

# Chantal Akerman: ένα σινεμά πέρα από στείρους ορισμούς

Του Θανάση Βασιλείου\*

Η Chantal Akerman υπήρξε καταραμένη: οι ετικέτες που τόσο μισούσε γίνονταν κρούστα που την έκλεινε ασφυκτικά μέσα της μετά από κάθε ταινία. «Καθολική», «Εβραία», «ομοφυλόφιλη», «φεμινίστρια» ή ακόμη απλά «γυναίκα», υπήρξαν οι πιο διαδεδομένες επεξηγηματικές προσπάθειες που άλλοτε η ίδια αναγκάζονταν πικραμένη να χρησιμοποιήσει και άλλοτε να αντιμετωπίσει, κάθε φορά που καλούνταν να μιλήσει ως «σκηνοθέτις». Κάθε νέα ταινία σχεδόν και μια νέα ετικέτα. Κάθε ταινία και μια νέα προσπάθεια να απελευθερωθεί απ'την παγίωση των ορισμών που την τύλιγαν από την προηγούμενη. Κάθε νέα ταινία μια ακόμη προσπάθεια ν'αναπνεύσει.

Αναρωτιόταν, έτσι: «τι σημαίνει 'γυναικεία κινηματογραφική γραφή;', 'τι είναι το σινεμά του άντρα και τι της γυναίκας;', 'τι πρέπει να αποδείξω ως γυναίκα σκηνοθέτις κάνοντας ταινίες;', 'γιατί ως γυναίκα σκηνοθέτις είμαι υποχρεωμένη να κάνω ταινίες για τις γυναίκες και όχι για τους άντρες;', και 'γιατί το αντίστροφο θεωρείται απλό ενώ εμείς οι γυναίκες πρέπει να αποδεικνύουμε διαρκώς ότι μπορούμε τελικά;'. Η επιβίωση αυτών των ερωτημάτων, που εγγυάται και θα εγγυάται πάντα τον ύπουλο διαχωρισμό μεταξύ γυναικείας και αντρικής δημιουργίας, υπήρξε για την ίδια ένα αφόρητο βάρος. Η φράση της «Δε θα επιτρέψω ποτέ την γκετοποίηση του έργου μου: δε θα στείλω ποτέ την ταινία *Je, tu, il, elle* (1974) σε γκέι φεστιβάλ», αντικατοπτρίζει ξεκάθαρα την άρνησή της να αποδεχτεί ότι μία ταινία με ομοφυλόφιλους χαρακτήρες είναι «διαφορετική». Την άρνηση της να αποδεχτεί τη διαφορετικότητα του έργου της με όρους σεξουαλικότητας, φύλλου, θεσμών.

*Je, tu, il, elle* (1974)

Μια έρευνα πάνω στο σώμα και τις διάρκειες που του αντιστοιχούν

Η Chantal Akerman, όμως, θα είναι πάντα πολλά περισσότερα απ'όλα αυτά. Κατάφερε να κάνει εξαιρετικά ντοκιμαντέρ και σπουδαίες ταινίες μυθοπλασίας, περνώντας με χαρακτηριστική άνεση από το ένα είδος στο άλλο, θυμίζοντάς μας τεράστιους σκηνοθέτες οι οποίοι χαρακτηρίζονται από μια παρόμοια άνεση, όπως ο Werner Herzog και ο Aleksandr Sokurov. Η γραφή της, σαφής και αναγνωρίσιμη, βαθιά κινηματογραφική, σφυρηλατήθηκε και κρυσταλλοποιήθηκε τη δεκαετία του 1970, μετά το ταξίδι της στη Νέα Υόρκη όπου, 21 ετών, ανακάλυψε και λάτρεψε τα έργα του Underground στο Anthology Film Archives του μεγάλου Jonas Mekas. Οι ταινίες των Stan Brakhage, Michael Snow, Andy Warhol αλλά και του ίδιου του Jonas Mekas, τη σημαδεύουν χωρίς αμφιβολία, ωστόσο οι επιρροές αυτές θα ανθίσουν κάτω από ένα άλλο φως, εντελώς προσωπικό, δείγμα της εκπληκτικής της κινηματογραφικής οξύνοιας. Η Akerman κράτησε από το νεοϋορκέζικό Underground -αλλά και τη γαλλική Nouvelle Vague που θαύμασε στα εφηβικά της χρόνια- αυτό που την ενδιέφερε: ένα σινεμά στο οποίο η ζωή δε λογοδοτεί απέναντι σε κατηγορίες σκέψης αλλά, αντιθέτως, ένα σινεμά όπου οι σκέψεις εισχωρούν στις κατηγορίες της ζωής. Κι αυτές οι τελευταίες, όπως σημειώνει ο Gilles Deleuze, είναι οι συμπεριφορές του σώματος, οι στάσεις του. Το να σκεφτώ, στο σινεμά του μοντερνισμού του οποίου η Chantal Akerman είναι μία από τις γνησιότερες εκπροσώπους, είναι το να μάθω αυτό που μπορεί ένα μη-

σκεπτόμενο σώμα, τις ικανότητές του, τις στάσεις του, τις συμπεριφορές του. Ένα σώμα που κουβαλά όλες τις προσμονές, τις αγωνίες, την κούρασή του, και που ποτέ δεν είναι στο παρόν. Ένα σώμα-ίχνος των παρελθοντικών εμπειριών, ένα σώμα που το βρίσκουμε «μετά», όταν όλα έχουν τελειώσει. Ένα σώμα όπως το κληροδοτεί η Nouvelle Vague στο παγκόσμιο σινεμά.

De l'Est (1993)

Από τον Cassavetes μέχρι τον Godard, το σινεμά προσφέρει καθ' όλη τη δεκαετία του 1960 τα μέσα στο σώμα των αντι-ηρώων, στο σώμα του περιθωρίου, έτσι ώστε να ιδωθούν μέσα στην καθημερινότητά τους, μέσα στις διάρκειές τους, μέσα σε μία ιεροτελεστοποίηση των κινήσεών τους: σώματα που ορίζουν τα ντεκόρ (Le Mépris/1964, Vivre sa Vie/1962 του Godard), που αγγίζουν ή ακόμη και κουνούν την κινηματογραφική μηχανή (Shadows/1959, Faces/1968 του Cassavetes, A bout de souffle/1960 του Godard), που περνούν απ'την θεατρική δοκιμασία για να αγγίξουν την κινηματογραφική (L'amour fou/1969 του Rivette), παύουν να είναι σώματα που δρουν για να μεταβάλουν μια κατάσταση. Περνούν απ'τη μία κατάσταση σε μιαν άλλη και το σημαντικό δεν είναι από πού ξεκινούν και πού φτάνουν, αλλά, ακριβώς, το διαρκές πέρασμα από το ένα άκρο στο άλλο. Αυτό που ο Bertolt Brecht ονόμασε « gestus »[1], ως απόλυτο θεατρικό στόχο όπου τα σώματα χτίζονται λέξη-λέξη, κίνηση-κίνηση, καθ' όλη της διάρκεια της παράστασης.

Η θέση της στην ιστορία του μοντέρνου σινεμά

Μετά από αυτή τη σημαντική δεκαετία όπου ο κινηματογραφικός μοντερνισμός περνά –και από μία ενδελεχή έρευνα πάνω στη σχέση του με το ανθρώπινο σώμα, χτίζοντας ένα ρεύμα που θα το βρούμε κάτω από τίτλους όπως «σωματικό σινεμά» ή «κινηματογράφος του σώματος», η Akerman επιστρέφει για λίγο –όπως πάντα- στο Βέλγιο, και γυρίζει τις δύο πιο αναγνωρίσιμες ταινίες της: Je, tu, il, elle και Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975). Και είναι ίσως οι σημαντικότερες ακριβώς γιατί, μετά από όλη αυτή την έρευνα που κληρονομεί από τους σπουδαίους προαναφερθέντες –και μη- σκηνοθέτες, η βελγίδα σκηνοθέτις έρχεται να μας δώσει δύο πανέμορφες και εξαιρετικής δύναμης ταινίες, προτείνοντας κάτι καινούργιο. Στη μεν πρώτη, η ηρωίδα, την οποία υποδύεται η ίδια η σκηνοθέτις, κλεισμένη σε ένα δωμάτιο, εναλλάσει στάσεις και κινήσεις με τρόπο παιδικό, αφελή, αυτιστικό, μέσα σ'ένα πλαίσιο που είναι αυτό της προσμονής. Στο τέλος δίνεται ολοκληρωτικά στην όμορφη φίλη που θα την επισκευθεί σε μία σεκάνς έντεκα λεπτών. Προσφέρει δηλαδή και εκθέτει το ίδιο της το σώμα, πριν προχωρήσει στην αναζήτηση άλλων...

Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)

Στη δεύτερη θα αφηγηθεί την ιστορία τριών ημερών μίας γυναίκας που μεγαλώνει μόνη τον έφηβο γιο της. Για διακόσια-ένα λεπτά, παρακολουθούμε τις κινήσεις της σε όλη τους την πληρότητα. Το καθημερινό πρόγραμμα της ηρωίδας, που υποδύεται έξοχα η Delphine Seyrig, παίρνει τις διαστάσεις μιας θεμελιώδους για τη ζωή της ηρωίδας ιεροτελεστίας: οι σωστά υπολογισμένες κινήσεις, χρονομετρημένες με ακρίβεια δευτερολέπτου, από τους άντρες που υποδέχεται στο δωμάτιό της έναντι χρηματικού ποσού, στο μπάνιο που ακολουθεί, κι από την προετοιμασία του δείπνου με το γιο της μέχρι το στρώσιμο των κρεβατιών και το πλύσιμο των πιάτων, η Seyrig δομεί το gestus της γύρω από αυτά που

πάντα έμεναν στον κλασσικό κινηματογράφου στο μεταξύ των cut, πεταγμένα αδιάφορα στο λάκκο των κινηματογραφικών ελλείψεων. Τα διάφορα στάδια αυτής της σωματικής τελετουργίας συλλαμβάνουν την εικόνα μιας κοινωνίας σε βαθειά κρίση, στην οποία η γυναίκα αναζητά τη γαλήνη μέσα από έναν εμμονικό προγραμματισμό, και ο άνδρας σκιαγραφεί τη δική του Ιστορία μέσα από την απουσία του.

Η ταινία αυτή θεωρείται από πολλούς ιστορικούς του κινηματογράφου η σημαντικότερη φεμινιστική ταινία στην ιστορία του σινεμά. Η Akerman πάλι αντιδρά: «θέλησα απλά να δείξω το πρόγραμμα μιας σύγχρονης γυναίκας μέσα στη διάρκειά του, δε θέλησα να κάνω μια φεμινιστική ταινία». Και η αλήθεια είναι ότι η Jeanne Dielman -και η Seyrig που την υποδύεται- δεν είναι σημαντικός χαρακτήρας ως μαχόμενη φεμινίστρια, αλλά ως γυναίκα που κατακτά κινηματογραφικά τη σωματικότητά της μέσα από μια άψογη ισορροπία μεταξύ κινήσεων και διαρκειών. Η Akerman λέει χαριτολογώντας ότι «έκανα τέχνη δείχνοντας μια γυναίκα να πλένει πιάτα», αλλά η ουσία της καινοτομίας της κρύβεται ακριβώς εκεί: το πλύσιμο το πιάτων και όλη η τελετουργική αισθητική της ταινίας κάνουν την ταινία αυτή μεγαλειώδη, επειδή ακριβώς όλα βρίσκουν –επιτέλους- τις διάρκειες που τους αντιστοιχούν.

#### Les rendez-vous d'Anna (1978)

Η Akerman θα ψάχνει από τα πρώτα μέχρι τα τελευταία βήματα της τεράστιας καριέρας της τη ζωή μέσα από αυτή τη σημαντική γιατί –επαναλαμβάνω- καθαρά κινηματογραφική ισορροπία. Από το μνημειώδες ντοκιμαντέρ D'est (1993), όπου σαρώνει όλο το ανατολικό μπλοκ καταγράφοντας «ό,τι μου προκάλεσε ενδιαφέρον» μετά την πτώση του τείχους και πριν να είναι «πολύ αργά», μέχρι το De l'autre côté (2002), όπου ακολουθεί το πέρασμα των Μεξικανών από τα σύνορα των ΗΠΑ, περνώντας από το Hôtel Monterey (1972) που παρατηρεί με επιμονή τους αργούς παλμούς ενός ταλαιπωρημένου νεοϋορκέζικου ξενοδοχείου, και το αυτοβιογραφικό Les rendez-vous d'Anna (1978), η Akerman μεταμορφώνει τη ζωή των κάδρων της, εμφυσώντας τους διάρκειες που άλλοτε τα απελευθερώνουν κι άλλοτε τα ανησυχούν, άλλοτε τα αλλοιώνουν κι άλλοτε τα αποκαλύπτουν, προσφέροντάς μας ένα σινεμά που ακόμη και σήμερα, δεν έχει ίχνος ρυτίδας επάνω του.

#### Hôtel Monterey (1972)

Απόσα γράφτηκαν τις τελευταίες ημέρες γι'αυτήν, κρατώ τη φράση ενός εκ των σημαντικότερων ανεξάρτητων αμερικανών σκηνοθετών της εποχής μας. Ο Gus Van Sant είπε: «Βλέπω συχνά τη Jeanne Dielman ακόμη και τώρα. Και μένω άφωνος μπροστά σ'αυτή την έκρηξη των συνόρων που κατάφερε με αυτή την ταινία, με αυτά που επινοεί σε ό,τι αφορά στην αφήγηση, και στη σχέση της με τον χαρακτήρα της Seyrig. Όταν έκανα ταινίες όπως οι Gerry, Elephant και Last Days, όλα αυτά αποτέλεσαν για εμένα μία επιρροή πολύ περισσότερο από σημαντική: υπήρχαν εκεί για εμένα ο Bela Tarr και η Chantal Akerman.»

Η Chantal Akerman αυτοκτόνησε στις 5 Οκτώβρη, στο Παρίσι.

\*Ο Θανάσης Βασιλείου διδάσκει στο Τμήμα Κινηματογραφικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Aix-Marseille

Γυρίσματα απο τη ταινία: Jeanne Dielman 23, quai du Commerce 1080 Bruxelles

<https://www.youtube.com/watch?v=cxmajmEYaFo>

[1] Πρόκειται για την εξέλιξη των σωματικών συμπεριφορών που ορίζουν και ορίζονται γύρω από έναν δεσμό, έναν κόμβο, ονόματι *gestus*, δηλαδή έναν συντονισμό μεταξύ των κινήσεων αυτών, ο οποίος όμως δεν εξαρτάται από μία προκαθορισμένη συνθήκη που την ορίζουν η ανάγκες της εξέλιξης μιας οποιασδήποτε ιστορίας, μιας οποιασδήποτε δραματοποίησης, μιας οποιασδήποτε σεναριακής ανάγκης. Με άλλα λόγια, οι χαρακτήρες αρκούνται στο να αποδώσουν αυτόν το συντονισμό κινήσεων και στάσεων του σώματος (*gestus*), όταν καταφέρνουν, ως κινηματογραφικοί χαρακτήρες, να μετατραπούν σε σώματα που εκκρίνουν την ιστορία και όχι το αντίστροφο.