



in memoriam  
Tina Poglajen

# Chantal Akerman

(1950-2015)

Filmska dela belgijske režiserke Chantal Akerman predstavljajo pomemben mejnik v filmskem raziskovanju in upodabljanju ženskih subjektivitet. V njenih filmih – od prvega kratkega filma *Saute ma ville* (1968) do prvega celovečerca *Je, tu, il, elle* (1974), filmov iz obdobja ustvarjanja po selitvi v New York, ki še vedno izražajo močno povezanost z evropsko zgodovino, na primer *Letters Home* (1986), *Histoires d'Amérique* (1989) in drugih – je že od samih začetkov bistveno, da se ženske v njih definirajo same, s čimer je Chantal Akerman pomagala ustvarjati sugestivne in provokativne načine filmskega odpora proti vladajočemu tipu pripovednega igranega filma. Hkrati ti filmi žensko zavest in subjektivnost seveda uveljavijo kot središčno, ne obrobno, kar hegemonijo hollywoodskega filma že samo po sebi odločno postavlja pod vprašaj.

Njeni filmi niso disruptivni zgolj do konvencij mainstreamovskega filma ter njegove maskuline pripovedne logike in eksternalizacije dramatskega dogajanja, ki ju vedno znova postavlja v ospredje,

kot v filmih zgodnjih feministk, denimo Ide Lupino in Germaine Dulac, ki sta to počeli predvsem intuitivno. Filmski jezik Chantal Akerman so izbrusila desetletja feminističnih teorij o nezavednih pomenih in spolni razliki; njeni filmi se postavljajo neposredno po robu tudi najbolj osnovnim filmskim strukturam in nezavednim mehanizmom (vizualno ugodje, spolno določeno gledalstvo, pripovedna kavzalnost, identifikacija in fantazija), ki so zanje resnični razlog, in tako artikulirajo popolnoma nov jezik filmske želje.

## Ženska subjektivnost na primeru *Jeanne Dielman*

*Pogosto od dneva ženske ne ostane nič oprijemljivega. Hrano, ki jo je skuhal, so pojedli; otroci, ki jih je vzgajala, so odšli v svet. Kje je poudarek? ... Težko je reči. Njeno življenje je anonimnega značaja, ki je skrajno nerazumljiv in begajoč.* (Virginia Woolf)

*Ko pokaže žensko vsakodnevno rutino v vsej njeni banalnosti, Chantal Akerman ne deluje po pravilih, saj podobe ne služijo vedno temu, da bi pripoved tekla dalje [...] za ta zaplet se je odločila, ker je hotela pokazati določene geste v življenju žensk, ki so ponavadi iz filmov izpuščene.* (Jacquelyn Suter<sup>2</sup>)

**Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (1975) je še danes gotovo režiserkin najpomembnejši in najbolj slovit film. Četudi je odnos z materjo tema, ki se ponavlja v veliko njenih delih (k temu se bomo še vrnili), je *Jeanne Dielman* v tem pogledu bistvena tudi za feministični kontrafilm. Predstavlja namreč ključni moment v gibanju filmskega odpora proti enačenju ženskosti z domom in prevladujočimi pripovednimi konvencijami, ki tovrstne identifikacije najpogosteje izražajo. *Jeanne Dielman* je film, ki je prostorsko večino časa omejen s štirimi stenami stanovanja (že to ga avtomatsko uvršča pod generično oznako »ženskega filma«); torej doma, ki se v

<sup>1</sup> Virginia Woolf. *Collected Essays*, volume 2. Leonard Woolf (ed.). London: The Hogarth Press, 1966, str. 146.

<sup>2</sup> Jacquelyn Suter. »Feminine discourse in Christopher Strong«. *Camera Obscura*, 3/4, 1979, str. 135–150.

režiji Akermanove izkaže za zaporniško celico pod krinko, za nekakšno zlato kletko. Njeno ogrodje sestavljajo znaki dobro poznanih navad in rutine, ki domačnost skozi film vzpostavljajo kot čedalje bolj dušečo, kot nekaj, kar je žensko spremenilo v »robotu, pošast ali oboje«<sup>3</sup>, dokler v njej končno ne vznikne morilski bes, uperjen v omejitve njenega urejenega, buržoaznega življenja.

V *Jeanne Dielman* reprezentativni lik patriarhata ni zatiralski mož, temveč najstniški sin. Kljub temu da gospodinjski režim svoje matere sprejema precej brezizrazno, je samoumevna prednost, ki jo imajo njegove želje in potrebe pred njenimi, tista, ki (čeprav je sam prisoten le na obrobju filmskega dogajanja), ustvarja moško prezenco, ki definira pogoje in meje sveta, v katerem se giblje in deluje njegova mati. Pomemben je tudi naslov filma: *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, prav tako lažno temeljit kot njegov pripovedni postopek. Njegova natančnost – ime in priimek, točen naslov, specifična lokacija – daje vtis poostrene objektivnosti, medtem ko zares razkriva prav malo – daje torej vse in nič; vse, kar potrebujemo, da žensko identificiramo, a nič takega, kar bi nam pomagalo, da bi jo razumeli. Režiserkina kamera zabeleži vsako dejanje v življenju vdove, ki je v svojo vsakdanjo rutino vključila prostitucijo: kako pripravlja zajtrk, pošlje sina v šolo, postilja posteljo, nakupuje, seksa, prejme plačilo, kuha večerjo, posluša radio, gre na sprehod, si skrtači lase in tako dalje. Ko končno izbruhne nekaj nerazložljivega (torej umor, ki se zgodi ob koncu filma), kamera sploh ne trzne, pač pa ohrani enako distanco in objektivnost, s katero je prej beležila gospodinjsko rutino.

Dogajanje v *Jeanne Dielman*, ki naj bi izkazovalo žensko subjektivnost, je torej strogo dobesedno in se počasi pomika proti nekakšnemu zadržanemu,



a nepreklicnemu vrhuncu, s čimer prevprašuje osrednje pripovedne koncepte zapleta, lika in naslavljanja gledalca in gledalke. Konvencionalno dogajanje nadomesti refleksiven, meditativen ritem, »strukture, ki so implicitno povezane z ženskim urnikom in ženskim notranjim svetom«<sup>4</sup>, a dogajanje nikoli ni filmska upodobitev miselnih procesov lika – misli, spominov, sanj, fantazij, prividov, kot na primer pri podobnem (najverjetneje prvem feminističnem) filmu nadrealistke Germaine Dulac, ki več kot polovico štiridesetminutnega *La souriante Madame Beudet* (1923) posveti filmski reprezentaciji sanjarjenj in želj svoje protagonistke, s katerimi gledalca in gledalko umesti prav v središče, brez besed, na način, ki ga je sposoben samo filmski medij. Drža *Jeanne Dielman* je poudarjeno eksterna: o filmu so najpogosteje razglabljali kot o hiperrealističnem, minimalističnem priklicu površine resničnosti.

A kje je torej ženska subjektivnost? Chantal Akerman ne uporabi niti klasičnega hollywoodskega filmskega mehanizma subjektivne identifikacije z zornim kotom – sistemom pogledov od kamere k likom, med liki, med gledalcem in platnom –, še več, prav te mehanizme vizualnega in identifikacije postavlja pod vprašaj, saj se izogiba klasičnim montažnim vzorcem in redefinira os sistema zornega kota ter kombinacijo plan-kontraplan. Zdi se,

da dela vse, da bi subjektivnost v *Jeanne Dielman* pravzaprav zanikala, a vendarle naj bi bile ravno ženska subjektivnost, njena definicija in alternativne reprezentacije tisto, v čemer so filmi Chantal Akerman najbolj inovativni.

Statična kamera in dolgi kadri hkrati spominjajo tako na prve filmske poskuse kot na dokumentaristični filmski pristop, ki ga ves čas zaznamuje zavedanje o prisotnosti avtorja. Sandy Flitterman-Lewis piše, da prav ti dolgi pogledi, za katere se bolj kot običajno ves čas zavedamo, da so avtoričini, neizogibno izzovejo premislek o subjektivnosti junakinje filma, tako v *Je, tu, il, elle, News from Home* in dokumentarnem *D'Est* (1993) kot v najslovitejšem prizoru *Jeanne Dielman*, kjer naslovna junakinja pomiva posodo s hrbtom proti kameri: o nečem vendarle mora razmišljati! Za *Jeanne Dielman* je torej bistven proces branja filmskega teksta, na kakšen način je branje lahko dinamično-fluidno, saj prav to ustvarja najpomembnejši feministični element: »Pomen [filma] je neločljivo zvezan s subjektivnostjo vsakega gledalca in gledalke ter ju umesti v samo jedro procesa pomenjanja filma. Pri tem ne gre za gledalstvo, ki bi bilo spolno nevtralno; vednost o ženskem izkustvu (ali zanimanju zanj), ne glede na to, ali je bilo doživeto neposredno ali le zamišljeno, nujno sooblikuje vsako interpretacijo [filma]. [...] Chantal Akerman ustvari šokantno alternativo gledalcu klasičnega hollywoodskega filma (ki moško pozicijo zavzame ne glede na svoj spol), saj predpostavi

3 Sandy Flitterman-Lewis: »What's Beneath her Smile? Subjectivity and Desire in Germaine Dulac's *The Smiling Madame Deudet* and Chantal Akerman's *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*«, v G. A. Foster, (ur.), *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2003, str. 27–40.

4 Flitterman-Lewis, str. 30.

ženski gledalski subjekt, čigar samo razumevanje filma temelji na njegovi sorodnosti z ženskim.«<sup>5</sup>

### Mati-hči, Varšava-Bruselj-New York

*Generacija mojih staršev si je dopovedovala: prizanesli jim bomo z zgodbo o tem, kaj se nam je zgodilo. Ker nam svojih zgodb niso posredovali, sem iskala lažen spomin, neke vrste namišljen, rekonstruiran spomin namesto resnice, kot da ne bi imela nikakršnega dostopa do stvari, ki so bile resnične. ... Šale so del istega, kot vrnitev potlačenega. Šale so zbijali, ker je bilo življenje nevzdržno. Tako so s posmehom zanimali, kar se je zgodilo, se od tega odmaknili tako, da so to smešili. Ko zgodovina postane nevzdržna, svojo lastno bedo uprizoriš in se ji smejiš.* Chantal Akerman<sup>6</sup>

Chantal Akerman je že od samih začetkov filmskega ustvarjanja poudarjala, da je bila njena mati v koncentracijskem taborišču in da o tem ni hotela govoriti. Ta frustrirana, protislovnna občutja hčere do matere – ženske, ki je preživela grozote – posredno naslovi že v svojem prvem filmu, *Saute ma Ville*, ki napove teme in pripovedne strategije, s katerimi je ustvarjala vse življenje. Sama ga je opisala kot zrcalno sliko *Jeanne Dielman*: protagonistka v njem ne potrebuje pravil, ki bi ji določala življenje – zato povzroči, da jih raznese na kosce. A vendar ne gre za način življenja, ki bi bil boljši od eksistenčno mrzkega, ki ga živi Jeanne Dielman. Konča se ravno tako slabo, s samodestruktivnostjo, ki je lastna tako podrejanju pravilom kot njihovem uničenju.

V njenem delu sta pomembna predvsem dva elementa: avtorski glas, ki se občinstvu predstavlja kot razcepljen, in predelovanje osebnih izkušenj skozi filme. *Jeanne Dielman* je v svojem bistvu film hčere, ki je zastavljen dvojno: skozi ambivalentno identifikacijo z mamo, hkrati pa z režijsko ločitvijo od njene sprijaznenosti s patriarhalnimi normami in strukturami. Tudi Teresa de Lauretis<sup>7</sup>

trdi, da film deluje dvojno: skozi lik in režiserko, skozi podobo in kamero. Piše, da je dvojico mogoče vzporejati z ženskostjo in feminizmom: slednji skozi kritično delo doseže, da je prva lahko upodobljena. Podobno Janet Bergstrom feminizem filma vidi v tem, da ta mater kadrira skozi pogled, ki nedvoumno pripada hčeri, in je po eni strani odmaknjen in nadzorujoč, po drugi pa obsesiven in fasciniran, in prav ta razklanost občutja v *Saute ma Ville* povzroči nekakšen obupan izbruh. To je zahteva po pozornosti otroka, ki od svojih staršev nikoli ni smel zahtevati preveč, saj so »že dovolj pretpeli«. Subjektivnost, agens in avtorstvo v filmih Chantal Akerman so torej neločljivi od položaja hčere, konstituirana pa jih skozi ločevanje avtorskega pogleda od matere, ki ostaja njen objekt.

Prostorsko ločenost – razkol med obema poljema poudarja tudi odsotnost klasične montaže, ki bi plan in kontraplan povezovala. Namesto tega sta v ospredju opazovanje in odločenost, da gledalke in gledalca film ne bo pustil vsrkati in dinamiko drame, ki bi se izrazila skozi čustva. Delo Chantal Akerman je torej razcepljeno med tistim, kar je upodobljeno, in tisto, ki to upodablja, med *énoncé* in *énonciation*, med subjektom in objektom, med hčerjo in materjo. Strategija je formalno nedvoumno izposojena pri avantgardnem, strukturalnem filmu, a je Chantal Akerman vanjo vtisnila lasten pečat, viden v obsesivnem, unikatnem upodabljanju likov, ki so mučno nejasni in ves čas nekako »v prehodu«, med čakanjem: na železniških postajah, avtobusnih postajališčih, podzemnih železnicah, v hotelih in dvigalih, strmeč v prazno. Gre za filme, ki torej kombinirajo dokumentaristične in igrane pristope, kot pri *Hotel Monterey* (1972), *News from Home, D'Est*, pa tudi *Les Rendez-vous d'Anna* ali seveda *Jeanne Dielman* in *Toute une nuit* (1982). Po mnenju Janet Bergstrom<sup>8</sup> je razcepljenost v delu Chantal

Akerman tako velika, da gre pravzaprav za dva diskurza: enega feminističnega in drugega, ki izvira iz potlačene ali »asimilirane« ženskosti.

Po drugi strani je njeno delo razcepljeno tudi geografsko: **Histoires d'Amérique: Food, Family, Philosophy**, z napol francoskim in napol angleškim naslovom, se dogaja v Ameriki, a v njem nastopajo židovski priseljenci, ki z nenaturalistično igro in sodobnimi, a vintage oblačili obtičijo nekje med preteklostjo in sedanostjo; New York, kjer je Chantal Akerman živel in ustvarjala, pravzaprav ne igra večje vloge kot to, da služi za ozadje dogajanja. Podobno je v *News from home*, kjer je disjunktivna tudi raba jezika, saj hči bere materina pisma v angleščini z močnim francoskim naglasom, medtem ko gledamo zaporedje podob New Yorka, ki nikoli ne vključujejo niti matere niti hčere. Eden izmed ključnih strukturnih elementov je torej tudi nihanje med Evropo in New Yorkom, ki je delovalo kot lasten koncept; v *A Couch in New York* (1995) ameriški psihoanalitik izmenja stanovanje z boemsko Francozinjo, v *Les Rendez-vous d'Anna* pa mlada filmarka potuje od Nemčije in Belgije do Francije.

Chantal Akerman je v intervjujih pogosto povedala, da se lahko poistoveti z arhetipom »tavajočega Juda«, ki pooseblja judovsko identiteto ter z njo povezan občutek neumeščенosti, manko domovine, ki je nadomeščena s toliko višjim vrednotenjem družine, obupom staršev nad otrokom brez lastnih potomcev in nevrotične krivde, ki jo s tem obupom sami vzbujajo v otroku. Njeno globoko osebno raziskovanje filmskih geografij in identitet, prostora in časa, navsezadnje tudi spolnosti in religije, pa jo skupaj z estetsko idiosinkratičnim pristopom k filmski formi postavljajo med najdrznejše filmske vizionarke in vizionarje zadnjih desetletij.

7 Teresa De Lauretis. »Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory«, v Patricia Erens (ur.) *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1990, str. 288–308.

8 Janet Bergstrom. »Chantal Akerman: Splitting«, v Janet Bergstrom (ur.) *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999, str. 273–290.

5 Flitterman-Lewis, str. 34.

6 Jean-Luc Outers, »Histoires d'Amérique«. *Cinergie*, Februar 1989, str. 6.