



CHANTAL AKERMAN

La realitzadora belga pertany a aquella generació dels Garrel, Doillon, Jacquot... que va unir les lliçons de la revolució de la nouvelle vague de la seva adolescència, les de la crítica situacionista de l'espectacle i les del maig francès per realitzar, sota el "patronatge" de Jean Eustache, un cinema de l'experiència. Akerman és una cineasta de l'esdevenidor, amb films en contínua deriva rere la qual s'entrelluca una metàfora de l'existència. Potser per això aquests dos recorreguts cardinals, *D'Est*, retrat d'un est europeu en el qual el Caball de Troia del capitalisme ha entrat sense trucar a la porta, i *Sud*, investigació en el profund sud americà d'un cruel assassinat racista, s'entesten a seguir apuntant que el *travelling* sempre serà una qüestió de moral.

Rodat a Alemanya, a Polònia, a Rússia i a Moscou, *D'Est*, lluny de tota pretensió realista, de ser exhaustiu o d'anàlisi erudit de la "fi del comunisme", restitueix l'experiència d'un individu enfrontat a l'opacitat duradora de les coses i dels esdeveniments [...] Ni investigació ni diari de viatge, sinó "escrit" a la tornada - en el "destemps" de les impressions, dels records i de les emocions- d'una estada preparatòria per a un projecte sobre la poetessa Anna Akhmatova, el film registra una multitud d'impressions visuals i sonores: els accidents ínfims d'un paisatge desolat, d'una carretera deserta o d'un cel gris travessat pels núvols, les escenes ordinàries de la vida quotidiana estranyament banal de la exURSS.

El moviment alentit d'un cos endormiscat o d'una multitud que espera l'autobús una matinada gelada, un home sol a la seva cuina menjant mecànicament, una dona que talla una llonganissa amb ràbia i aplicació, la llum lívida de las grans vidrieres en la nit nevada són d'altres anotacions fràgils que hi apareixen com els indicis ficticis d'un drama possible. Llavors, la suspensió d'un gest o l'allargament gairebé insuportable d'una seqüència tradueixen més bé que els innombrables reportatges sobre Txernòbil, el cop d'estat fracassat o el desastre econòmic, un sentiment permanent de por i de malestar, aquesta "sensació d'un desastre imminent, o que ha succeït tot just, que ens manté en l'estupor". Es troben pocs exemples contemporanis d'una mirada tan sensible a la precarietat torbadora dels cossos i de l'espècie en front dels perills que els amenacen (l'accident atòmic, la guerra, l'extermini), i sovint tan propera [...] La mateixa atenció es manifesta en la captació de moviments compulsius o de la gesticulació gairebé burlesca (caminar de pressa per la neu, la dona que talla nerviosament la llonganissa, el cotxet de nen passejant per l'estació); recorda *Toute une nuit* (1982) i *Histoires d'Amérique* (1988), però també *El síndrome asténico* (1989) de Kira Muratova, i pensem en aquell "personatge més" que va aparèixer a la postguerra als films de Rossellini, Bresson, Resnais i Godard: l'espècie humana.

Com tots aquests films, i més concretament com *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) i *Toute une nuit*, *D'Est* es construeix sobre un sistema d'oposicions formals i temàtiques molt rigorós -exterior (paisatges, carreteres, ciutat, carrers, estacions)/interiors; multitud/rostres, cossos i individus singulars; dia/nit; estiu/hivern; *travellings*/plans fixes; silenci/soroll; llarg/curt-

que s'estructura en la mateixa mesura en què força la narració. Ni documental ni ficció, *D'Est* transgredeix sistemàticament l'economia formal i narrativa d'ambdós gèneres inventant un ritme que s'acosta sempre a la implosió. A l'estructura i als encadenaments lògics del drama clàssic (conflicte, clímax, resolució) hi oposa un moviment fortament disjuntiu, ruptures, expectatives frustrades, una resolució infinitament diferida que contorben la percepció del temps i provoquen força aviat una sensació propera a l'hipnosi. Cinema sonor (i no parlat), *D'Est* articula una altra sintaxi de les imatges i dels sons, un pur ritme audiovisual que allibera, desenganxa la imatge del text o del discurs que l'acompanya o borra habitualment -el muntatge gairebé sempre no sincrònic d'esdeveniments visuals (un rostre que sorgeix en la multitud, un cos que es postra, un grup que desapareix lentament en l'horitzó, uns nens que llisquen sobre la neu) i d'esdeveniments sonors (el terrabastall sobtat d'un camió en una carretera buida, el soroll amortit de les rodes sobre la neu, el timbre dels tramvies, un aire lènguid de melodia eslava, la remor de la multitud a les cues, al llarg de les avingudes i a les estacions) suggereix unes impressions òptiques i auditives inèdites que accentuen els efectes de disjunció i de discontinuïtat narratives-. Únicament les coordenades espacials i temporals, fàcilment identificables en las imatges -el pas, d'Alemanya i de Polònia, cap a Rússia i Moscou que ocupa tota la segona meitat del film, o de l'estiu a l'hivern, les variacions de llum- i en las velocitats i la durada de les seqüències, temperen la impressió de repetició obsessiva i de muntatge en cercle. Sovint, el so -un so directe quasi completament reelaborat (esborrat, disminuït o molt augmentat de volum, com el soroll de les passes a la neu)- és l'element dominant d'una seqüència i excedeix, en tots els sentits del terme, la imatge i la seva durada, la desborda; més enllà, el contraplà d'una imatge és un efecte sonor, paradoxal o molt desfasat (la música d'un concert de rock sobre imatges d'un carrer a la nit, un nen que balboteja amb la contraposició sonora d'una dona que es maquilla amb mètode i aplicació). La banda sonora no participa de cap voluntat de realisme, així com tampoc els comentaris absents, o els subtítols de traducció que podrien aparèixer quan fragments de converses o algunes paraules se senten amb una major distinció per damunt de la remor de la multitud. La precisió extremada i el volum dels sons anticipen o allarguen la durada i l'efecte de les imatges que acolorixen de forma emocional i afectiva

fins i tot les ruptures brusques (l'augment sobtat del volum sonor) o les associacions iròniques o incongruents (la formidable veu del tenor sobre les imatges d'una gernació que transita vençuda pel cansament i la lassitud) que impedeixen qualsevol moviment durador d'empatia. Així com la feina del color, de la llum (els contrastos entre l'aire lluminós del camp a l'estiu del principi i els colors lívids de les nits i de les matinades d'hivern a Moscou) i del moviment (alternança dels plans fixes i dels *travellings* més o menys ràpids), el so restitueix l'experiència emocional, mental i física, d'un individu desorientat, privat momentàniament de les seves referències habituals. Al fantasma de l'objectivitat i als tòpics formals i temàtics del reportatge o del document-veritat (pla/contraplà, comentari, entrevista), a la impossible transparència de l'enunciació, Chantal Akerman hi oposa una "posada en escena del camp visual que implica una estilització i un caràcter concret oposat a les convencions que exigeix una figuració anterior, d'ideació". La tensió instaurada entre narració i estructura per uns procediments d'enunciació -una escriptura fílmica- molt rigorosos s'inscriu com una "ficció secreta" entre i més enllà de les imatges. Interessant-se sistemàticament pels esdeveniments més tènues, per aquells moments que precedeixen o segueixen al desenvolupament d'una acció (caminar, esperar), Akerman desplaça les expectatives i el drama cap a allò que és exterior a la imatge, allò no-mostrat, allò no-mostrable.

Com en un poema, un conjunt de ritmes formals i de rimes temàtiques produeixen uns "motius" singulars, articulacions sensibles i significants que travessen i estructuraven tot el film; així, no és estrany aquest moviment recurrent de la càmera de la multitud cap a l'individu, de la totalitat i d'una possible uniformitat cap a singularitats irreductibles. Efectivament, no és la "multitud soviètica" el que filma Akerman, sinó una infinitud de rostres, aquests "rostres que no s'han espatllat" i que "tan bon punt s'aïllen de la massa, expressen quelcom encara intacte i sovint allò que és contrari a la uniformitat que a vegades crida l'atenció en els moviments d'una multitud en l'exterior, allò que és contrari també de la nostra pròpia uniformitat". Poques vegades, molt temps després dels inicis del cinema i de les imatges de les masses heroiques de la revolució, s'haurà filmat la multitud i l'individu moderns, la "comunitat ociosa" del postcomunisme, amb tanta intimitat torbadora en l'abandonament, en el desposseïment, en la fred contínua de l'hivern de les ànimes". Mantinguda sempre a una altura humana, a mig cos i molt a prop d'un rostre, la càmera registra, com tantes altres epifanies, la gesticulació d'un cos dominat per l'avorriment, de la fred o de la fatiga, o l'aparició d'una cara fixa en la indiferència o momentàniament distreta pel moviment de l'aparell. Com en el cinema mut i en els films de Dreyer, el rostre apareix com el lloc privilegiat de l'alteritat: "No hi ha res al món que es pugui comparar a un rostre humà. És una terra que mai ens cansarem

d'explorar, un paisatge (rústec o plàcid) d'una bellesa única" (Dreyer).

Aquests rostres arrancats momentàniament a l'ombra o a la multitud a vegades s'animen amb un moviment de còlera o de diversió còmplice però tanmateix oposen una distància infranquejable i hi apareixen com esclatx fugaces de llum i de significació en l'opacitat d'una realitat estranya: efectivament, res, tret dels rostres en la multitud i les escenes rodades en la intimitat dels interiors, trenca l'efecte de frontalitat de les imatges que desfilen davant dels nostres ulls, impenetrables, i sobre les quals els cossos en moviment destaquen sobre un fris o un quadre. En una de les seves cròniques de viatge, Serge Daney ja havia assenyalat l'opacitat mineral que la ciutat oposa a la mirada del visitant: "Nova York encara és una ciutat de l'època del cinema. Tòquio és una ciutat de televisió, Moscou encara és una ciutat del segle de la pintura. La seva població (les seves fileres de vianants que no deixen mai de caminar al llarg dels seus paral·lelepípedes de pedra) no deixa mai de semblar un quadre". És una ciutat d'abans dels mitjans de comunicació" (Ciné Journal 1981-1986). D'altra banda, quan per fi surten d'un estat d'espera o de prostració, els cossos es belluguen deambulants sense parar, fet al qual sembla que respon el trànsit incessant, tant de dia com de nit, de camions, cotxes, autobusos i tramvies, per les carreteres i les avingudes massa amples; tots els exteriors són llocs de pas i de trànsit, recorreguts o ocupats interminablement per una humanitat errant carregada d'equipatges i de paquets, i amb un destí improbable.

Més sistemàticament que als seus films anteriors, construïts sovint sobre figures d'el·lipsi i de repetició, Akerman explota en *D'Est* una tensió màxima entre narració i estructura, o, utilitzant els termes més clàssics dels formalistes russos, entre *faula* i *material*. Si un dels descobriments essencials del cinema modern, especialment en Rossellini i Godard, és que "un film és sempre un documental del seu propi rodatge", o, dit d'una altra manera, que "la ficció sóc jo i el documental és l'altre", allò que es podria anomenar el formalisme dramàtic de Chantal Akerman rau en les estratègies fortes d'enunciació que s'articulen dialècticament, impressió i mirada, subjectivitat i alteritat, actualitat i història. Al contrari dels procediments formals (repetició, acumulació d'informacions sense relació de causalitat, recerca de la neutralitat del punt de vista) del cinema estructural o minimalista amb els quals s'ha comparat el seu treball durant molt de temps, i que pretenia evacuar l'individu, el cinema d'Akerman sempre és directament (*Saute ma ville*, *News from Home*, *Je tu il elle*) o indirectament (*Jeanne Dielman...*, *Toute une nuit*, *Histoires d'Amérique*), autobiogràfic. Les figures essencials (repetició, el·lipsi, interrupció) de la seva escriptura fílmica s'articulen en una poètica que també és una política formal dels moviments de l'inconscient (rebuig, repetició obsessiva) amb una interpretació molt personal de la història: en aquest sentit, *D'Est* és sens dubte el film que explora més

a fons aquestes "fronteres" de la ficció ("el meu propi estil de documental que frega la ficció") i els seus mecanismes íntims, inscrits a la història de l'individu. [...]

1a Part

D'EST

1993, 107', color, còpia en 16 mm

"M'agradaria filmar-ho tot. Tot allò que em commogui. Rostres, carrers, cotxes en circulació i autobusos, estacions de tren i planes, rius i oceans, rierols i rieres. Camps i fàbriques i sempre més rostres. Àpats, interiors, portes, finestres, gent cuinant. Dones i homes, joves i grans, passejant o reposant, asseguts o drets, fins i tot estirats. Dies i nits, vent i pluja, neu i primavera... M'agradaria recollir els sons d'aquesta terra, fer-vos sentir el pas d'una llengua a una altra, les diferències, les semblances. Si de cas, una pista d'àudio sincronitzada només parcialment. Un riu de veus diferents acompanyades d'imatges".

Chantal Akerman (notes sobre *D'Est*)

"Ahir, avui i demà, hi ha hagut, hi haurà i hi ha en aquest moment gent a la qual la Història, sense ni solament la H, a la qual la història colpeja, i que esperen, amuntegats, que els matin, els colpegin o els facin patir gana, o que caminen sense saber on van, en grup o aïllats. No hi ha res a fer, és obsessiu i m'obsessiona. Malgrat el violoncel, malgrat el cinema".

(banda sonora de la instal·lació *D'Est*)

2a Part

SUD

1999, 70', color, vídeo

Indubtablement, aquest film contrastat, heterogeni, rodat al Sud dels Estats Units és a la seva manera, al mateix temps un eco i un contrapunt d'un altre film que vaig realitzar a començament dels anys 90 a l'Est d'Europa. També es tracta en aquest cas d'un viatge, tot i que aquesta vegada durant un estiu calorós i humit que de tant en tant et fa perdre el cap. Al centre del viatge, i fent que quedi marcat, hi ha l'assassinat de James Byrd jr. Aquest film no és l'autòpsia d'un assassinat, del linxament d'un negre per part de tres joves blancs, sinó més aviat la forma en la qual aquest s'inscriu en un paisatge tan mental com físic. ¿Com el silenci ens pot semblar de sobte carregat i ple d'amenaques? ¿De quina manera els arbres, la naturalesa sencera, poden evocar de sobte la mort, la sang, la gran i la petita història? ¿Com tractar el passat des del present?

¿Com, se'ns pot arribar a aparèixer de cop la impressió d'aquest passat al revolt d'un camp de cotó buit, d'una carretera, d'un gest o d'una mirada?

Chantal Akerman (notes de producció)