

## Απρόσμενες επιτελέσεις του «γυναικείου» στην ταινία *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* της Chantal Akerman

**Περίληψη:** Η Ζαν Ντιλμάν κατοικεί στη διεύθυνση 23, quai du Commerce, στις Βρυξέλλες. Έξι χρόνια χήρα, μένει με τον έφηβο γιο της, τον Σιλβέν. Ζει μια προγραμματισμένη, μεθοδική ζωή. Τα ψώνια του νοικοκυριού, το μαγείρεμα, η σεξουαλική εργασία για τα προς το ζην, το δείπνο με τον γιο της, όλα συμβαίνουν με τελετουργική ακρίβεια στο πλαίσιο μιας καλοκουρδισμένης καθημερινότητας. Στην κινηματογραφική ταινία βελγικής παραγωγής *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) της Chantal Akerman, παρακολουθούμε τρεις μέρες από τη ζωή αυτής της γυναίκας, μια ζωή που χάνει σταδιακά τον ρυθμό της, ώσπου αποδιοργανώνεται ανεπανόρθωτα. Αποτελώντας μια διεισδυτική καταγραφή έμφυλης επιτελεστικότητας, η συγκεκριμένη ταινία συνιστά προνομιακό τόπο ανίχνευσης λόγων και πρακτικών, λόγω του καινοτόμου χαρακτήρα της, της αδιαμφισβήτητης καλλιτεχνικής αξίας της, αλλά και του πεδίου συναλλαγών που διανοίγει με τους χώρους της θεωρίας και της κοινωνικής ζωής.

### Διεκδικώντας ορατότητα: ιδιωτικοποιημένη θηλυκότητα, γυναικεία ταυτότητα

Η *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, μια ταινία για την πατριαρχία, όπου ο πατέρας είναι ήδη νεκρός (Palmer και Beggs, 2013), γυρίστηκε το 1975, από την εικοσιπεντάχρονη τότε σκηνοθέτρια Chantal Akerman και από ένα κινηματογραφικό συνεργείο αποτελούμενο σχεδόν αποκλειστικά από γυναίκες. Παρότι η ίδια δεν προτιμούσε τον χαρακτηρισμό «φεμινιστικός κινηματογράφος», θεωρούσε πως η εν λόγω ταινία «είναι φεμινιστική, γιατί δίνω χώρο σε πράγματα που ποτέ, σχεδόν ποτέ, δεν έχουν αναπαρασταθεί με αυτό τον τρόπο, όπως οι καθημερινές χειρονομίες μιας γυναίκας» (Martin και Akerman, 1979, σελ. 24).<sup>1</sup> Πράγματι, η ταινία αυτή συνδιαλέγεται, τόσο χρονικά όσο και θεματικά, με το «δεύτερο κύμα» του φεμινισμού, δηλαδή το ευρωπαϊκό φεμινιστικό κίνημα που αναπτύχθηκε τις δεκαετίες του '60 και του '70. «Το προσωπικό είναι πολιτικό» αποτελεί τη γνωστότερη, ίσως, διακήρυξη που συνέχει τους πολύμορφους φεμινιστικούς αγώνες εκείνης της περιόδου. Η ανάδυση και η συγκρότηση της κατηγορίας «γυναίκα» ως πολιτικό υποκείμενο με δικές του διεκδικήσεις, που επιχειρήσε τη διάνοιξη των ορίων του πολιτικού, προϋπέθετε ένα κοινό έδαφος. Η γυναικεία ταυτότητα δεν αναζητήθηκε στη γυναικεία φύση ή ουσία, αλλά στην εμπειρία της καταπιεσμένης ζωής εντός πατριαρχικών συστημάτων εξουσίας. Ο συλλογικός κριτικός αναστοχασμός των γυναικείων ομάδων έφερε στο προσκήνιο την «αποσιωπημένη και εξεγερμένη γυναικεία εμπειρία», επιτρέποντας την πολιτική αντίσταση στη φυσικοποιημένη

καταπίεση στα πλαίσια της οικογένειας, της οικιακότητας και της θεσμοθετημένης ετεροκανονικότητας (Αθανασίου, 2006, σελ. 20-21). Την ίδια περίοδο, στον ευρωπαϊκό πειραματικό κινηματογράφο –που ο Deleuze αποκαλεί «κινηματογράφο του σώματος»–, η εμπειρία αντικαθίσταται από την αναπαράσταση της συμπεριφοράς, η οποία αναδεικνύει την εγγεγραμμένη ιστορικότητα των αφηγούμενων σωμάτων (Deleuze, 2004, σελ. 213).

Εκτός από το «προσωπικό-πολιτικό», το δίπολο «δημόσιο-ιδιωτικό» καθίσταται επίσης κεντρικό στους λόγους των φεμινιστριών. Μέσα από μια σειρά διεκδικήσεων, κυρίως σε σχέση με την οικιακή εργασία, επιχειρείται η αποδόμηση και η υπέρβασή του. Ο έμφυλος καταμερισμός της εργασίας στον καπιταλισμό είχε οδηγήσει στην απομόνωση των γυναικών στο σπίτι και στην εκμετάλλευσή τους στον ιδιωτικό χώρο, ο οποίος παραδοσιακά θεωρούνταν εκτός της σφαίρας του πολιτικού. Με άλλα λόγια, η επιφόρτιση με την αναπαραγωγή της εργατικής δύναμης, και μάλιστα ως φυσικοποιημένο καθήκον, απέκλειε τις γυναίκες από εργατικούς αγώνες και πολιτικές διεκδικήσεις (James και Dalla Costa, 2008). Ως αντίδραση στην απαξίωση της αόρατης και άμισθης οικιακής εργασίας, προέκυψε το Κίνημα για τον Μισθό στην Οικιακή Εργασία (στο ίδιο), μετατρέποντας το σπίτι από τόπο εκμετάλλευσης σε τόπο αντίστασης, σε μια χειρονομία διάρρηξης των συνόρων δημόσιου-ιδιωτικού. Άλλωστε, σύμφωνα με την Brown (1995, σελ. 181), το ιδιωτικό ιστορικά εξέλιπε για τις γυναίκες. Το σπίτι δεν προσέφερε ούτε ιδιωτικότητα ούτε ασφάλεια, αφού ήταν ένας χώρος πάντα μοιρασμένος με

τον σύζυγο και τα άλλα μέλη της οικογένειας.

Η ορατότητα που διεκδικήθηκε από τα φεμινιστικά κινήματα έχει κοινά χαρακτηριστικά με την κινηματογραφική αναπαράσταση, η οποία κυριαρχικά καθοριζόταν από και απευθυνόταν στο ανδρικό βλέμμα (Mulvey, 1975). Αντιδρώντας στο εμφυλοποιημένο καθεστώς του θεάσθαι, ο πειραματικός κινηματογράφος επιχειρεί να «δι-αταράξει συθέμελα το ορατό» (Deleuze, 2004, σελ. 224) και τρέπεται από θέαμα σε καταγγελία, της οποίας το ως τότε σκοποφιλικό κοινό γίνεται αυτόπτης μάρτυρας. Έτσι, ο κινηματογράφος δομεί τους δεσμούς του με το πολιτικό.

### **Διεκδικώντας σημασία: σώμα, χειρονομία, επιτελεστικότητα**

Πέρα από τον συνυπολογισμό του κοινωνικο-πολιτικού συγκειμένου, η ανάγνωση και η ενεργοποίηση του διαλόγου μεταξύ κειμένων –φεμινιστικής και μη– θεωρίας επιτρέπει τη διαμόρφωση ενός πολυδιάστατου ερμηνευτικού πλαισίου για την ανάγνωση της ταινίας. Από τον *κινηματογράφο του σώματος* του Deleuze στη *χειρονομία* του Agamben και την *επιτελεστικότητα του φύλου* της Butler, η ταινία της Akerman μπορεί να αναγνωσθεί ως επιτελεστική χειρονομία ορατότητας ενός σώματος που διεκδικεί σημασία.

Στον σύγχρονο κινηματογράφο, όπου εντάσσεται και η συγκεκριμένη ταινία, η χρονοεικόνα έρχεται να αντικαταστήσει την εικόνα-δράση, σύμφωνα με τον Deleuze (2004, σελ. 9-10). Ο κινηματογράφος του βλέποντος διαδέχεται τον κινηματογράφο δράσης –όπως ορίζεται συνοπτικά ο κλασικός κινηματογράφος–, όπου πλέον το πραγματικό δεν αναπαρίσταται απλώς, αλλά τίθεται «προς αποκωδικοποίηση, πάντοτε αμφιλεγόμενο». Το αίτημα που προβάλλει διατυπώνεται ως εξής: «Δώστε μας επιτέλους ένα σώμα». Με άλλα λόγια, αποτελεί το αίτημα για έναν κινηματογράφο του σώματος,<sup>2</sup> των συμπεριφορών και των στάσεων. «Το σώμα δεν είναι ποτέ στο παρόν, εμπεριέχει το πριν και το μετά, την κόπωση, την αναμονή» (στο ίδιο, σελ. 213). Συγκεκριμένα, η καθημερινή συμπεριφορά τοποθετεί τον χρόνο εντός του σώματος. Το καθημερινό σώμα δεν τίθεται απλά μπροστά στην κάμερα, σε μια χειρονομία ορατότητας, αλλά προετοιμάζεται για μια –διαρκώς αναβαλλόμενη– ιεροτελεστία. Αυτή η στάση της αναμονής προς τη –συχνά ματαιωμένη– μετάβαση σε λειτουργικό σώμα αποτελεί το έδαφος για την «αργή, καθημερινή θεατροποίηση του σώματος» (στο ίδιο, σελ. 216). Η εστίαση στις συμπεριφορές και η ανάπτυξη και συνένωσή τους προς

τη θεατροποίηση των σωμάτων παραπέμπει στο μπρεχτικό *gestus* και αποσταθεροποιεί την πλοκή, η οποία πλέον «εκκρίνεται» από τα σώματα. Ο Agamben αντιλαμβάνεται τη χειρονομία –και όχι την εικόνα– ως το θεμελιώδες στοιχείο του κινηματογράφου. Η χειρονομία είναι το «καθαρό μέσο» που γίνεται ορατό στον κινηματογράφο: ούτε πράξη ούτε ποίηση, αλλά δυνατότητα διάρκειας και υποστήριξης της δράσης. Συγκεκριμένα, μια κοινωνία που έχει χάσει τις χειρονομίες της, προσπαθεί, μέσω του κινηματογράφου, να τις ανακτήσει και ταυτόχρονα να καταγράψει την απώλεια (Agamben, 2000, σελ. 53). Τότε η χειρονομία γίνεται εμμονή και πεπρωμένο: οι εικόνες, θραύσματα χειρονομιών, επιστρέφουν μέσω του κινηματογράφου «στη γενέτειρα γη της χειρονομίας» και, αν ο κινηματογράφος είναι «το όνειρο μιας χειρονομίας», ο σκηνοθέτης καλείται να εισαγάγει σε αυτό το όνειρο την αφύπνιση (στο ίδιο, σελ. 56). Έτσι, επιτελείται η διάνοιξη της ηθικής διάστασης και ο κινηματογράφος ανάγεται στη σφαίρα της πολιτικής, που είναι η σφαίρα της πλήρους χειρονομακότητας, δηλαδή της αναγκαστικής σιωπής ως αδυνατότητας της γλώσσας και της δράσης ως επανεπιβεβαίωσης της δυνατότητας δράσης (στο ίδιο, σελ. 59-60).

Σε αυτό τον ερμηνευτικό ορίζοντα, ο Agamben ζαναδιαβάζει την ιδέα της επανάληψης, της νιτσεικής «αιώνιας επιστροφής», ως χειρονομία, ως επανεπιβεβαίωση της δυνατότητας επανάληψης. Η επαναληψιμότητα αποτελεί κομβική διάσταση και της μπατλερικής θεωρίας για την επιτελεστικότητα του φύλου. Σε μια διαδικασία αποδόμησης του διπόλου «βιολογικό/κοινωνικό», και κατά συνέπεια αποσταθεροποίησης της κανονιστικής φυσικοποιημένης έμφυλης διχοτομίας, η Butler ορίζει το φύλο ως «το επαναλαμβανόμενο στιλιζάρισμα του σώματος, ένα σύνολο επαναλαμβανόμενων πράξεων μέσα σε ένα άκαμπτο ρυθμιστικό πλαίσιο, πράξεων που παγώνουν με τον χρόνο προσφέροντας την επίφαση μιας ουσίας, ενός φυσικού τρόπου ύπαρξης» (Butler, 2009, σελ. 61).

Το φύλο δεν είναι αποτέλεσμα κάποιας εσωτερικής ουσίας, ούτε μια κοινωνική επένδυση πάνω σε μια προϋπάρχουσα αδρανή ύλη, σε ένα φυσικό υπόστρωμα, αλλά ένα παραστασιακό επίτευγμα, «ένα σωματικό στιλ, ένα δρώνο» (Butler, 2006 σελ. 386). Σε αυτήν τη διαδικασία, το σώμα γίνεται αντιληπτό «ως μια δυναμική διαδικασία σωματοποίησης ορισμένων πολιτισμικών και ιστορικών δυνατοτήτων, μια σύνθετη διαδικασία ιδιοποίησης» (στο ίδιο, σελ. 386). Η υλοποίηση του φύλου, που ανάγεται σε

ρυθμιστικό ιδεώδες με εξουσία υποκειμενοποίησης, γίνεται διά της βίας μέσα στον χρόνο, μέσω κοινωνικά και ιστορικά προσδιορισμένων λογοθετικών πρακτικών, συμπεριφορών, στάσεων, σωματικών χειρονομιών, και επανεγγράφει τα σύνορα του πολιτισμικά διανοητού, εν τέλει του ανθρώπινου (Μπάτλερ, 2008). Διαφαίνεται, λοιπόν, η πολιτική σημασία της έμφυλης επιτέλεσης, που ανάγεται σε «στρατηγική επιβίωσης» (Butler, 2006, σελ. 386). Το σώμα καθίσταται αναγνωρίσιμο και αποκτά σημασία μόνο ως έμφυλο σώμα, επανεπιβεβαιώνοντας το κανονιστικό πρότυπο.<sup>3</sup> Όσα σώματα δεν κατορθώνουν να είναι πειθήνια, όσα δεν προσυπογράφουν το συμβόλαιο της ετεροκανονικότητας, όσα διαταράσσουν τη γραμμική προσδοκία σώμα-φύλο-σεξουαλικότητα, καθίστανται αποκείμενα σώματα (Μπάτλερ, 2008). Βίαια εξορισμένα από το ανθρώπινο σε μη αξιοβίωτες ζωές, τα αποκειμενοποιημένα σώματα έρχονται να περιχαρακώσουν το πεδίο της ετεροκανονικής τάξης της υποκειμενικότητας. Εντέλει, η πολιτική υπόσχεση της έμφυλης επιτελεστικής πράξης έγκειται στην ατέλεια και αστάθειά της, στη διαρκώς αναβαλλόμενη ολοκλήρωση του φύλου, στη *διαφωρά* (Ντεριντά, 2003) που σε κάθε επ-ανάληψη ελλοχεύει ως δύναμη ανατρεπτική. Επιλογικά, εντοπίζονται διαλεκτικές σχέσεις συνάφειας των παραπάνω διατυπώσεων. Όταν η Butler κάνει λόγο για στιλιζαρισμένες πράξεις, παραπέμπει στη θεατροποίηση των σωμάτων. Μάλιστα, ο Deleuze χρησιμοποιεί τον ίδιο όρο όταν αναφέρεται στον κινηματογράφο της Akerman, όπου παρατηρεί την ανάπτυξη ενός γυναικείου *gestus*: «Ακριβώς αυτό το *gestus* αντιδρά προς το σώμα δίνοντάς του έναν ιερατισμό, ως αυστηρή θεατροποίηση ή, μάλλον, ως ‘στιλιζάρισμα’» (Deleuze 2004, σελ. 220). Τη σχέση αυτή φωτίζει και η διπλή σημασία του όρου «παραστασιακό», προκειμένου για το φύλο, ως δραματουργικό και ως μη-αναφορικό (Butler 2006, σελ. 386). Το «δραματουργικό» διευκρινίζεται ως η δυναμική δυνατότητα υλοποίησης, ενώ το «μη-αναφορικό» μπορεί να παραλληλιστεί με τη χειρονομία, το καθαρό μέσο που αδιαφορεί για το τέλος. Επίσης, η σύλληψη του φύλου ως «συγκροτημένης κοινωνικής χρονικότητας» (Butler, 2009, σελ. 182-183) συνηχεί την ντελεζιανή εγγραφή του χρόνου εντός του σώματος μέσω των καθημερινών συμπεριφορών.

Τέλος, το τελετουργικό σώμα, ταυτοχρόνως ιερό και μιανό, πάντως μη καθημερινό, που «κατακτά έναν παράξενο νομαδισμό» (Deleuze, 2004, σελ. 216), συνδιαλέγεται με τα αποκείμενα σώματα της μπατλερικής θεωρίας. Σε αυτούς τους μη τόπους όπου εξωθούνται τα σώματα χωρίς

σημασία βρίσκεται επίσης η ανατρεπτική δυναμική του νομαδισμού ως κριτικής αποκειμενοποίησης, με άλλα λόγια η δυνατότητα της μη ύπαρξης ως μη ιδιοποιησιμότητας. Εγείρεται, βέβαια, ο προβληματισμός, κατά πόσο νομιμοποιούμαστε να επιλέξουμε την κριτική αποκειμενοποίηση, όταν για κάποια σώματα δεν είναι αποτέλεσμα επιλογής, αλλά βίαιης περιθωριοποίησης.

### Λίγα λόγια με αφορμή τον τίτλο

*Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles.* Το όνομα και η διεύθυνση της πρωταγωνίστριας συνθέτουν έναν τίτλο μακρόσυρτο, όπως και η ταινία, που διαρκεί 201 λεπτά. Η ταυτόχρονη παράθεσή τους ήδη μαρτυρεί αυτό που διαπιστώνουμε πολύ σύντομα, παρακολουθώντας την ταινία: την πλήρη εδαφικοποίηση της ταυτότητας της ηρωίδας. Πράγματι, η Ζαν κινείται σχεδόν αποκλειστικά στη –βίαια περιχαρακωμένη– ιδιωτική σφαίρα. Είναι μια υποδειγματική νοικοκυρά, που αφήνει το σπίτι της κυρίως για να προμηθευτεί τρόφιμα ή μαλλί για πλέξιμο. Και τα απογεύματα, όταν ο γιος της είναι στο σχολείο, εκδίδεται στην κρεβατοκάμαρά της.

Οικιακή εργασία, σεξουαλική εργασία –*γυναικεία* εργασία. Όλα τα υλικά με τα οποία η Akerman κατασκευάζει την ηρωίδα της αντλούνται από τη νοούμενη ως γυναικεία επικράτεια. Είναι μια γυναίκα που ταλαντεύεται μεταξύ ιερού (μητέρα) και μιανού (πόρνη), και ταυτόχρονα μια καθημερινή, οικεία φιγούρα. Λέει για τον γάμο της: «Δεν ξέρω αν ήθελα να παντρευτώ, αλλά έτσι έκαναν όλοι. Αυτό έκανα κι εγώ. [...] Ήθελα ένα δικό μου σπίτι κι ένα παιδί». Βέβαια, ο χώρος στον οποίο η Ζαν καλείται να εργαστεί και να ζήσει, ο χώρος που την (εγ)καλεί<sup>4</sup> να υπάρξει ως έμφυλο υποκείμενο, μόνο ιδιωτικός δεν είναι για την ίδια. Ο γιος, το μωρό της γειτόνισσας που φυλάει τα μεσημέρια, οι πελάτες, όλοι εισβάλλουν στο σπίτι, αποκλείοντας την εννόηση του ιδιωτικού ως *δικού της*. Το έξω είναι πάντα ήδη εκεί, στα πρόσωπα που συναναστρέφεται, στα φώτα του δρόμου που αντανακλώνται στη γυάλινη βιτρίνα του σαλονιού, στις αποσιωπημένες επιθυμίες της.

### «Μοχθηρία στην κουζίνα! / Οι πατάτες σוריζουν»<sup>5</sup>

Στην πρώτη σκηνή, παρακολουθούμε τη Ζαν στην κουζίνα να μαγειρεύει. Πολλές φορές και για πολλή ώρα θα ζαναβρεθούμε σε αυτό το δωμάτιο, εγκλωβισμένες κι εμείς στο σπίτι. Όταν ο γιος της της λέει: «Αν ήμουν γυναίκα, δεν θα

κοιμόμουν με κάποιον που δεν θα αγαπούσα», η Ζαν απαντά: «Δεν ξέρεις, δεν είσαι γυναίκα». Η ιστορία της Ζαν απευθύνεται, λοιπόν, σε όσους δεν ξέρουν, γιατί δεν είναι γυναίκες. Τους αναγκάζει να δουν την αόρατη γυναικεία εργασία, τον χρόνο που χρειάζεται για να πλύνει τα πιάτα και να μαγειρέψει, τη βία της οικιακής καθημερινότητας, τη «σκλαβιά του νεροχύτη» (James και Dalla Costa, 2008, σελ. 64). Στα ατελείωτα πλάνα με τη Ζαν να καθαρίζει πατάτες, να ζυμώνει μπιφτέκια, να στρώνει το κρεβάτι, συνειδητοποιούμε πως δεν θέλουμε να είμαστε εκεί, μάρτυρες της ανιαρής ζωής της –και μάλλον πως κι αυτή δεν θέλει να είναι εκεί.

Οι στιλιζαρισμένες επαναλαμβανόμενες επιτελέσεις, οι σχεδόν τελετουργικά μονότονοι διάλογοι, λειτουργούν ως επανεπιβεβαιώσεις της «θέσης» της γυναίκας που βλέπουμε στην οθόνη. Άλλωστε, όλες οι συμπεριφορές εξαρτώνται από την πίστη του υποκειμένου στο ιδεώδες που υλοποιεί και φυσικοποιούνται μέσα στον χρόνο, γίνονται συνήθεια. Το σώμα της φέρει όλον αυτό τον ζοδεμένο χρόνο, την κόπωση και την αναμονή. Η κόπωση εντοπίζεται στην άρνηση της συνήθειας, όπως την εκφράζει απαντώντας στον γιο της για το αν θα ζαναπαντρευόταν: «Όχι, να ζανασυνηθίσω κάποιον...». Η αναμονή συμπυκνώνεται στο δέμα που της έχει στείλει η αδερφή της από την Αμερική και που το περιμένει με αγωνία, στην πραγματικότητα όμως εκτείνεται πέρα από αυτό, ώσπου γίνεται ανυπομονησία.

Όσο για την κρεβατοκάμαρα, η σκηνοθέτρια προλαβαίνει οποιαδήποτε ηθικολογία, λέγοντας πως «η πορνεία είναι μια μεταφορά, έτσι κι αλλιώς»<sup>6</sup>, μια τροπικότητα της ταυτότητας της ηρωίδας, ενταγμένη στη στρατηγική επιβίωσής της ως έμφυλο υποκείμενο. Άλλωστε, ακόμα και η σεξουαλική επαφή με τον άντρα της «ήταν λεπτομέρεια», όπως λέει στον γιο της. Στην ταινία *La maman et la putain* του Eustache (1973), ο πρωταγωνιστής καλείται κάποια στιγμή να διακρίνει «ποια είναι η μαμά και ποια η πουτάνα» (Deleuze, 2004, σελ. 226). Για τη Ζαν, πάντως, η απάντηση είναι πως πρόκειται για την ίδια γυναίκα, καταδικασμένη να φέρει το αποτόπωμα μιας αναπόδραστης αμφισημίας: και μαμά και πουτάνα –ή όχι μόνο αυτά ή και τίποτε από αυτά.

### Οι χαμένες χειρονομίες

Τη δεύτερη ημέρα, η Ζαν αρχίζει να χάνει τις χειρονομίες της. Μία σειρά ατυχών επιτελέσεων διαταράσσουν την αρραγή επίφαση της τακτοποιημένης ζωής της. Παραφήνει τις πατάτες, ξεχνάει να κουμπώσει ένα κουμπί στη ζακέτα της,

κυκλοφορεί με τα μαλλιά της ανακατεμένα, της πέφτει στο πάτωμα ένα κουτάλι. Όταν οι χειρονομίες χάνουν τον ρυθμό τους, αποτυγχάνουν να επανεγγράψουν το παρελθόν –το απονομιμοποιούν. Η κοινωνική χρονικότητα αναταράσσεται και η ηρωίδα μετεωρίζεται στο επισφαλές έδαφος της υποκειμενικότητάς της, καθώς ό,τι ήταν δεδομένο αποφυσικοποιείται και ό,τι έπεται δεν θα προκύψει από την επιτελεστική νομοτέλεια που μέχρι πρότινος όριζε τη ζωή της. Έρχεται αντιμέτωπη με την ασάφεια και την ολισθαίνουσα δυναμική των επαναλαμβανόμενων πράξεων και χάνει την πίστη της στο οικείο ιδεώδες του έμφυλου εαυτού, αφού πια δεν της προσφέρει καμία ασφάλεια. Η επιθυμία μιας άλλης ζωής, μια επιθυμία που είναι πάντα ήδη εκεί, της προκαλεί τρόμο.

Φυσικά, μια απόδραση δεν είναι εύκολη, σχεδόν δεν είναι διανοητή. Ο Σιλβέν, ο γιος της, αστυνομεύει τις πρακτικές της και την εγκαλεί για τα ανακατεμένα μαλλιά της και το ξεχασμένο κουμπί. Άλλωστε, οι επιπλήξεις αποτελούν «κομβικό στοιχείο του νομικού και κοινωνικού σχηματισμού του υποκειμένου» (Μπάτλερ, 2008, σελ. 246). Οι εγκλήσεις του γιου, που στοχεύουν να περιφρουρήσουν την αναγνωρίσιμη υποκειμενικότητά της, έρχονται να υπογραμμίσουν το πλέγμα εξουσίας στο οποίο κινείται η Ζαν. «Σαν τον πατέρα του», όπως η ίδια επισημαίνει αρκετές φορές στη διάρκεια της ταινίας, ο Σιλβέν είναι το ανδρικό βλέμμα που κρίνει και επικρίνει τις επιτελέσεις της μητέρας του, την ίδια στιγμή που η Akerman εγκαλεί τους θεατές για την έμφυλη καταπίεση που εδραιώνεται μέσω καθημερινών λόγων και μικροπρακτικών.

### Από την αδυνατότητα στη βία (και πάλι πίσω)

Την τρίτη ημέρα, οι εξωτερικές συνθήκες και η εσωτερικευμένη ανησυχία συνηγορούν προς έναν επανορισμό της συνάρτησης δυνατοτήτων, επιθυμιών και επιλογών. Η Ζαν βγαίνει από το σπίτι για τις συνηθισμένες δουλειές της και βρίσκει κλειστό το ταχυδρομείο και το κρεοπωλείο. Αίφνης μία ώρα της ημέρας μένει κενή. Επιστρέφει στο σπίτι και αναζητεί καταφύγιο στη συνήθεια, στο νοικοκυριό. Αλλά, έχοντας χάσει πια την πίστη στις συμπεριφορές, οι κινήσεις της είναι σπασμωδικές και μένουν ανολοκλήρωτες. Φτιάχνει καφέ –τρεις φορές, μέχρι να τον πετύχει. Όσπου φτάνει και το δέμα που περίμενε με τόση αγωνία: είναι μια ροζ νυχτική. Έχει πια περιέλθει σε μια *στάση αδυνατότητας* (Deleuze, 2004, σελ. 226), όπου η ακατανίκητη



κόπωση συμφηφίζεται με τη διαφευσμένη αναμονή. Ωστόσο, δεν έχει διαταραχθεί πλήρως η ρουτίνα της. Χτυπάει το κουδούνι, είναι ένας πελάτης. Για πρώτη φορά ακολουθούμε τη Ζαν στην κρεβατοκάμαρά της «εν ώρα εργασίας». Προφανώς αφηρημένη, φτάνει σε οργανισμό.

Αυτή είναι η ύστατη ένδειξη του αδιεξόδου της. Οι πελάτες της, «σωρεία σωμάτων, [...] αποτελούν συγχρόνως το εμπόδιο και το μέσο» (στο ίδιο, σελ. 217) για μια άλλη δυνατότητα ύπαρξης. Μετά την ολοκλήρωση της σεξουαλικής πράξης, η Ζαν ιδιοποιείται τη βία που διαπερνά και δομεί τις έμφυλες σχέσεις: παίρνει το φαλίδι με το οποίο προηγούμενως άνοιξε το δέμα και σκοτώνει τον άντρα που βρίσκεται στο κρεβάτι της. Προβαίνοντας στην απόλυτη πράξη βίας, αποπειράται να δημιουργήσει όρους ελευθερίας για τον εαυτό της, να πάψει να είναι αντικείμενο μέσα στον κόσμο της (Butler, 2009). Μετά, με ματωμένα χέρια, κάθεται στο σαλόνι, τα φώτα του δρόμου τρεμοπαίζουν στο πρόσωπό της, το έζω και το μέσα τη συνθλίβουν, την ίδια στιγμή που οι χειρονομίες έχουν για πάντα στερηθεί τη δυνατότητα επιστροφής και που το α-διανόητο μέλλον είναι ήδη παρόν.

### Επίλογος

Από τη βία της υλοποίησης ως τις χαμένες χειρονομίες, το έργο της Akerman, μέσα από μια πυκνή κι επίμονη καταγραφή, επιτυγχάνει «μια νέα εξερεύνηση του σώματος» (Deleuze, 2004, σελ. 219). Το σπίτι, διάτρητο από λόγους, σχέσεις εξουσίας και καταναγκασμούς, χώρος εργασίας και «γκέτο της ύπαρξης» (James και Dalla Costa, 2008, σελ. 66) –και πάντως όχι τόπος «ιδιωτικός»– γίνεται η σκηνή επί της οποίας η ηρωίδα αποποιείται όσα έχουν επιβληθεί στο ίδιο της το σώμα, εγκαινιάζοντας απρόσμενα έναν άλλο τρόπο ύπαρξης, μια *άλλη* ζωή, που όμως θα μείνει εκτός της κινηματογραφικής αφήγησης, όπως είναι και εκτός του διανοητού.

Εντέλει, η ιστορία της Ζαν Ντιλμάν είναι ένα αφήγημα βίας. Η ταινία που συζητήθηκε μας υπενθυμίζει πως η βία δεν αφορά μόνο τις εξαιρέσεις και τις αποκλίσεις, αλλά και τους «κανονικούς», τα πειθήνια σώματα (Foucault, 2011), που κουβαλούν το καθήκον της υποκειμενοποίησής τους με όρους που δεν ελέγχουν. Τη βία αυτή στρέφει η πρωταγωνίστρια στο σώμα του πελάτη της, στο ανδρικό φύλο, στο ανδρικό κοινό, και την κάνει ορατή. Και η Akerman, που αυτοκτόνησε τον Οκτώβριο του 2015, σε ηλικία 65 ετών, αφήνει με την ταινία της μια πολύτιμη παρακαταθήκη ορατότητας αυτού που καταχρηστικά αποκαλούμε «γυναικεία εμπειρία»,

ενοφθαλμίζοντας το όνειρο του κινηματογράφου με τη βία της αφύπνισης.

Σημείωση: Η αρχική μορφή του παρόντος κειμένου γράφτηκε στο πλαίσιο του μαθήματος «Φύλο και Βιοπολιτική: Θεωρίες για το Υποκείμενο και την Εξουσία», στο Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Φύλο, Κοινωνία, Πολιτική» του Παντείου Πανεπιστημίου. Ευχαριστώ τη διδάσκουσα, Αθηνά Αθανασίου, για τα εποικοδομητικά σχόλια και την εμπιστοσύνη, καθώς και τις Αθηνά Παπαναγιώτου και Ναυσικά Ρέντζου για τη βοήθεια στη διαμόρφωση της παρούσας εκδοχής.

### Υποσημειώσεις

- 1 Όσα αποσπάσματα παρατίθενται στα ελληνικά από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία, είναι σε δική μου μετάφραση.
- 2 Ο Deleuze ανακηρύσσει τον Jean-Luc Godard σε θεμελιωτή του κινηματογράφου του σώματος (2004, σελ. 227). Η Akerman είχε δηλώσει πως, όταν ήταν δεκαπέντε ετών, είδε την ταινία *Pierrot le fou* του Godard (1965) και αποφάσισε πως «θέλει να φτιάχνει ταινίες» (βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=GUStWsegZ0k>).
- 3 Λαμβάνοντας υπόψη τον Agamben, η επανεπιβεβαίωση λειτουργεί ως μια οιονεί «επιστροφή» στον φυσικό προορισμό των σωμάτων.
- 4 Εδώ παραπέμπω στην ιδεολογική έγκληση κατά Althusser (1971).
- 5 Στίχοι της Sylvia Plath από το ποίημα «Λέσβος» (Πλαθ, 2012, σελ. 72).
- 6 Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=8pSNOEYSIlg>

### Βιβλιογραφία

#### Ελληνόγλωσση

- Αθανασίου, Α. (2006). Εισαγωγή: Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το «δεύτερο κύμα». Στο Α. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική* (σελ. 13-138). Αθήνα: νήσος.
- Butler, J. (2006). Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία. Στο Α. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική* (σελ. 381-407).

Αθήνα: νήσος.

Butler, J. (2009). *Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας* (Μτφρ. Γ. Καραμπέλας). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Deleuze, G. (2004). *Κινηματογράφος II: Η χρονοεικόνα* (Μτφρ. Μ. Μάτσας). Αθήνα: νήσος.

Foucault, M. (2011). *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής* (Μτφρ. Τ. Μπέτζελος). Αθήνα: Πλέθρον.

James, S., & Dalla Costa, M. (2008). *Η δύναμη των γυναικών και η κοινωνική ανατροπή* (Μτφρ. Νο woman's land). Αθήνα: χ.έ.

Μπάτλερ, Τζ. (2008). *Σώματα με σημασία: Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο* (Μτφρ. Π. Μαρκέτου). Αθήνα: Εκκρεμές.

Ντεριντά, Ζ. (2003). *Η γραφή και η διαφορά*. (Μτφρ. Κ. Παπαγιώργης). Αθήνα: Καστανιώτης.

Πλαθ, Σ. (2012). *Άριελ* (Μτφρ. Κ. Ηλιοπούλου και Ε. Ηλιοπούλου). Αθήνα: Μελάι.

## Ξενόγλωσση

Agamben, G. (2000). *Means without end: Notes on politics* (Μτφρ. C. Casarino και V. Binetti). Μινεάπολις· Λονδίνο: University of Minnesota Press.

Althusser, L. (1971). *Lenin and philosophy and other essays* (Μτφρ. B. Brewster). Νέα Υόρκη: Monthly Review Press.

Brown, W. (1995). *States of injury: Power and freedom in late modernity*. Πρίνστον: Princeton University Press.

Martin, A., & Akerman, C. (1979). Chantal Akerman's films: A dossier. *Feminist Review*, 3, σελ. 24-47.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), σελ. 6-18.

Palmer, L., & Beggs, S. (2013). Google mapping 'Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles'. *Filmschoolrejects*. Διαθέσιμο στο: <https://filmschoolrejects.com/google-mapping-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles-3a7c55938a4d/>

## Φιλμογραφία

De Beauregard, G. (παραγωγός), & Godard, J.-L. (σκηνοθέτης). (1965). *Pierrot le fou* [κινηματογραφική ταινία]. Γαλλία: Société Nouvelle de Cinématographie.

Jénart, C., Paul, E. (παραγωγοί), & Akerman, Ch. (σκηνοθέτρια). (1975). *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels* [κινηματογραφική ταινία]. Βέλγιο· Γαλλία: Janus Films.

Malle, V., Rafelson, B. (παραγωγοί), & Eustache, J. (σκηνοθέτης). (1973). *La maman et la putain* [κινηματογραφική ταινία]. Γαλλία: Planfilm.

## Βιογραφικό

Αλίκη Θεοδοσίου: Γεννήθηκε και ζει στην Αθήνα. Πρόσφατα ολοκλήρωσε μεταπτυχιακές σπουδές για το φύλο και τη σεξουαλικότητα στο Πάντειο Πανεπιστήμιο. Την ενδιαφέρουν οι διάφοροι τρόποι επιτέλεσης και συνύπαρξης, όπως αυτοί συμπλέκονται με το φύλο, τον λόγο και τη σιωπή.

Email: [altheod@hotmail.com](mailto:altheod@hotmail.com)