

Wewnętrzny świat kobiet

Wczesna twórczość Chantal Akerman

RAFAŁ SYSKA

Twórczości Chantal Akerman nie jest w Polsce zbyt dobrze znana, choć w niektórych krajach Europy Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych należy ona do najczęściej omawianych w środowisku filmoznawczych akademików, zwłaszcza zainteresowanych feminizmem, strukturalizmem i hiperrealistycznym minimalizmem. Dziś dzieła belgijskiej reżyserki nie wzbudzają tak wielkich emocji, jak jeszcze trzydzieści lat temu, ale Akerman pozostała jedną z depozytariuszek filmowego modernizmu, sublimując i dostosowując do swoich potrzeb strategię dramaturgiczne i tradycję światopoglądową kina lat 60. i 70.

Jej twórczość – na pierwszy rzut oka – wyrasta z trzech głównych doświadczeń generacyjno-artystycznych: nowojorskiej awangardy (zwłaszcza działalności Jonasa Mekasa, Andy’ego Warhola i Michaela Snowa), kontrkulturowego *mise en abîme* Jean-Luca Godarda i agresywnego feminizmu czasów kontestacji, a niezwykłość jej filmowego projektu stanowiła konsekwencję spójnego połączenia tych tradycji, bez gorączkowych nastrojów epoki, lecz z potrzebą kodyfikacji własnej wersji metafilmowego języka użytecznego do podjęcia kluczowych dla twórczości tematów: subiektywizacji poznania, autotematyzmu, intymnej komunikacji (zwłaszcza transgeneracyjnej), a także tożsamości płciowej, seksualnej i narodowościowej. Na to nałożyła się jeszcze symptomatyczna dla czasów egzystencjalna refleksja nad wielkomięjskim wyobcowaniem jednostki, u Akerman powiązana z autobiograficznymi rozważaniami nad społeczną separacją wynikającą z żydowskiego pochodzenia. Wszystkie te wątki znalazły wyrafinowaną manifestację w sposobie tworzenia przestrzeni filmowej: klaustrofobicznej, intymnej i subiektywnej, nie tylko będącej reprezentacją podmiotu kreującego najbliższe otoczenie, ale przede wszystkim stanowiącej metaforę wewnętrznego świata bohaterki.

Biografia odnaleziona we wnętrzach

Przyjmuje się, że twórczości reżysera bądź reżyserki o inklinacjach strukturalno-analitycznych nie interpretuje się w kluczu autobiograficznym, ale w przypadku Akerman pytania o rodzinne korzenie i intymne preferencje okazują się fundamentalne. Belgijska reżyserka, często kierująca uwagę widza na samą siebie, zamykająca się w wewnętrznym świecie ciasnych przestrzeni, autorka filmowych pamiętników i autotematycznej kameralistyki nierzadko szukała w zdekonstruowanej formie swych filmów sposobów artykulacji subiektywnych odczuć i refleksji. Kino Akerman jest jej własne, osobiste, głęboko zakorzenione w zbiorowej

przeszłości (wątek żydowski) i zindywidualizowanej terażniejszości (kwestia skłonności homoseksualnych), pozostaje zatem autobiograficzne, a kwestię tę można dostrzec nie tylko w „prywatnych” filmach reżyserki i awangardowych przedsięwzięciach, ale również na marginesie kina mainstreamowego.

W tym wypadku na plan pierwszy wysuwa się postać matki Chantal Akerman, dla której wspomnienie pobytu w Auschwitz było szczególnym spoiwem relacji z córką. Chantal nie wzbraniała się przed tym wspomnieniem, w bliskich związkach z rodzicami poszukiwała korzeni własnej tożsamości, bo właśnie wątek bezdomności, prowizoryczności i ciągłego przemieszczania się był dla reżyserki ważnym tematem scenariuszy. Tymi własnościami Akerman obdarzała zwykle młodsze bohaterki (*alter ego* samej reżyserki), bowiem te starsze były definiowane przez trwałość, monotonię i ograniczenie przestrzeni. Akerman wciąż wędrowała, mieszkała na dłużej w Brukseli, Paryżu i Nowym Jorku i podobnie jak jej bohaterka *Spotkań z Anną* (*Les rendez-vous d'Anna*, 1978) nie posiadała mieszkania ani domu, lecz bazę do kolejnych wyjazdów. Odwrotnie było z jej matką – zakorzenioną w Brukseli, wciąż czekającą, śląc listy (*Wieści z domu* /*News from Home*, 1976/) lub telefonującą do córki (*Spotkania z Anną*); obecność matki w jednym miejscu zapewniała reżyserce stałość i poczucie bezpieczeństwa, a niekiedy też wzbudzała poczucie winy i odpowiedzialności.

Powiązany z postacią matki temat pochodzenia żydowskiego nie stanowił na początkowym etapie twórczości Akerman ważnego dla niej wątku. Dla nastoletniej, zbuntowanej mieszkanki Brukseli istotniejszy okazał się temat tożsamości płciowej i seksualnej. To on doprowadził Akerman do kina, bo medium filmowe, w dobie wielbionego przez nią Godarda, wydawało się najbardziej pojemnym systemem artykulacji kobiecego doświadczenia. Właśnie w konfrontacji z nim powstała debiutancka etiuda *Wysadź moje miasto* (*Saute ma ville*, 1968), po raz pierwszy eksponująca wątek podmiotu zatrażonego w klaustrofobicznym wnętrzu.

Wysadź moje miasto

Etiuda ta, oglądana po latach, pozostawia duże wrażenia, bo osiemnastoletnia Akerman wkroczyła w filmowy świat z gotowym manifestem feministycznego buntu – w zasadzie jedynym tak kontestacyjnym dziełem w swojej twórczości. Czasy były jednak gorączkowe, z Brukseli śledzono demonstracje paryskich studentów, a hippisowski bunt sprzyjał wojującym postawom feministek, choć u Akerman destrukcyjna i niszczycielska rewolta przybrała postać prywatnego i samotnego terroru samobójczynie, bardziej aktu rezygnacji niż idealizmu. W *Wysadź moje miasto* reżyserka opowiedziała o młodej dziewczynie (gra ją sama Akerman), która po powrocie do domu i wyjęciu listów ze skrzynki pocztowej zamyka się w kuchni – naturalnej przestrzeni przypisanej kobiecie – po czym wykonuje czynności także stereotypowo wiążące ją z własną płcią: gotuje spaghetti, karmi kota, zmywa naczynia, wkłada kwiaty do wazonu, czyści buty i zmywa podłogę. Żadne z tych działań nie jest jednak idealną reprezentacją codziennych zachowań (tak jak to będzie w późniejszym arcydziele – *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975), lecz raczej jej dekonstrukcją: spaghetti okazuje się niesmaczne, w zlewie rośnie sterta naczyń, kot zostaje wyrzucony przez okno, a sprzątanie podłogi tylko zwiększa rozgardiasz. W *Wysadź moje miasto* zamiast

kury domowej spotykamy anarchistyczną, niezorganizowaną nastolatkę – przeciwieństwo precyzyjnej w każdym geście, nienagannej Dielman.

Akerman, łącząc oba filmy, podkreśla antynomię postaw charakterystycznych dla obu generacji: zbuntowanych, chłopięco wyglądających osiemnastolatek z dojrzałymi matkami zapadniętymi w rytuale monotonii. U Akerman młodość to dezorganizacja i chaos, zagubienie, bezdomność i wędrówka bez celu; dorosłość to kierat zautomatyzowanej niezmienności, doskonałość gestu, egzystencja na granicy rezygnacji i akceptacji. Nastoletni bunt jest okupiony samotnością dosłowną (*Wieści z domu, Jutro wyjazd /Demain on déménage, 2004/*), bolesnym definiowaniem tożsamości (*Ja, ty, on, ona /Je, tu, il, elle, 1974/*) lub zwykłym głodem (*Ja, ty, on, ona; Jestem głodna, jest mi zimno /J'ai faim, j'ai froid, 1984/*). Natomiast dojrzałość to uprzedmiotowienie w poświęceniu się innemu, to mieszkanie przekształcone w areszt domowy, a nierzadko cicha żaloba po utracie bliskich i ukierunkowanie refleksji na przeszłość.

Bohaterka filmu *Wysadź moje miasto* nie oferuje dorosłym wzniosłego buntu i manifestów. Kobięce czynności wykonuje nieporadnie, ale samobójstwo popełnia już metodycznie i profesjonalnie. W swoim małym kuchennym pomieszczeniu zakleja taśmą wszystkie otwory, odkręca gaz, który (już po zaczernieniu obrazu) wysadza świat otaczający bohaterkę. Ideologiczne podstawy buntu zastępuje odczucie wyobcowania i separacji.

Eksperymenty strukturalistyczne

Podobnie będzie w nowojorskich filmach Akerman, choć język filmowy reżyserki pod wpływem doświadczeń tamtejszej awangardy stał się mniej figuratywny i mimetyczny, a bardziej semiotyczny i analityczny. Świadomość bezdomności i alienacji nie zmniejszyła się po wyjeździe do Ameryki, lecz nasiliła. Akerman trafiła do Nowego Jorku w 1971 r., tu spotkała Warhola, Mekasa i Snowa i wzbogaciła język filmu o podpatrzone u nich rozwiązania formalne, które schłodziły jej gorączkową ekspresję. W dojrzałej twórczości wykorzystywała więc doświadczenia awangardy, aby przez jej odkrycia budować strukturę dramaturgiczno-narracyjną atrakcyjną dla idei fabularnej.

Andy Warhol, realizując *Empire* (1964) i *Sen (Sleep, 1963)*, wskazał kierunek rozwoju tendencji realistycznych, widząc ich ewolucję w powiązaniu czasu rzeczywistego zdarzeń z czasem projekcji. Akerman wykorzystała tę strategię w budowie nastroju monotonii i niezmienności, podkreślając czynności codzienne i rezygnując z elips zwyczajowych w dramaturgii filmowej. Jonas Mekas nauczył Akerman technik kina intymnego, ukierunkowanego na rejestrację odczuć i doznań samego artysty, co wzbogaciło typowy dla belgijskiej reżyserki aspekt autobiograficzny i metafilmowy. Z tej trójki artystów Akerman najbardziej ceniła Michaela Snowa, twórcę uwielbianego przez nią filmu *La région centrale* (1971), w którym ruch kamery został precyzyjnie ustalony przez inscenizatora i zrealizowany dzięki skonstruowaniu specjalnego urządzenia wyposażonego w skomplikowany wysięgnik. Chłód i precyzja opowiadania Snowa, jego dystans do warstwy emocjonalnej osiągnięty przez ekspozycję samego języka filmowego – poddanego wyrafinowanym, a nie tylko zdekonstruowanym przekształceniom – wydawały się Akerman najbardziej twórcze. Belgijską reżyserkę fascynowała u Snowa być może tajemnicza obecność narratora,

trzecioosobowego demiurga, który kilkudziesięciminutowym najazdem kamery (jak w *Długości fali / Wavelength*, 1967/) lub skomplikowanym ruchem (jak w *La région centrale*) ujawniał istnienie obserwatora-interpretatora zmuszającego widza do dostarczenia głębszego przekazu zawartego w samej konstrukcji przestrzeni.

W duchu nowojorskiej awangardy Akerman nakręciła zwłaszcza dwa z kilku amerykańskich filmów, eksponując odczucie klaustrofobii, akcentując w filmowanych wnętrzach opozycję otwarcie-zamknięcie oraz związki między podmiotem spojrzenia a przedmiotem obserwacji: *Hôtel Monterey* (1971) i *Pokój (La chambre)*, (1972). Pierwszy film był pozbawioną ścieżki dźwiękowej wędrówką po korytarzach tytułowego zlokalizowanego na Manhattanie gmaszyska. W pierwszych scenach Akerman przedstawiła kilku rezydentów hotelu, ujętych zwykle w nieruchomych pozach: gdy znajdują się w pokojach, zmierzają ku windzie lub w westybulu ucinają sobie krótką pogawędkę. Reżyserka, wraz z operatorką Babette Mangolte, złożyła pierwsze kilkanaście minut filmu z zastygłych *tableaux*, z pięknych kadrów o kolorze i świetle przywodzącym na myśl obrazy Johanna Vermeera lub Edwarda Hoppera. Podkreśliła samotność, refleksyjność i melancholijność sportretowanych postaci, filmowanych w planach średnich, z dystansu, czasem jakby z ukrycia, zza załomu ściany. Wszyscy są zapadnięci w bezruchu i przestrzennej separacji. Mimo braku dźwięku „słyszymy ciszę” delikatnie zakłócaną skrzypnięciem drzwi, dalekimi odgłosami kroków, dźwiękiem przywoływanej windy lub szepem rozmawiających w dali postaci.

Tak jak na początku filmu dominują portrety gości, tak od około dwudziestej minuty już tylko puste korytarze, okna i windy. Ludzie znikają, kamera filmuje opustoszałe obiekty, delikatnie rozpoczynając subtelne najazdy i odjazdy. Za cel powolnej wędrówki wybiera okno w korytarzu hotelowym, potem wychodzi na dach i filmuje panoramę budzącego się o poranku miasta: jest prawdopodobnie niedziela, po ulicach niemal nie jeżdżą samochody, jesienna mżawka tworzy melancholijny klimat filmu. On właśnie odróżnia Akerman od Warhola i Snowa, bo nadaje awangardowym eksperymentom walor intensywnej emocjonalności, podkreślającej odczucie samotności, powolnego rozkładu, separacji i tymczasowości.

Późniejszy o kilka miesięcy *Pokój* stanowił próbę dyskutowania doświadczeń spod znaku *Długości fali* i *La région centrale*. Akerman w kilkuminutowym filmie pokazała swoją nowojorską sypialnię, kilkakrotnie dokonując 360-stopniowej panoramy od prawej do lewej strony, ujawniając kolejne elementy wystroju: fotel, stół z owocami, czajnik, bukiet kwiatów, łóżko. Jedynym zmiennym elementem pejzażu stała się znajdująca się w łóżku Akerman, najpierw siedząca i wpatrzona w kamerę, potem śpiąca, a w końcu jedząca jabłko. Kamera kilkakrotnie dokonała pełnej panoramy, by w pewnej chwili wstrzymać ruch i rozpocząć obieg odwrotny. Ten także został zatrzymany i zastąpiony pierwotnym kierunkiem ruchu. Akerman ponoć nakręciła dwie wersje filmu – niemą i dźwiękową, ale jak dotąd dostępna jest tylko wersja pozbawiona – podobnie jak *Hôtel Monterey* – warstwy akustycznej.

Zamknięty świat kobiecej sypialni lub kuchni zawsze stanowił dla bohaterki Akerman jedyną dostępną przestrzeń intymności, prywatności i bezpieczeństwa, choć zawsze też niespełnienia, samotności i monotonii. Akerman budowała w tych wnętrzach czytelną metaforę kobiecego doświadczenia opartego na kilku sprzecznych, ale wzajemnie się uzupełniających refleksjach. Po pierwsze więc podmiotowość bohaterki była budowana wyłącznie przez akt separacji, bo kontakt z drugą osobą –

zwłaszcza z mężczyzną – prowadził do jednostronnej degradacji i komunikacyjnej reifikacji. Po drugie, wnętrza szczerze odgradzone od otoczenia pozwalały na model komunikacji alternatywny względem obowiązującego, oparty na własnym, osobnym kodzie, bez słów lub w monologu wewnętrznym, w epistografii, pamiętnikarstwie lub intymnym kontakcie z ciałem, a więc w opozycji do heteronormatywnego języka narzuconego przez patriariat. Po trzecie, zamknięta przestrzeń mieszkań, najczęściej pozbawiona męskich nadzorców, pozwalała nadać poszczególnym pomieszczeniom funkcję alternatywną wobec pierwotnych celów. W *Wysadź moje miasto* kuchnia stała się sceną kobiecej nieporadności, destrukcji i samozniszczenia; w *Jeanne Dielman* sypialnia przekształciła się w buduar prostytutki, a salon paryskiego mieszkania tytułowej bohaterki *Spotkań z Anną* – w rodzaj magazynu hotelowego.

Wieści z domu

Między tymi filmami powstały interesujące *Wieści z domu* – najdojrzsze z amerykańskich dzieł Akerman, w którym gra między przestrzenią zamkniętą i otwartą przyjęła najciekawszą artystycznie formę. Siłą koncepcji narracyjnej stała się tu konfrontacja płaszczyzny audialnej z warstwą wizualną filmu. Ta druga nie odbiega znacząco od *Hôtelu Monterey* i składa się z kilkadziesiątu nieruchomych obrazów przedstawiających ulice i zaułki Manhattanu, najczęściej filmowanego w godzinach porannych i z niewielką liczbą przechodniów. Piękne plastycznie ujęcia ukazują opustoszałe przestrzenie, krążące po ulicach śmieciarki, zamknięte jeszcze sklepy, pojedyncze samochody i snujące się po chodnikach sylwetki mieszkańców. W warstwie dźwiękowej dominuje natomiast słowo: czytane przez Akerman listy napisane do niej przez pozostawioną w Brukseli matkę.

Ich charakter jest intymny i paradoksalny. Na pozór komunikacja jest jednostronna – to matka opowiada o swoich utrapieniach i uczuciach. Wyraża emocje, podkreśla tęsknotę, dyskretnie prosi córkę o powrót. Żał spowodowany nieobecnością Chantal nierządno ukrywa ona w opowieściach o codziennej krzątaninie, dolegliwościach i sąsiedzkich spotkaniach. Odczucia córki są werbalizowane co najwyżej na marginesie listów, jako odpowiedź na nigdy nieusłyszane pytania bądź refleksje odnoszące się do uprzednio opisanych informacji. Niemniej komunikacja tylko pozornie jest jednostronna. W rzeczywistości, czytając słowa matki, sama Akerman ujawnia osobiste odczucia wobec nadawcy, beznamiętnym wygłaszaniem listów obwinia się za ból matki i sugeruje ból własny.

Nie czyni tego wprost, ale akcentuje tęsknotę przez obraz. Tak jak matka komunikuje się przez słowo, tak Akerman wyraża się przez nastrój melancholijnych kadrów, sugerujących bezdomność, tymczasowość i oddalenie. Wzajemne odczucia obu kobiet są zbieżne i paradoksalne. Matka podkreśla tęsknotę, ale tę wyraża najbardziej nie słowo, lecz nostalgia obrazu. Z drugiej strony, choć to Akerman jest kojarzona z bezdomnością (bo nigdy nie zajrzy do swego nowojorskiego mieszkania, lecz tylko filmuje ulice i kloszardów), to matka w brukselskim apartamencie, opuszczona przez córkę, czuje się jak wygnaniec. *Żyję rytmem twoich listów* – usłyszymy w jednym z monologów. *Ty zawsze piszesz te same rzeczy, tak że mam wrażenie, iż nie masz nic do powiedzenia* – napomni w innym.

W ikonografii imigrantki przeważa więc pustka, izolacja, dystans i niemożność nawiązania więzi z kimś drugim. Strefa audialna wyzwała tymczasem inne emocje:

uczucie bliskości, intymności i zwerbalizowaną chęć nawiązania empatycznego kontaktu. Co ważne, kontakt ten dokonuje się poza dyskursem męczyzny: za pomocą obrazu i epistografii – dialogu niezapśredniczonego przez patriarchalny system komunikacji językowej, sprowadzony do zsubiektywizowanych monologów lub milczenia. Jennifer M. Baker pisała: *Subiektywizacja to sposób tworzenia więzi z innymi, wejścia w kontekst społeczny, który rozwija i artykułuje siebie tylko przez relacje wobec innego*¹.

W finale filmu kamera zostaje umieszczona na łodzi i powoli oddala się od Manhattanu. Zamglony Nowy Jork powoli zamienia się w miasto-mit, coraz mniej rzeczywiste i coraz bardziej odległe, choć paradoksalnie dopiero w chwili wyjazdu staje się coraz bardziej ikoniczne i pocztówkowe. Podróż do Belgii nie jest tu jednak powrotem, lecz ciągłym rozstaniem, niekończącym się i trwałym procesem pożegnań, permanentną świadomością obcości i bezdomności tak naturalną dla twórczości Akerman.

Finałowy obraz Manhattanu wyróżnia się z całego filmu złożonego z kadrów odległych od kanonu albumowej fotografii. Akerman zwykle wybiera perspektywę oddolną, obserwuje świat z poziomu przechodnia, rezygnuje z naturalnych dla Nowego Jorku punktów widokowych ulokowanych na drapaczach chmur. Niektóre krytyczki widzą w tym dowód na istnienie kobiecego języka filmu. Powołując się na koncepcję Elizabeth Grosz, uznają, że dobór perspektywy z poziomu ulicy i chodnika jest bardziej naturalny dla kobiet, które w codziennej aktywności odwiedzają szkoły, przedszkola, pralnie i sklepy. To męczyzna obiera pozycję kontrolną, zawiadując światem z perspektywy penthouse'ów i biur zlokalizowanych w wysokościowcach. To męczyzna obserwuje świat z helikopterów patrolujących ulice i z centrów dowodzenia systemami komunikacyjnymi: jako organizator ruchu metra, miejskich promów, dostaw prądu czy usuwania śmieci, jako wielki logistyk i architekt. Grosz pisała: *Męczyzna opuszcza zaprojektowane przez siebie wnętrza i ceduje na kobietę obowiązek opieki nad nimi. Kobieta staje się w ten sposób strażnikiem prywatności, zaś męczyzna w naturalny dla siebie sposób definiuje się jako nadzorca funkcjonujący ponad powszednią i przyziemną egzystencją, realizujący swe cele poza zwykłą materialnością*².

Czy ten poziom znaczeń jest dostrzegalny w filmie *Więści z domu*? Trudno wyrokować. Bardziej jest przekonujące, że dobór oddolnej perspektywy wynikał ze szczególnej sytuacji Akerman, definiującej się nie jako turystka, lecz zagubiona w nieoswojonej przestrzeni obca, snująca się samotnie imigrantka, niezdolna do nawiązania jakiegokolwiek kontaktu z innym. Z drugiej strony w wypadku Akerman niewątpliwa jest próba stworzenia kobiecego modelu narracji, przekroczenia granic opowiadania przynależnego mężczyźnie, dekonstruowania formy w celu zanegowania dotychczasowych wzorców narracyjnych. Fundamentalną rolę w tej strategii musiała odgrywać zamknięta przestrzeń, a przykład filmu *Ja, ty, on, ona* – w istocie pierwszego fabularnego i długometrażowego w twórczości Akerman – jest ewidentny.

Ja, ty, on, ona

Wbrew tytułowi film składa się z trzech części, w których główna bohaterka (grana przez samą Akerman) przekracza kolejne fazy tożsamości seksualnej.

W pierwszej części eksponowane jest owo „ja”, intymne, klaustrofobiczne, zamknięte w czterech ścianach ciasnego pomieszczenia. To w nim poznajemy bohaterkę (na razie pozbawioną imienia), która pisze listy miłosne do anonimowego kochanka (kochanki). W tym czasie żywi się wyłącznie cukrem, chodzi po pokoju, rozstawia meble, rozbiera się i ubiera. Dopiero w drugiej części filmu wychodzi na zewnątrz, na autostradzie poznaje kierowcę ciężarówki, którego w zamian za podwiezienie doprowadza ręką do orgazmu. W trzeciej części bohaterka odwiedza przyjaciółkę, u której zatrzymuje się na noc; ich spotkanie zostaje zwieńczone kolacją i zbliżeniem seksualnym.

Następstwo poszczególnych części jest więc logiczne, choć zarazem wszystkie one przybierają strukturę ramową opowiadania. Pierwsza i trzecia część rozgrywa się w zamkniętej przestrzeni kobiecych mieszkań – zwykle w sypialni lub kuchni, bądź w przestrzeni łączącej obie funkcje. Część druga rozszerza perspektywę o drogę, kabinę ciężarówki i przydrożne restauracje. Świat kobiety („ja” i „ona”) zawiera się więc na niewielkim obszarze intymnego subiektywizmu, podczas gdy obszar przynależny „jemu” nabiera bardziej ekspansywnych form przestrzennych, rozszerzonych nie tylko w sferze wizualnej, ale również werbalnej – mężczyzna opowiada bowiem o zawodzie kierowcy ciężarówki, a w trakcie aktu seksualnego wspomina o spotkaniach z przydrożnymi prostytutkami, o domu rodzinnym, żonie i dziecku.

Zatem w filmie poznajemy trzech bohaterów – są to odpowiednio: „ja”, „on”, „ona”. Zagadkowy jest tylko status owego „ty”. Niektóre krytyczki znajdują jego/jej miejsce w adresacie listów pisanych przez bohaterkę w pierwszej części filmu. Ja bardziej sugerowałbym istnienie owego „ty” w każdej części osobno: jako interlokutora „ja”, najpierw zatrzęsniętego w ciasnym apartamencie, a potem definiującego podmiotowość w fizycznym kontakcie z innym.

Potwierdza to choćby ewoluujący status bohaterki filmu. W pierwszej części jest kojarzona zarówno z aktem tworzenia, jak też podporządkowania, bowiem „ja” jest strukturyzowane wyłącznie przez uczucie do innego. Potem bohaterka zostaje ubezwłasnowolniona przez dominujący patriariat męskiego bohatera, nieprzypadkowo wykonującego symboliczny zawód kierowcy/przewodnika. W końcu, gdy protagonistka odwiedza przyjaciółkę, uzyskuje własną podmiotowość (poznajemy jej imię – Julia), a także pozycję partnerską wobec drugiej osoby, choć akt seksualny jest tu oparty na gwałtownej walce o dominującą pozycję w łóżku.

Zatem podstawową kwestią podejmowaną przez autorkę filmu jest temat budowy kobiecej tożsamości, definiowanej albo przez intymny kontakt z własnym ciałem i uczuciami (część pierwsza), albo przez konfrontację z ekspansywnym patriarhatem (część druga), albo przez związek z inną kobietą (część trzecia). Ewolucja kobiecości następuje na drodze szczególnie zakomponowanych aktów komunikacji i zawsze w przestrzeniach określonych znaczeniowo. Już w pierwszej części mamy do czynienia z kilkoma poziomami dyskursu: intymną epistolografią, monologiem wewnętrznym, relacjami przestrzennymi i dialogiem z własnym ciałem. W tym wypadku bohaterka decyduje się nie tylko na język werbalny, ograniczając go do skrajnie zsubiektywizowanych form wypowiedzi: niekoherentnych, szarpanych, urywanych, stanowiących osobisty strumień świadomości, mogących zaistnieć jedynie w odseparowanym wnętrzu, w opozycji do świata zewnętrznego.



Ja, ty, on, ona, reż. Chantal Akerman (1974)

„Ja” na początku pierwszej części filmu ukierunkowuje komunikację na anonimowego „ty”. Potem na adresata wypowiedzi obiera jednak samą siebie: gdy zdejmuje i zakłada ubranie, nago spaceruje po pokoju, tarza się po podłodze i delikatnie dotyka organów intymnych. Jej wszystkie akty komunikacyjne są prywatne i osobne, jak własna jest przestrzeń jej intymnej ekspresji. Wszystkie przedmioty rozszerzają jej podmiotowość: łóżko, na którym się masturbuje, podłoga, na której rozkłada listy, a także okno, przez które wygląda, wsłuchując się w odgłosy świata zewnętrznego. Bohaterka spędza w pokoju 28 dni, cały księżycowy miesiąc, kojarzony z cyklem kobiecej płodności i seksualności; pożywką jest dla niej cukier, jedyny produkt, który uruchamiał w jej wypadku akt tworzenia. Nieprzypadkowo jest nim słodki proszek, ponieważ stanowi on symbol nie tylko energii, ale też dzieciństwa, etapu poprzedzającego gotowość do dojrzałej seksualności.

Gdy cukier się skończył, bohaterka opuściła klaustrofobiczne pomieszczenie, symboliczną „jaskinię”, „macicę”, przestrzeń autorefleksyjnej komunikacji. Tak jak w pierwszej części filmu wciąż słyszeliśmy głos kobiecego „ja” (w monologu wewnętrznym i recytowanych listach), tak w drugiej części głos ten zanika. W konfrontacji z mężczyzną, depozytariuszem kodu werbalnej komunikacji, kobieta milknie. W ciszy wysłuchuje jego opowieści o erotycznych przygodach i wiernej żonie, posłusznie godząc się na świadczenie usług seksualnych. W tej części jest definiowana przez podporządkowanie i bierność, podkreślone nie tylko milczeniem, ale także brakiem równowagi w komunikacji wzrokowej. W sekwencji spotkania z kierownicą to kobieta jest definiowana przez spojrzenie, zawsze ukierunkowane na mężczyznę, który z kolei patrzy w inny punkt. Najpełniej ukazuje to ostatni etap ich *rendez-vous*, gdy w przyrodznej toalecie on, goląc się, wpatruje się w lustro, a ona skulona, zepchnięta na margines kadru, spogląda na jego twarz, w pewnej chwili usiłując delikatnie go dotknąć.

Wbrew pozorom równowaga komunikacyjna nie następuje w trzeciej części filmu, gdy bohaterka odwiedza przyjaciółkę. Zwłaszcza na początku spotkania jest traktowana jak intruz i dopiero prośba o posiłek chwilowo zmienia nastawienie drugiej kobiety. Komunikacja werbalna zostaje zniwelowana, pojawia się wyłącznie na początku wizyty i prowadzi – nieprzypadkowo – do konfrontacji i napięcia. Język werbalny, determinujący patriarchalny system komunikacji, niesie wyłącznie upokorzenie i cierpienie – nawet gdy posługują się nim dwie kobiety. Po krótkiej utarczce obie więc milkną, przynosząc dialog na alternatywny, pozawerbalny poziom porozumienia. Gospodyni bez słowa karmi główną bohaterkę, a potem uprawia z nią intensywny seks przywodzący na myśl walkę. Akerman nie ukazuje subtelnego porozumienia, a komplementarność widzi w ciągłej próbie narzucenia przewagi drugiej stronie. Nad ranem bohaterka, znana już z imienia, cichcem opuszcza kochankę. Przewidywany przez widza optymizm harmonijnego porozumienia poza systemem patriarchalnej presji nie następuje. Proces tworzenia seksualnej tożsamości (osiągnięcie orgazmu w kontakcie z lesbijką), a także podmiotowej pozycji (nabycie imienia) przyniósł jednak znaczący postęp.

Jeanne Dielman

Często zdarza się tak, że najlepsze dzieło w karierze pisze się, komponuje lub kręci w młodym wieku, potem, do końca życia, pozostając już tylko autorem/autorką arcydzieła. Wciąż niedoścignęło. Z Akerman jest podobnie, bo reżyserka swój jak dotąd najwybitniejszy film nakręciła w wieku 24 lat i choć często wzbudzała pozytywne reakcje kolejnymi dziełami, podobnej wielkości już nie osiągnęła. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* należy do najwspanialszych filmów lat 70. XX w. i arcydzieł kinowego modernizmu. Stanowi szczytowe osiągnięcie kinematografii wyrastającej z dziedzictwa autorskiego filmu lat 50. i 60. XX w., korzystając z feminizmu spod znaku Duras, strukturalizmu Warhola i Snowa, behawioryzmu Bressona i egzystencjalizmu Antonioniego. Akerman uczyniła to w dodatku w formie nieakceptowanej przez zwykłego widza, bo w spektaklu trwającym trzy i pół godziny, w którym w zasadzie nic się nie dzieje.

Film można streścić w kilku słowach lub poświęcić mu długie opisy, w zależności od cierpliwości widza i czytelnika. Akcja rozgrywa się w ciągu trzech dni, od wtorku do czwartku, późną jesienią, w brukselskim mieszkaniu zlokalizowanym przy tytułowym Quai du Commerce pod numerem 23. Jego właścicielka, mająca około 40 lat Jeanne Dielman, samotnie wychowuje nastoletniego syna, Silvaina. Przez trzy i pół godziny projekcji obserwujemy jej codzienną krzątanie w zamkniętej przestrzeni, pełną czynności wykonywanych w sposób automatyzowany i beznamiętny, niezależnie od tego, czy jest to obieranie ziemniaków, sprzątanie, kąpiel i rozstawianie talerzy, czy rozmowy z synem, czytanie listu od siostry lub świadczenie usług seksualnych przygodnym klientom. Jeanne precyzyjnie łączy bowiem rolę przykładowej gospodyni i matki z zawodem prostytutki, która podczas nieobecności syna zarabia pieniądze na utrzymanie domu.

Jej życie składa się z wciąż tych samych czynności, zachowań i gestów: pobudki przed świtem, parzenia kawy, wyprawiania Silvaina do szkoły, opieki nad dzieckiem sąsiadki, przygotowania obiadu, zasuwania i odsuwania zasłon, włączania i wyłączania światła, zamykania i otwierania drzwi do łazienki. Bohaterka

wciąż jest w ruchu – przemierza korytarze, pokoje, kuchnię i łazienkę. Nawet wydarzenia i działania na pozór jednostkowe i niepowtarzalne sprowadza do roli codziennych, zwyczajnych i mechanicznie wykonywanych czynności. Zamiatanie podłogi niewiele różni się od recytacji poezji Baudelaire’a (w czasie wieczornej pomocy w odrabianiu lekcji), zaś szorowanie wanny – od zbliżenia seksualnego z klientem.

Akerman nie jest odległa od behawioralnego opisu Bressona, ale w technikach inscenizacyjnych zachowuje Antonioniowski dystans do postaci, nigdy nie stosując zbliżeń czy detali, preferując w to miejsce plan pełny, a najwyżej – amerykański i średni. Obiektywizuje narrację doбором perspektyw, zawsze użytecznych do opisu zdarzeń. Unika ujęć POV i nietypowych kątów ustawienia kamery. Wyjątkiem tej strategii jest jedynie kulminacyjna scena morderstwa, gdy w dynamicznie zakomponowanej przestrzeni wnętrza pokoju zostaje zapośredniczone przez odbicie w lustrze, a kamera eksponuje detal ręki sięgającej po nożyczki, jak się okaże – narzędzie zbrodni. W pozostałych scenach dominuje prosty funkcjonalizm i praktyczność doboru środków filmowego wyrazu, które jednak niewiele mają wspólnego z formami paradokumentalnej inscenizacji. Akerman, choć obiektywizuje narrację, nie pozwala widzowi zapomnieć o istnieniu nadawcy filmu. Choć eliminuje elipsy temporalne, to w niektórych scenach podkreśla tajemniczość miejsca, przesuwając zdarzenia ważne dla fabuły w przestrzeń pozakadrową (spotkania z klientami, rozmowa z sąsiadką). Kontrastuje sjużet (w równym stopniu redundantny, jak skrywiający ważne informacje) z fabułą, a kontekst precyzyjnie zainscenizowanych zdarzeń – także na płaszczyźnie przestrzennej – wprowadza w sferę domysłów i hipotez widza.

Na reżyserii Akerman w większym stopniu odcisnął więc piętno nie Andy Warhol, ale Michael Snow, bo w akcie dekonstrukcji klasycznych modeli opowiadania ujawniał on zawartą w zamkniętych przestrzeniach tajemniczość i potencjalną sprzeczność. Podobnie jest w *Jeanne Dielman*, gdzie monotony opis zrytualizowanej codzienności zawiera potencjał demystyfikacji, choć odsłonięcie żywiołu destrukcji następuje nie na zasadzie fabularnej przewrotki (jak w klasycznym filmie), ale w precyzyjnej obserwacji ukierunkowanej na pozorną niezmiennosc (jak w *Długości fali*).

Taka strategia stała się główną przyczyną sporej długości filmu. Pierwszy dzień w *Jeanne Dielman* był klasyczną ekspozycją codzienności, odpowiednikiem sekwencji wprowadzającej w hollywoodzkim thrillerze, gdzie najważniejsze stało się ukazanie przestrzeni oswojonej przez bohatera i podkreślenie jego motoryki doskonale zsynchronizowanej z otoczeniem. U Akerman jest w zasadzie podobnie, choć energia prowadząca do chaosu nie pojawia się nagle i nie wynika ze świadomej decyzji bohaterki czy ingerencji sił obcych (jak ma to miejsce w typowym thrillerze w przypadku morderstwa, zdrady, przybycia do obcego miejsca czy wtargnięcia napastnika). Energia ta płynie z wewnętrznej destrukcji mikroświata Jeanne, postępującej powoli, w sposób niemal niezauważalny. Nie jest zainicjowana z zewnątrz i nie jest reakcją na zewnątrz. Jest entropią wewnętrznego świata bohaterki, potencjałem zniszczenia i oporu, narastającym systematycznie, ale osiagającym w końcu stan krytyczny.

Nim do niego dojdzie, w życiu Dielman zaczyna się dzieć coś nietypowego. Jeszcze do południa w środę wszystko układa się po staremu: znów budzik zrywający ze snu, parzenie kawy, przygotowanie śniadania, poranna krzątania i kontrola

sypialni gotowej na przyjęcie gościa. Jednak chaos zaczyna się ujawniać. Nastawione na ogniu ziemniaki przypalają się, w kuchennej szafce jest za mało świeżych i trzeba zejść do sklepu. Piękny jest fragment nagłej bezradności bohaterki, która z garnkiem pełnym zwęglonych kartofli krąży po domu, nie wiedząc, w które miejsce się z nimi udać. Wybiera łazienkę, ale w wannie znajduje się już woda, napełniona – jak zwykle – na popołudniową kąpiel. Odrętwienie trwa ułamek sekundy, ale wówczas rozpada się wewnętrzna spójność systemu, tor codziennych wędrówek podlega zmianie, mechanizm zostaje wstrzymany i choć bohaterka szybko przywraca precyzję ruchu i celowość zachowań, nic już nie opanuje siły destrukcji. Syn wróci do domu jak co dzień, ale obiad nie będzie jeszcze gotowy.

Słusznie więc zauważyła Judith Mayne, że przyczyną dokonanego przez Dielman morderstwa na jednym z klientów mogło być owo skonfrontowanie się z czymś nieustalonym, odmiennym i przypadkowym³, na przykład z niespodziewanym orgazmem, na który bohaterka zareagowała niemal paniką, odrazą i niechęcią, prawie walcząc z leżącym na niej partnerem. Jeanne zbudowała poczucie bezpieczeństwa dzięki zapanowaniu nad własnym ciałem i jego najbliższym otoczeniem. Każde zdarzenie żywiołowe i spontaniczne – jak opieka nad wrzeszczącym w niebogłosy dzieckiem – wzbudzało w niej niechęć i opór. Dopóki bohaterka tkwiła w świecie zrytualizowanych gestów i powtórzeń, wydawało się, że nic jej nie grozi. Dlatego niemal zdusiła fizjologię, świadcząc usługi seksualne w sposób beznamiętny i zautomatyzowany, nieróżniący się od perfekcyjnie opanowanego gestu podawania klientom płaszcza i kapelusza na odchodne. Dlatego też zdusiła emocje, list od siostry czytając jak raport służbowy. Ostateczna zmiana nastąpiła trzeciego dnia, w czwartkowy poranek, gdy Jeanne obudziła się jeszcze przed dźwiękiem zegarka i przez kilkanaście minut nie wiedziała, co ze sobą począć. Zaparzona kawa przestała jej smakować, kuchnia utraciła status miejsca obierania ziemniaków i stała się przestrzenią krytycznej autorefleksji, a dopełniający dnia orgazm sprowokował niechęć do własnego ciała, które zerwało się ze smyczy pełnego podporządkowania.

Akerman niegdyś wspominała, że: *Dla wielu mężczyzn Jeanne mogłaby symbolizować idealną kobietę. Problem jednak leżał w tym, że gdy życie owej idealnej kobiety zostało pokazane w swej wzorcowej reprezentacji, stało się w zasadzie nieznośne*⁴. Feministycznie zorientowane krytyczki powszechnie przyznawały więc, że reżyserce udało się stworzyć coś na kształt kobiecego kodu filmowej komunikacji, opartego na przyjęciu perspektywy bohaterki pozbawionej powabu seksualnego, lecz sprowadzonej do roli automatu wykonującego typowe dla płci działania⁵; filmowanej w zdefiniowanych dla kobiet przestrzeniach (w sypialni, w kuchni), ale wykonującej czynności naturalne dla żon, matek i siostr bez czaru rodzinnych konwencji. Akerman odebrała mężczyznom voyeurystyczną przyjemność obcowania z podglądaną kobietą, ponieważ zniknął z filmu potencjalny erotyzm skopofilnej sytuacji. Dzięki temu film przekształcił się w studium dokonanej przez patriariat deprawacji, która prowadzi kobiety do marginalizacji społecznej, monotonnego, bezbarwnego życia oraz dojmującej przewidywalności i mechanizacji egzystencji.

Akerman w jednym z wywiadów wspominała, że *Jeanne Dielman* jest filmem feministycznym, bo *została w nim ukazana przestrzeń w nieznanym (albo prawie nieznanym) dotychczas sposób. Świat przedstawiony został podporządkowany codziennym gestom kobiety, które są najniższym poziomem w hierarchii filmowych obrazów. Pocałunek albo wypadek samochodowy znajdują się wyżej* [kształtując

formy klasycznej dramaturgii – R. S.]. *Działania przynależne kobiecej codzienności nie są tymczasem uznawane za szczególnie ważne* [i są pomijane w mainstreamowych scenariuszach – R. S.]⁶.

Jedyną czynnością wzbudzającą zainteresowanie widza mogłaby być w *Jeanne Dielman* prostytutka, ale przedstawiające ją sceny zostały zepchnięte na margines opowiadania albo wręcz w przestrzeń pozakadrową. Ważniejszy status osiągnęły czynności zwyczajne i codzienne, jak osławione obieranie ziemniaków. Akerman wspominała: *Kiedy Jeanne uderza butelką o stół i my sądzimy, że mleko mogło się z niej wylać, scena ta osiąga dramaturgiczny poziom sceny morderstwa*⁷. To codzienność staje się bohaterem filmu, ale też źródłem upokorzenia, samotności, rezygnacji i tłumionej agresji. Dielman zaprzecza ekranowym wizerunkom kobiet. Czyni to przez ubiór (zwykły i niereprezentacyjny), wyparcie uczuć macierzyńskich (jeśli nie wobec syna, to względem dziecka sąsiadki) i sprowadzenie małżeństwa do roli transakcji mającej przynieść jej potomstwo, a także przez degradację sfery seksualnej – tu równie fascynującej, jak zmywanie naczyń.

Spotkania z Anną

Sukces *Jeanne Dielman*, zwłaszcza wśród krytyków, umożliwił Akerman współpracę z wytwórniami filmowymi ukierunkowanymi na kino artystyczne i już jej następne dzieło, ozdobione udziałem gwiazd filmowych (Lea Massari, Helmut Griem, Hanns Zischler, Jean-Pierre Cassel), przyniosło Akerman pewien sukces finansowy. *Spotkania z Anną* powstały niejako na przecięciu poprzednich filmów reżyserki: z doświadczeń wyniesionych z dystrybucji *Jeanne Dielman* Akerman przejęła na poły autobiograficzną postać belgijskiej reżyserki filmowej, która objeżdża Europę, uczestnicząc w festiwalach i specjalnych pokazach najnowszego filmu, natomiast z *Wieści z domu* wykorzystała kluczowy wątek bezdomności i dyslokacji, a także wzajemnej tęsknoty córki i matki.

Tytułową Annę Silver poznajemy na dworcu kolejowym w Essen – mieście, które jest jednym z etapów jej niekończącej się podróży. To właśnie z rozmów ze spotkanymi po drodze ludźmi, znajomymi i obcymi, został wzięty tytuł filmu – o tyle precyzyjny, że to nie Anna spotyka się z innymi osobami, lecz ci inni spotykają się z Anną, długimi monologami wzbudzając w bohaterce litość, gniew, żal lub – najczęściej – wyrzuty sumienia. Zatrzymawszy się w Essen, Anna nawiąże znajomość z gościem hotelowym, który ponizając się przed bohaterką, opowie o traumie wywołanej odejściem żony i pozostawieniem go. W Kolonii natknie się na przyjaciółkę sprzed lat wypominającą jej długą nieobecność i brak kontaktu. W belgijskim pociągu porozmawia z wędrującym po świecie globtroterem, a wcześniej – w Niemczech – z żydowskim uchodźcą z Polski. Do Brukseli przybędzie na wezwanie matki oczekującej od córki głębszego zaangażowania się w jej życie. Zaś w Paryżu odnowi więź z dawnym kochankiem, choć na odbudowanie związku nie będzie już mogła liczyć. U kresu wędrówki wysłucha wiadomości nagranych na automatyczną sekretarkę, na której kolejne osoby zostawiły prośby o kontakty.

Akerman opisała Annę przez jej odczucie bezdomności, tymczasowości i prowizoryczności życia, portretując ją albo w drodze (w pociągach), albo w hotelach. Nawet gdy bohaterka przybywa do domu rodzinnego, czuje się w nim jak intruz i decyduje się wynająć pokój w hotelu. Gdy pod koniec filmu dociera do Paryża,

zajmowane tam przez nią mieszkanie wygląda raczej na odwiedzaną z rzadka bazę wypadową, w której otwarta walizka rzucona na łóżko staje się naturalnym rekwizytem przestrzeni. Koniec lat 70. jest kojarzony z pesymistycznym nastrojem rezygnacji i wiązany nie tylko z zawirowaniami politycznymi (terroryzm) i ekonomicznymi (kryzys paliwowy i energetyczny), z klęską wojsk amerykańskich w Wietnamie i zbrodniami Pol Pota, ale przede wszystkim z kryzysem światopoglądowym – apatią wynikłą z wyczerpania się energii czasów kontrkultury i lewicowego idealizmu. Nie dziwi więc postawa tytułowej Anny Silver, która otaczającemu światu może zaproponować jedynie bezładną wędrówkę, bezdomność i milczenie – zastępujące wszelkie formy aktywności artystycznej i wiarę w medium filmowe.

Tam

Po *Spotkaniach z Anną* w twórczości Akerman nastął czas poszukiwań stylistycznych i choć nie przyniósł powodzenia, belgijska reżyserka wciąż kreowała wewnętrzne światy kobiecych bohaterek, wskazując odmienną funkcję zawartych w nich znaczeń. Wprawdzie na plan pierwszy nadal wysuwały się feministyczne ambicje Akerman i takie filmy, jak *Golden Eighties* (1986) oraz *Noc i dzień* (*Nuit et jour*, 1991), stanowią znakomity w tym względzie materiał analityczny (mimo komercyjnych założeń ich powstania), jednak w miarę upływu czasu interesujące stały się również konteksty narodowościowe, a zwłaszcza próba zdefiniowania żydowskiej tożsamości reżyserki. Konteksty te, niegdyś bagatelizowane, a co najwyżej wiązane z postaciami matek bohaterek, dopiero w ostatnich latach nabierają coraz większego znaczenia. O ich ważkości zaświadcza niezwykle formalnie, skrajnie introwertyczny pamiętnik filmowy *Tam* (*Là-bas*, 2006).

Wobec całości filmu tytuł jest najbardziej paradoksalny, bowiem sugeruje otwartą przestrzeń, zewnętrzny kontekst i rozmach odległych światów. Tymczasem tytułowe „tam” jest co najwyżej potencjalne, stanowi nie tyle przestrzenny, ile mentalny i temporalny punkt odniesienia dla bohaterki, która na miejsce zdarzeń świadomie wybiera klaustrofobiczny apartament w Tel Avivie. To w nim Akerman zamknęła się na kilka miesięcy, pisząc emocjonalny dziennik złożony w mniejszym stopniu z teraźniejszych obserwacji, a w większym – z opowieści jej krewnych i przodków przywoływanych w monologu wewnętrznym. Dla niej, przybyszki z Zachodu pozbawionej korzeni i nieznającej kultury żydowskiej, każda wędrówka po Tel Avivie, Jerozolimie czy Hajfie byłaby co najwyżej doświadczeniem turystki, a tego niewątpliwie chciałaby uniknąć.

Akerman wybiera więc perspektywę wewnętrzną, bliższą pierwszej części młodzieńczego filmu *Ja, ty, on, ona*. Spaceruje po pokoju, dyskretnie wygląda przez okno, zdawkowo ucina rozmowy telefoniczne, pisze dziennik i monologuje. Preferuje kontemplację, głos wewnętrzny i separację, wybiera nie tyle teraźniejszość, ile przeszłość wskrzeszaną we wspomnieniach. Nawet gdy zza zasłony przygląda się sąsiadom, to portretuje ich zniechęcenie i monotonną egzystencję: mężczyznę patrzącego godzinami w rachityczne roślinki i kobietę ospale wykonującą obowiązki domowe.

Opowiada o doświadczeniu Zagłady, ale też o ciągłym strachu przed palestyńskim terroryzmem. Mieszkanie raz staje się klasztorną celą pozwalającą na kon-

templację, innym razem – bezpiecznym schronem i azylem, w końcu też więzieniem metaforyzującym typowe dla współczesnego Izraela uczucie osaczenia i stałej gotowości na przyjęcie ciosu. Tylko kilkakrotnie Akerman opuszcza szczelną przestrzeń apartamentu, filmując w krótkich scenach opustoszałą plażę i spacerującą po niej chasydzką rodzinę. Nie jest ona jednak atrakcyjnym punktem odniesienia, owym odległym „tam” i optymizmem przyszłości, lecz raczej pułapką tradycji i krzywdą przeszłości, na którą reakcją staje się ciągła separacja i stały proces rozpamiętywania.

Judith Mayne, definiując feministyczne strategie Akerman, wspominała o jej skłonności do transkulturowych i transhistorycznych analiz, odległych od politycznej postulatowości⁸. Dlatego subiektywizacja przekazu i klaustrofobiczność przestrzeni wewnętrznych wiązały się z epistolograficznym charakterem narracji, podróżami, przyglądaniem się obcym, w których twarzach reżyserka odkrywała znajome lęki i odczucia. Dla filmów fabularnych Akerman wybierała oswojone i doskonale znane przestrzenie: Paryż, Brukselę, Nowy Jork. Natomiast dokumenty gnały ją po świecie, skąd przywoziła dzienniki z podróży i travelogi – pejzaże często pozbawione komentarza czy sylwetki i twarze ludzi zniechęconych w pozach, nieodległe od obrazów uchwyconych w nowojorskim hotelu Monterey.

Najpiękniejszą egzemplifikacją tego kina był *Wschód* (*D'Est*, 1993) – efekt podróży Akerman do byłego NRD, Polski, a przede wszystkim postsowieckiej Rosji. Reżyserka rozpoczęła wędrówkę latem, a skończyła ją w środku zimy; zaczęła od wschodnich Niemiec i Polski, gdzie bieda przeplatała się z zachłyśnięciem się wolnością, a skończyła na ubóstwie i poniżeniu Rosji. Filmowała przystanki autobusowe, na których jak posągi stali zziębnięci pasażerowie, tropiła rozkład zrujnowanych miast i nędzę zapadłych wiosek, wybierając na bohaterów krótkich obserwacji kobiety opatulone w kożuchy i chusty, kloszardów i mężczyzn – nieobecny spojrzeniu. Z każdą kolejną sceną filmu spadała temperatura otoczenia, a wraz z nią ekspresja bohaterów. Zardzewiały znaki drogowe, stare łady, zniszczone blokowiska i fabryki stały się tłem narastającej martwoty. Akerman pokazała bezcelowość egzystencji i trwanie w stanie zawieszenia: mężczyzn pijących piwo, kobiety siedzące za stołem pokrytym ceratą, siermiężne dancingi w domach kultury, poczekalnie dworcowe, monotonię i apatię. Najczęściej wybierała świat kobiet, filmując je w naturalnych dla nich przestrzeniach: kuchniach, sklepach, na roli podczas wykopków. Niemal na przemian łączyła obrazy niekończącej się podróży do domu (długi marsz wiejską drogą, oczekiwanie na przyjazd autobusu, drzemka w poczekalni dworcowej) ze scenami w domu, przy czym celem wędrówki nie było szczęście rodzinne, lecz niezmienna separacja, samotność i odrętwienie. Tak powstał film niezwykle, równie piękny w plastycznej kompozycji kadru i wyrażaniu dramaturgicznym, jak wstrząsający w opisie sytuacji człowieka poniżonego biedą.

Zakończenie

Akerman dotarła do kina dekadę po śmierci Bazina, dokonując w swych dziełach swoistego przeglądu różnych form realizmu filmowego. Wzbogaciła swą twórczość o doświadczenia Warhola, Bressona, Godarda, Antonioniego i Snowa, fascynując się przez lata egzystencjalną socjologią francuskiego marksisty Henri

Lefebvre'a i nurtem *cinéma vérité* Jeana Roucha. Przez realizm zawsze dążyła do subiektywizacji wypowiedzi, dlatego bliska jej była konstatacja Alaina Robbe-Grilleta, że: *Zatapiając się w głębi rzeczy, człowiek ostatecznie nie percypuje ich, a jego rola jest ograniczona do doświadczenia w pełni humanistycznego*⁹. Jako filmowa strukturalistka strategii realizmu filmowego filtrowała przez semiologię Rolanda Barthes'a, twierdząc za nim, że skoro wszystko można przekształcić w znak, to opisywana przestrzeń zwykle uzyskuje charakter metaforycznego komunikatu¹⁰.

Ivone Marguelies nazywa poetykę Akerman *corporeal cinema*¹¹, dostrzegając w niej połączenie cielesności i realizmu, a ściślej umiejętność wyposażenia przestrzeni filmowej w tożsamość płciową, która jest determinowana przez ciało, gest, czynność i obecność bohatera/bohaterki. Akerman, kształtując osobny model realizmu filmowego, wyprowadziła go zatem z doświadczeń neorealizmu i postulatów Bazina, z subiektywizmu Antonioniego i fenomenologii Resnais'go, ze strukturalizmu Warhola i Snowa, ale za cel zawsze stawiała sobie stworzenie feministycznego kodu wypowiedzi filmowej – osiągniętego nie tylko przez fabułę, ale właśnie przez kunsztownie zaprojektowaną poetykę. O artystycznej i emocjonalnej wartości jej dzieł decydował jednak punkt wyjścia: kameralna, intymna perspektywa, głębocki humanizm i przywiązanie raczej do bohatera niż idei. W jednym z wywiadów Akerman obrazowo to spuentowała: *W moich filmach wybieram strategię realizacyjną biegunowo odmienną od tej przyjmowanej przez twórców kina politycznego. Oni mają szkielet, ideę i potem ubierają ją w mięso. Ja mam na początku mięso, a szkielet pojawia się później*¹². Ta właśnie przewaga humanizmu nad postulatowością idei nadaje kinu Akerman niepowtarzalną jakość.

RAFAŁ SYSKA

¹ J. M. Barker, *The Feminine Side of New York: Travelogue, Autobiography and Architecture in „News from Home”*, w: *Identity And Memory: The Films of Chantal Akerman*, red. G. A. Foster, Southern Illinois University Press, Carbondale 2003, s. 44.

² E. Grosz, *Women, „Chora”, Dwelling*, w: *teżże, Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, New York – London 1995, s. 121-122.

³ J. Mayne, *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1990, s. 205.

⁴ J. Bergstrom, *Invented Memories*, w: *Identity And Memory...* dz. cyt., s. 107.

⁵ B. Ruby Rich, *In the Name of Feminist Film Criticism*, w: *Movies and Methods. Volume II*, red. B. Nichols, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1985, s. 348.

⁶ I. Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Duke University Press, Durham 1996, s. 55.

⁷ C. Akerman, *Chantal Akerman on „Jeanne Dielman”*: *Excerpts from an Interview with „Camera Obscura”, November 1976*, „Camera Obscura” 1977, nr 2, s. 120.

⁸ J. Mayne, dz. cyt., s. 7.

⁹ A. Robbe-Grillet, *Nature, Humanism and Tragedy*, w: *tegoż, For a New Novel: Essays on Fiction*, Grove Press, New York 1965, s. 57.

¹⁰ I. Marguelies, dz. cyt., s. 33-34.

¹¹ Tamże, s. 9.

¹² C. Akerman, *Statements Collected by José Vieira Marques*, Festival de Figueira da Foz, Berlin, July 1975, publikacja nienumerowana.