

MURIEL ANDRIN

**Gorputzaren intuizioaz, denboraz eta barne zentzuaz.**  
**–Chantal Akermanengandik gaurko emakume zinegileengana**

Chantal Akermanen zinemaz ari garelarik, berehala sortzen da denboraren gaia. Galdekizun guztien helburu, nagusi ageri da 1968 eta 1972 bitartean errodatu-rikoko lehen film labur eta ertainetatik (*Saute ma ville, L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée, La chambre, Le 15/08*). Ez da bakar- ra inondik ere, gai hori osotasun batean, hizkuntzari eta gorputzari estu-estu loturiko irudikatze filmiko bate barnean ageri delako, baina baita zerikusia ere baduelako estereotipo femeninoak eta zine irudikatze klasikoaren arauak leherrarazteko gogoarekin. Molde bitxian, 'osotasun zinematografiko' hori ez da zinegilearen gogo aldarte jakin baten mende edo muntaia urteen mende gelditu, eta gaur egungo emakume zuzendariei transmititu zaie: Marion Hansel, Jane Campion, Claire Denis, Marina De Van, Lucie Hadzihalilovic, Julie Taymor, Isabel Coixet, Mira Nair edo are Naomi Kawase ere, berriro interpretatu baitute munduaren, pertsonaien eta kontakizunen azalpenaren konfigurazio filmiko hori. Are gehiago, zinegile horiek zine narratibo klasikoaren alorrean, baita komertzialean ere, sartu dituzte beren gogoetak, jatorrizko balio esperimentalez gabetuz.

Lehenik eta behin, hasierako filmetan, Akermanen zineak uko egiten zion ezarritako hizkuntzari eta bestelako formak sortzeko erabateko premia plazaratzen zuen. Hala, Akermanen heroiak muturreko aukeren artean zatiturik ageri dira: mututasuna (*La chambre*-n oheraturik ageri den emakume gaztearen kasuan, filmaren lehen bertsioa mutua zen) edo hitzen erauntsia –Woolfen '*stream of consciousness*' hura, non dudamudek, etenaldiek eta ideia asoziazioek hizkuntza bideratzen duten (*Le 15/08* filmean emakume gazte ilehori batek bere buruaz hitz egiten du Parisko apartamentu batean edo *L'enfant aimé* izenekoan, berriz, ama gazte batek bere kezka azaltzen dizkio adiskide bati). Ildo beretik, gaur egungo zineak bere gain hartu du hizkuntza nagusiaren alternatibei buruzko betiko kontu hori. Claire Denisen filmak ia mutuak dira, komunikazioa itzulinguru baten bidez baizik ez baita abiatzen, dela keinuen bidez, dela ahotsarekiko edo musikarekiko harreman melodikoaren bidez; *Nénette* (Alice Hourri *Nénette et Boni* filmean, 1996) ez du ia ezer esaten Bonirekin (Grégoire Colin) konparatuz gero, horrek gehiegi erabiltzen baitu hizkuntza (ahozkoa, idatzizkoa); *Coré* (*Trouble Every Day*, 2000) bere bulkaden munduan bakartu da eta ez da handik ateratzen heriotza eta oinazea eskatzeko baizik. Jane Campionek eszenaturiko pertsonaiek, beren aldetik, hizketazko 'desordenak' pairatzen dituzte; Janet Framek bere mintzaira poetikoa sortu du, eta modu horretara bere emozioak deskribatzeko balio ez dion idazkera maskulinoari ihes egin dio (*An Angel at my table*, 1990), *Sweetiek* hizketaz kanpoko komunikazioa aukeratzen du hizkuntzaren ordena sinbolikoaren ukoa adierazteko, zaunka egiten du aitaren aurkako protesta gisa eta are kosk egingo dio ere; Adak, Stewarten eta munduaren aurrez aurre jarririk, uko egingo dio hitz egiteari (*The Piano*, 1993), eta mintzaira molde berria sortuko du hainbat ahotsen bidez: narrazioa laguntzen duen barneko ahotsa, sentimendu eta eskaerak itzultzen dizkion alaba, bere oharrak, Baines, baina baita pianoa eta musika ere.

Mintzairarekiko harreman berri hori ez da gauzatzen gaien ikuspegitik bakarrik, era berean, mintzaira zinematografikoa bera egituratzea inpliketzen baitu. Lehen filmen bidez, beraz bestelako harremana sortzen du Akermanek narrazio denborarekiko. Haren

inspirazio iturria den Michael Snowren lan esperimentalean bezala, Akermanen baitan denboraren gaia guztiz loturik dago filmatzearen beraren objektibitatearekin (*La Chambre*-ko panoramika zirkularrak erakusten duenez), baina baita ere, era paradoxikoan, sentsazioarekin, subjektibitatearekin: “Eta denbora, berdina da mundu guztiarentzat? Luzetxo iruditu zait, diote batzuek; motz iruditu zait, beste batzuek, eta zenbaitek ez diote ezer<sup>1</sup>”. Haren film labur eta ertainak irudikatze zinematografiko ‘klasiko’ edo ‘nagusi’aren aurkako erreakzio gisa eratzten dira, narrazio arauetara egiten ez dien fluxu bat ezarriz, denbora pilatze edo luzatzearen mende dagoena, ordea (*Hotel Monterey*-ko plano finkoek autonomoak dirudite pertsonaien presentziaren aldean).

Muturreko *a priori* horretatik aldendurik, baina denbora filmikoaren inguruko jokoari berriro ekinez, gaurko emakume zinegileek logika narratibo klasikoa eta *arnasa hartzeko* gune narratiboak etengabe tarteka daitezkeelako uste osoan lan egiten dute. Aurrez finkaturiko denbora estratuen –egun, ordu, minutu edo segundoen– mende dagoen denbora unibertsalaren ordeztu, denborazkotasun subjektiboa ezartzen dute, esperientzia sinestesikoa, *denbora fenomenologikoa* edo bizi izandakoa “unibertsoaren denborara itzultzeko eskatzen duten beharrezkoetatik aske<sup>2</sup>”. Linealtasuna eta protentsioa mantentzen dira, nahiz eta hor-hemen ageri diren pilaketa unek bestelako erritmoa ezarri narrazioaren progresioari. *Passionless moments* (Campion, 1983) saila ideia horren adibide ironiko bat da, ‘ezer gertatzen ez den’ unek irudi-ekintza ordezkatu dutelarik, eta *Two Friends* (Campion, 1986) filmean, Dana Polan txunditu egiten da *in media res* egituratze horretaz, zeren eta “leaves causes and effects of individual narrative developments unexplained even if one can sort out their place in the overall temporal order<sup>3</sup>” (narratiba indibidual baten garapenen kausak eta ondorioak azaldu gabe uzten baititu, baten bat denboraren ordena globalean duten lekutik aldentzen bada ere). Claire Denis, bere zinean, “highly individual style” (estilo guztiz indibiduala) garatzen ari dela hautematen da, “favouring optical and sound elements over dialogue, psychological realism, scenic continuity and other traditional modes of narrative storytelling” (elementu optiko eta soinuak faboratzen dituen errealismo psikologikoa, jarraipen eszenikoa eta narratibaren beste era tradizionalak baino areago), haren muntaia teknikaren oinarrian deskripzio tartekak eta eten eliptikoak<sup>4</sup>.

Bergsonen iraupenaz duen ikusmoldeak funtsezko giltzak eman bide ditu forma berri hori ulertzeko. Bergsonentzat iraupen guztiz hutsa gure kontzientzia egoeren segida da gure niak bere burua bizitzen utzi eta egungo egoeraren eta aurreko egoeraren artean bereizketarik egiteari uko egiten dionean, eta ‘jadanik ez dena baden horretan<sup>5</sup>’ jarraitzea proposatzen du. Harentzat, iraupenaren *esperientzia* da garrantzitsua. Emakume zuzendarion filmatzeko erak barne iraupenaren ideia hori berriro agerrarazi nahi duela ematen du “nia edo kontzientzia barnetasun gisa – barnetasunaren lehenetsua, hain zuzen ere, ezinbesteko baldintza gisa ageri da iraupenaren edozein esperientzia posible izan dadin”, eta soziabilitate gune guztietatik kanpo geratzen da<sup>6</sup>. Pauline (Jennifer Jason Leigh) urre koloreko petalo euriaren azpian ibiltzen erakusten duen *In the cut* filmaren (Campion, 2003) lehen sekuentzia; auto baten barnean elkarri musu ematen dion bikote anonimo bat erakusten duena, edo maitalearen gorputz desiratua, ferekatua eta irentsia *Trouble Every Day*-n; anaia desagertzea, hirian zehar bizikletan egindako ibilbideak edo are *Shara*-ko (Kawase, 2003) dantza ere, horretan ekaitz askatzailea sortzen delarik; Hanselen filmeko hodeiak (*Nuages*, 2001), egin eta desegiten direnak, halabeharrez itxuraldatuz doazenak. Hemen, bi kontu batera gertatzea da harrigarria: alde batetik, denborazkotasunik eza, gizarte edo testuinguruari buruzko

datu guztiak ezabatu izana, eta bestetik, iraupena (hitzez hitzeko esanahian), baita bizi izandako esperientzien osotasuna ere. Irudi-ekintzaren esparruan puntu jakin batean geratzen den sekuentzia, berezko eran luzatzen da hemen; “jadanik ez dena baden horretan” delakoa sartzen da *barnetasun* baten irudikapenean, hemen nia ‘bizitzen uzten den’ espazio batean artikulatzen dena; haurtzaro zoriontsua, ama eta arreba lagun, desira soila eta fusioa sexu egintzan, bizitzara itzultzea desagertzearen esperientziaren ondoren.

Hizkuntzarekiko erlazio berezi horrek, bai eta iraupenaren esperientzia ezartzeak ere, funtsezko lekua aurkitzea ahalbidetzen diote gorputzari. Gilles Deleuzen hitzetan, “emakume zuzendariak duten garrantzia ez diote feminismo militanteari zor. Gorputzen zine hori zer modutan berritu duten da gehien axola duena, emakumeek, banakoen edo guztien gestus gisa, beren jarreraren iturburua eta dagokien denborazkotasuna konkistatu beharko balituzte bezala<sup>7</sup>”. Hala, *Saute ma ville*, *La chambre* edo *Le 15/8* bezalako filmetan, emakumearen gorputza aldi berean bi aldeotatik definiturik ageri da: batetik, barne klaustrofobikoetan eta guztiz sinbolikoetan itxirik agertzea –sukaldea eta logela *leitmotiv* gisa errepikatzen dira–, rol sozial batean ixtea azaltzen dutenak, eta bestetik, kontu handiz aukeraturiko zenbait objekturen aurrez aurre gertatzea –gorua, teontzia, sagarra *La Chambre*-n, etxeko tresnak *Saute ma ville*-n, ispilua aurreko filmean eta *L’enfant aimé*-n). Gaurko emakume zinegileen artean bestelako esanahia hartzen du gorputzak; hemen jadanik ez du testuingururik, dekoraturik, *bera da dekoratua*. Horren ikuspegi bikoitzean, kanpoko bilgarri gisa eta barneko mami gisa, elementu nagusi bilakatzen da eta denbora eta materia filmikoaren egituraketa inposatzen du. Baina objektu frontala ere bada. Frontaltasun hori pertsonaien bidez adierazten zen Akermanen kasuan (hala nola *La chambre* edo *Le 15/08* filmetan); hemen, ordea, larruazala bihurtu da frontala eta horrek urratzen du ikuslearen begirada.

Beti bere egunerokotasunean jaso bada ere, gorputza (emakumezkoena zein gizonezkoena, dagoeneko adibideak ez baitira murriztaileak) ez da jadanik gorputz sozial soila, beste ezer baino lehen bere haragizko balioan erakusten da, orain barne emozioa hobeto erakustearren benetan ebaki, zauritu egiten den materia bizia. Asko dira eboluzio/iraultzak, adibide ezagun batetik, amatasunak eta horrek dakarren denborazkotasun bereziak hanpaturiko sabel horretatik (*Nénette et Boni*, *Shara*), larruazal urratuaren, zatikatuaren adibide bitxiago eta berriago horretaraino (*Trouble every day*, *Dans ma peau*). Plazerak traumatismoekin batera ageri dira orain, eta gorputz bilgarria hausten duen istripua azpimarratzen da, hala nola *Frida* (Taymor, 2002) filmaren plano enblematikoan non, pikatu guztiz azkarrean, nerabearen gorputza erakusten zaigun hondakin pila batean (baina baita urrezko euripean ere), haren bizkarrezurra betiko deformatu duen auto istripua izan ondoren. *Beau travail* filmean (Denis, 1999), Gilles Sentainen (Grégoire Colin) larruazala ikaztu, bizirik erretzen da erabat, pergamino baten gisa, basamortuan galtzen denean, komandanteak haren iparrorratza manipulatu ondoren. Gorputza komunikazio loturaren gune bilakatua, baina baita barnekotasunarena ere, bizi izandako sentipenak dira irudikatze horren motorra, hala narrazioaren mailan, nola ikuslearekiko erlazioari dagokionez; Bergsonentzat, “sentipena barne egoera gisa hartzen dugunean, esan nahi dugu gure gorputzean sortzen dela<sup>8</sup>”. Zine-sentipena, sinestesikoa, oraingo zinearen osagai garrantzitsuenetakoa bat da; hala, *Shara* “zine psikologiko” gisa deskribatu da, eta *Beau Travail* filmean “egungo munduan lekurik ez duten makina sentsore-motorretako haragi eta giharrezko leunketa fina ikusi dute<sup>9</sup>”.

Akermanek moduak eta bideak pilatzen zituen bere film labur eta ertainetan ikuslearen eta gorputzen artean distantzia kritikoa ezartzearen, dela mugimendu mekaniko baten bidez filmatuz (*La chambre*), dela plano sekuentzien finkotasunaz (*Le 15/8*), plano orokorrak lehenesten zituela edozein hurbiltze dramatikoren kaltetan; orain, ordea, lehen planoan da printzipio filmiko erabakigarria, horrek azaltzen baititu erarik egokienean pertsonaiak bere inguruan duenarekin dituen ukimenezko harremanak. Aurpegiak baino areago, gorputz puska zatikatuak dira hemen helburu, batez ere eskuak (edo oinak) eta horiek ukitzen dutena, ukimen sentipen hori irudikatu nahian; horrek guztiak aldi berean eguneroko keinuetara bideratzen gaitu (Akermanen pertsonaien keinuei egindako omenaldi sentikorra bide dena), baina baita mamu ibilera alderraiaren keinuetara ere, eta horietakoak dira: Paulineren oinak lorategiko belar bustian (*In the Cut*), Boniren eskuak untzia ferekatu edo pasta orekatzen ari direla (*Nénette et Boni*), edo are Léorenak (Alex Descas), urez beteriko belaki batez Coréren azal zuri eta biluzitik odola garbitzen ari denean, sarraskiaren ondoren (*Trouble Every Day*). Larruazalaren nonahikotasuna, Jean-Luc Nancyk zehazten duenez, *Trouble Every Day* deskribatzerakoan funtsezko elementutzat jo eta *pelikularen esposizioaz (Pellicula, azal txikia)*<sup>10</sup> hitz egiten duela.

Gorputzak jadanik ez dira beren osotasunean ikusten, baina bai elementu ia autonomoetan existitzeko duten gaitasunean. Ebaketa nonahi ageri da, planoan eta horren azalean. Zatikatzeko eta odola ageri dira berriro bihotz berria jaso duen *L'intrus* filmeko (Denis, 2004) protagonistaren orban biluzian edo Coréren banketean ere, bere maitalea, bizirik oraindik, larrutzen duela *Trouble Every Day* filmean; *Titus*-en elementu horiek dira godoen Erreginak (Jessica Lange) Titusen (Anthony Hopkins) aurka mendekua hartzeko arrazoia, haren seme zaharra sakrifikatu baitu, gorputza zatikatuz eta atalak sutara egotziz, gudatik itzultzean bere 'semeak' Erromako tradizioaren arabera lurperatu ahal izateko. *Dans ma peau* (De Van, 2002) filmean, azkenik, *split screen* delakoa erabiltzea jadanik ez dator bat ikuspuntu askotariko ideiarekin, baina bai nortasun eraiketa baten ideiarekin; larruazaleko ebaketa bitan banatzen da planoaren ebaketan, azala eta filmaren materia nahasten direlarik – gorputzak bere denbora ezartzen dio filmari, haragiak denbora ildoari eta muntaia filmikoaren artikulazioari egituratze bat inposatuko balie bezala.

Gorputzari eta sentazioei ematen zaien funtsezko lekuak, beraz, bizi izandakoaren, esperientzia neurtezinaren denborazkotasuna inposatzen du, orainaldiari loturiko iraupenean irudikatu behar dena, ikusleari helarazteko, komunikatzeko. Hemen halako *desrealizazio* molde batera iristen da eta hori Akermanen izugarritzko iraupena zuten planoek ezarritakoaren luzapena da: "Nik badakit orobat denbora baten buruan, poliki-poliki zerbait abstraktura labaintzen garela. Baina ez beti. Ez dugu jadanik korridore bat ikusten, baizik eta gorria, horia, materia (...). Pelikularen materia bera. Halako joan-etorri bat abstraktuaren eta konkretuaren artean"<sup>11</sup>". Postulatu errealista, ia dokumentala, ez da jadanik existitzen eta irudikaturiko munduak subjektibotasun berezian finkaturik daude zuzenean, eta are abstrakzio plastiko batean ere. Ahalik eta gertuenetik filmatzeak, erakusten den objektuaren ikuspen makrosomikoan, beraz, bide ematen du dimentsio abstraktu batean sartzeko, planoan ikuslearen irudimen espazioari zabaltzea – Claire Denisen filmetan Agnès Godardek filmaturiko azalak bere ulergarritasunetik galtze du apur bat, eta maiz aski ikuslearen ezagutza nahasten duen bereizkuntzarik eza dakar. Une poetiko batean gaude, horretan "izakia igo edo jaisten da munduaren denbora onartu gabe, eta horrek ekarriko dio antitesiarri anibalentzia, ondoz ondokoari aldiberekotasuna"<sup>12</sup>.

MURIEL ANDRIN Bruselasko Université Libre-ko irakaslea da.

## OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

---

<sup>1</sup> AKERMAN, C., *Autoportrait en cinéaste*, Paris: Centre Pompidou/Cahiers du cinéma, 2004, 35-36 or.

<sup>2</sup> RICOEUR, P., *Temps et récit, Tome III Le temps raconté*, Paris: Seuil, 1985, 230 or.

<sup>3</sup> POLAN, D., *Jane Campion*, Londres: BFI Publishing, 2001, 86 or.

<sup>4</sup> SMITH, D., «*L'intrus – An Interview with Claire Denis*», 2005eko ekaina, [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com)

<sup>5</sup> BERGSON, H., *Durée et simultanéité*, Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1968 (lehen argitaraldia: 1922).

<sup>6</sup> VIEILLARD-BARON, J.L., «L'intuition de la durée, expérience intérieure, et fécondité doctrinale» in *Bergson – La durée et la nature*, Paris: Presses Universitaires de France, 2004, 45 or.

<sup>7</sup> DELEUZE, G., *L'image-temps*, Paris: Editions de Minuit, 1985, 256 or.

<sup>8</sup> BERGSON, H., *Matière et mémoire*, Paris: Presses Universitaires de France, 1939, 58-59 or.

<sup>9</sup> PEDROLETTI, B., *Le Monde*, 2004 Matxoak 31; Fergus Daly, «Immanence and Transcendence in the Cinema of Nature», 2000 Abendua, [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com)

<sup>10</sup> NANCY, J.L., «Icône de l'acharnement», in *Trafic*, 39 zk., 2001eko udazkena, 60 or.

<sup>11</sup> AKERMAN, C., op.cit., 35-36 or.

<sup>12</sup> BACHELARD, G., *L'intuition de l'instant*, Paris : Stock, 1992 (jatorrizko argitaraldia: 1965), 104-105 or.