zineman

estrategieetikoak bakarrik den musikaririk. Robert Bresson bezala pentsatzen du beraz, soinuak ez du inoiz irudi bat lagundu behar ezta irudi bat soinu bat lagundu behar (Perez Marin, 2008: 293). Soinuaren arloan ere, isiltasun handiak erabiltzen ditu, gizarte garaikidearen isolamendua eta inkomunikazioa adierazteko. Ingurune deserosoak eratzen ditu guzti honekin, uxatu eta erakartzen dutenak aldi berean. Ikus-entzunezkoa erabiltzen du, ikus-entzunezkoaren barnean, hau da, telebistaren erabilera, beste pertsonai bat balitz bezala, bere irudiak zerbait normal eta rutinarioan bilakaturik. Bizitza bideoan zehar biziz banako adoktrinatuak sortzen dira, kontsumoaren gizartean murgildurik. *Benny's bideo* [15] eta *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* [16] pelikuletan gainera, gerra eta kaos egoeran dagoen mundu bat irudikatzeko instrumentua bezala agertzen da *mass media*, Balkanetako gerra adibide (Ferrando Garcia, 2018: 124).



15



16

Beraz, *mass media* horrek aldatzen duen familia hura eta haren sufrimendua beste gai garrantzitsu bat da. *Der siebente Kontinent*, *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, *Das weisse band*, *Benny's video*, eta *Cache* (Ferrando Garcia, 2018: 134). Musikaren erabilera *Der siebente Kontinent* eta *Funny Games* pelikulen hasieretan da oso nabarmena, eta orokorrean filmografia osoan (Hernandez Les, 2013: 95). Telebista eta bideoen errepresentazioak errealitate bakarrean bihurtzen dira, komunikazioaren hiper-errealitatea. Izan ere, irudi hauekin pertsonekin baino gehiago bizitzen dira Hanekeren protagonistek. Horretaz gain, Hanekeren zineman Bergmanean bezala, ez da malko erraza bilatzen, ezta talka sentimentala, baizik eta talka intelektuala, hotza, kalkulatu. Ez dago linea argirik onak eta txarrak bereizten, ez dago heroirik edo gaizkilerik. Hanekerekin gaur egun antza duten hainbat zuzendari daude, adibidez Todd Solondz (*Happiness*, 1998) Estatu Batuetan eta Jaime Rosales (*Las horas de cada día*, 2003 eta *La soledad*, 2007) Espainian (Perez Marin, 2008: 294).

### 3. ANALISIA

---

#### 3.1. DAS WEISSE BAND (2009)

*Familia zoriontsu guztiak elkarren antza dute; baina zorigaiztoko bakoitzak arrazoi berezi bat dauka dohakabe sentitzeko.*

- Leon Tolstoi (Anna Karenina)

2009ko *Das weisse band (Zinta txuria)* pelikulak 1913 eta 1914 urteetako alemaniar herri txiki baten bizitza eta herritarrak erakusten ditu, lehenengo gerra mundiala hasi baino lehen. Indarkerizko ekintza misterioitsuak jazotzen dira herrian trama korapilatzen; herriko medikuak bere zaldiarekin istripu bat dauka, baserritar baten emaztea lan egiten duen fabrikari dagoen egoera txarrarengatik hil egiten da, hura Baroiaren propietatea izanik. Geroago, Baroiaren uzta suntsitu egiten dute, eta egun horretan bertan Baroiaren semea bizirik ateratzen da tortura batetik. Ostean, langileburuaren semea, haurtxo bat dena, hiltzeko zorian dago norbaitek gelako leihoa irekita uzten duelako. Ondoren, adimen-atzeratasuna duen emaginaren semea torturatzen dute ere, jo egiten dute ia itsu utzi arte. Indarkeria ekintza hauen erantzulerik ez da aurkitzen. Badira, baina, autore zehatza duten indarkeria egintzak, hala nola, Klarak hildako txoria eta Baroiaren semea ibaira botatzen dutenean. Ume hauek geroago Nazismoa bultzatuko dutenak izango dira: sugearen arrautza.

#### 3.1.1. Indarkeria

---

##### 3.1.1.1. Barrualdeen espetxeratzea eta kanpoaldean krudeltasuna

Indarkeriarekin loturik dauden hainbat gai ikusi daitezke filman, hasteko isolamendua eta espetxeratze sententzia. Espetxeratze egoera honek eta geroago ikusiko den zelatze eta errepresio egoerek sortuko dute indarkeria. Bakartasun, inkomunikazio hipokresia eta isolamendu testuinguruan dabilzate protagonistak, eta hau herriko etxeetan ikusi ahal da ere: kale zentral bat dago, eta etxeak alde batean eta bestean bereizten dira, ilaran baina batak bestearekin konexiorik gabe. Pertsona guztiak beraien etxeetatik besteak behatzen dituztela dirudi, eta tortura, espetxeratze eta zigorraren mehatxua presente dago beti (Ferrando-García, Gómez-Tarín, 2014: 11). Pertsona askok ikusten dute zer gertatzen den etxearen leihotik: medikuaren alaba, bere aitaren istripua eta herrian gertatutako sutea, adibidez. Herri txikia da gainera, bakoitza bere etxearen barruko hipokresian babesturik dago baina dena

dakite eta zelatatzen daude etengabe, figura hierarkiko diziplinarioa sortzen da (Foucault, 1975: 201). Irekitzen eta ixten diren ateak eta leihoak (birrenkoadratzen dutenak planoak) pelikulan zehar errepikatzen diren motiboak dira, hipokresiaren seinale, guztia bakoitza intimitatean gorde nahi duela, arazoak ez direla publikoan aldarrikatzen, baizik eta bakoitzaren etxean, ezkutuan, konpontzen dira, bakoitzak era batera. Plano mordoak dago birrenkoadratuta, eta eremuz kanpoa gauza garrantzitsuena hartzen duena [1,2,3,4].



1



2



3



4

Pelikulak itxialdi edo ixte bakoitza dauka: barrualdekoa eta kanpoaldekoa. Lehenengoa familien bizitza pribatua da, formalki eta narratiboki ikusten da, beraz. Familiak beraien etxeen barrualdeetan aurkezten dira, plano frontaletan antzerki eszena bat bailiran, era zatikatu eta aldendu batean [5,6]. Askotan, familia horien bizitza pribatua espazio txikietan azaltzen zaigu, gela itxietan non plano ertainak eta lehen planoak ugaritzen diren, eta ez dira inoiz beraien etxeetatik irtetzen: modu honetan, espetxeratze egoeran sentitzen direla pertsonaiak transmititzen da. Beti etxetik etxera jotzen dute, instituzioek markatutako mugetara bai metaforikoki bai fisikoki. Kontrolaturik daude herritarrak, gogorki zigortuak baitira beraien ekintza, pentsamendu eta sentimenduengatik. Otordu eta etxeko elkarrizketetan galdeketak ematen dira, normalean gurasoek seme-alabei zuzendutakoak (Artzaina eta Martin masturbazioaren inguruan), baina nagusien kasuan ere ematen dira, Baroia eta bere

emaztea, edota medikua eta Wagner anderearen artean. Bigarren hermetismo edo giltzapetzea, espazio naturaletan ematen da [7,8]: basoetan, gari soroetan, ibaian, urmaelean, herriko kale nagusian eta elizaren inguruan, Baroiaren etxearen inguruan bezalaxe. Basoa da, era eliptiko batean, indarkeria ematen den kanpoaldeko lekurik garrantzitsuena. Sigi eta Karliren torturak han gertatzen dira, hain zuzen ere, indarkeria kasu krudelenak. Horretaz gain, Martin zubian dagoenean basoan gertatzen da, umeak emandako erantzun fanatikoarekin, eta Sigiren eta administratzailearen semeak txirulekin duten liskarra, gogaitasuna eta apatia azaleratuz, ibaira botatzen dute umea, bekaizkeria hutsez (Ferrando-García, Gómez-Tarín, 2014: 16).



5



6



7



8

### 3.1.1.2. Erlijioaren bikoiztasuna eta kontrolaren arkitektura

Erljioa, kontrola eta botereak beste gai multzo garrantzitsu bat da, izan ere hirurak batuta agertzen dira filman. Historiaren prozesuen menpean gizakiaren hauskortasuna eta gaiztakeriaren hausnarketa bezala hartu dezakegula filma egia bada ere, Nazismoaz bakarrik doala interpretatzea ondorio errazegia izango litzateke. Perbertitutako idealaz doa pelikula hau, izan ere, filmarentzako pentsatuta zegoen izenburua “Jaungoikoaren eskuineko eskua” zen: ongi gorena errepresioaren eta zigorren legitimazioa bezala hartzen duten idealen metafora, horiek eredu utopiko horrekin bat etortzen ez direnekin (Rojas, 2010: 3). Ideal hura erlijio protestanteak

eredugarri hartzen duena da, hain zuzen ere. *Zinta txuria* tituluak, pelikulan beran ikusi daitekenez, umeen ilean (nesketan) edo besoetan (mutilen kasuan) lotzen ziren oihal batzuei buruz ari da, inozentziaren sinboloa bezala. Indarkeria ekintzen arduradunak umeak izatea, beraz, babesgabetasuna, menperatzea, mendekua, identitatea eta garbitasunak duten erlazio konplexuarengatik dela.

Moral protestanteak izugarritzko pisua dauka, zorrotza eta hotza da eta hasieratik umeak banako aratzak eta errugabeak izan behar direla iradokitzen du. Umeek, moral hura ukatu ez ezik, horretan oinarritzen dira beraien ekintzetarako, Karliren torturan bezala. Moral hartatik elementuak hartzen dituzte, betebeharrak gogorrago bat eraikitzeko. Moral protestante horiek gurasoen baino irmoago eta zorrotzako betearaziko dituztelako. Horrela, beraien gurasoak protestantismoa betetzera behartzen diete, eta beraien moral gogorragoa proposatzen dute, eta ideal horiek ehuneko ehunean errespetatzen ez dituztenak zigortzen dituzte (Lemercier, 2009: 1).

Horrela, sendotza-egunean artzainak bere alabari edateko eman aurretik segundo batzuk itxaroten du eta azkenean bere bekatuak "garbitu" egiten ditu. Klara bere aitari begiratzen dio eszena honetan, kopatik edan baino lehen. Gora begiratzen du, boterera, Jaungoikoari barkamena eskatzen bezala, protestantismoaren moralak onartzen. Gainera, nolabaiteko argia dauka neskak burualdean, goitik datorrela: Jaungoikoaren bedeinkapena balu bezala.



9



10



11



12

Narratiboki eta formalki herriko etxe guztiak zurezkoak dira, eta pausuak eta mugimendu guztiak entzuten eta sentitzen dira, dena kontrolatzen da. Ikonografikoki, erlijioaren omnipresenzia planoan agertzen diren hainbat gurutze dira, metafora figuratiboak [9,10,11,12,47]. Hanekeren pelikulak omnipresenziaren ideia, panoptikoaren ikuspegitik garatzen du nolabait ere. Panoptikoa Foucault-en ustez, kartzela-egiturako figura arkitektoniko bat da non pertsona guztiak behatuak diren nonahiko botere batengatik eta beraiek badakiten behatuak direla, puntu guztietatik. Panoptikoan, espazio itxi bat dago, zelatua puntu guztietatik non banakoak leku finko batean dauden eta egiten dituzten mugimendu guztiak kontrolatuak dauden (Foucault, 1975: 128).

Formalki, hau arkitekturan eta pertsonaiak jarraitzen dituzten travellingetan [13] ikusi dezakegu. Izan ere, pertsonaien mugimenduak jarraitzen dituzten kamera mugimenduak ugariak dira pelikulan, bai espazio itxietan bai irekietan. Nazismoaren ideiarekin loturik dago hau ere: pelikularen hasierako medikuaren istripua kable ia ikustezin batek sortua da eta “fina baina sendoa” dela esaten dute, Nazismoa, haren sorrera eta igoera eta ume hauek pairatzen eta erreproduzitzen duten indarkeria bezala.



13



14

*Zinta txurian* estamentu sozialek banaturik, hainbat eraikin edo espazio daude: Baroiaren etxea, medikuaren etxea, artzain protestantearen etxea, administratzailearen etxea, nekazari familiaren basetxea, eliza luteranoa eta irakaslearen eskola. Nekazari-komunitate osoa gobernari gutxien eskuetan dagoela dirudi, Baroia, artzaina eta medikua, dira, hain zuzen ere, artaldea bideratzen dutenak. Hauek, hurrenez hurren, botere ekonomiko-soziala, botere erlijiosoa eta botere zientifikoa errepresentatzen dute. Oliver C. Speck-en hitzetan, artalde hura langileria izango zen (Speck, 2010: 100). Herriko izaera arkaikoak (ia feudala) hierarkizazio sozial [14] bat eraikitzen du, non ordena publikoko indarra ez da behar.

Pelikulak dikotomia bat hasieratik amaierara planteatzen du. Izan ere, justziaren eta moralaren kontzeptuak tituluari bertan daude, erlijioarekin hain lotuak: zinta txuria, garbitasun, errugabetasun, zintzotasun eta ontasun sinboloa da. Horrela, justizia eta ongiaren bilaketa bat da pelikula, irakasleak indarkeria aktuen egia lortu nahi baitu. Administratzailearen alabak Karliren torturari buruz informazioa ematen du. Batetik, ekintza hori errua adierazten du neska gaztearengan, eta bestetik, bakea eta ordena mantentzeko salaria izan behar denaren mezua helarazten du, hau da, neskek gaizkia egiten dagoela onartzen du eta gaizki sentitzen da, beraz ongia egin nahi du, hura, baina, bere laguna salatzea dakar, beraz gaizkia ere.

Umeek badakite egiten ari direna makurkeria dela baina onak balira bezala jokatzeko dute, hori esaten baitu protestantismoak, zintzoak izan behar direla, manera onekin. Karli torturatua agertzen denean bere alboan agertzen den nota, biblia luteranoaren zatia edo laburpena da, eta zati horrek, ahulengan tortura legitimatzen du. Horrela, umeek biblia luteranoa jarraitzen dute: guztiak guztia egiteko kapazak gara. Umeek beraien jasotzen dituzten injustiziak errugabeengan arintzen dituzte, erlijioak zati horretan esaten duen moduan, mundua bidegabekoa delako. Ongiaren eta gaizkiaren balantza beti dago presente, eta gakoa banakoaren aukerak dira, alde batera edo bestera bultzatuko dutenak (Horwath, 2014: 21).



15



16

Ongia eta gaizkiaren bikoiztasuna ulertzeko, metafora kromatikoa azaldu beharra dago, maila formalean. Izan ere, pelikula txuribeltzean dago burutua, ongia vs. gaizkia. Argazkilaritzan kolore zuria erabiltzearen aukera, indarkeriaren parabola bezala ulertu daiteke, izan ere, indarkeria hura modu garbi batean etorri zen, moral protestantismoaren balore zorrotzen barruan hezitutako umeengandik etorri zen bigarren mundu gerrako indarkeria. Horrela, ekintza horien sorkuntza “garbia” izatea nahi izan zen (Daza, 2013: 73). Gaur eguneko mendebaldeko gizartean kolore txuria xahutasuna adierazten du, beraz kulturari oso errotua dago. Narratiboki ume hauengan bikoiztasun izugarria dago, txarkeriaren kapaza den umea edota izatez ona den umea,

onartua den umea edota errefusatu den umea. Adibidez, medikua beltzez jantzita dago bere alaba bortxatu berri duenean eta alaba zuriz [15]. Zuriak eta beltzak, gainera, bikoiztasun nabarmen bat eragiten du: argia eta argi falta [16].

Dualismo hau filmaren erritmoan eragiten du ere dilatazio ugari baitaude, ekintza txikien gainean pausak eta tentsioen artean dinamika apurtzen duten etenaldiak. Askotan, espazio eta denbora tentsioen arteko eten horiek argiztapenean eta planoaren zuri edo beltz kantitatean apurketa bat suposatzen dute, dualismo, mozketa, etenaldi edo haustura sentsazioa areagotzeko. Kulturalki, zuri eta beltzaren binomioa izaera etikoarekin eta moralarekin loturik agertzen da: ondo edo gaizki, zuzena edo okerra, garbia edo zikina, errugabetasuna edo usteltzea, eta pasio alaiak edo pasio goibelak. Pelikulan, kontatutako ekintzen argitasuna, zikin, lohitsu edo miserableagoak dira ekintza horiek, izan ere, argitasun gehiago dituzten eszenak distentsio ekintzekin daude loturik gehienetan (Spera, Steimbregger, 2016: 1).



17

Pelikularen azken planoan [17], elizan daudela, himno protestante bat abesten dute umeek, "A Mighty Fortress is our God" izeneko. Satanen kontra egiten baldin badu, gaizkiaren metafora da hura, ironia bat bezala burutzen. Ongia vs. gaizkia metafora konprimitzen du horrek, izan ere, ongiak irabazi duen itxurak egiten dira, baina geroago Nazismoarekin ikusiko da ez dela horrela izan. Gainera, esan bezala gizarte mota hori aldatu dela badirudi ere, egia dena da gaur egun gazteengan indarkeria dugula ere, beraz ez da hain zaharra kontzeptua. Hanekeren pelikularen xedea zera da, metonimiaren eta metaforaren bidetik, gure momentu historikoa aipatzen du.

### 3.1.1.3. Enkoadre errudunak eta barkamena

Errua erlijio protestantearekin doan beste elementu indartsua da, pelikularen gai nagusietako bat. Artzainaren semea pelikularen pertsonairik konplexuenetarikoa da

horri dagokienez: Jaungoikoaren barkamendua da kezkatzen duena, eta adibidez artzaina bere seme-alabekin haserretu ostean, Martin zubi baten eskubandan dago ibiltzen, erortzeko arrisku askorekin. Irakasleak hura ikusi eta zer egiten duen galdetzen dio, eta umeak errua eta barkamenduari buruzko esaldia erantzuten dio **[18]**: “Jaungoikoari ni hiltzeko aukera eman diot. Ez badu egin, nirekin konforme dagoela esan nahi du”. Eszena honek gai boteretsu bi planteatzen ditu, errunduntasuna eta barkamendua. Nor den errugabea eta erruduna pelikula osoan zehar presente dagoen gaia da, izan ere, Jaspersen aburuz, existentziak berak dakar errua. Banako bakoitza munduan gertatzen den gaizkiaren erruduna da, ez baldin badu ezer egin hura saihesteko, bere burua sakrifikatzea barne. Hau da, banakoa erruduna da bizitzen duelako eta bizitzen jarraitu dezakelako, zorigaitza jazotzen den bitartean (Jaspers, 1995: 66).



18



19

Masturbazioaren eszena azpimarratzekoa da, izan ere, umeak berak arauak haustu dituela aitortzen du erruz **[19]**, eta bere zigorra onartu egiten du geroago. Ez du inporta benetan masturbatu den ala ez, izan ere, bere aitak erabakita dauka bere buruan umeak hura egin duela, eta Martinek ezetz esateak ez luke ezer aldatuko, bakarrik aitak gehiago errepikatzea bere tesia, edota gezurrik ez esateko erantzutea. Gurasoek, beraien seme-alabak entzuteaz urrun, momentu oro zer gertatzen ari zaien jakiten dutela uste dute. Eszena honetan Martinen aita, hau da, herriko artzaina dago eremuz kanpoan, eta umeak berari begira dago. Horrela, planoan agerian diren elementuak zera dira, umea bera, atzean gurutzea erlijioaren eta Jaungoikoaren sinbolo eta bere besoan zinta txuria. Ikuspuntu batetatik juduak bezalaxe, bere konportamenduaren ikurra delarik, zer diren gogorarazteko, beste ikuspuntu batetik Nazien simila da, besoan *svastika* zeramatzatelako, kasu horretan odolaren purutasunaren seinale. Errua da plano eta sekuentzia oso honen gaia, bere aitarekiko eta noski, Jaungoikoarekiko. Botere hegemonikoa da erlijioa, guztia ikusten duelarik. Martinen aitak badaki (bere buruan ideia hura dauka sartuta) errudun sentitzen dela, bere gorputzan ikusten dela baitio, begipeetan.



20



21

Errua ez da umeen gaia bakarrik, izan ere, nagusien artean eta nagusiek insituzioen aurrean baitago ere. Herriko nekazariak, adibidez, uztan lan egiten jarduten dute egun osoa, ia esklabutzat hartzen dituen lan bat eginez, eta uzta onarengarik sarituak izango direla esaten duenean Baroiak, hiru hurra oihukatzen dituzte berarengatik. Horrela, beraien klase sozialarengatik errudun sentitzen dira, beti betebeharraren zerbitzura, eta autoritatearen beldur dira. Medikua eta Wagner anderearen eztabaida gertatzen denean, gizonak “bere burua gorrotatzea baino hoberik ez” esaten dio, izan ere, herritar guztiak beraien burua pixka bat gorrotatzen dute eta errudun sentitzen dira gaizki egindako gauzengatik edota itxaropenetara ailegatu ez izanagatik. Wagner anderea gizona ez uzteagatik sentitzen da errudun, eta medikua bera, emakumea jada ez zaiolako gustatzen eta nazka sentitzen duelako sentitzen da errudun [20,21].

Formalki, erruduntasuna lehen edo lehen-lehen planoekin [22,24] edota plano oso orokorrekin [23,25] adierazten da, adibidez aipaturiko Martinen eszenan, artzainak eta bere emazteak beraien seme-alabak jo behar dituztenean, eta Eva lanetik botatzen dutenean, Sigi ondo ez zaindu izana leporaturik. Horrela, Hanekek erruduntasuna gure barnean daukagun zerbait dela adierazi nahi du, guztiok eramaten duguna eta ezin garela horretaz libratu. Horrela, zinta txuria bera erruduntasunaren ikono bat da, bekatzailea izan dela banakoa. Artzainak berak zinta jartzen dietenean zera esaten du: “zuria errugabetasunaren kolorea da. Zinta horrek bekatuak, norberekoikeria, bekaizkeria, lizunkeria, gezurra eta alfertasuna saihestera lagundu behar du Klara”. Horrela, bere seme-alabak hezitzeko erabiltzen duen metodoa da zinta txuria. Irakasleak umeak izan direla indarkeriaren eragileak esaten dionean, baina, bere etxeko leihoak ixten ditu, bere hezitzaile rolean huts egin baitu, eta leihoak ixten ditu etxe barruan itxurak gordetzeko ahalegin batean, errudun sentituz.



22



23



24



25

#### 3.1.1.4. Denboraren aztarna distantziamenduan

*Off* ahotsa dago barne fokalizazioarekin, izan ere istorioaren protagonista bat da, umeen irakaslea. Baina kanpo-fokalizazio dago pelikulan zehar, izan ere, ikusleak narratzailea baino gehiago dakite. Haiak desestaltzen duen pertsona bakarra da irakaslea, baina ezin ditu bere susmoak frogatu eta umilduta geratzen da. *Off* ahotsa lehen pertsonan erabiltzen da, ikuslegoari berari zuzenduz, tresna narratibo bat bezala. Aspaldiko pelikulek erabiltzen zuten *off* ahotsa eta horrek filmaren estiloarekin doanez bat, distantziamendua gehitzen dio. Erretratatzeko duen herri txikia lozorro burgesaren menpean dagoela, bekaizkeria, axolagabekeria, inbidia, basakeria, tratu txarrak, mehatxuak, zakarkeria, apatia, mendekua eta zigorrak dira nagusi. *Off* ahotsa hiru erregistrotan eragiten du: iraganeko kontaktak errazago egitea, denboraren manipulazioa eta bere nahasketa irudimenezko denboralitatean (Morin, 2001: 62).

*Zinta txuriaren* azken planoak, orokorra eta frontala da, non ia pelikularen pertsonai guztiak azaltzen diren herriko elizan. Planoaren konposizioa nahita da teatrala, distantziamendua emateko pelikulari eta hau errepresentazio bat bakarrik izan dela esan nahi du Hanekek. Protagonisten bizitza bezalaxe, guztia hipokresiaz blai, dena ondo dagoen itxurak egiten, antzerki bat eginez. Esan behar da azken plano hau,

etorkizunerantz begira dagoela dirudi, eta erlijioaren garrantzia azpimarratzen du: umeak abesbatzak kantatzen daude, goiko aldean, Jaungoikotik gertu, eta himno protestante bat kantatuz, baloreak iraunkortzen.

Horrela, umeek etorkizuna direla esan nahi du, eta Jaungoikoaren bedeinkapena dutela, egin dutenaren arren (Ferrando-García, 2016: 1352). Azken plano honetan zera aurkitzen dugu ere, nolabaiteko ispilu bat, pelikula ikusten ari direnen pertsonekin, zineman, adibidez. Honekin Hanekek indarkeria eta hipokresia guztiongan dagoela esan nahi du. Ikuslegoa izutu egiten da filman agertzen diren indarkeria ekintzekin, eta ez du ulertzen zergatik gertatzen diren, nola baimentzen diren, eta geroago zergatik igo zen Nazismoa herrialdean. Banakoak berak ez lukeela inoiz hura egingo pentsatzen du eta Hanekek errepresioa eta perbertsioa guztiongan dagoela aldarrikatzen du. Beraz, Hanekek ohikotasunean oinarritzen du bere istorioa, herritarren egunerokotasunean, erregistro politikoan ia sartu gabe, indarkeria testuinguru itxuraz lasai eta kontrolatu horretan eman daitekela esateko.



26



27

Herriko nagusiek antzinako garaiak gorai patzen dituzte nostalgiaz, eta beraien arbasoek finkatutako ohiturak jarraitzen dituzte, gizarte ia feudala. Horrela, balore zaharkitu eta iraungitako erro horiekin progresioa ia ez dela ematen azaldu nahi da. Makina handien salbuespenarekin, kontraste handia dago gizartean [26,27]. Alemaniaren handitasuna garai zaharretan, herri txikien errealtatearekin egiten du kontrastea gainera, izan ere, krisi garaietan malenkoniak hitz egiten baita garai zaharrei buruz. Hanekeren aburuz, ez dago irtenbiderik gizakiarentzako, eta hura atenporaltasunaren ideiarekin dator bat ere.

Film honek zehaztu gabetasun denborala aurkezten du. Izan ere, bakarrik pelikularen bukaeran ematen du Hanekek informazio kronologiko zehatzagoa, pelikula osoan kontaktaren denbora arkitekturarengatik, jantziengatik eta ohiturengatik dakigu. Bai daude, baina, narratzaileak denborari buruz ematen dituen datu zehatzak. Urte batean gertatzen direla jakiten dugu, eta 1914ko udan bukatzen dela kontaketa: lehenengo

gerra mundialaren hasieran, XX. mendeko lehen erdialdeko indarkeri ekintzarik basatiena. Hura nagusien bekatua da, horiek antolatu baitute (herriko nagusiek beraiei inposatutako balore eta heziketa metodo berberak errepikatzen dituzte). Bigarren Mundu Gerra, herriko umeen antolakuntza eta bultzadarekin egingo da (Ferrando-García 2016: 1352).

Kontaktaren bilakaera denborala urtaroen arabera da: uda, udazkena, negua, udaberria eta uda berriro [28,29]. Lehenik, honek helburu narratiboa dauka herriaren bizitza hobeto adierazteko eta bigarrenik, funtzio kontzeptuala betetzen du, izan ere, ziklo itxia da eta hasten den bezala bukatzen du. Honek hainbat interpretazio ditu; batetik, katarsia ez dagoela eta indarkeria ekintza guzti horiek eta gero, hasieran bezala, ezer ez gertatuko ez balitz jokatu dela, eta bestetik, gaur egunera ere pasatu ahal dela istorioa, zikloa ez dela inoiz itxiko eta beti egongo dela indarkeria, izan ere, indarkeria, mespretxua, inkomunikazioa eta isolamendua estatikoak gelditzen dira. Itxiera eta geldialdi sentsazioa du ikusleak. Bi irudi hauetan gainera, kultura eta naturaren arteko talka ikusten da, bata mugaz betea eta bestea basatia.



28



29

Gainera, hasierako eta bukaerako beltzera iraugipenekin distantziamendu metafora bat burutzen du: oso motel joaten da beltzetik planora hasieran, nolabaiteko loaldi batetik esnatuko balitz ikuslea eta Nazismoa eragin zuten umeen jokaeraren zergatiak ikusten ditu, esnaturik. Bukaeran motel joaten da ere beltzera, loaldi atseginera bueltatuz. Pelikula honen gaia gaiztakeria eta okerkeria dira, baina Hanekek etengabe errepikatzen duen goiburua arazo konplexuei erantzun garbiak eskaintzen dionak gezurra esaten duela da. Zine komertzialarekiko kritika horretan datza, entretenimenduan oinarritzen delako eta engainagarria den xalotasun baten atzean ezkututzen direlako. Zinemagilearen aburuz, ondorio zehatz eta errealak pelikula batean azaltzea ezinezkoa da.

### 3.1.1.5. Enigma: eremuz kanpoa irudian eta soinuan

Enigma bat proposatzen du Hanekek, bai maila narratiboan, bai maila formalean. Ikuslea da gertatzen denaren hutsuneak bete behar duena eta kontaketa osoari zentzua ematearen arduraduna. *Off* ahotsa herriko irakaslearena da, istorioaren “urte asko geroagoko” berreraiketa da, horrek eszenen konexiorik eza azalduz, puzzle bat, eta gainera pelikulako pertsonaiak identifikatzeko zailak dira ikuspuntu batetatik bakarrik. Irakaslea, protagonista baina antiheroi moduan, istorioaren hutsuneak betetzen saiatuko da ere, egia aurkitzeko. Ez du hori lortuko, baina. Pertsonaiak jarraitzen dira *travelling*en bitartez, eta hura egiaren bilaketaren metafora izan daiteke: pertsonaiak egia bilatzen dute, baina ez dute aurkitzen. Gizartearen mugimenduetara estrapolatu daitezke *travelling* hauek.

Hainbat kasuetan ez dira *travelling*ak gertatzen, administratzaileak bere semea jotzen duenean eta Klara eta Martin zigortuak direnean. Kamerak beraien ama jarraitzen du temati, umeen mugimenduak ere, artzainaren bulegora sartzen diren arte. Han, kamera ez da sartzen eta begirada gelditu arren, denborak jarraitzen du. Martin bulegotik ateratzen da eta geroago barrura bueltatzen da. Badira beraz, minutu batzuk ez dena ezer gertatu, non umeek beraien patua onartzen duten. Segundo batzuez ezer entzun eta gero, audioaren bitartez daki ikusleak bakarrik umeak jotzen dagoela artzaina [30].



30



31



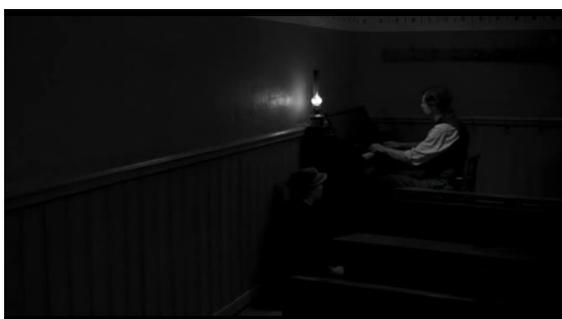
32



33

Eremuz kanpoa erabiltzen du beraz Hanekek egi fragmentatua edo osatugabea adierazteko formalki [32,33]. Hau deigarria egiten da hildako nekazaria garbitua denean eta geroago bere senarra hilotza ikustera joaten denean. Birrenkoadraketa burutzen du zuzendari austriarrak, egia, errealitate osoa edota historia osoa iradokitzen, baina ez erakusten [31]. Biktimaren aurpegia ez da ikusten, baina bai nolako baldintzetan bizi izan zen (Ramírez Miranda, 2012: 18). Indarkeria ekintzak ez dira ia inoiz eremuan erakusten, edo horien hasiera erakusten da (Klarak hiltzen duen txoria bezala), edo ekintza jada bukatuta erakusten da (Karliren tortura, gaixorik dagoen haur txikia, sutea eta Anniren bortxaketa bezala).

Indarkeria esplizituki agertzen diren eszena guztietan, adibidez medikua zalditik erortzen denean, kamera urrunean kokatzen da, baina Karliren torturan ez. Pelikulan, bata bestearikiko mespretxua zigor fisikoetan gauzatzen da, ekintza umilianteak, kosifikanteak, atek itxirik burutzen direnak nagusien kasuan, eta umeen kasuan, konplizitate osoz. Hanekek ikusi nahi ez duguna ez digu erakusten, era berean ikusteko nahia eragiten duena. Hausnarketa bat proposatzen dio ikusleari (Spera, Steimbregger, 2016: 1).



34



35



36

Izaera diegetiko eta objektiboa izanik, filmaren soinu-unibertsoa neurriduna eta soilia da, pelikula osoa eta gizarte horren pentsaera bezalaxe. Musika urria da eta beti botereei loturik agertzen da: elizaren abesbatza, aristokraziak dituen instrumentu

mordoa etab. Dialogoa beti lehenengo planoan dago, eta hitza betiere helduena da, eta umeak entzun behar dute. Isiltasuna oso presente dago pelikula osoan zehar, izan ere, pelikulan banakoen arteko inkomunikazioa, urruntasuna eta mespretxua azpimarratzen dira. Badira isiltasuna nabarmentzen duten eszena batzuk, adibidez hildako nekazariaren semeak hilotzara hurbiltzen denean, euliak entzuten dira bakarrik [36]. Film hau sekulako isiltasun bat suposatzen du, bakarrik hainbat nagusien hitzak etendurik, mespretxua lantzen. Ikusi eta entzuten den guztia xedea diren hainbat elementu eraikitzen dute, falta, gabezia eta aldentzea, alegia (Spera, Steimbregger, 2016: 1). Soinu era minimalista batean erabiltzen du, pelikula osoan zehar oso gutxitua baitago. Soinu base honek informazio eskasa ematen du eta hura ezkutatu egiten du ere, enigma eta inkomunikazio sentsazioa eta karga dramatikoareagotuz. Suspentse egoerak berriz, biraketa puntuetan egiten diren efektu, isilune, arnasketak eta arropa marruskadurak (Rejas Cano, 2017: 12).

Horrela, eremuz kanpoko (*offeko* soinu asko erabiltzen du ere) eta elipsia kontaketaren muinean dauden figurak daude: oso urriak dira indarkeria esplizituki erakusten den eszenak. Elipsi argi bat gauetik goizera mozten duenean ikusi daiteke [34,35]. Hipokresiaren kontzeptua aipagarria da ere, izan ere, ongia eta gaizkia, biak egiten dituzte umeok, eta nagusiek, beraien uste duena ongia dena egiten dute, baina gaizkia egiten ikustean, ez dute ezer egiten, adibidez irakasleak artzainari umeak izan ahal direla esaten dionean bere etxetik kanporatzen du, isilaraziz. Ez du ikusi nahi aurrean daukana eta formalki leihotetan eta ateetan adierazten da, haien itxieran [37].



37

Horrela, eremuz kanpoa hipokresiarekin eta ongia eta gaizkiarekin jokaten du ere, baina oraingoan ez bakarrik pelikulako pertsonaiekin, baizik eta ikuslegoari apelazio bat da. Hanekek dena ikusi nahi duela egozten dio ikusleari, ikusten duena ikaratzen baldin badu ere. Ikusleak badaki ikusi nahi duena gaizki dagoela, morboagatik egiten duela, eta Hanekek ez dio uzten bere desirak konplitzen, alde horretatik erreprimittuta uzten du ikuslea. Errepresioari buruz hitz egiten, ez da argitzen nor den indarkeria

ekintzen egilea, beraz ongia eta gaizkiaren arteko balantza desorekatuta gelditzen da, eta ez dago katarsirik ikuslegoarentzako. Konponketarik gabeko *whodunit* bat proposatzen du pelikulak (XX. Mendeko suspentseko generoa). Buru-hauskarri bat, hain zuzen ere, hainbat proba biltzen ditu ikusleak irakaslearekin batera, baina ez bata ez besteak ez dute egia jakitea lortzen.

Horrela, umeez herritarrekin jolasten dute inork ez baitaki beraiek izan direla eta inozenteak izatera jolasten dute. Horretaz gain, umeez haien artean jolasten dute [38,39], lasterketak eginez, txirula bati itxura emanez, klasean jolastuz, medikuaren semea bezalaxe ezkutatzera jolasten, ebakigarri eta margoak erabiliz eskulanak egiten etab. Esan behar da gaienera umeez ez dutela barrerik egiten, istorioa zentratzen den umeetan behintzat. Irakasleak egia bilatzera jolasten du, buru-hauskarri bat izango balitz bezala, justizia bilatzen, eta ikusleak puzzle batera bezala jolasten du, frogak batzen, baina ez du katarsira iristen. Katarsia esperientzia garbitzailea da so-egilearentzako, pieza dramatikoaren azken xedea da. Izan ere, hark purgaketa prozesua burutu nahi du, baina Hanekek gurekin jolastuz ikuslea hankamotz uzten du.



38



39

Hanekek berak ikuslearekin jolasten du, indarkeriaren autoreak nortzuk diren iradokituz baina froga finkorik eman gabe (López Tombe, 2011: 44). Beraz, pelikulak irakaspen bat aldarrikatzen du: ez dago konponketarik gizakiarentzako, bizitzan eta munduan ez dago katarsirik.

### 3.1.2. Haurtzarora

---

#### 3.1.2.1. Heziketa eta mespretxuaren plano anitzak

Indarkeriaren detonatzaileak eta kontaktaren ildoak dira, narratzailea herriaren irakaslea baita. Herriko artzainak zigor bezala bere seme-alabak jotzen ditu, berandu iritsi direlako eta horrek zigor bat merezi du. Familia osoa afaldu gabe ohera joateaz

gain, ezin izango duela lorik egin adierazten die artzainak, hurrengo egunean jo behar dituelako. Beraz, faltarik txikienak indarkeria dakar. Hori ez da, baina, benetan lazgarrikeria sortzen duena: normala da artzainak bere seme-alabak jotzea (Horwath, 2014: 21). Artzaina ez da sadiko huts bat, baizik eta bere usteak oso sendoak eta sustraituak dituen gizon bat, eta are gehiago, umeak taldean hazteko eta bizitzeko, indarkeria modu bakarra dela uste duen gizona. Bere umeak maite ditu, eta indarkeria modu normalizatu eta beharrezko batean erabiltzen du, izan ere, artzainaren jokaera perbertsio baten modura ikusiko balira pelikularen diegesian, ondorioak oso ezberdinak izango lirateke. Ez dago pelikulan pertsonai hain positibo edo negatiborik, bakoitzak bere ekintzak justifikatu edota horiengatik zigorra edo barkamendua jaso nahi baitu. Nagusien bekoizkeria umeengandik errepikatua izaten da. Adibidez, medikua, Baroia eta artzainak bizitza sozialaren hipokresia errepresentatzen dute: beraien jokabideak perbertsoak eta zitalak dira, normalizatuak ala ez, baina dohakabeak. Apatia da beraien bereizgarria.



40

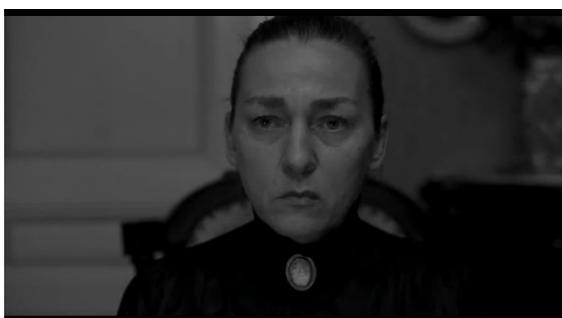


41

Umeek inposatutako bidetik doaz hura baita eraikitakoa, egin behar dena: bide onetik ateratzea zentzugabekoa eta okerra da [40]. Bide horretatik ateratzen direnean umeek beraien gurasoen barkamendua ia soilik indarkeriaren eskutik jasotzen dute, hura baita gurasoek daukaten arma bakarra, umeek ikasteko modu bakarra (Ramírez Miranda, 2012: 19). Nagusiak erdigunea [41] diren gizarte horietan zorrozki ez tratatutako pertsonak ez dira hezitzen: umezaroa osatugabe bezala ulertzen da, ezgaitasunaren, heldutasunik ezaren eta irrazionaltasunaren sinonimo da. Hau da, ez denaren edota falta denarengatik definitzen da. Diziiplina erabiltzen da metodo pedagogiko eta politiko batean, banakoaren kontrola izateko, “Diziiplina xehetasunaren anatomia politikoa da” dio Foucaultek (Foucault, 1975: 128), eta xehetasun horiek erabiltzen ditu filmak, horiek ikustarazten ditu gatazka handiago bat azaltzeko. Esan bezala, Martinen konfesioa bere begipeetan ikusten zen, eta hura diziiplina gorputzean hasten dela aldarrikatzen du: Martin eta Klara beti garbiak eta gorputz onarekin egon behar dira.

Kontextu horretaz kanpo (zorrotasuna eta ongia lortzearen ideia) aberrazio eta aldrebeskeria da indarkeria, heziketan guztiz errotua dago.

Kamera, beraz, mesprexuz eta diziplinaz jokatzen du. Plano sekuentzia asko dago, elkarrizketetan izan ezik, non plano-kontraplanoa gailentzen den. Kamera ia beti distantzia hartzen du ekintzatik eta pertsonaietatik, eta distantzia horretan mugitzen dira pertsonaiak. Gainera, barne-muntaia burutzen du Hanekek, bere planoak eremu sakontasuna dutelako eta eremuz kanpoak indar izugarria duelako. Argiztapenak gainera gauza garrantzitsuenak azpimarratzen ditu, ikuslea gidatuz edota informazio gehiago emanez, argiztapen erabat metaforikoa dugu pelikula honetakoa. Nolabaiteko heziketa burutzen du kamerak.



42



43



44



45

Enkoadrei dagokienez, hiru multzo sailkatu ditzakegu: batetik, plano itxien erabilera afektiboa, (plano ertainak), bigarrenik plano orokorren efektu distantziadorea eta hirugarrenik, azpimarratutako efektu sinbolikoa, plano xehetasun urrietan. Lehenengo multzoak aurpegiekin eta keinuekin aurka egiten dio ikusleari, afektuak adierazten diren espazioa baita. Horrela, Hanekerentzat aurpegia agertzen diren lehen planoak eta plano ertaina, berdinak dira, irudi-afektu bezala jarduten dutenak. Plano ertain hauek ez dute sakontasunik, itotze sentsazioa adierazteko [42,43]. Plano orokorrak hainbat funtzio betetzen dituzte: ekintza testuinguratu, distentsionatu, trantsizioak burutu, eta narrazioa eta ekintza urrunditu [44,45]. Azken honek filma

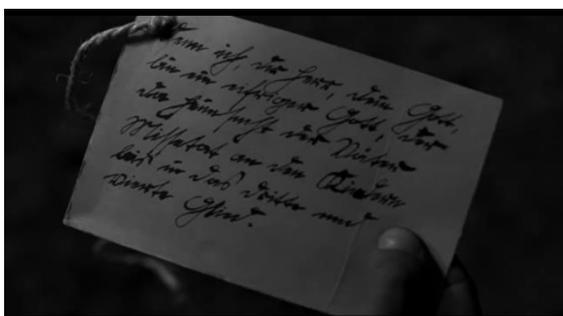
karakterizatu egiten du, pasioak eta sentimenduak isildu egiten diren atmosfera bat eraikiz. Plano xehetasunak karga sinboliko izugarria dute: alanbrea eusten zuen zuhaitza [46] (Nazismoaren oinarriak), zinta txuriaren jostotzara [22] (heziketa eta moral protestantearen karratutasuna), sutearen itzala paretan [47] (gurutze erlijioso bat eginez), Klarak eraildako txoria [10], Karliren torturako oharra [48] (biak mendekua) eta semearen eskua aitaren laguntza eskatzen [49] (gabezia). Zigorrak, mendekuak, erruduntasuna, mespretxua eta axolagabekeria adierazten duten sinboloak, tragikoak. Pertsonaien sentimenduak eta zergatiak agerian uzten dituzten planoak dira, beraien gabeziak desestaltzen dituztenak. Hauek dira herriaren gatazka handiagoen sinekdoke bezala ariko diren kontatutako munduaren puskak (Spera, Steimbreger, 2016: 1).



46



47



48

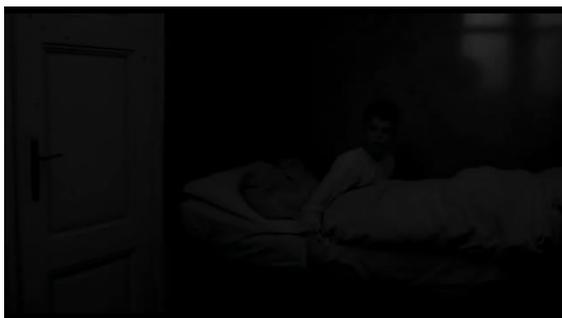


49

### 3.1.2.2. Matxinada eta mendekua zigorraren kontra

Elkarbizitza sozialerako ezinbestekoa da zigorra, horren bitartez bakarrik ikasi dezakete umeok. Bai umeok bai nagusiak, Sigi desagertu eta torturatzen dutenean, bera bakarrik zigor bat dena [51], irakaslea eta umezaina Baroiaren etxetik eta lanetik botatzen dituzte, zigorrez. Nekazariaren semeari, Baroiaren uzta izorratzeagatik bere aita lanetik botatzen dute zigor bezala. Azken adibide bezala, Martinen “ukipenengatik”

ohera lotzen dute [50]. Umeei berea autoritatea ez betetzeagatik inozentzia aditzera eramaten duen zinta txuria jartzen dietenean, artzainak zera esaten du: “nirekin bat etorriko zarete, irain hau ezin dudala zigorgabe utzi, errespetatzen jarraitu nahi baldin badugu”. Horrela, subjektu edo banakoak menperatzeko herrian eta gizartean inposatutako lege patriarkalak mendekua eta horren barruan zigorrak erabiltzen ditu sumisioa lortzeko eta errepresio hura perbertsio moduan aterako da (Ferrando García, 2016: 1367).



50



51

Mendekua bekaizkeriarekin dator eskutik. Hainbat inbidia ekintza egiten dituzte umeak herrian: Baroiaren semeari txirula kentzen diotenean eta ume txikiari leihoa irekita uzten diotenean. Lehenengoan inbidia da ekintzarik garrantzitsuena, eta mendekuz botatzen dute ibaira [55]. Horrela, txirula ondamuaren metafora da. Horien aita, Baroiaren administratzailea izanik, bere semea jotzen du txirula bueltatzeko. Ez du lortzen umea egia esatea eta joaten denean bakarrik, beste logelatik entzuten zaio umeari ostutako txirula jotzen.

Horrela, bi mendeku ikusi ditzakegu eszena honetan, indarekariarekin burututakoak. Karl, hildako nekazariaren semea, uzta izorratzen du mendekuz, eta geroago Baroiak mendekua hartu eta aita lanetik botatzen du. Aitak, zigorrez, etxetik kaleratzen du bere semea. Jaungoikoak dauka azken hitza, baina: “ni, Jaungoikoa, Jaungoiko jeloskorra naiz, gurasoen faltak zigortzen dituena, seme-alabetan, hirugarren eta laugarren belaunaldira arte” [52]. Hau da Karli torturatua izan eta gero aurkitzen dutenean, bere ondoan dagoen Biblia luteranoko zatia. Horrela, pelikularen mendeku ekintzarik basatiena eta argiena da. Horrela, herriko nagusien bekatuak errugabeei egiten diete ordaintzean nagusien balore berdinekin jokatuz. Karlirena, ez da, baina, errugabeei egindako indarkeria kasurik bakarra. Administratzailearen haur txikiari, bere nebarebek leihoa irekita uzten diote, eta gero gezurra esaten dute horri buruz, adibidez.



52



53



54



55

Lipovetskyk esaten duenez, ohoreak eta mendekuak banako indibidualaren gainetik, multzoaren interes kolektiboak lehenesten direla aldarrikatzen dute zuzenki. Hau herrian bete egiten da erabat, izan ere, umeez beraien norma edota muga berdinekin jokatzeko ez dutenei egiten diete indarkeria, eta ahulak badira baita ere (Lipovetsky, 1983: 175). Sigi Baroiaren semea da, beraz beste klase sozial altuago batekoa da, Karli atzeratua denez bere amak ez du hain zorrozki hezitzen eta administratzailearen haur txikia, oraindik oso txikia da heziketa mota hori jasotzeko. Beraz, beraien gurasoen partetik heziketa mota zorrotza edota indarkeria edo mendekua jasotzen ez dutenei egiten diete indarkeria, talde bezala.

Heziketarekin nagusiak izan behar direla irakatsi diete eta beraz nagusi onen gizarte bat izatera ailegatzeko, desberdinak direnak berdinean hezi behar dira. Herrikoa bezalako unibertso primitibo batean, ohorea da indarkeria azaleratzen duena, izan ere, inork ez zuen ez umiliazio, ez irain, ez laidorik sufritu behar. Errietak, eztabaidak, borrokak, irainak, gorrotoak eta jeloskortasunak amaiera odoltsua zuten. Kontrolik ez duen inpulsibitate bat adierazteaz urrun, gerrazalekeri primitibo hau logika soziala da, sozializazio eta gizarteratze modu bat. Kamera, Karliren torturaren kasuan izan ezik [52], beste aldietan distantzia mantentzen du [53,54,55].

Zigorrarekin loturik sakrifizioaren ideia errepikatzen da, animaliei egindako indarkeria, hain zuzen ere. Animaliak errugabeak dira eta Hanekeren pelikuletan

pertsonaiek haiek sakrifikatu egiten dituzte. *Zinta Txurian* bi animalien sakrifizioa daukagu. Lehenengoa, medikuak istripua izan zueneko zaldia hiltzen dutenean ezin zuelako ibili [57], eta argiena, Klarak hiltzen duen txoria [10], bere aitarena zela. Klararen eszenan, bere aitari zuzendutako mendekuz egiten du. Txoriaren eszena honek sakrifizio bat suposatzen du, errugabeziari laidoa. Gaizkiaren subjektibotasuna ongiaren ideiarekin araberak eraikitzen da, hainbat praktketan oinarrituz: kondena morala, errepresioa, zigorrak eta purifikazio eta obedientzia zeremoniak (Rojas, 2011: 2). Txoriaren eszena horretan Klarak ilea solte dauka, hau da, errepresioa ez duen sentitzen momentu bakarra da neskarentzat [56]. Horrela, Klarak kaiola zabaldu, bere aitaren txoria hartu eta bere aitaren mahaitik hartutako artaziekin, txoriaren burua moztu eta horren lekuan artaziak berak jartzen ditu, gurutze erlijiosoak eginez. Beraz, txoria errugabea zen biktima da, eta erlijioa salatzen du era berean, inozenteak akabatzen dituela leporatuz.



56



57

Kritika bikoitza da, batetik bere aitari, bere heziketarena eta bere lanarena eta bestetik erlijioarena, horren metodoena. Honekin, artzainaren seme txikiak txori txiki bat aurkitzen du eta bere aitari ea hartu dezakeen galdetzen dio. Txori horrek askatasuna ezagutzen duela esaten dio, eta horregatik ez duela onartuko kaiola batean egotea. Horrela Klarak askatasuna inoiz ezagutu ez duen errugabea hiltzen du, umeak bezala. Horiek, betidanik erlijio protestantearen eta bere moral errepresiboaren menpe izan dira. Klarak matxinada burutzen du, beraz.

### 3.1.2.3. Inozentziaren galera eta begirada laukiduna

Hanekeren pelikulen abiapuntua da askotan, arrazoi gabeko klase ertaineko gazteen indarkeria ekintzetan oinarrituz, baliteke aspertzen direlako, zer sentitzen den jakin nahi dutelako edota, pelikula honetan bezala, heziketak eta errepresioak bultzatzen dituztelako, inozentzia galdu duten gazteak (Hernández Les, 2013: 23).

Axolagabetasuna honekin loturik dago ere. Izan ere, etxaldea su hartzen duenean umeak erabat axolagabe agertzen dira [60], apendu. Beraz, axolagabetasuna eta urruntasuna maila formalean ikusi daitezke ere. Batetik, ezbeharrak plano orokorrean ikusten dira beti, kamera bera kanpotarra izango balitz bezala jokatzeko du, ezaxola eta aihergatasunarekin. Hau medikuaren istripuan, hildako nekazariaren planoan, Karlek uzta izorratzen duenean eta besteak hondamendiaz konturatzen direnean ikusten da. Kameraren kokapenaren arabera, soinuak intentsitatea eta bolumena aldatzen du, izan ere, Hanekek soinua erabiltzen du ere eremuz kanpoko azpimarratzeko. Horrela, soinuaren bolumena pertsonaien intentzioekin eta animoekin dauka lotura, pertsonaiek ezaxola erakusten dute zorigaitzen aurrean. Inork ez du ikusten ezer herrian baino denek dena dakite. Nagusiei eta orokorrean gizarteari egindako zigorrak, subertsio ekintzak dira, gehiengoaren diren “ezberdinak” zapaltzen dituztelako (Ramírez Miranda, 2012: 20).



58



59



60

Diziplina, autoritate eta protestantismoaren konbinaketak, narratiboki ohitura kulturaletan edota pertsonaiengan eragin arren, noski umeengan haien garbitasuna galtzea eragiten du. Munduak nagusiak bezala jokatzeko nahi dute, eta uneoroko diziplina haien inozentzia ezabatzen du. Erabaki formalean eragiten du honek ere. Izan ere, Nazismoak Protestantismoaren moralak jarraitzen ditu: efizientzia eta debozioa. Lege jainkotiar horiek gizarte metodo patriarkalekin betiketzen dira, beti

erlijioarengandik babestuta (Grundmann, 2010: 600). Horrela jokutzen du enkoadreak ere, gizarte eta heziketa zurruna adierazteko birrenkoadraketak erabiltzen baititu [58,59]. Adibidez, sutearen planoko leihoa [60]: axolabagetasun eta inkomunikazio eta hipokresiaren leihoa da, izan ere, familia bakoitzak bere etxe barruan uzten ditu arazoak, eta kanporantz dena ondo dagoen itxura egiten dute. Umeen heziketa eta gizartearen mentalitatea bezala karratua eta zurruna, leihoa bera beste karratuetan dago banaturik, izan ere, gizarteak banako karratuan nahi ditu ere, ohitura zaharkituei egokituak, balore zurruneak.

#### 3.1.2.4. Umeen eta gurasoen arteko gatazka

Arazo honetara eramaten du guzti honek. Heziketarekin izaki aratzak bultzatu ordez, banakoa axolagabe bihurtu daiteke, beraz heziketaren metodoak guztia kondizionatzen du. Heziketa metodo hauek “glaziazio emozionala” garatzen du banakoengan, komunikazio faltan, pertsonen arteko alienazioan, eta noski, gurasoen eta seme-alaben arteko gatazketan amaitzen da (Grundmann, 2010: 592). Horrela, umeak justizia banatzera jolasten dutela dirudi pelikulan, beraien gurasoek irakatsitako baloreak absolutuak bilakatzen baitituzte (Ferrando García 2016: 1352). Beraz, aitaren figuraren falta azpimarratzen du Hanekek. Heziketaz gain, Medikuek bere alaba bortxatzen du, Baroiak ez du bere semea hezitzen, are gehiago, ia ez dago berarekin, eta artzainak bere seme-alabak jotzen ditu. Horrela, heziketak edo horren faltak belaunaldien arteko talkara eramaten du. Theodor W. Adornoren aburuz, heziketa auto-hausnarketa kritiko baterantz eraman behar du beti eta bata bestearekin identifikatzeko zailtasuna, gizatiar jokaera hotzarengandik etorri daiteke ere (Adorno, 1998: 89). Hainbat dira belaunaldien arteko talka erakusten dituzten eszenak, baina bi dira nabarmenak: Evaren etxean familia osoa biltzen denean [61] eta Karl bere aitarekin eztabaidatzen duenean [62].



61



62

Gatazka edo gerra txikiak dute haien artean, geroago benetako gerra larriago batean itsasoratu egiten da, Lehenengo Mundu Gerran. Horrela, gizarte garaikidetan erdigunea helduak dira beti eta zalantzan jartzen du hori Hanekek, muinean umeak jartzen baititu, horiek nagusien nahien menpekoak bai erlazio formal edo informaletan (Spera, Steimbregger, 2016: 1). Gazteak nagusien menpekoak dira, eta helduek helduak izateagatik pribilegioak dutenez, hura izatea gizartearen errespetua izatearen sinonimoa da, jarraitzeko modelo ideala. Hura da herrian gertatzen dena ere, umeak helduak bezala jokatu behar dute (eta helduak bezala dira tratatuak) errespetatu minimoa izateko eta ez dute erabakitze aukerarik ezerretan. Umeetaz gain, hau Eva eta irakaslearen arteko erlazioan ikusi dezakegu ere, non Eva menpekoa da argi, ez dago irakaslearen maila berean, gazteagoa delako.

Umeen mundua eta helduen mundua talka izugarria suposatzen du ere, pelikularen dikotomia nagusia izatera ailegatuz. Horri loturik, hainbat gatazka txiki daude, beti bikotean: zigorra vs. ulermena, umiliazioa vs. errukia eta indarkeria vs. adetasuna, adibidez. Eszenaratzeak etsaitasunezko eta zatitutako mundua erakusten du: ikusitako dikotomia mordoekin (zuria eta beltza, nagusiak eta umeak, boteretsuak eta nekazariak, irakasleak eta ikasleak, iragana eta oraina, eremuz kanpoa eta eremua) eta fragmentazio ideiarekin, gatazken film bat sortzen du.

### 3.2. BENNY'S VIDEO (1992)

*Irudizkoaren robota, zinemak niregatik imajinatzen du, nire tokian imajinatzen du, irudimen bizi eta zehatzarekin.*

- Edgar Morin (2001: 180)

*Benny's video* 1992 urteko filma da, "Glaziazioaren trilogiaren" bigarren parte da hau, *El séptimo continente (Der siebente Kontinent, 1989)* lehenengoa eta *71 fragmentos de una cronología al azar (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 1994)* hirugarren eta azkena. Pelikulan, Benny 14 urteko mutil bat da, maila sozial eroso bateko familia baten semea izanik, burgesiaren parte da, modernotasunaren semea. Mutikoak bere logela soto bat bezala du, ez du argirik pasatzen uzten baina telebista eta leihoan kamera bat dauzka, momentu oro kalean gertatutakoa ikusteko. Eskuko beste kamera bat dauka eta filmatzea gustatzen zaio. Bere gurasoek baserri bat dute eta han hildako txerri baten hilketaren filmaketarekin dago obsesionaturik. Asteburu batean, bere gurasoek (Georg eta Anna) etxean bakarrik uzten dute, eta mutikoak bideoklubean ezagututako Mädchen eramango du,. Horri bideoa eta txerria hiltzeko erabili zen arma erakutsi eta gero, jolas bat balitz bezala erail egiten du. Benny bere logelako hondamendia garbitu eta neskaren gorpua armairuan gordetzen du, geroago hilketaren egindako filmaketa bere gurasoei erakusteko. Ilepaindegira joaten da, eta soildu egiten du bere burua: sugearen arrautza jada jaio da.

#### 3.2.1. Indarkeria

---

##### 3.2.1.1. *Mass media*: leihoak eta alienazioa

"Ez dugu errealitaterik, baizik eta errealitatearen deribatu bat bakarrik". Hitz hauekin definitzen du Hanekek telebista eta horren antzeko medioak, elkarrizketa batean. Errealitatea jada ez dugula deritzo zuzendari austriarrak, baizik eta telebistaren errepresentazio bat, ez dugula egia, eta hau ikuspegi politiko eta orokorrago batetik ikusita oso larria da (Sharrett, 2003: 28). Izan ere, egun osoan dugu telebista piztuta, errealitatearen parte bat erakusten digula, eta horrela adierazten dute Bennyren bideoan ere, telebista beti azpitik dagoela. Zinema eta hainbat pelikula kontsumitzen ditu ere gazteak, bideoklubean ikusi daitekenez.

*Mass mediak*, edo telebistak, publiko moldagarri eta erraz bat dute xede bezala (Hernandez Les, 2013: 21). Horrela, Benny teleberria jartzen duenean, indarkeria

dago bakarrik, berri txarrak, etsigarriak eta hori, Bennyren familiari itxaropena ez galtzeaz ez ezik, ez die axola zer gertatzen den. Agerikoa da elkarrekin hitz egin arren, ez direla bata bestearekin komunikatzen, izan ere, zenbat eta *mass medietan* hitz eta lengoai gehiago egon, orduan eta gutxiago hitz egingo dute pertsonak. Bennyren logelan hainbat pantaila daude, telebista kanalak edota hamaika bideo erreproduzitzen. Horrela, bere leihoak guztiz estalita, kanpoaldearekin (eta zentzu orokorrean errealitatearekin) duen harreman guztia kamera eta telebistaren bitartez da, pantaila batek bereizi egiten du mundu errealetik. Horrela, *mass mediak* eta horiek erabiltzen dituzten tresnek banakoa isolatzen eta alienatzen dute. Hain da horrela, errealitatea sentitzeko hiltzen duen neska protagonistak, bakarrik zerbait sentitzeko. Modernitateak hona eramán gaitu, izan ere, *mass mediak* inkontzienteki banakoarengan heriotzaren eta haren ondorioen pertzepzio okerra jartzen dute.

Hanekek “egia” esan nahi du bere pelikulekin, *mass medietaz* aldendu, eta beraz ez dago kamera mugimendu nabarmenik, errealitatea potentziazteko. Ez dago musika estradiegetiko osorik, dagoen musika osoa diegetikoa da, osorik edo parte batean. Bakarrik bi alditan ez da diegetikoa musika: Bennyren abesbatzako kantán, bata mutila eskolan sartzen denean estradiegetikoa eta diegetikoa egiten dena, eta bigarrenaren Eviren festako irudietan hasi era estradiegetikoan eta geroago diegetikoa egiten dena.



1



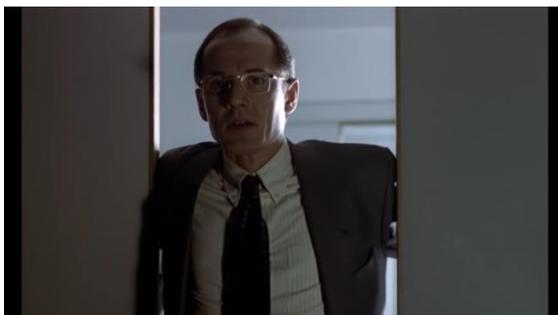
2

Zinemak [1] eta komunikabideek [2] beraz, gezurra esaten dute. Pelikulan tesi hau etengabe agertzen da. Mutikoak Mädcheni esaten dion moduan, zineman dena gezurra da, agertzen den odola ketchup dela adieraziz. Gainera askotan ikuslea engainatzen du Hanekek, berak filmatutako eszena bat dirudiena, pertsonai batek bere kamerarekin egindako filmazioa da. Indarkeriaren errepresentazio bai mediatiko eta bai zinatografikoan, errepresentazio eta estilizazio modu berberak erabiltzen dira, eta beraz lehenengoak egia esan behar duenean, eta bigarrenak bakarrik fikzioa, ikusleak zailtasunak ditu bata bestetik bereizteko. Hanekeren xedea, bere filmografian zehar bezala, mediatikoa den arte bat negozioa dela ikusgarri jartzea da (Maiso Blasco,

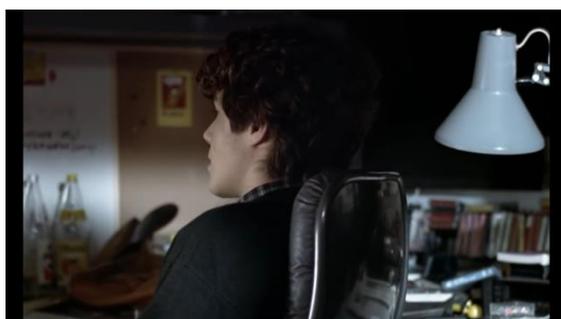
2004: 8). Horrela, Mädchenen eraiketa plano sekuentzia bat da, izan ere, plano sekuentziak ez du denborarekin engainatzen eta ikuslearengan ezinegona pizten du, hilketa eta oihukak gutxi ez balira (Cieutat, Rouyer, 2018: 56). Desengainu hura salatu nahi du Hanek, eta Benny berak ere, mutikoak plano sekuentzia bat filmatzen ari baita ere. Zine komertzialean planoak azkar aldatzen dira eta engainu soil bat dira, baina plano sekuentzia honek “errealitatea” erakusten du.



3



4

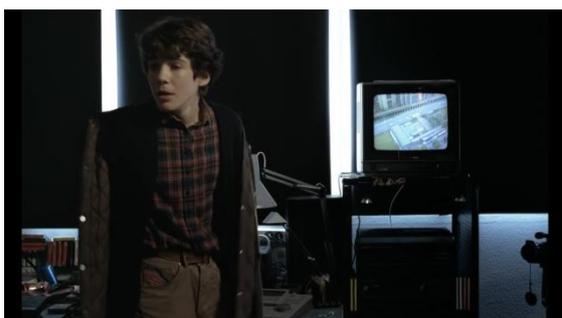


5

Filmaren eszena batean Georg, Anna eta Benny daudela, telebista ikusten ari dira baina beste gauza batzuetaz hitz egiten dute, izan ere, *Mass mediek* gure etxea (eremu pribatua) inbaditu du. Berrietan hainbat gertaera azaltzen dituzte, hala nola, futbol partida bateko eraso xenofoboak, Filipinasen diktadorearen itzulera ospatzen dutela, eskuin muturreko atentatu terrorista bat, arazoak inmigranteekin eta Serbiako tropek zibilak erasi dituztela ustekabeen. Familia osoak ikusten ditu baina beraiei axola ez diela dirudi, erabat pasibo agertzen dira irudien aurrean [3,4,5]. Aitak berrietan zer esaten duten galdetzean, amak “ezer ez” erantzuten dio, indarkeria normalizatzen erabat. Balkanetako gerra Hanekeren hainbat pelikuletan ateratzen da, beti berrietan. Benny lo, jan, jolastu eta ikasi egiten du telebista behetik daukala, eta ez zaio batere inporta. Gizarte modernoetan hala gertatzen da, eta ikuslegoari gertu geratzen zaio, berriek beti indarkeria erakustea eta familiaren jarrera (Ferrando Garcia, 2018: 131).

### 3.2.1.2. Bideoa eta enkoadrearekin obsesionaturik

Ray Bradbury idazlearen *Fahrenheit 451* liburuan, etxeen paretetan herritarren pausuak eta ekintzak bideratzen eta, garrantzitsuena, behatzen zituzten kamerak zeuden, pantailak (Hernandez Les, 2013: 21). Benny kalera dauka begira bere pantaila, pertsonen eta autoen mugimenduak zelatatuz. Pelikula honetan ere, bideoak omnipresentzia dauka eta pertsonaiek nahiz eta beste gauza batzuk egiten ari, edota beste gauza batzuetaz hitz egiten ari, bideoa azpitik dago beti. Bideoak gure bizitzaren bigarren eskuko esperientziak dira, eta horrela ikusten da pelikulan: pantaila jazoera errealak itxuretara murriztu egiten ditu, eta inplikazio sentesorialak ezabatzen ditu erabat, ikus-izaera bakarrik piztu egiten baita. Beraz urruntasun efektua ematen du bideoak, errealitatetik pantaila batek bananduta: adibidez hau telebistako berrietan, Egiptoko bidaiari (han konpulsiboki filmatzen baitu Benny, esperientzia bideo soil batera txikituz) eta indarkeria, arriskua edo agresibitatea oinarria daukaten bideojokoetan ikusi daiteke.



6



7



8



9

Horrela, enkoadrearekin dago obsesionaturik Benny. Bideoak egiten ditu berak, etxe kanpoaldera kamera bat izanez aparte [6], eskuko bat baitu, eta horrekin grabatzean [7,9] Hanekek bizitza nola ikusten duen erakusten du (Hernandez Les, 2013: 64), geroago bere filmaketa propioak berrikusteko [8]. Horrela, *Zinta txurian* bezalaxe, Foucault-en panoptikoaren figura aztertzen da, hau da, botere, behaketa eta kontrol

mikroazpiegiturak. Hauek, testuinguru sozial, politiko eta ideologiko baten barruan gertatzen diren gizarte-harremanen oinarriak dira. Ikusentzunezko kultura eta bideoa hizkuntza unibertsala denez eta oso erraza denez hura eskuratzea eta ulertzea, banakoa manipulatzeko samurra da erabat, pertsona pantailara ohitzen delako errealtatea aurre egin baino. Aldaketa teknologiko hauek, beraz, eskema kulturaletan eta komunikatzeko modu eta aukeretan eragin izugarria izan dute (Febrer, 2010: 6). Horrela, irudi ugartasun honek gure espazio intimoak erabiltzen ditu banako isolatuak eratzeko. Gurasoen elkarriketaren bideoan Benny kamerarekin eta bideoarekin obsesionaturik dagoela ikusi daiteke ere. *Camera obscura* bezalako bat egiten du, guztia ilun baitago atearen zirrikitu bat izan ezik, eta obturadorearen lana uzten du agerian. Hura guztiz ireki behar da plano hura lortzeko. Benny teknologiaren maisu bat da (Peucker, 2004: 1).

Pelikularen izenburua, letra larriz, gorritz eta ingelesez dago idatzita [10]. Horrela, globalizazioari, Benny egiten dituen etxe-filmaketei eta kontsumitzen dituen bideoei aipamen zuzena da, Ipar-amerikako tankerakoak, 1985eko *The Toxic Avenger* pelikula [11] adibide gisa (Ferrando García, 2012: 2). Hausnarketa metafilmikoa egiten du zuzendari austriarrak, bere kamera eta pertsonaiek kontsumitzen duten 35 milimetroko zinten artean. Horrela, zinemaren izadiari buruzko begirada kritikoa burutzen du.



10



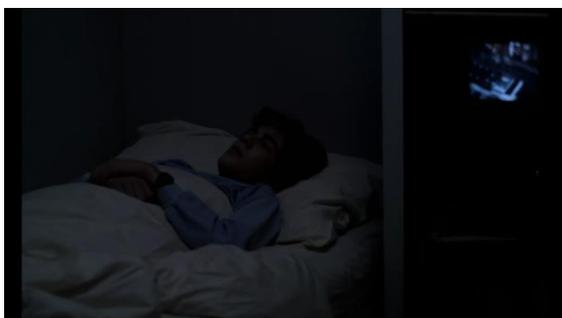
11

Horrela, alokatzen duen bideoa esandako alienazioaren adibide argia da, bere xedea begirada liluratzea baita [11]. Esetsaldiak, leherketak eta tiroketak ikus-efektuak erabiltzeko aitzaki ezinhobea dira, izan ere, gaur egungoko entretenimendu zineman efektu bisualak lehenesten dira, ikusgarritasuna, beraz. Zinema klasikoan indarkeria bi aurkarien kausalitatearengatik zen, baina gaur eguneko zinea, narrazio ahula aitzaki ximplea da indarkeria erakustaldia egiteko (Campo Domenech, 2007: 8). Sentsazionalismoak eta morbositateak oinarritzko faktoreak dira indarkerizko bideoak kontsumitzeko, zerbait normalaren aurrean, krudela bezala ikusten uzten dugu, alegia. Hanekek zera erakusten digu, zineman ohikoak diren odol leherketak, bala inpaktuak

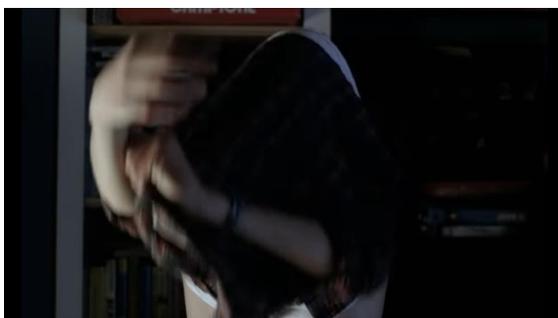
eta gorputz-zatiketak ez direla gauza anekdotikoak baino gehiago. Horietan benetako indarkeria biltzen da: errua, ekintzaren ondorioak, heriotzak uzten duen hutsunea etab. Hauek ez dira, ordea, ohiko zineman eta haren indarkeriaren irudikapenean azaltzen, eta horregatik ikusleari ahaztu egiten zaio existitzen direla. Entretanimenduzko zinematik alde batera uzten du eta heriotza beharrezkoa bezala margozten du. Adibidez, katarsia egotea nahi dugu, gaizkilea behin betiko hil dadila, eta ez zaigu inporta horrek dakartzan ondorioak. Izan ere, zinematik indarkeria egilearen posizioan jartzen gaitu (Gundmann, 2010: 576). Ikuslea pasiboa da erabat, bakarrik funtzio kognitiboa betetzen du. Bideoak gure ikusmena eta entzumena betetzen ditu erabat, eta gaur egungo zineman eta komunikabideetan agertzen den bezala, dena azkarra da, irudi izugarriak, liluragarriak. Horrekin, ikuslea narkotizatua bezala uzten du irudiek ikuslea gainditzen dutelako.

### 3.2.1.3. Errua eta sakrifizioaren ikuskizuna

Hainbat dira Mutikoaren errua eta barkamen edo purifikazio prozesu bat nahi duela adierazten dituzten ekintzak. Adibidez, Bennyk neska erail eta gero arropa guztia kentzen du, arazketa moduan [13].



12



13



14



15

Hanekeren filmografian hainbat alditan errepikatzen da arazketa hau, hain zuzen ere. Bennyk gainera, sabaira begiratzen du hainbat alditan, Jaungoikoari barkamena eskatuko balio, adibidez lo egiten duenean [12] eta Egiptoko eliza baten sabaia filmatzen duenean [14]. Gainera, krimenaren eszena osoa garbituko du eta geroago ileapaindegira joanez bere burua soilduko du [15]. Benny munduaren pisua kentzen du, horren librantza eta noski sakrifizio ekintza bat adierazten du, patu tragikoaren seinale.

8mm formatuan eginiko filmaketa da (Bennyk berak grabatutakoa bere kameran) lehenengo plano sekuentzia, izan ere, baserritar batzuek, pneumatika-pistola batekin txerri bat krudelki nola hiltzen duten ageri baita, animaliaren burezurrean. Ondoren, txerria arrastatuko dute, odol arrasto bat utziz lurrian. Hau baino lehen, ordea, izugarrizko oihukak botatzen ditu txerriak, nabarmenki sufritzen duena. Txerriaren agonia entzuten den bitartean txakur baten zaunka entzuten da ere, eremuz kanpo baina. Ikusleak ez daki filmaketa baten filmaketa dela, zinta birbobinatzen eta kamera urruntzen hasten den arte. Horrela, eszena behin eta berriz ikusten dugu, txerria hiltzearen momentua konkretuki, baina atzera eramatea honakoan motelduta izango da, kamara geldoan (Ferrando García. 2012: 3). Ikusleak baserrian elurra egiten ari dela sumatzen du, hilketa bat ikusi berri ez balu bezala. Bideoaren birbobinaketa soinua aipatzekoa da, izan ere, tiroa distorsionatuta entzuten da eta ikuslearen sentsibilitatea areagotzen du. Chionen *Akusmatikaren* teoriari jarraituz, entzunezko informazioak memoria apelatzen du zuzenean eta horrek ikusleak bere esperientzietara eraman dezake inkontzienteki (Chion, 1993: 62). Txerriaren bideoa ikuskizun batean bihurtzen da soinuarekin, tiroa trumoi bat bezala entzuten baita. Hilketa ikuslearentzako kontenplazio objektua da (Speck, 2010: 121).



16



17

Txerriaren bideoa pelikulan zehar hainbat alditan errepikatuko da, komunikatzen den momentu bakarretan bideoa dago tartean, alegia. Txerria errugabe baten sakrifizioa da horrekin bakarrik zerbait sentitu dezakelako, bere bizitzaz asperturik baitago,

modernismo hutsaz nekatuta. Gainera mota horretako edukiengatik nork daukan erantzukizuna jartzen du mahai ganean, filmatzen duenak gehi kontsumitzen duenak (Ferrando García. 2012: 3). Txerria hiltzen duten baserria kontzentrazio-esparru edota sarraski-esparru Nazi batekin alderatzen da. Esan dugun moduan Benny *Zinta txuria* pelikularen umeen ondorengoa da, haien indarkeria hartu eta betikotu egiten du. Horretaz gain, txerria neskarekin alderatzen da, biek oihukatzen dutelako, agonian bukatzen dutelako eta arrastatuak direlako, animalia hil eta gero, eta neska bere bizitza salbatzeko ahaleginean [16,17]. Horrela, neskak txerriaren patu berbera izango du, bietan bideoa baita beraien bizitzaren azken zantzua filmatzen duena, bien bizitzak bideoarekin egiten du ihes (Gonzalez, 2007: 113). Txerriaren bideoa dokumental amateur bat bezala dago planteaturik, edizio gabe eta era zakar batean bukatuz. Horrela, bideoan aldaketa bakarra Benny berak burutzen du, eta bideoa “erreal” gisa tratatzen da (Peucker, 2004: 1).



18



19

Pelikularen amaieran ikusleak gorpuaz nola desegingo diren eztabaidatzen duten gurasoen etsiki baketsua den elkarrizketa berriro entzuten du. Segundo batzuk geroago, ikuslea bideo hura poliziak ikusten duela konturatzen da, poliziak berak eta Benny *offean* daukaten elkarrizketa batengatik, polizia bera eremuz kanpoan baitago. Poliziak berak maneiatuko du jada bideoa [18], ez Benny. Elkarrizketa hura gurasoak kartzelan sartzeko balio izango du, eta horrela, Benny bere burua poliziara entregatzu bideo zinta indarkeria erreproduzitzeko tresna eta instrumentu batean bilakatzen da. Ez da argi geratzen, baina, Bennyren arrazoiak bere gurasoak poliziara entregatzeko, momentuan ez bere aurpegiak (pelikula osoan bezala) ez fondo grisak ez baitu ezer azaltzen [19]. Hainbat izan ahal dira arrazoiak. Lehenik Benny arrazoi moralak izatea bere gurasoak gaizki jokatu dutelako; bigarrenik erru *bressonianoaren* errepresentazio bat, konnotazio erlijiosoekin; hirugarren eta azkenik indarkeria ekintza soil bat bere gurasoen aurka, Egiptorako bidaiari ikusten den utopiaren beste aldea (Peucker, 2004: 1). Izan ere, gurasoak atxilotzen dituztenean mutikoak “barkatu” soil bat esaten die.

Errua eta kontzientzia morala gizarte osoan daude islatuta ere. Edo hobeto esanda haien gabezia. Mendebaldeko banakoak beste paradisu bat galdu du, kontzientzia morala krisian baitago. Burua soildu eta gero, Benny bainugelan dagoela bere aitak zera esaten dio: “ez ezazu pentsatu munduak ez zaituela maite, bakarrik errespetatu beharreko konbentzioak daude”. Beraz, bakarrik gizarteak onartzen dituen konbentzio edo ohiturak badaude eta ez egin beharreko uste osoak edo ziurtasunik, ez du oso larria ematen gizarte-hitzarmen horiek apurtzea (Orellana, 2015: 128).

#### 3.2.1.4. Inkomunikazioa eta eremuz kanpoa

Pelikulak Bennyren familia figura metonimiko modura erabiltzen du, gizarte modernoaren ezaugarriak adierazteko. Hanekek pelikularen egitura simetrikoaz baliatzen da egitura diskurtsibo bikoitza azaleratzeko: batetik maila narratiboan arazo sozial bat erakusten du, eta bestetik zinemaren papera azaltzen du gure gizartean (Ferrando García, 2012: 7). Hasieran eta amaieran izango da gurasoek beraien seme-alabekin duten inkomunikazioa argi geratuko den. Benny filmatutako txerriaren bideoan aitak zeozer esaten dio semeari baina beraz ez dio kasurik egiten, Eviren festa eta azkeneko “barkatu”, aurpegi neutro eta kamera hotz batek hartuta.. Beraz, arrazionalizatutako moralak ez du oztopatu baino gehiago egiten eta ez dago arazorik Bennyren antzera horren gainetik pasatzeko.



20



21



22



23

Maila formalean, Hanekek ez du planoak oso gertutik filmatzen, izan ere, oso intimoak dira plano horiek eta gaur egungo gizartea ez da intimoa, azalean geratzen da eta ez du ezagutu nahi, dirudiena hobeto dena baino. Guztia da hotza, grisa edo urdina, pelikula honetan. Bai arkitektura, bai etxe barruko gauzak, bai argazkilaritza. Arkitekturari buruz, dena hotza izateaz gain, karratuak eta linea zuzenak dira nagusi [20,21,22], gizarte zurrun baten isla. Pertsonaiak kartzela baten barrena doatela dirudi [23]. Horrekin batera, pertsonaiak izugarri hotzak eta absenteak dira, eta pelikularen ezaugarririk garrantzitsuena zera da, dialogoan falta, isiltasunak dauka lehenetasuna, alegia. Dialogo eta musika gutxi batzuek apurtzen dute isiltasuna. Gainera, komunikazio bide bakarra teknologia dela dirudi, behin eta berriz.

Horrela, ikusleak Benny hiru bideo maneiatzen dituela badaki, nerabeak berak filmatutako hiru espazio metafikzional, eta bakarrik hiru zinta horiekin komunikatzen da mutikoa: txerriaren hilketaren bideoa, Bennyk berak bere logelan eraildako neskaren bideoa eta bere gurasoen bideoa non neskaren gorpuaz desegiteko aukerak eztabaidatzen dituzten. Lehenengoa Mädchenekin komunikatzeko erabiltzen du Benny [24], bigarrena bere gurasoei zer egin duen esateko [25] eta hirugarrena poliziarekin hitz egiteko [26]. Horrela hirurak esaten dute zerbait Benny, eta hortik kanpo ez du gehiegi ezer komunikatzen (Febrer, 2010: 6).



24



25



26

Inkomunikazioa alde guztiengatik agertzen da, beraz. Benny eta bere gurasoen artean, gurasoen eta Eviren artean, Benny eta Mädchenen artean, Mädchen eta bere

familiaren artean, Benny eta bere klasekideen artean, gurasoen eta beraien lagunene artean eta gizartean orokorrean. Horrela, egitura zirkularra du pelikula honek ere, zoritzarreko bideo batekin hasten baita, eta funtzio berbera betetzen duen beste batekin amaitzen baita (Ferrando García, 2012: 9). Egitura zirkular hau azpimarratzeko, hasieran Bennyk txerriaren bideoa behin eta berriz birbobinatzen du, indarkeria eta heriotza betikotuz, beti hasierara bueltatuz, horiek ez direla inoiz amaituko adieraziz.

Eremuz kanpoa inkomunikazioa eta etikaren falta nabarmentzen duen elementu garrantzitsua da. Horrela, bideoa eta etika baturik, eremuz kanpoa erabiltzearen erabakia dugu. Deleuzeren hitzetan, eremuz kanpoa hor egongo da beti, izan ere enkoadrea egitean beti uzten dugulako zerbait eremuz kanporako (Deleuze, 1984: 33). Bi eremuz kanpo mota daude, lehenengoa entzuten eta sentitzen dena, hor presente dagoena [27,29,30]. Enkoadrea irekiko balitz, adibidez Mädchenen hilketan, hilketa bera ikusiko litzateke, baina Hanekek kontrakoa egin eta hura gehiago ixten du desbideratu egiten du kameraren eta ikuslearen begia, erakusten dagoenari informazioa gehitzeko eta hura osatzeko. Beraz, eszena horretan ikuslearen arreta eremuz kanpoan dago erabat, eta horri ikustea, entzutea eta imajinatzea behartzen du, hilketa bera eremuz kanpoan agertzen baita eta erakusten den eremuan eremu hutsa dago bakarrik. Hanekek eremuz kanpoa audioarekin finkatzen du, ez baitu bakarrik bere presentzia iradokitzen, hura da, alegia, enkoadrearen zergatia.



27



28



29



30

Bigarren mota, berriz, ikusten eta entzuten ez dena da, baina hor presente dagoena (Deleuze, 1984: 32). Adibidez, Ann eta Benny Egipton daudenean, aita eremuz kanpo erradikal batean dago [28], Europan jazotzen baita ekintza larria, baina bai pertsonaiek bai ikusleok, zer egiten duen ikusi eta entzun gabe (ez du inoiz egingo), badakigu zer gertatzen ari den, edo, behintzat, imajinatzen dugu. Horrela, ikusentzunezko konbinazioan, pertzepzio batek bestean du influentzia eta eraldatzen du, ez baita berdina “ikusten” entzuten denean, ezta berdina “entzuten” ikusten denean (Chion, 1993: 10). Bennyk neska txerriaren arma berberarekin hiltzen du eta Hanekek ikuslearekin deskonexioa areagotzen du enkoadretan etengabe pantailak sartuz, hau da, distantziamenduarekin.



31



32



33



34

Inkomunikazioa agerian uzten, Bennyren bideoan ez dira bi pertsonai agertzen plano berean egoera berdinetan. Hau da, bi pertsona hauetatik bat ilunago dago edo ez dute kontaktu bisuala egiten. Salbuespena sukaldea eta jangela izango dira. Lehenengo, Benny eta Mädchen etxeak bakarrik daudenean plano berbera partekatzen eta plano edo kontraplanoak berdin argizaturik daude, baina haien artean komunikazioa erabat bitxia da. Beraien arteko kontaktu fisiko bakarra Bennyk grazia bat egiteko neska bortizki harrapatzen duenean gertatzen da. Bennyk horrela jokatzeko ez dakielako beste era batera jokatzeko, indarkerizko irudiek hezi dutelako, alienatuta eta normalizatuta dago. Sukaldean [31,32] zerbait nabarmena badago zera da, gurasoak absenteak daudela eta diseinuko kristal beltz batekin dagoela egina.

Goitik behera dago hornitua baina gurasoek ez dute hura erabiltzen (Grundmann, 2010: 338). Sukaldeaz aparte, margolanez eta artez betetako jangela [33,34] dago. Ez dago bizitza askorik, ia beti hutsik dago, ez dute ia han jaten familia osoak. Honetan ere gurasoen gabezia azpimarratzekoa da, izan ere, Benny sukaldean neskekin edo jangelan bakarrik dagoenean beti esnea edaten du.

Inkomunikazioa denbora hiletan eta elipsi narratiboetan aditzera ematen da ere. Elipsi hauek pertsonaiek bizitzen dituzten plano sekuentziak lotu edota banatzen dituzte. Dialogoak ez dira jarraiak, isiluneak daude hitzen artean ere. Pertsonen arteko urruntasuna eta aldea, alegia (Ayala China, 2004: 38). Gizartea deshumanizatu dago, dena automatikoki egiten da. Adibidez igogailuak [36], eskailera mekanikoak [35], sukaldeko mikro-uhin labea [38], maneiatzen dituzten kaseteak [37] etab. gizartearen banakoekin alderatzen ditu, erabat alienaturik eta bere funtzioa mekanikoki betetzen sentimendurik gabe.



35



36



37



38

Brechten aburuz, batetik distantziamenduak erakusten du erakusketa bat frogatzeko eta bestetik, distantziamenduak desmuntai bat lortzen du. Horrela, efektu urruntzaile horren xedea ikuslea izatera analitiko eta kritikoa izatera behartzea da, errepresentatutako prozesuaren aurrean. Distantziamenduak zera egiten du, kasu singular batean, gizarte orokorraren sinekdokea ikustea da, partikularrean orokorra dena ikustea (Didi-Huberman, 2008: 79).

Hanekek Bennyren monitorera enfokutzen duenean erabiltzen du distantziamendua, izan ere, ez du benetan gertatzen ari dena enfokutzen, baizik eta gertatutakoaren filmaketa, birrenkoadraketa hutsa, errepresentazio eran. Bi maila daude beraz eszena horretan, Haneke filmatzen ari dena, gertatzen ari den eremuz kanpoko enkoadrea, eta monitorea filmatzen ari dena, bigarren eremuz kanpoko. Hanekek monitorea enkoadrean jarriz distantziamenduaren eredu da. Diegesi bikoitza planteatzen du eszena horretan.

Txerriaren eszenan, berriz, ikusleek eszena ikusten dute momentuak filmatua izango balitz, diegesiaren barruan. Kamerak atzera egin, baina, eta jazotako zerbait dela ikusten da, bideo formatuan erreproduzitua dagoena. Horrela engainatzen ditu ikusleak Hanekek, eta pantaila orotan ikusten dugunaren “falsutasunaz” ohartarazi egiten gaitu, egi mediatikoa erlatibizatzeke, eta ikuslea urruntzeko (Escobar, 2016: 57). Diegesi bikoitza planteatzen du pelikula osoan, honekin jarraituz. Ikus-dialektika bat bezala burutzen du zuzendariak, bere kamera eta 35 milimetroko formatuaren artean, eta horrek ere distantziamendua areagotzen du, erreala eta irrealia dena ezberdintzera behartzen baitu ikuslea.



39

Ikuslea da kontaketa itxi behar duena, izan ere, Hanekek hainbat galdera botatzen ditu airera ikuslea interpelatzeko baina ez du erantzunik ematen. Adornogandik teoriarik eta Bressoengandik praktikan hartzen du hau zuzendari austriarrak. Abesbatzaren eszena [39] amaitzen duen plano orokorrak eremu narratiboan parte hartzen duten pertsonaien eta narrazioaren beraren izaera narratiboa adierazten du. Aldi berean plano honek zera egiten du, pertsonaiek antzerkia burutzen dutela beraien egunerokoan, rol bat betetzen dutela: familia on eta burges normal bat izatea, arazorik gabea (Ferrando García, 2012: 11). Pelikularen amaieran Benny bere gurasoak salatzen ditu eta ekintza horrekin Hanekek ikuslegoa salatu nahi du, burgesia itxuaren parte. Horrekin mendebaldeko gizartea kritikatzeko, automata inmoralez osatua baitago.

### 3.2.1.5. Erlijioak guztia setiatzen du

Bennyk (eta Hanekek) Jaungoikoa izatera jolasten du [43,44,45]. Plano zenitaletan ikusi dezakegu hau, bai berak bai Hanekek filmatutakoak [40]. Lehenengoan bere logelako leihoan dagoen kamera beheruntz begira dago [48], Benny bera goian izango balitz, guztia zelatatzen eta epaitzen. Bigarrean [41] Jaungoikoak familia zelatatzen du. Pelikularen azken planoan, gainera, enkoadrea goitik dago ere, eta horren ukitu erlijioso ematen dio amaierari, justizia banatuko balitz eszena horretan, baina kasu honetan Hanekek epaitzen du eremua, polizia gurasoak atxilotzen baitu. Gainera, Bennyk beti sabaira begira egingo du lo, Jaungoikoari so.

Benny eskola erlijioso batean ikasten du eta abesbatzan daudenean kantu erlijioso bat abesten dute. Bitan agertzen da abesbatzako kantua, hasiera eta amaiera aldera, era simetriko batean. Erlijioa inozentziaren seinale bat da, usteldu gabeko eta pertsona zintzoa izango balitz Benny. Gurasoek abandonaturik utzi dute beraien semea eta erlijioaren eskuetan utzi dute. Jesusek salbatu du. Abesbatzako kantua “Jesu, meine Freude” izendaturiko BWV 227 motetea da, Johann Sebastian Bach-ena [39]. Abestiaren letra hau da: dragoi zaharraz arren, heriotzaren ahutzetaz arren, horri beldurra izan arren, mundua konbultsioka, pitzatzen, hemen nago ni, oinez, erabateko lasaitasunez abesten (Ferrando García, 2012: 10).



40



41

Esan bezala Bennyk urrutiko agintea erabiltzen du txerriaren bideoa birbobinatzeko [45] eta gainera kamera geldoan jartzen du, hau da, errealtatea aldatzen du nahi duen bezala, horrekin jolasten du. Horretaz gain, bere bideo erreproduktorean kanalak aldatzen ditu nahierara, bai agintearen edo aparatuaren botoiak sakatuz. Pelikulan erreferentzia erlijioso ugari dago, eta agintearekin boterea erakusten du erabat. Horrela, azken planoan enkoadre zenitala legearen errepresentante gisa, guztia epaitzen eta ikusten duen Jaungoikoa (Ferrando Garcia, 2018: 130). Bennyk eta bere amak bidaia-agentzia batean Egiptorako bidaia hartzen dute, gurasoen estalketa plan bezala eta “Egiptoko ihesa” erreferentzia bibliko moduan hartu daiteke hau ere. Eszena

erlijioso hau Mateoren ebanjelioak kontatzen duen arabera dago irudikatuta: Josef, Maria eta Jesus haurra Egiptora ihes egiten dute Herodes I.ak Belenen jaiotako haurrak hiltzea agindu baitzuen (Mateo 2, 13-15). Horrela, Bennyren familiarekin alderatu daiteke hau, arrisku batengatik ihes egiten baitute.

Honetaz gain, Egiptoko hotelean, telebista piztuta dagoen bitartean ama negarrez hasten da bere ohean [42]. Benny ez daki zer egin, baina bere ama sufritzen ari dagoela ulertzen du, momentuan negar hori justifikatzeko ezer ez jazo arren. Argia da Vienako kezka horra jarraitu dituztela. Jerusalemeko Biblian Jeremiasek Egiptora ez joateko ohartarazten die ere, beraien lurretan kezkatzen dituzten gauzek Egipton harrapatuko baitie. Ihes eginez dena ondo egongo dela uste dute beraiek, baina beldurrak eta kezka ihesaldian jarraituko die (Jeremias 42, 3-22).



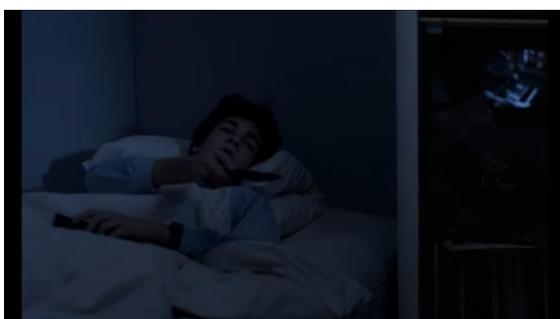
42



43



44



45

Egipton ere agintea erabiltzen du kanalak aldatzeko [44], eta musika erlijiosoa dagoen kanal batean geratzen da, Bachen kontzertu batean, alegia "Liebster Jesu, wir sind hier" musikarekin, "Jesus maitea, hemen gara gu" itzulita. Musika diegetikoak jarraitzen du planoz aldatzen denean, Benny leihora joateko. Horrela, gaueko portuko planoan (Bennyren plano subjektiboa dena) organoko musika erlijiosoa jarraitzen du [46]. Han, eremuz kanpoan Bennyren amak aitaren dei bat jasotzen du, eta aitak agurtzen duela esaten dio Bennyri. Mutikoak aita nola dagoen galdetu eta amak ondo dagoela esaten du. Berreraikitako familia adierazten da horrela, Bachen musikak guztia borobiltzen baitu. Egiptoko kolore beroak familian ere berotasuna adierazten badute ere, Vienako

kolore hotzei kontrajarririk, eszena honetan musika erlijioso honek Vienako egoerara helarazi egiten ditu bai pertsonaiak bai ikusleak, eta familiako benetako eremu maitekorra Vienan dagoela adierazi nahi du, sentimendu erlijiosoak sagaratuta. Benny begiratzen duen portuak berak kolore hotzak ditu (Peucker, 2004: 1).



46



47

Benny arropa kentzen denean neska hil eta gero, odol zipriztin bat ikusten eta filmatzen du bere eskuineko saihetsean [47]. Hura da geroago bere gorputzetik barreiatuko duena. Jesukristo gurutzean zegoen bitartean leku horretan egin zioten zauria, eta Bennyrekin alderatzen da hau, mutikoa Kristoren antzera sentitzen baita.

### 3.2.2. Nerabezaroa

---

#### 3.2.2.1. Zatitutako glaziazioa eta irudi kutsadura

Bachen abestian, agerian uzten da nolakoa den umeen axolagabetasuna munduari dagokionez, guztia pikutara joan arren, beraiek keinu egin gabe han jarraituko dutela. Gainera, axolagabe izateko eskubide osoa dute, Jaungoikoaren bedeinkapenez. Benny ez du ongia eta gaizkia ezberdintzen baina ez zaio inporta hura egitea bakarrik ezagutu nahi baitu. Bere bizitzaz aspertuta dago mutila eta erabateko egunerokotasunetik aldentzeko, erailketan aurkitzen du ihesbidea. Teknologia eta telebistaren etengabeko “errealitate” bonbardaketa (gero eta gehiago hurbildu nahi dute), benetako errealitatea ezereztu egiten du, esperientzien oinarrizko-partea kentzen die pertsoneri eta bereziki gazteei ez baitute esperientzia asko izan (Maiso Blasco, 2004: 8). “Errealitate” kontsumo hura patologikoki eta bereizi gabe egiten du protagonistak eta galdu egiten du horrela ikusten duenari buruz begirada kritiko bat izatea, eta beraz, glaziazio emozional batean sartzen du pertsonaia eta gizartea (Ferrando Garcia, 2012: 2). Horrela, gurasoek beraien erosotasun burgesaren eta klase aberatseko egunerokotasunaren kontrako krimena bezala hartzen dute Bennyren gaiztakeria, eta garrasika eskatzen dute egunerokotasunera eta

normaltasunera bueltatzea. Erosotasuna dela medio, badirudi Benny beti kamera bat ez badauka gainean, negatibo [48] batean ikusten duela, ez baitaki mundua lehen pertsonan bizitzen. Bere ohiko ikuspuntua zeharo aldatzen da Egiptora [49] joaten denean, bizitza ikusten hasten delako.



48



49



50

Bennyk neska hil eta gero, bere poltsa arakutzen du eta han matrioxka estiloko bola bat aurkitzen du. Barrualdean zer dagoen jakiteko hura ireki, baina beste bola txikiago bat aurkitzen du bakarrik. Eragiketa berriz egin, eta hutsik dagoela ikustean [50] lurrean uzten du jostailua, erdeinuz. Jostailuak estimulurik ez eskaintzeaz aparte, mutikoa aspertzen du. Horrelakoa da gizarte modernoa eta bereziki horren barruko nerabeak eta gazteak, pazientziarik ez dute eta azkar aspertzen eta nazkatzen dira. Horretaz aparte, pertsonen eta gazteen inkomunikazioaren errepresentazioa da matrioxka, pertsona bateko barrualdera ailegatu garela pentsatzen dugunean, ez dugu oraindik hura ezagutzen beste azal bat daukalako eta hutsik dagoela ikusten dugu gero.

Horrela jokutzen du Bennyk bere gurasoekin, beraiek semea ezagutzen dutela pentsatzean, berak beste harresi bat jartzen du. Horrelakoa da gizartea, hutsa. Bennyk ezin ditu subjektibatu ikusten dituen indarkeria irudiak, bizitza haiekin egiten du, lo, jan eta ikasi, erabat axolagabe. Horren aurrean ikusleak sentimendu anibalenteak dauzka: alde batetik gure bizitzara hurbiltzen da gu horrela erreakzionatzen dugulako ere, baina beste alde batetik protagonistaren aldentzea errefusatzen dugu. Gainera,

hiltzaile bat dela ezagutu eta gero ikusleak ez du bera bezala jokatu nahi (Ferrando Garcia, 2012: 6). Matrioxka honek filmaren eta orokorrean Hanekeren zinemaren deseraikitzea errepresentatzen du ere, fragmentazioa. Benny duen lagun bakarria jotzen du klasean daudela baina ez arrazoi finko bategatik, ezerezetik baizik, hargatik.

Zaila da herrialde industrializatu batean errealtatea ikusi baino lehen, hura telebistan ikusi ez duen ume bat ezagutzea (Grundmann, 2010: 575). Benny Mädcheni txerriaren bideoa erakustean, argi ikusten da neskari ez diola inpakturik sortzen. Animalia sakrifikatuta izateko hazia izan arren, horren hilketaren irudiak lazgarriak eta estugarriak dira erabat, baina bi gazteek ez dute begirada kentzen bideotik, ikuslearen antzera. Hain da horrela non hilketaren momentuan, nazka eta gaitzezpena sortu ez ezik, neskak baserrian elurretan ari denaz ohartzen dela. Xehetasun hura Bennyri adierazten dionean gauza bat geratzen da argi: gizarte garaikideko gazteak pantaila barruan hezitu dira eta beraien begirada izoztuta, urrunduta eta absente bilakatu da, sufrimenduari eta kasu honetan animalia hiltzeriko oihukei erruki minimo bat indargabetuz. Mädchen hil baino lehen, neskak etxetik joateko erabakia hartzen du, eta bi gazteen arteko elkarrizketa dena bainatzen duen axolagabetasuna uzten du agerian. Gainera, bere etxean dagoen momentu batean neskak hortik joatea erabaki eta bitxia da haien arteko elkarrizketa [51], erabateko axola erakusten duena, helburu falta:

*Mädchen- Joango naiz.*

*Benny- Zergatik?*

*Mädchen- Hargatik.*

*Benny- Geratu zaitez.*

*Mädchen- Zergatik?*

*Benny- Hargatik.*



51



52



53

Elurra da neskarentzat garrantzitsuena [52], eta horregatik jartzen du kamera geldoan bideoa, ez animalia-aren errukia sentitzeko neskak, baizik eta sufrimenduzko irudiekin disfrutatzen. Biek etika falta dute, ez dute izan heziketa moralik, guraso faltagatik eta bakarrik hazi behar direlako (Gonzalez, 2007: 114). Zuzendari austriarrak geldo erakusten digu pairamena pantailan gelditzeko eta begirada motel eta enpatikoa izateko beharra daukagulako, ikusten dena jasangaitza izan arren. Bennyren kasuan, ez du pertsonai askorekin ikus-kontaktu egiten, eta egiten baldin badu, oso motza eta sentimendurik gabea. Elurra da, hain zuzen ere, ura izozturik, glaziazioa.

Honen salbuespena mutilak Mädchen bideoklubaren kanpoaldean ikusten duenean ematen da [53], nabaria baita momentu horretan kode berdina daukatela, bideoak liluraturik daude eta pantailekin komunikatu daitezke. Benny eta neska zonbiak dira, bideoaren birusarekin kutsaturik, izan ere, ez dute erreakzionatzen. Biek testuinguru ezberdinetatik datoz, neska Vienako zonalde txiroago batean bizi den langile-klaseko familiakoa eta mutila klase ertain altuko familiakoa, heziketa finekoak. Biak daude, baina, ikuspuntu moral eta emozionala falta (Grundmann, 2010: 101). Eszena horretan bi gazteak kristalaren atzealdean ikusten ditugu hizketan, baina ezin dugu entzun zer esaten duten, beraz, eremuz kanpoan uzten du audioa honetan. Beraien arteko elkarrizketa hutsala dela adierazi nahi du honek, ez dagoela benetako komunikaziorik.



54



55



56



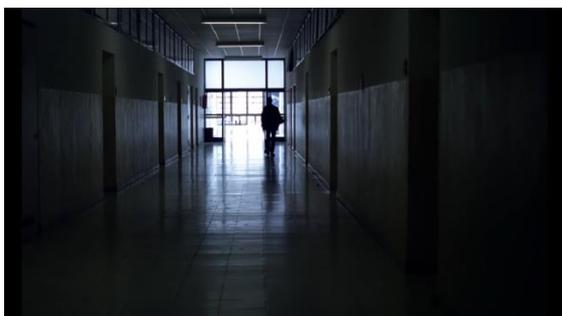
57

Bennyren bizitza hartu-emanetan oinarritzen da ere. Egiten dituen trukeak beti agertzen dira lehen planoan edo xehetasun-planoan: pastillak eskuz esku pasatzea

[55], dirua [56], McDonald'sen janaria erostea [57], alokatzen duen bidea [54] etab. Objektuaren enfoke isolatzaileak zera eragiten du, hura geldirik dagoela dirudien eta inguruan dagoen mundua dela biratzen duenaren efektua. Eguneroko hartu-eman hauek beraien bizitzak zein hutsak diren adierazten du, Adam Binghamen hitzetan, "bizitza modernoaren hutsune emozionala" (Speck, 2008: 209).

### 3.2.2.2. Inozentziaren galeraren ibilbidetik

Bennyk apostuak egiten eta pilulak saltzen ditu bere eskolakideen artean. Nabaria da pertsonaiaren independentzia eta heldutasuna. Munduak ez du harritzen, ezerk ez du ikaritzen. Gainera, guztia kontrolatzea gustoko du mutikoak, horretan inplikatu ez baina kontrolatu bai. Horrela dago kamera ere, gertatzen denari erabateko urruntasuna eta sentimendu eza hartzen baitu. Benny inozentzia galdu du eta bakarrik pantaila baten atzean daki bizitzen, ikusleok bezala. "Benny, hozkailua janariz betea uzten dizut, musuak" esaten dio nota batean bere amak bakarrik uzten dutenean nerabea [61]. Bere independentziaz harro dago bere ama. Benny modernitatearen semea da, tolerantzian eta guraso-utzikerian hezitua, guraso gabea (Hernandez Les, 2013: 64). Hainbat alditan ikusten da Benny bakarrik joaten pasillo luze eta ilun batetik [58,59], bizitzan bera bakarrik ibili beharreko ibilbidea balitz bezala. Gainera, bera bakarrik jarraitzen duen hainbat *travelling* daude [60].



58



59



60



61

Gazteen inozentziaren galera gizarte modernoetan Eviren lehenengo festan ikusi daiteke. Gonbidatuak karga-jasogailuan daude eta kamerari bizkarra ematen aita Georg eta bere alaba Evi izan ezik, profilez baitaude. Ez dira begirutzen ez ikusten, ezezagunak dirudite [62], Evi besteekin nahasturik dago. Komunikazio falta argia dago bien artean planoaren konposizioagatik. Gonbidatuak alkohola edaten dute eta Evik pilotu eta kopilotoen apustu jokoaz azaltzen du [64]. Benny filmatzen du festa plano sekuentzia batean. Zirkuloka joanda, kohesioa eman nahi dio bere munduari eta burges bizitzaren tenpluari, familiaren etxea. Nabaria da Evik agintzen duela festan, berak jarri baititu kanapeak eta iruzurra azaltzen baitabil.

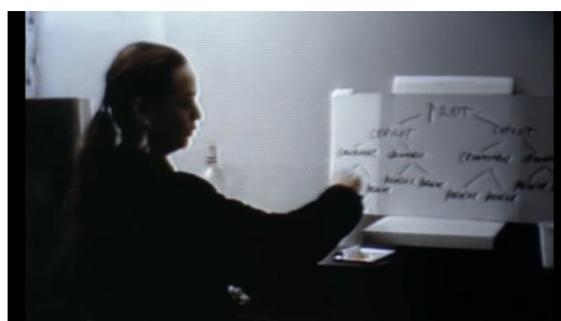
Hori eta gero aita sartzen da etxean eta zer gertatzen ari den galdetu ostean, Hanekek filmatutako planora bueltatzen da, aita eta alaba berriz plano berean. Neskak hurrengo batean jendea ekarriko duela esango dio, eta bere aitak ideia hura gaitzesten duen arren, alabak gorrarena egin eta kasurik egin gabe hurrengo batean janaria hobeto antolatu dezakela esaten du. Aitak otzan hitz egiten dio ondoren. Azpimarragarria da beraien arteko inkomunikazioa [63] eszena honetan, izan ere elkarri entzuten ez direla dirudi, eta Evik ez du behar bere gurasoen kontrola, inozentziaren erabateko galera adierazten du haien arteko distantzia (Ferrando Garcia, 2012: 8).



62



63

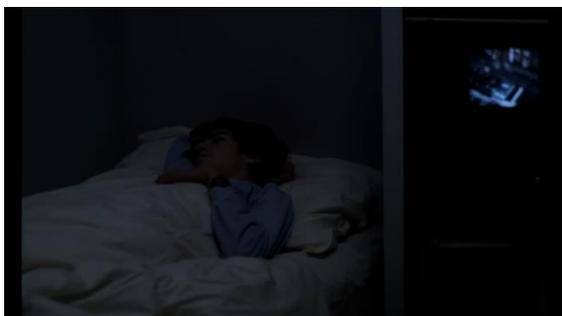


64

Paradoxikoki, etengabe jolasten dute pertsonaiek. Klasean apostuak egiten dituzte, pastillak trukutzen dituzte, Mädchenek bere poltsan zeukan matrioxka, eta mutilak neska hil baino lehen egiten duen ausardia jokoaz. Filmaren bukaera aldera, Egiptotik bueltatu eta gorpuaz desegin direnean, familiak Eviren festa ikusten du bideo

erreproduktorean eta Annak Georgi pilotu eta kopilotoen jokia beraien lagunekin egiteko esaten dio, alabak diru asko lortzen baitu. Ezer gertatu ez balitz jokatzeko dute pertsonaiok, diruan pentsatzen eta bere alaba goresten. Festa filmatzen ari den kamera kulunkatzen da, eta jendea dantzan edota liskarretan dabil. Anna *offean* Georg konbentzitzen saiatzen jarraitzen du, bi gazte borrokan ikusten baitira eta beraiak horri buruz komentariarik egin ez ezik, jokoari buruz aritzen dira. Benny bere burua hezitu behar du, bakarrik galdu behar du inozentzia ez bere lagunek, ez bere gurasoek eta ez bere arreba ez diotelako ezer azalduko. Instant batzuk geroago Bennyren abesbatzako kantua entzuten hasten da, beste audio guztia ezabatuz: aldaketa bortitz bat suposatzen du. Bennyren hurrengo pausoa bere gurasoak poliziari salatzea izango da, beraz Jesusen eta erlijioaren menpean aritzen da (Ferrando García, 2012: 10).

Honetaz gain, sexua eta indarkeria loturik daude mutikoarentzat ere, nerabezaroan inozentzia galtzeko seinale argia. Izan ere, entretenimenduzko zineman biak erakartzeko elementuak dira. Pelikularen bi eszenek konektatzen dute Bennyren heriotzarenganako lilura eta bere desira sexuala. Lehenengoa, neskari pistola erakusten dionean [66], hura ukitu egiten baitute, forma falikoa izanik. Bigarrena, pelikularen hasieran non Benny ezin dezake lo hartu [65] eta bere gurasoak sexua izaten entzuten dituenean (Grundmann, 2010: 338).



65



66

Mädchen eta Benny hitz egiten daudenean, mutikoak heriotzarekin duen lehenengo enfrontamendua dauka: bere aitona hiltzen da, eta bere gorpua ikusteko bere aitak altxatu egiten du haurra. Benny, baina, begiak ixten ditu. Heriotzaren errealitatea, horren fikzioratzea baino askoz gogorra eta gordinagoa da (Brunette, 2010: 30). Neskari esaten dionez txikia zen, baina ez jada. Beraz, inozentzia galdu badu, ez da ez umea ez nagusia. Mendebaldeko gizartearen barruan dago, baina ez da horren parte. Nor da Benny? Pelikulan zehar Benny metalezko edo beirazko azaletan eta noski ispiluetan dago islaturik [67,68,69], bere pentsamendu anitza adierazteko. Hainbat galdera botatzen ditu airera honek, batetik, zeintzuk diren bere arrazoiak eta bestetik, bere inguruko pertsonen mutikoaren isla bat bakarrik ezagutzen

dutela. Kartzela batean daudela dirudi pertsonai guztiak baina nerabea nabarmenki, adibidez Benny lo egiten duenean.

*Benny's video* pelikulan Georg aitak bere semearen ohean esertzen da, berarekin hitz egiten saiatzeko. Ez du, ordea, komunikatzea lortzen, bainugelako elkarrizketan bezala (Grundmann, 2010: 330). Egiptotik bueltatzean, aita ohean eseri eta zera esaten dio semeari, hor egoteaz pozik dagoela eta maite duela. Noski, ez du erantzunik jasoko Bennyrengandik, pareta bat dago bion artean, aita saiatu arren. Horrela, burua soilitzen duenean bai *skinhead* bat bai Holokaustoaren biktima bat dirudi [70]. Erabat anbigua da bere irudia, eta ikusleari dagokio erabakitzea bata edo bestea den.



67



68



69

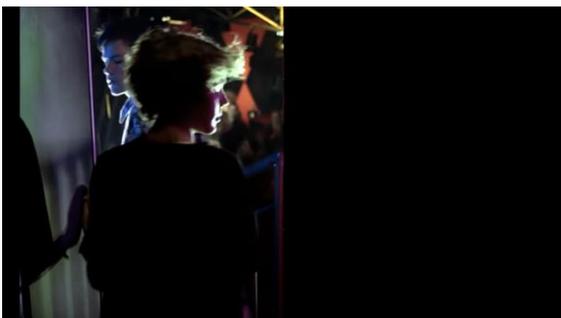


70

### 3.2.2.3. Guraso falta eta kaosaren garbiketa

Hanekerentzat arazoaren zelula germinala bezala familia kokatzen du, bai guraso eta seme-alaben artean, bai senar-emazte artean. Pelikula europar familia burgesaren arketipoaren erradiografia da, eta kontinentea aurreratua izan arren, ohiturei erabat errotuta dagoen gizartea da, arazoak estaltzen dituena. Bennyren gurasoak arazo guzti horiek (beraien falta) ikusentzunezko hamaika jostailuetan orekatzen saiatu dira, kapritxoaren sena asetzeko. Sen hura geroago neska hiltzera eramango du ere. Guztiak adierazten du gizartearen eta familiaren izaera zurrun hura, filmaren beraren

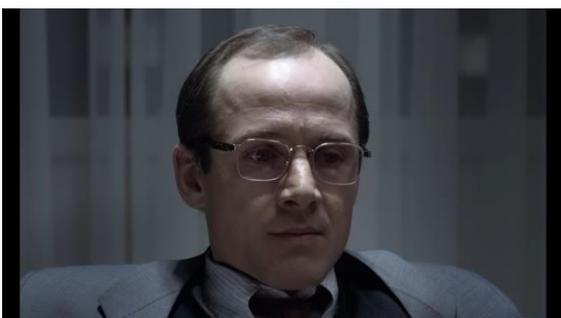
argazkilaritza hotza, arkitektura zurruna eta minimalista (itxia eta paretaz betea), argiztapen grisa, kameraren posizio neutroak etab. Arazoen aurrean urrunak erakusten dira pertsonaiak, eta baita pelikularen elementuak ere. Honetaz aparte, maila formalean, eremu sakontasun gutxiko lehen planoak [73,74] egiten ditu Hanekek. Horretaz gain argi bakarrarekin daude argiztatuak pertsonaiak, irtenbide edo pentsatzeko era bakarra adieraziz. Horrela, itomen sentsazioa areagotzen du pertsonaiengan, birrenkoadraketak [71,72] bezala (Cieutat, Rouyer, 2018: 146).



71



72



73



74

Gurasoek ez dute Evi hezitu, baino berataz harro daude pilotu eta kopilotoen iruzurra ikusten dutenean, negozioetarako talentua daukala iruditzen baitzaie. Eszena horretan, aurreko puntuari loturik, gurasoen aurpegi-tako hainbat lehenengo plano ikusten ditugu erlaxaturik, irribarre egiten, ezer pasatu ez izan balitz. Heziketa familiarrekin zerikusirik ez daukate gurasoak, esan bezala eskola erlijioso batean sartzen dute ea han hezitzen duten. Pelikula osoa gurasoen utzikeria eta axolagabekeria erakusten duten gauzez beteta dago, hasieran aipatutako nota bezala. Gurasoek beraiek etika falta dute, eta etikaren gainean beraien seme-alabak hezi ez ezik horiek gehiegi babesten dituzte mundutik. Bennyri erosi dioten teknologia olatua mundutik urrundu du eta horregatik edozer sentitzeko grina dauka, hilketa bera bezala (Ferrando Garcia, 2012: 9).

Gurasoen etika falta haien elkarrizketan ikusten da, non aitak sarkastikoki (ala ez) zera esaten du, beraien semearen hilketa publikoki ezagutzea familiaren irudi

publikoarentzako oso txarra izango litzatekela. Jazoera honek familiaren kapital sinbolikoa mehatxupean jartzen duela agerian uzten da, familia zintzo eta zuzena baita (Speck, 2008: 211). Gainera, ez dute Mädchenen gorpua pertsona bat bezala tratatzen inoiz, beti hondakin edo zabor bat bezala ikusten dute, horretaz desegiteko arazo bat: “zatiak oso txikiak izan behar dute, kainu zuloa ez oztopatzeko nahikoa”. Honetaz gain Hanekek ikuslea hezitzen saiatzen da ere. Ikusleak pertsonaiek jokaeran arazorik ez badu ikusten arazoaren parte da, eta beraz, guztiok gizarte modernoaren barruan baikaude (eta bere ikusle-xedea familia europar burgesa da), ikuslea ez du heziketa moralik jaso. Ikuslea Haneckerentzat ez dago ohituta horrelako filmetara, zinema komertzialera baitago ohituta non entretenimendua da garrantzizko bakarra eta pentsamendu eza, gozamina. Mota horretako zinemak ez du ikuslea hezitzen, eta bere filmetan Hanekek Deleuzeren pedagogia erabiltzen du, ikuslea irakurtzeko era konplexuetara eta ikusten duenari buruzko analisi bat egitera hezitu (Speck, 2008: 208).



75



76



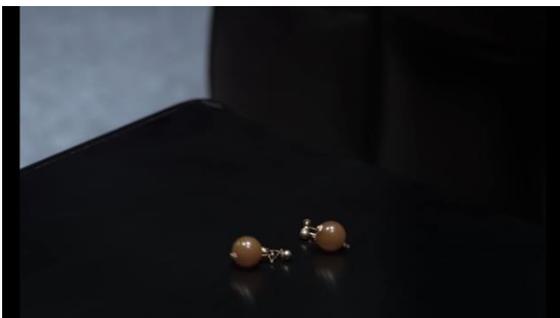
77



78

Nerabeak bere guraso absenteentzako ordezkapenak bilatzen ditu bideoan eta kameretan baina bere gurasoak horietan babesten dira ere. Adibidez Egipton Bennyren amak bere semea filmatzen du: Benny filmatzen dagoenean filmatzen du. Beraz bion artean banaketa bat dago, pantaila alegia. Pantailak bi pertsonak (eta belaunaldiak) urruntzeaz gain, bideoak elkartzen dituen bakarra da, eta hura egiten du amak. Ezin badu bere semearengana ailegatu, bion artean pantaila bat jartzea

erabakitzen du (Peucker, 2004: 1). Egipton ama eta semea denboraz kanpoko denbora bat bizitzen dute, askatasun nolako bat, Semeak ama filmatzen du [77,78] eta amak semea [75,76]. Kamerek beraiek baimentzen dute hura gertatzea. Bennyren alienazioaren erreminta berak sortutako kaltea konpontzen du momentu horietan, alegia (Grundmann, 2010: 71). Bennyren ama bera bere senarrarekin elkarrizketan dagoenean, arazoaz konturatzen denean eta zer nolako pisua duen, bere belarritakoak kentzen ditu eta mahai gainean jartzen ditu [79]. Keinu garrantzitsua da, izan ere, bere mundu burges perfektua erabat suntsitu da, kaosa ordenean. Geroago bere senarrak egoera konpontzeko plana burutzen duenean, belarritakoak hartzen ditu berriz [80], klase sozialeko utopia eta normaltasuna berreskuratuko dituztelako.



79



80

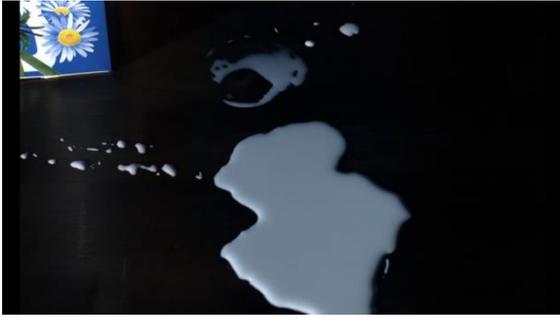
Esnea eta odola oso garrantzitsuak dira ere. Esnea gurasoak (eta konkretuki ama) adierazten ditu mendebaldeko kulturaren, gurasotasuna, amatasuna eta zainketa. Familia honen kasuan ordea, argia da guraso falta eta hainbat esneki kontsumitzen ditu nerabeak gabezia hori orekatzeko: neskekin sukaldean jaten daudenean biak esnea edaten dute, hura hil eta gero yogurt bat jaten du [81] arrapaladan eta garrantzitsuena, edalontzi batean esnea botatzen duenean hura edateko [82], esnea erortzen zaio gero garbitzeko [83,84]. Nerabeak erabateko guraso falta dutela adierazten du honek, eta esnearen botatzeak, gurasoek kontrola egiten dutenean gaizki egiten dutela eman nahi du aditzera.



81



82



83



84



85



86

Odola garbitu beharreko beste gauza bat da **[85]**. Poliki egiten du, ardurarekin. Geroago bere gorputz biluzitik pasatuko du neskaren odola, zerbait sentitzeko. Liluratzen dio benetako odola ikustea, “egia” baita. Odol hura tonalitate urdin eta hotzetan nabarmentzen dena da, gorria, kolore epela. Gainera, borobiletan garbitzen ditu bi gauzak **[84,86]**, hau da, sorgin-gurpil bat direla guraso falta eta indarkeria, non ez dago irtenbiderik.

#### 4. ONDORIOAK

---

“*Con la Ley y el Crimen comenzaba el hombre*”

- *Jaques Lacan (2003)*

Behin analisi testuala buruturik eta ikerketa galderari erantzuna emateko helburuarekin, lan hau zehatza aintzakotzat hartzen duen metodologian oinarritzen duen ondorio fidagarria eskaintzea nahi da, esaten dena eta nola esaten den aztertuz eta irudi, soinu eta esangura sekuentziak bilduz (Marzabal, Arocena, 2016: 15). Ibilbide zinematografiko honek inbentario tematiko hutseko ikuspegiari uko egiten dio eta analisia heltzen du film bakoitzaren alderdi behagarrietatik eta ez berezko egilearengandik. Hau definituko da testuak proiektatzen duen irudian (Zunzunegi, 1994: 72). Pasarte-aukeraketa zabala eta irudiak zehatzak haztatu dira Michael Hanekeren *Das Weisse band* eta *Benny's video* pelikula adierazgarrietatik gazte-bortizkeria eta horren kausei dagokionez. Era berean autore ikusmen hau, ikerkari entzutetsuen gaiaren azterketa nabarmenekin eta beste hainbat autoreen obrarekin erkatu da.

Marko honetan xedatzen dira ondorio ezberdinak, bai orokorrak bai berariazkoak, hasierako hipotesiaren ondoren ikertutakoak eta esan daiteke beraz, lan honen hastapenetan adierazitako hipotesiak baieztatu direla. Gizarte garaikidearen barruan umezaroan eta nerabezaroan indarkeria errepresentatzen du dudarik gabe Michael Haneke zuzendari austriarrak, izan ere, azken hamarkadetan arrazoirik gabeko bortizkeri esplizitua garatu da gazteen artean bereziki. Hanekeren beraren tesiak dioenez, heziketa zapaltzailea eta harreman sozio-familiarretan maitasun eta afektuaren gabezia dira honen kausarik nabarmenenak, baina beste hainbat gauza jorratzen ditu bere pelikuletan. Bi arrazoiak erlijioaren kontrolarengandik eta familia burgesaren mugiezintasun eta balio tradizionalengandik motibatua egonda. Erantsi egiten zaio hipotesi honi indarkeri erreal edo fikziozkoaren gehiegizko esposizio akritikoaren eta gazteen jokaera biolentoen arteko harreman estua. Hirugarren begirada hipotetiko batek Michael Hanekek inguruneko eta instituzionala den indarkeriaren zergati eta efektuei buruzko tesian asmatu egiten duen susmora eramaten du, bere filmografian arrazoitutako irudiak ematerakoan.

#### 4.1. Pertsonaien neurosia

---

Ikusentzunezko osagaia eguneroko bizitzan dago presente eta familiarekin, harreman interpertsonalekin eta erlijioarekin batera, agente sozializatzaile eta hezitzaile bezala garrantzi handikoa da. Zinema gure gizartearen kultura moduan errealitatera begirada kritiko batekin hurbiltzen da eta kontrakultura batera eramaten gaitu. Bere zineman, Hanekek entretenimenduzko zinemaz urruntzen gaitu errealitate ezerosora erakartzen gaituen narrazio batean murgiltzen, gure emozioekin konektatzen duen zinema da. Beraz, aztertzen diren bi pelikuletan, mundu itxi batean murgiltzen gaituen *Das weisse band* eta krisian dagoen gizarte baten metonimia den familia batean sartzen den *Benny's video*. Bietan, horrela, bizi-larritasun sentimendua dago, errua eta frustrazioa. Azken finean, neurosi obsesiboarengatik erasandako pertsonaien galeria oso bat dago (Ferrando Garcia, 2018: 120), beraien seme-alabei dagokienez erantzunbeharrari itsu dauden guraso batzuk eta bai beraien gehiegizko permisibitateak bai berain hertsitasun zorrotzak, isolamendura eta psikosira daramatzate umek (Ferrando Garcia, 2018: 133). Glaziazioaren trilogiak irudiaren izadi ontologikoa eta horren errealitatearen kutsaduraren arteko eztabaida bat plazaratzen du. Hanekek erronka nagusi bati egiten dio aurre bere zinemarekin: artista humanistiko bat izaten nola jarraitu, humanismoak antzinean izan zuen autoritate moral eta estetikoak jada ez badu? (Sinnerbrink, 2011: 116). Erantzuna bere zineman dago.

#### 4.2. Ongia vs. gaizkia

---

Hainbat dira beraz bi pelikula hauetan eta Michael Hanekeren filmografian errepikatzen diren hainbat gai azpimarratu daitezke. Erlijioa oso presente dago Hanekeren pertsonaiengan. Horrek sortzen duen errepresioa eta frustrazioa dira alegia, gazteengan indarkeria esnatzen dutenak, besteak beste. *Zinta txurian* protagonisten aita elizgizona eta heziketa protestante zurruna izanik, uneoroko kontrola suposatzen du honek, beraien etxeetako zuraren etengabeko soinua umeon pausuak jarraitzen eta zelatatzen baititu eta gurutze erlijiosoaren motibo jarraitua agertzen da momentu orotan. Heziketa erlijioarekin lotzen den beste gai garrantzitsu bat da, izan ere, bai *Zinta txuriko* umek bai Benny heziketa erlijioa jasotzen dute.

Bi pelikuletan heziketa horrek ikasleak aldrebesten ditu, lehenengoan purutasun oroigarri den zinta txuriak eragiten die beste ume batzuei zorrotasunarekin tratatzea, eta bigarreanean umek pastilak eta apostuak egiten dituzte klasean, balore erlijiosoak alde batera utziz. Errua eta barkamena erlijioarekin estuta loturik dauden bai gai dira,

Hanekek berak errua filmatzen duela esan baitu hainbat elkarrizketetan. Erru erlijiosoa da erabat, Jaungoikoak bere epaian egingo duenaren beldur dira pertsonaiak, eta beraien ekintza txarreatatik zigorra jasotzea nahi izango dute zuzendariaren ia pertsonai guztiek, Robert Bressonen *Pickpocket* (1959) pelikulan bezala, arrazoi argirik ez ekintza txarrak egiteko, ia helburu filosofikoa, eta zigorra nahi horiengatik.

Heziketa eta erlijioak beraz errepresioa eragiten dute, Hanekeren zinemaren beste gai nagusietako bat eta horrek eragiten duen dikotomia, ongia eta gaizkiaren artean. Eztabaida handia dago Hanekeren zineman ongia eta gaizkiaren arteko talkan eta batez ere, mugan, inor ez da hain ona eta inor ez da hain txarra, testuinguruaren arabera aldatzen dira rola. *Zinta txurian* adibidez, dikotomia nagusia kromatikoa izanik, ideiazko talka hau da, ongia eta gaizkia. Western klasiko bat bezala, kultura eta natura bereizten dira, lehenengoa gizakiak eraikitako herria, dena zentzuzkoaren itsura daukana eta bigarrena herria inguratzen duen basoa, lege eta muga gabekoa, non gauza txarrak eta ekintza biolentoak gertatzen diren. Beraz, natura basatia eta krudela da, eta gizakia txikia horren barruan, pintura erromantizistaren ideien moduan. Caspar David Friedrich margolari erromantizistaren “El monje junto al mar” [2] obra (*Der Mönch am Meer*, 1808) bezala dago konposatua lehenengo argazkia, natura gizakia baino askoz handiagoa eta latzagoa dela adieraziz [1].



1



2

### 4.3. Komunikabideen alienazio izoztua

---

*Mass media* eta gizarte garaikidea beste bi gai garrantzitsu dira, izan ere, telebistak eta komunikabideek gizartea alienatzen dute. Telebistak Hanekeren pelikuletan beste pertsonai baten rola egiten du, aktante bat, gizatiartzen du. Gizartea erabat isolaturik dago, eta *mass mediak* rol aktiboa dute prozesu horretan, izan ere, errealitate bat sortzen dute. Apokaliptikoa izan edo ez (Hanekeren pelikuletan beti

telebistan berri txarrak ematen dituzte, gerrak etab.), telebista eremu pribatuan sartzen da eta hura ikusten duten pertsonaiei kanpoko errealitatearen irudi bat sortzen dio. Horrela, pertsonai gazteengan *mass mediak* eta bideoa orokorrean errealitatearen lehenengo esperientzia suposatzen du, *Benny's videon* bezalaxe. Gizarte isolatu, urrundu, hotz, eta bakarti baten barruan gaude Hanekeren ikuspegitik, eta hura azaltzen saiatzen da filmak burutzeko erabaki guztiekin. Gizarte burgesa da nukleoa, klase ertaina, bizitzeko erosotasunarekin. Familia bakoitza beraz bere nukleoa eta estatusa dauka eta besteengandik urruntzen da, perfektua izateko eta itxurak eta oreka mantentzeko. *Zinta txurian* hura ate eta leihoetan ikusten da, eta *Benny's videon* amak uzten dituen belarritakoetan, hipokresiaren eta ongizate burgesaren seinale. Horrela, gizarte eta familia horien ezaugarria inkomunikazioa da, familia ezberdinen artekoa, klase sozial ezberdinen artekoa, generoen artekoa, bikoteen artekoa, guraso eta semeen artekoa eta orokorrean banakoen artekoa. Hortaz, pertsonaiak itota sentitzen dira mundu isolatu eta izoztu horretan, beraien egoera dela eta, edota bakarrik gizartearen parte izanik. Esan behar dago gai hauek guztiek Hanekeren hainbat pelikuletan agertzen direla, ez bakarrik *Das weisse band* eta *Benny's videon*, baizik eta *Der siebente Kontinent*, *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, *Funny Games*, *Code inconnu*, *La Pianiste*, *Le Temps du loup*, *Caché* eta *Happy End* pelikuletan.

#### **4.4. Homo homini lupus**

---

Belaunaldien arteko talka nabarmena da bere pelikula guztietan, adibide bezala *Benny's video* filmean aita bere semearen ohean esertzen da, eta maite duela esan eta gero, semearen isiltasuna bakarrik ez du jasotzen. Beraz nabarmena da bion arteko urruntasuna, eta Hanekeren zineman azpimarragarria da gai hau eta oso errepikaria. Horrela, enigma, engainua eta egia etengabe agertzen dira ere, dena eta ez dena, dirudiena eta itxurak. Hainbat pertsonaiek egia bilatzen saiatuko dira, eta beste batzuek hura estaltzen, engainuen bidez. Egi horrekin, distantziamenduaren eta ikusleari kritikaren gaia dator. Ernst Gombrich aipatuz, ikuslea ezinbestekoa da, berak sortzen baitu irudia, bere errealitatearen ikuspegiarekin uztartuz (Aumont, 1992: 95). Ikusleari morboarekin jokatzeko duela egozten dio, eta heriotzak gustu txarrekoak iruditzen zaizkiola, egunero telebistan gerretako hildakoak ikusi arren. Plano teatraletan ikusi daiteke hau, eta nabarmenki *Funny Games* pelikulan, non hiltzaileak 4. pareta apurtuz publikoari zuzentzen zaio ea nahikoa duen ala ez. Bere glaziazioaren trilogia eta filmografia osoa orokorrean morboan gozaten duen gizatasunik gabeko munduko eguneroko ekintzetan ardatzen da, makinaren moduan (Cieutat, Rouyer, 2012:

129). Horrela Ingmar Bergmanen 1968ko *Vargtimmen* pelikula Hanekeren *Le Temps du loup* (2003) filmaren aurrekaria da, Latinezko *Homo homini lupus* hizkera bezala, gizakia gizakiaren otsoa izango da, eta horren desagertzea bultzatuko du (Cieutat, Rouyer, 2012: 272). Sakrifizioa Hanekeren beste gai nagusi bat da bere filmografian zehar errepikatzen duena, adibidez *Funny Games*, *Benny's video*, *Cache* eta *Code inconnu* (2000) filmetan gazteen biluzietan agertzen dena, animaliena eta errugabeena bezala, *Benny's video*ko txerria, *Funny Games*eko txakurra, *Happy end*eko hamsterra eta *Cache*ko oiloa bezala (Hernandez Les, 2013: 210).

#### 4.5. Burgesiaren orekan zartadura

---

Eremu narratiboan, arrotzaren erabilera nabarmendu behar da, hainbat pelikuletan agertzen dena, adibide moduan *Funny Games*en hiltzaileak, *Cache*en bideo zintak, eta *Benny's video*en hildako neska. Arrotza beraz pertsona bat, objektu bat edota ideia bat izan daiteke, edota hirurak batuta, aktante berbera osatuz. Arrotz hori da familiaren oreka burgesa mehatxuan jartzen duena, eta hura izango da familia bultzatuko duena posizio hori mantentzeko mugetara joatea. Familia da beraz Michael Hanekeren zinemaren zentroa, bere pertsonai protagonistak bikoteak, familiak eta gazteak baitira. Familia burgesa horrela bizi-estutasun sentimenduarengandik larrituta daude, errua eta frustrazioarekin batera. Azken finean neurosiarengatik eta psikosiarengatik eragindutako pertsonaien ugaritasuna dago (Ferrando Garcia, 2018: 120). Familia burguesa krisian dagoen gizartearen aurpegi eta metonimia bezala eta gurasoak, beraien erantzukizun moralari itsu. *Zinta txurian* Jean Vigo-ren *Zéro de conduite* pelikulan bezala heziketa zorrotza jasotzen dute eta bakarrik daudenean jolastu egiten dute, nagusiak gero etorri arren. Gazteak eta beraien gurasoak, kontrolarekin obsesionaturik daudenak (*Zinta txurian* bezala) eta beraien gurasoen falta duten gazteak, *Benny's video*en kasuan bezala, non jogurrak eta hainbat esneki hartzen dituen. Esnea amatasunaren sinboloa izanik, esnea edanez [3] horren galera duela adierazten du. Eszena hura François Truffaut-en *Les 400 coups* pelikularekin alderatu daiteke, ume protagonistak, guraso falta izugarria duena, esnea edaten baitu ere [4]. Bi protagonistek kaleetatik bakarrik joan behar izango dute eta nagusiaren rola bete. Amodio falta dute pertsonai guztiek, nabarmenki semeek aitarengandik edo aitak semeengandik. *Das weiße Band* pelikulan medikuaren semeak eskua heltzen dio, amodio eske eta *Benny's video*en aitak semeari maite duela esaten dio. Bi pelikuletan aita semearen ohean dago eserita, eta maiatzen duen pertsonak mespretxua eta axolagabetasuna jasotzen du bakarrik.



3



4

#### 4.6. Egituraren geometria

---

Egiturari dagokionez, fragmentazioa eta egitura zirkularra erabiltzen ditu. Hau da, errealitatea horrelakoa hautematen dugulako, zatikaturik, inoiz ez delako egia absolutua errealitatea. Zirkularki antolatzen ditu bere pelikulak bere pertsonaiak ere sorgin-gurpil bezalako batean murgildurik daudelako, indarkeria eta isolamendua ez direlako inoiz bukatzen, gauza bateak bestera eramaten du eta horrela iraunkortzen dira. Gizarte hotzaren barruan dauden burgesak (eta besteak ere ez) ez dakite hortik irtetzen. Telebista eta bideoa pertsonai moduan sartzen ditu Hanekek, beti presente egonda, beste pertsonaien errealitatea sortuz. Beste pertsonai estatiko bat bezala tratatzen ditu zuzendariak telebista eta *mass media*, horiek bizitza balute. Izan ere robotizatutako gizartea daukagu gaur egun eta telebistak robotizazio eta alienazio prozesu hura eragiten du. Denbora eta denbora-espazioa modu berezian maneiatzen du zuzendariak, izan ere elipsi mordoak egiteaz gain, plano sekuentziak egiten ditu ere. Lehenengoak zatiketa eta mozketak nabarmenagoak egiten ditu, inkomunikazioaren eta isolamenduaren kontzeptuentzako mesedean. Bigarrena denborari eta errealitateari fidelagoa izateko erabiltzen du, bere zinema komertzialari kritikarekin batera. Horrela, Hollywoodeko zinema komertzialean muntaketa azkarra egiten da, entretenimenduan eta akzioan oinarritua, bakarrik liluragarriena eta behar dena erakutsiz. Hanekek hura ukatzen du, eta errealitateari fidel nahi du izan, bizitza momentu hutsaletaz beteta baitago eta berak hori irudikatu nahi du ere.

#### 4.7. Eremuz kanpoa eta travellingaren artean

---

Hamaika ezaugarri formal ditu Hanekeren zinemak, haien artean garrantzitsuenak eremuz kanpoa eta *travellingak* dira. Lehenengo esan bezala ikusleari kritika egiteko erabiltzen ditu, izan ere, morboaren ikuspuntutik ikusten du

indarkeria, eta horri bizkarra ematen diola esan arren (hura gustu txarrekoa edota gehiegizkoa dela adieraziz), indarkeria ikusi nahi duela. Hau da, indarkeriaren beharra dauka indarkeriaz beldur den gizartea. *Travellingak* gizartearekin zer ikusia dute ere, *Zinta txurian* ikusi daiteken legez, erlijioaren eta etengabeko kontrolaren seinale dira. Pertsonak gizartearen barruan amaigabeki zelatatuak daude, bai erlijioarengatik bai beste herritarrengandik. Banakoaren gainean presio izugarria da hura hortaz. *Travellingarekin* batera, hainbat plano kamera geldoan daudela badirudi. Badira aipatu bezala plano sekuentzia asko Michael Hanekeren filmografian sakabanaturik, eta kamera astiroan eginda daudela ematen du. Hanekeren aburuz bizitza osoa ez da interes gunekoa, pertsonak ez dituzte berehalako ekintzak egiten. Bere pertsonaiak hortaz alienaturik bizitzen dute eta zuzendariaren erabaki formaletan ikusten da argi eta garbi. Begietsitako objektuaren onerako, ikuslearen (bere jarduera arduragabearen emaitza den) alienazioa horrela adierazten da: gero eta gehiago begiestu, orduan eta gutxiago bizi da; beharraren irudi nagusietan bere burua errekonozitzea zenbat eta gehiago aitortu, hainbat eta gutxiago ulertzen ditu bere existentzia eta nahi propioak. Gizaki aktiboari buruzko ikuskizunaren kanpokotasuna jada bere keinuak bereak ez direnean adierazten da, baizik eta irudikatzen duen beste batenak. Horregatik, ikusleak ez du inon bere lekua aurkitzen, ikuskizuna guztietan dagoelako (Debord, 1999: 38).

#### **4.8. Karratu eta marretan barna**

---

Planoen motei dagokienez, plano oso orokorrek, objektuen plano xehetasunek, lehen plano itotzaileek eta antzerki planoek gizartearekin, banakoarekin, kontrolarekin eta alienazioarekin dute ere lotura zehatza. Plano oso orokorrek natura basatiaren eta banakoaren ezerezkeria azpimarratzen dute, eta pertsonen lehen planoetan orokorki Hanekek fondo lau eta eremu sakontasun gutxirekin filmatzen ditu eta pertsonak ihesbiderik ez dutela adierazten du, errua. Objektuen plano xehetasunak pertsonaiak berak objektifikatzeko dira, hau da, diruaren edota beste ondasun burgesak gure bizitzaren kontrola hartzen dutela eta gu haien jabe izan beharrean, haiek gure jabe direla. Antzerki motako planoek, hau da, plano frontalak, distantziamenduarengatik burutzen ditu eta zineman dagoen ikuslegoari antza izateko, hausnartzera gonbidatuz. Gainera *Benny's video* eta *Cache* pelikuletan bideoa agertzen da, eta hura kamera geldoan jartzen dute pertsonaiek, morboari egindako kritika sutua. Bideoarekin loturik, enkoadrea eta birrenkoardaketak larri ugaritzen dira bere pelikuletan ere. Gaztaroa eta banakoa gai errepikari bat izanik, horiek gizarte zurrun eta arkaikoan jokatzen duten papera aztertzen du zuzendariak eta orokorrean horrek biltzen dituen itotako

personaiak. Kartzelaratutako pertsonaiak ditugu beraz, lauki-sarez eta mugaz beteriko karioletan sarturik. Horrela, arkitekturaren ematen da aditzera, *Benny's video* [5], *Das weiße Band* [6], *La pianiste* [7,8], *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* [9], *Cache* [10], *Code inconnu* [11] eta *Happy end* [12] pelikuletan adibide bezala.



5



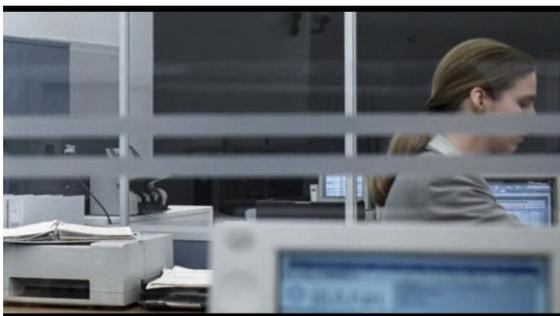
6



7



8



9



10



11



12

#### 4.9. Enigmaren isiltasuna

---

Soinuari dagokionez, izugarritzko garrantzia ematen dio Hanekek. Batetik soinua eta isiltasunaren arteko jokia, bigarrenik musika eta hirugarrenik *off* ahotsa. Hanekeren pelikulak izugarritzko isiltasuna dira, dialogoak ez dira ez oso luzeak ez gehiegi argitzaileak. Inkomunikazioa eta isolamendua adierazteko hortaz isiltasuna da nagusi. Ez da beraz, gabezia presente egitea (kasu honetan soinuarena, baina beste eremuetara eraman daiteke Hanekeren zineman ere), baizik eta gabezia hura sentitzea egitea, benetan den moduan egitea presente, galera (Marun, 2012: 1). Musikari buruz estradiegetikoa erabiltzen duela esan behar da, ia bakarrik, izan ere, diegetikoki hasi edo bukatu daitezke, baina musika osoa diegesiaren kanpo usatzen du. *Off* ahotsa bakarrik *Zinta txurian* agertzen da, baina enigma eta egiaren bilaketaren mesedean egiten du, izan ere, memoriak egiten du narratzailea eta egiaren parte bat bakarrik erakusten du. Kromatismoa kontzeptu garrantzitsua da zuzendariarentzako, izan ere, zinta txuria pelikula zuri eta beltzean dago, aipatutako bikoiztasunarengatik eta *Benny's video* eta beste hainbat pelikuletan inguru eta gizarte hotz eta urrunak adierazteko argiztapen gris, urdin eta hildako koloreak erabiltzen ditu argazki zuzendaritzan. *Camera obscura* eta negatiboen kontzeptua erabiltzen ditu ere Hanekek, berak pertsonak ikusten duten (edo ikusi nahi duten) beste aldea erakusten duelako, aldrebesturik. Metafora formal ugari erabiltzeaz gain, metafora figuratiboak menperatzen ditu zuzendari austriarrak ere.



13



14

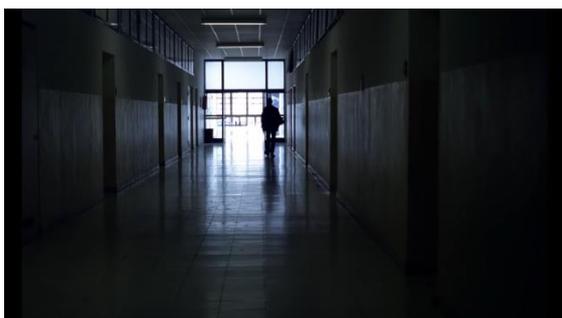
*Zinta txurian* plano batek pareta batean erreflexatzen den leiho bat erakusten du [13] eta Abbas Kiarostamik zinemagile iraniarrak berbera egiten du ere *Non dago nire lagunaren etxea?* (*¿Jane-ye doust koyast?*, 1987) pelikulan [14]. Bi pelikulak bilaketa batean oinarritzen dira, eta hainbat perspektiba (pertsona eta egi ugari) lortzen dituzte aurkikuntza betetzeko. Beraz, bilaketa pluralak dira, alde askokoak, hortik zatikatua izatea argia. Gainera, Hanekeren itzala etxe barrutik dago filmatua, beraz argia

kanpotik barrura dator eta Kiarostamirenean kaletik filmatuta dago etxe baten argia, beraz barrutik kanpora doa.

#### 4.10. Biribila itxiz

---

Hainbat zinemagile garaikidekin alderatu daiteke Michael Haneke: Gus Van Sant eta Yorgos Lanthimos. Gus Van Sant Amerikako Estatu Batuetako zinema komertzialaren eta autore zinemaren erdian dagoen erreferentea da. Argia da, baina, Hanekeren zinematik edan duela adibidez bere 2003eko *Elephant* [16] pelikularekin, kasu honetan *Benny's* videorekin [15] alderatuz. Bi pelikulek nerabe bakartietaz hitz egiten dute, biek indarkeria eta hilketa bete-betean sartzten dute eta biek nerbezaroa tunel bat bezala kontzebitzen dute. Horrela, bietan dago protagonista institutuko pasilloetan barrena, bakarrik.



15



16

Yorgos Lanthimos zuzendari greziarrak Hanekeri bere gaietan dauka antza, anitz baitaude. Lanthimosen zinemak egunerokotasuna deformatzen duen ispiluko erreflexua da, izan ere, bere inguru familiarrak, itxuraz seguruak direnak, larritasuna sortzen duten irrealitate putzuak dira eta testuinguru gaixotietan bakartasuna, isolamendua eta gizakien arteko deskonexioa ugaltzen dira. Burgesia kritikatzeko duen ere, klase horren erosotasuna eta Lanthimos bera bizitza burgesa eusten duten zutabeen suntsitzailea du bere burua (Luis Buñuel zinemagilearen eragin zuzenarekin, Hanekek horretaz edanik ere). *Kynóntas* (2009) pelikulan, zuzendari greziarraren pertsonaiek saihestezinerantz egiten dute bidaia, mugen artean harrapatuta, bi fisiko bai psikologikoak [17].



17



18



19



20

Ingmar Bergmanekin dudarik gabe alderaketa nagusiena barnehuts existentzialaren gaian da, biek heriotza, huts existentziala, egunerokotasunean absurdoa, indarkeria, bakardadea eta isiltasuna bezalakoetaz hitz egiten dute haien filmografietan. Goiko argazkietan *Das weisse band* [18] eta *Benny's video* [19] pelikuletako bi fotograma alderatzen dira, *Sugearen arrautza* (*Das Schlangenei/Ormens ägg*, 1977) pelikularekin [20]. Bergmanen pelikula hau, 1920ko alemanian dago kokatua ere. Hiru argazkiek arkitektura eta leiho karratuak erakusten dute, Nazismoaren, gizartearen zurruntasunaren eta mugiezintasunaren seinale, erlijioaren balore zaharkituekin batera, leiho guztiek gurutzeak egiten baitute. Yorgos Lanthimosen filmean bezala,

pertsonaiak kartzelaratuta daude muga hertsien artean, gardenak baina zeharkaezinak, erlijioaren eta gurutzeen balio erantsiarekin. Biribila itxi da, beraz.

Ezinbestekoa da lortutako emaitzen baliozkotasunaz eta ikertzailearen arbitrariotasunaz galdetzea. Erabilitako metodoa arrazionala eta koherentea izanik, sakontasuna bilatu da lanean (Aumont, Marie, 1990: 265). Ez da alde batera utzi behar baina, esanahi anitzeko jatorria duten pelikulek analisi selektiboa eskatzen dutela, izan ere, guztiz bukatzeko ezintasunak analista behartzen du materialaren aukeraketa egitera, edo behintzat hainbat ezaugarri eta elementutan handipen lenteak jartzera (Marzabal, Arocena, 2016: 16).

Lan honetan jartzen den ikuspuntua ez da, hortaz, dagoen bakarra, baina abiatze ekarpena da begirada berriak gehituko dituzten etorkizuneko ikerketen itxaroan.

## 5. BIBLIOGRAFIA

---

- ADORNO, T. W. (1998). *Educación para la emancipación*. Madril: Ediciones Morata.
- AUMONT, J. (1992). *La imagen*. Bartzelona: Ediciones Paidós.
- AUMONT, J., MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Bartzelona: Ediciones Paidós.
- AYALA CHINEA, J. (2004). Fabricando Utopias, cine contemporáneo e inmigración. *Cuadernos del Ateneo*. 17 zbk, 33-40 orrialdeak.
- BERICAT ALASTUEY, E. (2005). "La cultura del horror en las sociedades avanzadas: de la sociedad centrípeta a la sociedad centrífuga". *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas aldizkaria*. 110 zbk, 53-90 orrialdeak.
- BERNÁRDEZ RODAL, A. (2002). "Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación". In: *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, pp. 87-108.
- BERRIO GÓMEZ-LOBO, T. (2017). Código desconocido. Fancine bloga: Biblioteca de la universidad Carlos III. Zinema nazioarteko elkartearen 4. bilera, 2017ko apirilaren 19an. 2019ko Martxoaren 26an kontsultatua. Esteka honetan berreskuratuta: [http://biblioteca2.uc3m.es/wp-content/uploads/pdf/codigo\\_desconocido\\_final.pdf](http://biblioteca2.uc3m.es/wp-content/uploads/pdf/codigo_desconocido_final.pdf)
- BRUNETTE, P. (2010). *Michael Haneke: Contemporary film directors*. Illinois: University of Illinois Press.
- CAMPO DOMENECH, N. del (2007). *Violencia y cine: Analisis de la puesta en escena de la violencia*. Sant Carles-eko arte ederretako fakultateko tesia. Valentzia: Valentziako unibertsitate politeknikoa. 2019ko martxoaren 2an kontsultatua, esteka honetan: <http://hdl.handle.net/10251/12491>
- CASALLAS DUQUE, S. E. (2017). *Representaciones de infancia en el cine actual: Línea de Historia, Imaginarios y Representaciones Sociales de Infancia*. Bogota: Universidad distrital Francisco Jose de Caldas, zientzia eta heziketa fakultatea.
- CHION, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Bartzelona: Paidós Iberica.
- CIEUTAT, M, ROUYER, P. (2012). *Haneke por Haneke*. Madril: Gonita Filmaccion.

DAZA, C. E. (2015). "La metáfora cromática en el cine de infancia: una revisión a una década largometrajes sobre niñez". Bogotá: *Infancias Imágenes* aldizkaria. Distrital Francisco José de Caldas unibertsitatea. Bol 14, zbk 1 (urtarrila-ekaina 2015) 59-76 orrialdeak.

DEBORD, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.

DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Bartzelona, Ediciones Paidós Iberica.

DÍAZ MARTIN, M. (2015). *Las relaciones entre cine e historia: cultura y sociedad en el New Hollywood*. Madril: Universidad Complutense de Madrid, informazio zientzien fakultatea, Ikus-entzunezko komunikazioko eta publizitateko departamentuko tesia.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madril: A. Machado Libros.

ESCOBAR, A. (2016). "El Distanciamiento Brechtiano en las Obras de Michael Haneke". *Xihmai aldizkaria*, La Salle Pachuca unibertsitatea. XI. bolumena, 21 zbk. 45-64 orrialdeak.

FEBRER, N. (2010). "La metáfora del panóptico en el cine: entre la vigilancia y el control social. Imagen y teoría desde una perspectiva antropológica audiovisual". Jaen: *Gazeta de Antropología* aldizkaria. Antropologia departamentua, humanitate eta heziketa zientzien fakultatea, Jaengo unibertsitatea.

FEIXA, C. (2006). "Teorías sobre la juventud en la era contemporánea". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* aldizkaria. 4 bol, 2 zbk, 21-45 orrialdeak.

FERRANDO GARCIA, P. (2012). *Itinerarios de una imagen electrónica: Estructura y forma narrativa del plano inaugural de El video de Benny*. IV Komunikazio sozialeko kongresu internazionala, La Lagunako unibertsitatea (Tenerife) 2012ko abenduak 4, 5 eta 7. La Laguna: Latina aldizkaria, 2012ko abendua 075 zbk. 2019ko martxoaren 10ean kontsultatua, esteka honetan: [http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012\\_actas.html](http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas.html)

FERRANDO GARCIA, P. (2016) *V Congreso Internacional de Historia y Cine: Escenarios del cine histórico*. Gloria Camarero Gómez, Francesc Sánchez Barba

(eds.). Getafe: Madrilgo Carlos III unibertsitatea, Kultura eta teknologia institutua, 2017, 1351-1368 orrialdeak.

FERRANDO GARCÍA, P. (2018). "Las imágenes catódicas como proyección metafílmica en la trilogía de la glaciación de Michael Haneke". Bartzelona: *Trípodos* aldizkaria, Ramon Llull unibertsitatea. 42 zbk, 121-135 orrialdeak.

FERRANDO GARCIA, P. GÓMEZ TARÍN, F. J. (2013) *El huevo de la serpiente. La Historia atrapada en "La cinta blanca"*, en Pérez Perucha, Julio y Rubio Alcover, Agustín (Eds.), *De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español. Actas del XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Bilbao, A.E.H.C., 2013.

FOUCAULT, M. (1975). *Vigilar y castigar*. Madril: Siglo veintiuno editores Argentina

GONZALEZ, F. (2007) *Escondidos en la pantalla*. Universo media IX. Konferentzia: Pantallas depredadoras: El cine ante la cultura visual digital. Gijoneko zinema jaialdi internazionalaren barruan. Oviedo: Vicente Dominguez, EdiUno Oviedoko unibertsitatea.

GRUNDMANN, R. (2010) *A Companion to Michael Haneke*. Oxford: Wiley-Blackwell.

HANEKE, M. (2014). Violence and the media. In: GRUNDMANN, R. (ed.). *A companion to Michael Haneke*. West Sussex: Wiley Blackwell, 2014.

HERNANDEZ LES, J. A. (2013) *Michael Haneke, la disparidad de lo trágico*. Madril: Jc clementine.

HORWATH, A. (2014). "Sin Cortes: entrevista con Michael Haneke". Madril: *Minerva, Revista del círculo de Bellas artes* aldizkaria. 23 zbk, 2014. 21-28 orrialdeak. Hemendik hartua: (2009) "Uncut: Michael Haneke interview". *Film Comment magazine* aldizkaria. Film Society of Lincoln center, 2009ko alea, azaroa-abendua

JASPERS, K. (1995) *Lo trágico*. Madril: Librería Agora.

JEAMMET, P. (2002). La violencia en la adolescencia: una respuesta ante la amenaza de la identidad. Madril: Cuadernos de psiquiatría y psicoterapia del niño y del adolescente SEPYPNA-ren aldizkaria. 33/34 zbk, 59-91 orrialdeak.

KUTTENBERG, E. (2010). Allegory in Michael Haneke's. *The Seventh Continent*. En: Dassanowky, R. von y Speck, O. C. (eds.). *New Austrian Film*. Nueva York: Berghahn.

LACAN J. (2003) *Escritos 1*. Mexico D.F.: Siglo 21 editores

LEMERCIER, F. (2009) *Interview, Michael Haneke director*. Cineuropa.org web orrialdea. 2019ko otsailaren 7an kontsultatua, hemen berreskuratua: <https://cineuropa.org/en/interview/108748/>

LIPOVETSKY, G. (1983) *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Madril: Editorial Anagrama.

LOPEZ TOMBE, C. M. (2011) *Brecht de cara a Aristóteles: distanciamiento versus catarsis*. Universidad del Valle, Humanitate Fakultatea. Filosofian lizentziatutako titulua lortzeko gradu amaierako lana.

MAISO BLASCO, J. (2004). "La inmediatez quebrada. El cine como escritura audiovisual, de Kluge a Haneke: una tradición adorniana". Madril: *Binaria: Revista de comunicacion, cultura y tecnologia* aldizkarian (itxita) argitaratutako txostena 4 zbk

MARUN, E. (2012). La imagen ausente, la representación de lo irrepresentable. AsAECA, 3. Congreso internacional de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual.

MARZÁBAL, Í., AROCENA, C. (2016). *Películas para la educación: aprender viendo cine, aprender a ver cine*. Madril: Ediciones Catedra.

MORIN, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Bartzelona: Paidós Iberica.

MONGUIN, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo: ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós.

ORELLANA, J. (2007). "Cine y violencia". San Pablo CEU unibertsitatea: *Escuela Abierta* aldizkaria 10 zbk, 91-99 orrialdeak.

ORELLANA, J. (2015). "Michael Haneke. Nostalgia de redención en su Trilogía de la glaciación". Madril: *Doxa comunicacion, revista interdisciplinar de comunicacion y ciencias sociales* aldizkaria. 20 zbk, 119-135 orrialdeak.

PEREZ MARIN, D. (2008). "'71 fragmentos de una cronología del azar" de Michael Haneke: La glaciación de los sentimientos en la sociedad fragmentada". Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación aldizkaria. 3 zbk, 283-295 orrialdeak.

PEUCKER B. (2004). *Effects of the real: Michael Haneke's Benny's Video*. Kinoeye: New perspectives on european film. 2004ko martxoaren 8an, 4 zbk. 2019ko martxoaren 8an kontsultatua, esteka honetan: <https://www.kinoeye.org/04/01/peucker01.php>

RAMIREZ MIRANDA, F. J. (2012). "Sentido e indeterminación en La cinta blanca, de Michael Haneke". Ciudad de Mexico: *La Colmena, Revista de la universidad autónoma del estado de Mexico* aldizkaria. 74 zbk, 17-20 orrialdeak.

REJAS CANO, S. A. (2017). *Menos es más: El diseño de sonido minimalista de Michael Haneke en las películas Caché, Das weiße Band y Amour*. Peruko unibertsitate pontifizia katolikoaren biltegia. 2017ko uztailaren 10ean. 2019ko martxoaren 1ean kontsultatua, esteka honetan: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/9188>

RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (2013). "Adolescentes en el cine". Revista de estudios de juventud aldizkaria. 101 zbk, 19-33 orrialdeak.

ROJAS, S. (2010). "Para una conjetura estética de la maldad". Santiago de Chile: *La Fuga* aldizkaria, 11 zbk. 1-5 orrialdeak.

SHARRETT, C. (2003). "The World That is Known: An Interview with Michael Haneke". New York: *Cinéaste* aldizkaria. Bol. 28, 3 zbk, (2003ko uda), 28-31 orrialdeak.

SINNERBRINK, R. (2011). A post human moralist. Angelaki aldizkaria, 16 bol, 4 zbk, 115-116 orrialdeak.

SPECK, O. C. (2008). *Crime and Madness in Modern Austria: Myth, Metaphor and Cultural Realities*. Newcastle: Cambridge scholars publishing.

SPECK, O. C. (2010) *Funny Frames. The Filmic concepts of Michael Haneke*. New York: Continuum international publishing group.

SPERA, A. STEIMBREGER, L. (2016) *La poética del desprecio*. Etica y cine web orrialdea. 2019ko urtarrilak 26an kontsultatua, hemen berreskuratua: <http://www.eticaycine.org/La-cinta-blanca.3347>

URRUTIA, C. (2007). *A propósito de Caché*. La Fuga 2 web orrialdea. 2019ko apirilak 18an kontsultatua. Esteka honetan berreskuratuta: <http://2016.lafuga.cl/a-proposito-de-cache/40>

WHEATLEY, C. (2009). *Michael Haneke's cinema*. New York, Oxford: Berghahn Books.

ZUNZUNEGI, S. (1994). *Paisajes de la forma, ejercicios de análisis de la imagen*. Madril: Ediciones Cátedra.

## 6. FILMOGRAFIA

---

BERGMAN, I. (1977) *Das Schlangenei / Ormens ägg*. Mendebaldeko Alemania (RFA): Bavaria Film, De Laurentiis, Rialto Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).

HANEKE, M. (2009). *Das weisse band*. Alemania; Wega-Film, X Filme Creative Pool

HANEKE, M. (1992). *Benny's video*. Austria: Wega-Film

HANEKE, M. (2001). *La pianiste*. Frantzia; Wega-Film, MK2 Productions, Les Films Alain Sarde

HANEKE, M. (2005). *Cache*. Frantzia: Les Films du Losange, Wega-Film, Bavaria Film, BIM Distribuzione, France3, Canal+

HANEKE, M. (1997). *Funny Games*. Austria: Wega-Film

HANEKE, M. (1989). *Der siebente kontinent*. Austria: Wega-Film

HANEKE, M. (1994). *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*. Austria: Wega-Film

HANEKE, M. (2017). *Happy end*. Austria: Les Films du Losange, X Filme Creative Pool, Wega-Film, Arte France Cinéma, France 3 Cinéma, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Bayerischer Rundfunk (BR), Arte France, Canal+, Ciné+, Centre National de

la Cinématographie, France Télévisions, ORF Film, Fernseh-Abkommen, Filmförderungsanstalt, Eurimages

HANEKE, M. (2003). *Wolfzeit*. Austria: ARTE (*Association Relative à la Télévision Européenne*)

HANEKE, M. (2000). *Code inconnu*. Frantzia: MK2 Productions, Les Films Alain Sarde, Arte France Cinema, France 2 Cinema, Bavaria Film.

KIAROSTAMI, A. (1987). *¿Jane-ye doust koyast?*. Iran: Ali Reza Zarrin.

LANTHIMOS, Y. (2009). *Kynódontas*. Grezia: Boo Productions.

PASOLINI, P. P. (1975). *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Italia: Produzioni Europee Associate, Les Productions Artistes Associés.

TARKOVSKY, A. (1962). *Ivanovo detstvo*. Sobietar batasuna (URSS): Mosfilm.

TRUFFAUT F. (1959). *Les 400 coups*. France: Les Films du Carrosse.

VAN SANT, G. (2003). *Elephant*. Estatu Batuak: Meno Film Company, Blue Relief.

VON TRIER, L. (1991). *Europa*. Danimarka: Alicéléo, Det Danske Filminstitut, Eurimages, Fund of the Council of Europe, Institut suisse du film, Nordisk Film, La Sofica Sofinergie, Sofinergie 3, Gérard Mital Productions, SFI Filmkonsulent, UGC Images.