

## **Intersubjectief wandelen met het landschap: nomadisch denken in Agnès Varda's *Sans toit ni loi* (1985) en Chantal Akermans *Les rendez-vous d'Anna* (1978)**

*Christel Stalpaert*

Onze verhouding tot onze omgeving is veranderd door de technische ontwikkelingen van de moderne tijd en de dominantie van de consumptiemaatschappij. Alles kan altijd sneller, korter, dichterbij, comfortabeler. 'Daarbuiten' wordt als functioneel, oppervlakkig en afstandelijk beschouwd. Het is als een open deur intrappen, maar de gevolgen van de globalisering voor ons ruimtelijk en temporeel gevoel zijn groter dan we soms willen toegeven. De beleving van de ochtend, de ervaring van het sublieme, het besef van de stilte of de tijd als duur is een zeldzaam goed geworden in een door consumptie dolgedraaide wereld. Zichtbaar anders is de strategie om de wereld te onderzoeken en te begrijpen in Agnès Varda's *Sans toit ni loi* (1985) en Chantal Akermans *Les rendez-vous d'Anna* (1978). De hoofdpersonages in deze films hanteren een meer poëtische omgang met de wereld en zijn bewoners. De film ademt dan ook een specifieke opvatting met betrekking tot het humanisme. In deze bijdrage wil ik de visuele codes en de betekenis mogelijkheden van film onderzoeken als antwoord op de ongerefecteerde middelmatigheid van het zogenoemde 'gezonde verstand' en de arme verbeeldingswereld van de doorsnee Euro-Amerikaanse cultuur.

Met name de nomade blijkt een interessante denkfiguur te zijn om het begrenzend representatieve denken te ontmantelen. Onder andere in *Mille plateaux* ontvouwt de Franse poststructuralist Gilles Deleuze samen met Félix Guattari (1980, 36) het filosofisch concept van het nomadisch denken als het aanwenden van de minderheidslijnen of de vluchtlijnen binnen de vaste diagrammen van het denken. Het nomadisch denken keert zich in die zin resoluut tegen elke vorm van gesloten systeemdenken: '[La Nomadologie], c'est un agencement qui fait que la pensée devient elle-même nomade (...).' In navolging van Nietzsche stelt Deleuze (1968, 192) dat het denken in de eerste plaats een creatieve daad moet zijn: 'Penser, c'est créer.' Het filosofische denken wordt dan in Deleuzes opvatting een denken binnen een onmetelijke delta, waarin de vluchtlijnen zich naar alle kanten vertakken.

'(...) nomadique, un *nomos* nomade, sans propriété, enclos ni mesure. Là, il n'y a plus partage d'un distribué, mais plutôt répartition de ceux qui *se* distribuent dans un espace

ouvert illimité, du moins sans limites précises. Rien ne revient ni n'appartient à personne, mais toutes les personnes sont disposées çà et là, de manière à couvrir le plus d'espace possible. (...) Remplir un espace, se partager en lui, est très différent de partager l'espace.' (Deleuze, 1968, 54)

Anderzijds mag een dergelijk nomadisch denken niet resulteren in een anarchistische vorm van kritisch-creatief denken, waarbij de enige regel is dat er geen regels bestaan. In tegenstelling tot een aantal van zijn tijdgenoten blijft Deleuze trouw aan het systematische aspect van de filosofie, zij het dan wel met een open instelling. Hij voert geen radicale breuk door met de metafysica. In een interview dat opgenomen werd in de bundel *Pourparlers* verklaart hij het nut van open systemen: 'En fait, les systèmes n'ont strictement rien perdu de leurs forces vives. Il y a aujourd'hui, dans les sciences ou en logique, tout le début d'une théorie des systèmes dits ouverts (...).' (Deleuze, 1990, 48)<sup>1</sup>

Het is geen toeval dat de twee hoofdpersonages in *Sans toit ni loi* en *Les rendez-vous d'Anna* een uitgesproken nomadisch bestaan kennen. Mona (Sandrine Bonnaire) in Agnès Varda's *Sans toit ni loi* (1985) en Anna (Aurore Clément) in Chantal Akermans *Les rendez-vous d'Anna* (1978) verpersoonlijken elk bewust een intellectuele houding, een visie van een wereldbeeld dat een ethisch-politiek ideaal inhoudt. Het landschap enerzijds en de stad anderzijds ontvouwen zich in de film als open ruimten vol vluchtlijnen. Apostel (1998, 182) omschrijft nomaden in de geest van Deleuze als volgt: '(...) nomaden doorkruisen speciale ruimten (steppen, woestijnen, zeeën). Ze leven in kleine, snel bewegende groepen waarvan het prestige niet afhangt van wat ze beheren maar van de doortastendheid, moed en stootkracht. De nomade beweegt over een territorium dat hij niet bezit. Hij is geen migrant. Hij vertrekt niet. Hij is tegelijk voortdurend in beweging en onbeweeglijk.'<sup>2</sup> De toestand waarin de beide hoofdpersonages zich bevinden, komt overeen met Deleuzes denkfiguur van het nomadische denken in de zin dat hun 'ik' handelt naar het besef dat zij niet de eigenaar zijn van een specifieke ruimte of tijd die zij 'bezetten'. Het ik leeft met het besef dat het subject een in voortdurende wording zijnde, mobiele entiteit is en ziet zichzelf als een passant, meer dan als een grootgrondbezitter. "Ik" is niet meer dan een stempel en ik, ik ben enkel op doorreis.' (Braidotti, 1997, 44)

In deze ethische dimensie van de nomade kunnen we een aanknopingspunt vinden met Luce Irigarays filosofisch concept van de intersubjectiviteit in de zin van liefkozing of

verwondering; een humanistische houding die nalaat te 'beheren', 'toe te eigenen' of 'te bezitten'. Deze link is niet toevallig. Beide poststructuralisten beoefenen immers de wijsbegeerte van de meervoudigheden, van het radicaal multipele tegenover het categoriserende verschildenden. In wat nu volgt zal de verbeelding van de nomade in films als *Sans toit ni loi* en *Les rendez-vous d'Anna* getoetst worden op hun reconfiguratief potentieel, op hun mogelijkheid om de (visuele) constructie van het gesloten kapitalistische systeemdenken te herdenken en hertekenen.

### **1. Monade of nomade in Agnès Varda's *Sans toit ni loi* (1985)**

*Sans toit ni loi* (1985) is het verhaal van Mona, een vrouw alleen op doortocht. De omzwervende bewegingen van de jonge vrouw vormen het continue element van de film, een stroom die onderbroken wordt door de ontmoetingen met verscheidene mensen. De film vangt aan met de dood van het hoofdpersonage. De rest van de film bestaat uit een aaneenschakeling van beelden van Mona met getuigenissen van mensen die Mona – hetzij voor een zeer korte of voor een langere periode – 'gekend' hebben. Deze getuigenissen van en interviews met de getuigen, en de flashbacks die ermee verbonden zijn, eindigen in een laatste opname die in feite de gebeurtenis van de eerste opname herhaalt. De film wordt met andere woorden opgebouwd uit herinneringsbeelden (Deleuzes *images-souvenir*) die fungeren als indirecte tijdsbeelden. De mensen die Mona tijdens haar – ondertussen beëindigde – levensloop ontmoet, zijn onder andere jonge of oudere mannen die in Mona een mogelijke levenspartner zien of zich ten minste seksueel tot haar aangetrokken voelen (Paolo, David, Assoun, Jean-Pierre, de garagist ...). Sommige vrouwen die Mona ontmoet, koesteren een bewondering voor haar levenswijze, een bewondering die grenst aan een ideaalbeeld. Andere vrouwen kunnen Mona niet uitstaan en voelen een zekere weerzin voor haar als 'andere'. Hoe het ook zij, alle ontmoetingen getuigen van de onmogelijkheid van Mona om geaccepteerd te worden in haar alteriteit. De verscheidene ontmoetingen resulteren in een idealisering van haar vrijheid of in een afkeer voor haar zwerversbestaan. Zowel de projectie van negatieve alteriteit als de projectie van positieve verwantschappen worden aangewend om de identiteit van de 'eigen groep', van een molair 'wij', te consolideren. De schapenboer bewondert eerst en verguist daarna Mona omdat hij in haar zijn individueel-anarchistische wensdroom verwezenlijkt ziet. Yolande zoekt dan weer toenadering tot Mona omdat zij een spiegel vormt voor haar eigen eenzaamheid. Zij projecteert met andere woorden haar eigen eenzaamheid in

het beeld dat zij creëert van Mona en reduceert haar op een bijna gewelddadige manier tot een ‘herkenbaar’ deel van zichzelf. Het beeld van Mona wordt in al deze ontmoetingen niet met een open blik ontmoet, maar toegeëigend. Yolande ziet enkel de eenzaamheid van Mona als een meteen herkenbare en dus be-*grijp*-bare eenzaamheid van de onbeminde.

De eigennaam van het hoofdpersonage, Mona, doet onwillekeurig denken aan wat Leibniz aangeeft als de *monadologie* en Deleuzes omkering ervan in zijn concept van de *nomadologie*. In het monadisch denksysteem is ieder deel van het geheel verbonden door een algemeen beginsel. Voor Leibniz is een monade iets of iemand dat/die opereert binnen de gesloten eenheid van een universum. In navolging van Deleuze koppelde Braidotti Leibniz’ monadologie aan het representatieve denken en het normatieve rationaliteitsbeginsel waarbij één enkel vast referentiepunt het centrerende principe uitmaakt. Verschillen in de waarneming zijn daarbij enkel het gevolg van een verschillende helderheidsgraad van de waarneming, maar in principe ziet iedereen volgens de monadologie hetzelfde: ‘Like puppets manipulated by their master, in Leibniz’s thought, each “window” open onto the unlimited universe of being is circumscribed by its own position in this universe.’ (Braidotti, 1991, 111)

Deleuze ondermijnt met zijn concept van het nomadisch denken dit normatieve rationaliteitsbeginsel met één enkel, vast referentiepunt. Het denken krijgt bij hem een duizelingwekkende vrijheid, verwant aan de kunstzinnige schepping. Mona is in die opvatting geen monade. Zij is een nomade.<sup>3</sup> Zij weigert zich in te schrijven in de territorialiserende of molaire processen van de samenleving waarin ze zich beweegt. Zij beweegt zich zo veel mogelijk buiten de geijkte kaders van logisch gestuurde denkmodellen om. Mona circuleert vrij. Dit betekent dat zij niet door een plan, een doel, noch door een centraliserende idee of een territorialiserende structuur in beweging wordt gebracht. Zij is steeds onderweg. Ze beweegt volgens de vele aantrekkings- en afstotingseffecten van ruimtelijke entiteiten en lichamen die haar pad kruisen. Wanneer iemand aan Mona vraagt om haar levensverhaal te vertellen, kan zij dan ook enkel antwoorden: ‘Je bouge.’ Haar wandelingen lijken op die van Mrs. Dalloway in Virginia Woolfs gelijknamige roman. Deleuze en Guattari (1980, 293, 321) omschreven die als volgt: ‘Suivant un rapport de devenir variable avec les personnes qu’elle rapproche. (...) Heccéité, brouillard, lumière crue. Une heccéité n’a ni début ni fin, ni origine ni destination; elle est toujours au milieu. Elle n’est pas faite de points, mais seulement de lignes. Elle est rhizome.’

## 2. De ervaring met het landschap

*Sans toit ni loi* situeert Mona in het putje van de winter, in weidse landschappen die bedekt zijn met sneeuw. Op het moment dat Mona het huis uitgezet wordt, kijkt de camera door Mona's ogen, van rechts naar links, naar het gure weer en het desolate landschap. Na een tijdje staat de camera stil en laat hij Mona vertrekken. De camera gaat zelf rondzwerven door het landschap om na een tijdje Mona terug te vinden, omgeven door grijze leegte. Mona's verkennende bewegingen krijgen vorm in lange *travelling shots*, in camerabewegingen die consequent van rechts naar links trekken. Deze bewegingen gaan tegen de geijkte leescultuur van de westerse samenleving in, die alle bewegingen van links naar rechts onbewust associeert met 'a sense of moving forward, in the right direction, with the culture' (Smith, 1998, 15). Het is alsof Mona in de 'verkeerde' richting beweegt, 'against the culture, against the tide' (Smith, 1998, 15). De camerabewegingen genereren alleszins geen comfortabele positie voor de toeschouwer, die de gangbare westerse leescultuur van links naar rechts geïncorporeerd heeft. Het is alsof de camera tegen het gezonde verstand in een niet vanzelfsprekend pad wil voorgaan; in de tegendraadse beweging worden de als vanzelfsprekend ervaren, maar geijkte kijkstrategieën ontworpen. De passieve, oppervlakkige blik van de toeschouwer wordt geprikkeld. Het gezonde verstand wordt tot de grens van zijn eigen denken gebracht en in dit gebaar worden de bouwstenen van de traditionele westerse beeldcultuur ontsluit.

De filmtheoretica Alison Smith (1998, 15) merkt terecht op dat de *tracking shots* in *Sans toit ni loi* geen middel zijn om episoden met elkaar te verbinden tot een narratie. '(...) The tracking-shots become a continuous walk – the incidents punctuate Mona's journey, rather than glimpses of the journey being used to link the incidents.' In de film fungeren de sequentie-opnamen niet binnen een evolutie van de personageconstructie. De beelden van het landschap zijn geen mentale landschappen in de zin dat ze de gemoedsgesteldheid van het hoofdpersonage illustreren of een innerlijke evolutie weergeven. Naar aanleiding van *Sans toit ni loi* schreef Agnès Varda (in Resegotti e.a., 1985, 57) dat filmmaken voor haar wil zeggen: 'Een landschap laten zien dat uit materie en beweging bestaat.' De landschappelijke coördinaten zijn in deze film verworpen tot ordinaten; ze bieden de toeschouwer niet langer houvast in de constructie van een verhaal, een personage, een wereld. 'We are given no hint of Mona's subjectivity. (...) She certainly looks, but it is very hard to say what she sees: a total contrast to those previous films (*La pointe courte*, *L'Opéra-Mouffe*, *Cléo*, *Documenteur*) which make a point of ensuring that

we understand exactly how the outside world enters the protagonist's consciousness and mutates in consequence.' (Smith, 1998, 115)

De lange *travellings* en sequentie-opnamen resulteren in een bevrijding van het waarnemingsbeeld van zijn vanzelfsprekende verbinding met het actiebeeld en in een potentiëring van het denkende beeld of het tijdsbeeld. Het eerste wat ons opvalt aan de narratieve plotstructuur van Varda's *Sans toit ni loi* is dat er weinig gebeurt, in de zin dat Mona weinig handelingen uitvoert die doelgericht zijn en wezenlijk bijdragen aan de opbouw van een spanningsboog binnen een dramaturgisch opgebouwde lijn. In plaats van de klassieke actiebeelden, waarin personages altijd weten waarom en hoe ze – automatisch – moeten reageren op bepaalde situaties, handelt Mona niet 'gefocus'. Zij wandelt door het landschap en laat zich voortbewegen door willekeurige ontmoetingen. Zij beschouwt en overschouwt, verdwaalt, wacht, hoopt en vreest, maar *doet* in feite niets. Doordat de waarneming van het personage niet langer direct verbonden is met een doelgerichte handeling, breekt het traditionele Hollywoodmodel van het zintuiglijk-motoriek schema open en wordt er ruimte gecreëerd voor optische, auditieve en affectieve situaties. In deze situaties staat het zien, horen en ervaren of voelen van het personage centraal, en niet zijn/haar verbinding met en dus ondergeschiktheid aan de ontwikkeling van een lineair-successieve plot. Belangrijk hierbij is dat de identiteit van de personages niet langer opgebouwd wordt vanuit zijn/haar handelingen en prestaties, maar vanuit wat hij/zij ziet, hoort en voelt tijdens momenten van wachten, 'nietsdoen' en wandelen. Mona doorloopt binnen deze andere beeldtaal een ander, nieuw subjectiveringstraject. Naast veranderingsprocessen doen immers ook de ongecontroleerde wordingsprocessen hun intrede. Het is dan ook vanuit deze optiek dat Mona's *Werdegang* dient geschetst te worden.

Mona is een subject zonder vast ankerpunt en haar levenshouding en multiële configuratie binnen de film maakt dat zij niet te vatten is door middel van het representatieve denken. Mona is – om het met de woorden van Deleuze te zeggen – vloeibaar of zelfs gasvormig in de zin dat haar identiteit niet eenduidig te 'vatten' is. 'Mona escapes all attempts to construct her as an Other; she escapes equally attempts to construct her as a self-image.' (Smith, 1998, 120) In Varda's ogen is de figuur van de rondlopende vrouw dan ook geen beeld van welk ideaal ook. Ze is geen hippie, geen 'type' zwerfster. Ze is ook niet uitgesproken sympathiek want ze legt in iedere ontmoeting een zekere onverschilligheid aan de dag. Ze is geen heldin, maar ook geen antiheldin.

### 3. Spankracht in herinneringsbeelden

Omdat Mona niet aanvaard wordt in haar alteriteit, , noemt Varda (Varda in Gaspari, 1985, 36) *Sans toit ni loi* een gewelddadige film, ook al komt er geen actie in de traditionele betekenis van het woord aan te pas:

‘*Sans toit ni loi* exprime une grande violence. Violence des faits de société, violence des choix, des refus aussi. (...) Ce n’est pas une violence de désespoir, c’est une violence de situation. Ça veut dire qu’aujourd’hui, il n’y a pas de place pour ceux qui se veulent complètement marginaux.’

De gewelddadige reducerende houding van het representatieve denken laat zich voelen in de manier waarop Varda de herinneringsbeelden aan Mona construeert. De getuigenissen die in de loop van de film naar aanleiding van de dood van Mona opduiken, zijn indirecte tijdsbeelden die virtuele lagen van het verleden blootleggen. Op dit vlak vertoont het mysterie omtrent Mona in Varda’s *Sans toit ni loi* een grote parallel met het mysterie omtrent Rosebud in Orson Welles’ *Citizen Kane* (1941).<sup>4</sup> Deze film wordt trouwens in recensies vaak vernoemd als een verwante van *Sans toit ni loi*. Beide films beginnen immers met de dood van het hoofdpersonage en net zoals bij de getuigenissen omtrent de levensloop van Kane is de toeschouwer via de herinneringsbeelden van verscheidene personages getuige van de pre-existentie van het verleden van Mona en de co-existentie van de verschillende lagen van het verleden die betrekking hebben op haar.<sup>5</sup> In die zin verworden de indirecte tijdsbeelden of herinneringsbeelden tot een direct tijdsbeeld. Dit gebeurt door de autonomie die de virtuele lagen van het verleden verkrijgen ten aanzien van de herinneringsbeelden waarin ze geactualiseerd worden. Net zoals in Orson Welles’ *Citizen Kane* worden de getuigenissen immers vaak gekenmerkt door een hoge graad van onwaarschijnlijkheid of door een onlogische verbinding met diegene die zich ‘herinnert’. Tante Lydie, bijvoorbeeld, is bijna blind. Haar herinneringsbeeld kan dus nooit overeenkomen met de haarscherpe getuigenis over Mona die de toeschouwer ‘door haar ogen’ te zien krijgt. Ook Yolande, die naar eigen zeggen in eerste instantie slechts een glimp opving van Mona en David, heeft een uitgebreid subjectief herinneringsbeeld dat tegenstrijdig is met de ‘glimp’ die ze opving.<sup>6</sup> Zowel Tante Lydie als Yolande worden als dusdanig getoond in hun pretentieuze houding van een representatief herkenkend en toe-eigenend denken.

Het herinneringsbeeld van Mona dat de getuigen ophangen is op die manier op de voorgrond gebracht als een individuele constructie. ‘All the impressions which Mona leaves

in the people she meets are marks of attempts to take over her identity, take possession of her and construct her according to the pattern the witness prefers', stelt Smith (1998, 120). Wat de getuigenissen van de mannen betreft, is het trouwens opmerkelijk dat zij bijna allen benadrukken dat Mona *hen* verlaten heeft, terwijl Mona in de eerste plaats weigerde het (ideaal)beeld te aanvaarden dat zij van haar hadden. Deze nadruk op de constructie van het herinneringsbeeld betekent dat de film een Deleuziaans-Bergsoniaanse strategie aanwendt in de zin dat de functie van de herinneringsbeelden niet in de eerste plaats de weergave van een coherent psychologische motivering ondersteunt. De functie van de herinneringsbeelden ligt dieper, namelijk in de exploratie van het mechanisme van geheugenparadigma's. Het psychologische geheugen maakt in Deleuzes termen (1985, 143) plaats voor een metafysica van het geheugen. In deze metafysica van het geheugen vindt een ontkoppeling plaats van het collectieve geheugen in het voordeel van een amalgaam van individuele herinneringen, als getuigenis van de in wezen pluriforme configuratie van het verleden én van de reducerende functie van het collectieve geheugen met betrekking tot het verleden. Door de confrontatie met de verschillende virtuele lagen van het verleden wordt de toeschouwer 'bezeten' door een nomadisch denken. Hij/zij moet zijn/haar vooronderstellingen steeds laten varen, niet alleen met betrekking tot het 'beeld' dat hij/zij van Mona heeft, maar ook op metaniveau, namelijk met betrekking tot zijn/haar opvattingen omtrent de functie van het geheugen.

Reeds van in het begin van de film wordt de toeschouwer op het verkeerde spoor gezet. De beginscène toont hoe het lijk van Mona gevonden wordt en de toeschouwer, die relaxed achteroverleunt in de pluche cinemazitjes, bereidt zich mentaal voor op een detectivefilm die het mysterie van de moord op Mona zal ontrafelen. Hij/zij hoopt de dader te kunnen vinden of alleszins de oorzaak van haar dood te kunnen achterhalen. Tot zijn/haar grote verbazing komt de politieagent tot het besluit dat Mona een natuurlijke dood stierf, ondanks de door de camera overgedetermineerde aanwijzingen in de *mise-en-scène*, namelijk de bloedsporen en de gehavende kledij van het meisje. Het verwachtingspatroon van de toeschouwer wordt ook aan het einde van de film niet ingelost. Aan het einde van de film praat iedereen slechts over zichzelf. Mona's dood lijkt van geen belang meer te zijn. Bovendien kan de toeschouwer zich via momentane identificaties met de 'getuigen' slechts een voorlopig beeld, een voorlopige identiteit van Mona vormen. Hij wordt met andere woorden aangespoord tot een niet-concluderend denken. 'Readjustment of expectations is a continual requirement of *Sans toit ni loi*; the spectator has continually to change preconceived ideas (...)' (Smith, 1998, 116). De toeschouwer is er zich in de loop van de film meer en meer van bewust dat elk beeld dat hij



zich vormt nooit zal overeenkomen met het ‘echte’ personage Mona. Dat kan ook niet want als nomade presenteert zij een niet vast te pinnen, mobiele entiteit bij uitstek.

Dat Varda experimenteert met de verwachtingspatronen van de detective, is geen toeval. Deleuze en Guattari geven in *Mille Plateaux* (1980, 34) de nomadologie immers aan als het tegenovergestelde van een geschiedenis of een verhaal (*histoire*). Mona’s moleculaire bestaan is niet te vatten in een collectief geheugen, noch in een samenhangend *histoire*, noch in een chronologische opeenvolging van eenduidige gebeurtenissen. Terwijl de film *Sans toit ni loi* zich ontvouwt, ontwikkelt de toeschouwer een direct tijdsbeeld waarin de virtuele lagen van het verleden in hun volle autonomie tegen elkaar uitgespeeld worden om uiteindelijk te beseffen dat deze verschillende lagen van het verleden co-existeren en niet tot een eenheid – een *histoire* – te herleiden zijn.

#### **4. Nomade in de stad**

Ook Anna, het hoofdpersonage uit Chantal Akermans *Les rendez-vous d’Anna*, kan beschreven worden als een nomade. ‘Une solitaire, une nomade par métier et aussi par goût’, schreef Jean de Bongnie terecht (1979, 8). Anna is filmregisseuse van beroep, maar in de film zijn daar geen expliciete verwijzingen naar. Het is alleen duidelijk dat dit beroep Anna toelaat – zelfs stimuleert – te zwerven, een nomade te zijn. Akerman filmt drie dagen uit het leven van deze vrouw. Net zoals Mona is Anna een bewuste vrijgezel. Voor Akerman (1978, 18) is dit een keuze die haar momentane bestaan in het *hiernumaals* benadrukt:

‘Comme dit Kafka dans son journal, le célibataire a rien devant lui et de ce fait rien non plus derrière. Dans l’instant cela ne fait pas de différence, mais le célibataire n’a que l’instant. Il n’a de sol que ce qu’il faut à ses deux pieds, de point d’appui que ce que peuvent couvrir ses deux mains ... Donc tellement moins que le trapéziste du music hall pour qui on a encore tendu un filet.’

Anna wordt om die reden – net zoals bij Mona het geval is – door sommigen als ‘onverdraaglijk’ bestempeld. Zij bevindt zich immers als ongetrouwde en onafhankelijke vrouw buiten de regulerende wet. Chantal Akerman (1978, 20) haalt er in de beschrijving van haar hoofdpersonage zelfs Deleuze bij: ‘Insupportable parce qu’hors la loi, (...) sans famille

et sans conjugalité donc comme dirait Deleuze d'autant plus social, social dangereux, social traître, et collectif à elle toute seule.'

In tegenstelling tot Mona zwerft Anna niet door het platteland, maar door steden. Bij nader inzien verraden de meeste van Akermans films een grote voorliefde voor steden: New York in *News from home* (1976) en *A couch in New York* (1996), Parijs en Brussel in *Les rendez-vous d'Anna* (1978), Brussel in *Toute une nuit* (1982) ... Een stad is volgens haar dan ook een plaats 'waar je tegelijk alleen kan zijn op een appartement én horen dat duizend-en-een mensen bewegen en met van alles bezig zijn'. Filmen in een stad gaf haar de gelegenheid om 'die uiteengesprongen deeltjes' te tonen. (Akerman in Moens, 1982, 16-17) Akerman deelt Deleuzes opvatting van de stad als een mogelijke rizomatische configuratie. Niet het overzichtelijke stratenplan interesseert haar, maar de ervaring met de stad, in al zijn complexiteit. De verwijzing naar Amsterdam in *Mille plateaux* is een mooi voorbeeld van de manier waarop een nomade de stad ervaart: 'Ville pas du tout enracinée, ville-rhizome avec ses canaux-tiges, où l'utilité se connecte à la plus grande folie (...)' (Deleuze en Guattari, 1980, 24).

Het hoofdpersonage Anna beweegt zich dan ook niet met een vooropgesteld doel door de stad. Omdat het hoofdpersonage een regisseuse is, kun je raden dat ze in de stad is om haar film te promoten, maar dit maakt hoegenaamd geen deel uit van de plot. Daarvoor ontbreekt te veel essentiële informatie. Anna beweegt zich als het ware willekeurig voort in treinen en auto's of wandelt te voet door steeds wisselende stedelijke ordinaten: stations, hotels, straten. Ze voelt zich nog het meeste thuis op een perron, de plaats van het interval bij uitstek; waar aankomst en vertrek samenvallen, waar ontmoetingen en afscheid elkaar overlappen. Je zou kunnen stellen dat het plaatsen zijn waar Deleuzes deterritorialisaties over de territorialisaties schuiven. Ook hier reist de camera in zijdelingse *travellings* ritmisch mee. Het zintuiglijk-motoriek schema splijt open voor de potentiëring van zuiver visuele, auditieve en affectieve situaties; stadsgeluiden, stiltes op hotelkamers, overweldigende skylines ... In het hotel, bijvoorbeeld, kijkt de camera gedurende een lange sequentie mee door het geopende raam naar het station van Essen, daarna naar de straten van de stad, die zich in een wirwar in elkaar ontdebelen, taxi's, een tram, een oud postkantoor, winkels, een bank ... Later, in de trein van Essen naar Keulen en verder naar Brussel, zien we de lucht, de Rijn, hoogovens, fabriekspijpen ... Ook in de twee andere hotelkamers waar Anna overnacht, geeft een lang perceptiebeeld weer hoe Anna de lichten en de geluiden van de stad in zich opneemt. Ook in

het hotel in de *Boulevard Brune*, waar ze de nacht doorbrengt met haar Parijse vriend Daniel, kijkt ze een tijd door het raam naar het verkeer dat zich volgens een regelmatig ritme voortbeweegt. De visuele, auditieve en affectieve situaties kenmerken Anna's nomadisch wordingsproces. 'Si Anna répugne aux "refuges du foyer", elle se veut branchée sur le monde, un monde anonyme dont elle perçoit mieux la présence et la rumeur, justement parce qu'elle refuse le cocon projecteur', stelt Jean de Bongnie (1979, 9).

Deze beweging naar buiten toe resulteert echter niet in een individueel anarchisme. Anna treedt naar buiten zonder zich in de omgeving te verliezen. De Bongnie (1979, 9) spreekt over een 'ingénieuse manière de rendre présent le monde ambiant sans se laisser envahir par lui'. In tegenstelling tot Mona verliest Anna zichzelf niet in de snelheid waarmee de vluchtlijn genomen wordt. Mona's dood is in deze context getuige van het feit dat een nomadisch denken kan ontaarden in een individueel anarchisme, een zelfdestructieve, neerwaartse spiraal, ook wel het zwarte gat genoemd: '(...) La ligne créatrice ou de fuite, tourne immédiatement en ligne de mort et d'abolition' (Deleuze en Guattari, 1980, 349). Deleuze en Guattari benadrukken zélf meermaals dat een positieve aansprakelijkheid, een creatieve profilering binnen het moleculair-worden van het nomadisch denken noodzakelijk is: '[Il faut] rester maître des vitesses et voisinages' (Deleuze en Guattari, 1980, 351).

## **5. De kracht van het zwijgen**

Anna legt een zekere ontvankelijkheid en openheid aan de dag zonder haar onafhankelijkheid en haar zelfstandigheid te verliezen. Deze dosering van moleculaire en molaire processen vanuit een individuele singulariteit betreft niet alleen de dialogische verhouding tot de steden en de landschappen die ze aandoet, maar ook haar verhouding tot de mensen die ze ontmoet.

De mensen die Anna ontmoet, praten over hun leven, hun desillusies. Henrich, een Duitse leraar, vertelt over zijn huis, zijn ouders, zijn grootouders, tulpen ... De woordenvloed die hij zeer emotioneel op Anna afvuurt, lijkt Anna te vervelen. Hij gaat ongestoord verder met zijn monoloog en vertelt over zijn vrouw die hem verlaten heeft voor een Turk, zijn beste vriend die vertrokken is uit Duitsland en zijn ontslag wegens zijn radicaal linkse ideeën. Wanneer Anna het huis van Henrich verlaat, ontspint zich de volgende dialoog. De woorden geven de dominante houding van Henrich aan en Anna's angst om opgeslorpt te worden door gewelddadige territorialiserende processen en sociale structuren.

Henrich: Vous devez vraiment partir?

Anne: Oui ...

(...)

Henrich: Elle [ma mère] vous aime déjà, ma petite fille aussi vous aime déjà, toute la famille vous aime déjà. (Akerman, 1978, 64)

Wanneer Henrich haar wil omhelzen, biedt Anna weerstand en zegt ze – lichtjes in paniek – ‘Vous êtes si grand, si grand, beaucoup trop grand pour moi!’ (Akerman, 1978, 64) Ze verlaat Henrich zonder ook maar iemand de hand te schudden en we voelen aan dat ze nooit meer naar deze plek zal terugkeren.

Alle personen die Anna tegenkomt, praten overigens niet echt met haar. Zij trachten haar vooral te overtuigen van hun gelijk. Over het gesprek tussen bijvoorbeeld Daniel en Anna schrijft Akerman (1978, 105) veelbetekenend dat Daniel een *monoloog* afsteekt. Anna kan of wil de woordenstroom van deze personen niet beantwoorden. De mensen zijn al te zeer ingenomen door hun eigen verleden, hun preoccupaties of hun droombeelden om een dialogische overdracht te bewerkstelligen. Tonia Van den Ende omschreef de wederzijdse dialogische overdracht als de werkelijke uitwisseling van betekenissen. In tegenstelling tot de tot dialoog gesponnen monologen – waarin sprake is van een overdracht en een tegenoverdracht – is de dialogische overdracht gebaseerd op een werkelijke verhouding tussen twee singuliere subjecten, is er sprake van ‘een voortdurend onderhandelen tussen “ik” en “ander”’ (Van den Ende, 1999, 150), is er een morele betrokkenheid, een wederzijds ontmoeten in verwantschappen en differenties. Dit is bij deze personages hoegenaamd niet het geval. Akerman omschrijft Anna’s dialoogpartners in haar inleiding op het scenario van *Les rendez-vous d’Anna* (1978, 19) dan ook als molaire subjecten:

‘Des gens qui ont l’air d’avoir un passé qui les rattache à un avenir et un avenir qui les rattache au passé. Des gens qui portent en eux l’histoire de leur pays, de leur peuple à travers leur propre histoire. (...) Des individus “avec leurs petites affaires, petites affaires individuelles, immédiatement liées aux grandes affaires collectives, immédiatement liées aux affaires commerciales, économiques, juridiques, immédiatement liées à la politique”.<sup>7</sup>

De ontmoetingen zijn geen ontmoetingen van Anna in haar alteriteit. Zij zijn een poging tot toe-eigening van het ‘andere’. De personages zijn gevangen in een conceptueel denken van het ‘zelfde’ waarbij een vooropgestelde idee de open blik naar de andere onmogelijk maakt. Zij

wentelen zich in een gesloten denksysteem en hanteren een geforceerde begrenzing van het denken. ‘In beginsel voltooid, waarin de werkelijkheid een totaliteit blijkt te zijn of uit zo’n totaliteit voortkomt of ernaar terugkeert. De werkelijkheid is dan een eenheid die aan zichzelf identiek blijft door alle mogelijke transformaties heen.’ (Apostel, 1998, 155) Deze personages laten geen speelruimte voor het differente en kunnen de wereld niet opvatten als een open gebeuren, ook niet met betrekking tot Anna, de nomadische vrouw bij uitstek. Als zij zich dan al aangetrokken voelen tot het ‘andere’ dat Anna in zich draagt, dan trachten zij dit – net zoals bij Mona – te reduceren tot een herkenbaar en be-*grijp*-baar deel van zichzelf. Net zoals in Varda’s *Sans toit ni loi* wordt Anna aangewend als spiegelbeeld om de eigen wensen of herinneringen vorm te geven. Zo is Anna voor Henrich de ‘ideale vrouw’ die zijn weggelopen vrouw moet vervangen. Anna is voor Ida de vrijgevochten kunstenares, iets wat Ida ook had willen zijn. De vreemdeling op de trein ziet in haar – omdat zij in Parijs woont – zijn wens verpersoonlijkt om naar Parijs te gaan en er zijn revolutionaire ideeën verwezenlijkt te zien. Zij trachten Anna te re-integreren in de molaire symbolische structuren waar zij deel van uitmaken: de wet, het gezin, het huwelijk, morele en idealistische principes ... Anna kan hierop slechts antwoorden met de sprakeloosheid.

De sprakeloosheid en zwijgzaamheid die Anna tegenover Henrich, Ida, de Duitse man en ook tegenover haar Parijse vriend Daniel aan de dag legt, maakt van haar echter geen zielig hoopje ellende. Haar zwijgzaamheid is een bewuste keuze omdat ze weigert zich te laten inkapselen door molaire, territorialiserende processen. Anna is niet omhuld door een *tristesse* omdat ze alleen is. Integendeel. Het zijn de *monologe* gesprekken die iets tragisch in zich dragen. Anna is een sterke persoonlijkheid in haar nomadisch bestaan. Zij doorziet de molaire banaliteit en wijst ze met haar stilzwijgen en haar sprakeloosheid af.

## **6. De liefkozing en verwondering in de intersubjectieve ontmoeting**

Het is dan ook een verrassing als deze zwijgzame vrouw op een specifiek moment begint te praten. Dit moment is niet toevallig het moment waarop ze in Brussel haar moeder ontmoet. De zwijgzame Anna praat uitvoerig en spontaan; over zichzelf, haar werk, haar biseksualiteit. Met haar moeder kan ze in tegenstelling tot de personages die ze eerder ontmoette, wél tot een dialogische overdracht komen. Het feit dat de zwijgzame Anna plots wel in staat lijkt te zijn een degelijke conversatie op te bouwen, is voor de toeschouwer een verrassing.. ‘Ouverture

(...) d'Anna à sa mère. La muette parle! Après avoir écouté sa mère, elle se confie, toujours en dehors du foyer et dans la nuit. Elle retrouve alors la simplicité de l'enfance et le geste de la fillette pour enlacer le cou de sa mère.' (De Bongnie, 1978, 9)

Deze dialoog gaat overigens gepaard met een tedere omhelzing. Moeder en dochter hebben niet vaak de tijd om bij te praten en besluiten niet naar het ouderlijk huis te gaan, maar te overnachten in een hotel in de Zuidwijk. Een van de mooiste scènes in *Les rendez-vous d'Anna* is de sequentie waarin moeder en dochter Anna samen in het tweepersoonsbed van het hotel liggen, hun gesprek laten vervloeien in een liefdevolle omhelzing, en samen in slaap vallen. Anna legt haar hoofd op de schouder van haar moeder, terwijl deze haar haar streelt. Zo praten ze nog een tijdje. Dan draait Anna zich op haar buik en legt ze haar hoofd onder de arm van haar moeder. Zo vallen ze in slaap. Voordat Anna de volgende ochtend de trein neemt naar Parijs, zegt de moeder: 'Anna, dis-moi que tu m'aimes.' Anna drukt zich in de armen van haar moeder en antwoordt: 'Je t'aime.' (Akerman, 1978, 89)

De ontwikkeling van de open, ontvankelijke blik legt de basis voor wat Irigaray uitwerkt als de intersubjectieve relatie of de wederzijds ontvankelijke ontmoeting. Die gaat uit van een wederzijds respect voor het 'andere' en staat in schril contrast met de assimilatie of de toe-eigening van het differente in herkenbare concepten. Braidotti omschrijft de intersubjectiviteit vanuit een aandacht voor de voorwaarden die het subject mogelijk maken om zich in zijn alteriteit naar het 'andere' en de 'anderen' toe te openen. De verschuiving van subjectiviteit naar intersubjectiviteit duidt hiermee op het inzicht dat de 'werkelijkheid' en de 'waarheid' niet meer gefundeerd zijn op de substantie van een identiteit, of op de geometrisch geordende innerlijke ruimte van een subject, maar beweegt in een tussenruimte, in relaties *tussen* subjecten als mobiele entiteiten, in het *inter*. De relatie is hierbij geen relatie van uitsluiting (een subject-objectrelatie), maar een van ontvankelijkheid (subject-subjectrelatie) (Braidotti, 1994, 36, 183). Braidotti (1994, 183) spreekt in die zin van de ethiek van de intersubjectiviteit:

'The ethics of intersubjectivity (...) is in recognizing the importance of the relation to the other. (...) about relating to and learning from and within the relationship to the other, asserting that at some vital level 'I' rest on the presence of another.'

*Les rendez-vous d'Anna* wil de tussenruimte, het *inter* in de intersubjectieve relatie bespreekbaar maken door het andere doorgaans te ontmoeten in zijn alteriteit. 'l'Altérité ne reste pas dans le *même* mais revient à l'*autre*', zegt Irigaray (1987, 134).

De intersubjectieve relatie kent zowel een figuurlijke als een letterlijke benadering. Enerzijds is er de intersubjectieve relatie in het denken, in het niet-concluderende erkennen als andere in plaats van het *begrijpende* herkennen van de andere. De figuurlijke intersubjectieve relatie wordt gekenmerkt door de verwondering in plaats van de intellectuele toe-eigening. Deze figuurlijke intersubjectieve relatie is de wederzijdse verwondering. Anderzijds is er de lichamelijke intersubjectieve relatie van de wederzijdse liefkozing. Deze krijgt concreet vorm in het strelend gebaar.

Deleuzes concept van het nomadische denken is intersubjectief in de zin dat het niets te maken heeft met het logocentrische, herkenkend begrip van het denkend vermogen, van het kennissubject. Het denken moet volgens hem een creatieve daad zijn en is de tegenhanger van het herkenningsmodel; het *échte* denken past geen pasklare en dus begrenzende concepten toe, het *échte* denken verkent en ontmoet. ‘Penser, c’est créer.’ (Deleuze, 1968, 192) Deleuze (1968, 182) ziet het denken als datgene wat dwingt tot denken, en dat is veeleer een ontmoeting dan een herkenning: ‘Il y a dans le monde quelque chose qui force à penser. Ce quelque chose est l’objet d’une *rencontre* fondamentale, et non d’une reconnaissance.’ Het creatieve denken is de verwondering waarin het oordeel voortdurend uitgesteld wordt. Het is het niet-concluderend denken, het verkennend ontmoeten in de gedachte. Het ethische aspect in de geste van de verwondering bestaat erin dat ze zou kunnen beletten dat we de andere vastpinnen op gefixeerde identiteiten en vooroordelen, dat we het andere labelen met vooropgestelde ideeën, dat we de andere gebruiken als spiegel voor onszelf, als projectiescherm voor het eigen imaginaire ‘ik’.

De intersubjectieve verwondering krijgt bij Irigaray ook een letterlijk gebaar in de liefkozing. De filosofe omschrijft dit gebaar als een strelend gebaar dat de grenzen van de ander respecteert. Het liefkozen is een gelijkwaardig aanraken zonder te ‘consumeren’ of te domineren. De liefkozing grijpt niet(s), zij heeft geen subject-objectstructuur, fixeert niet maar laat stromen, projecteert en objectiveert niet maar ervaart (Irigaray, 1984, 174).<sup>8</sup> Irigaray onderscheidt in haar *Questions à Emmanuel Levinas* het intersubjectieve strelen of de liefkozing (*la caresse*) van de extatische en de autistische of solitaire liefde. Zij doet dit vanuit een dialoog met Levinas’ *Totalité et infini* (1961). In het intersubjectieve lichamelijke strelen laat men de andere zichzelf worden: ‘La caresse est l’attente de ce devenir pur, sans contenu.’ (Irigaray, 1990, 913) De liefkozing is een liefdevol gebaar waarin aanraken en aangeraakt worden verstrengeld zijn. De liefkozing is tegelijkertijd aanraken en aangeraakt worden, is een

voortdurend verschuiven van passiviteit naar activiteit, van ‘ik’ naar de ‘ander’. In het raken van de ander raak ik mijzelf. (Irigaray, 1984, 174-177)

Akerman (1978, 21) benadrukt in de inleiding op het scenario van *Les rendez-vous d'Anna* dat de relatie tussen moeder en dochter een straffeloze verhouding is (*un rapport d'impunité*). Deze verhouding laat niet alleen een dialogische overdracht toe, maar ook wat Irigaray (1981) aangeeft als een ‘corps-à-corps avec la mère’. Akerman introduceert de moederfiguur als de enige die zich op een ‘niet-gewelddadige’ manier tot de andere en tot het anders-zijn verhoudt. De moederfiguur is hier het vertrekpunt van een filmische vormgeving van de intersubjectieve relatie. Deze intersubjectieve relatie speelt zowel op het geestelijke niveau als op het lichamelijke niveau mee. Op het geestelijke niveau hanteren Anna en haar moeder het principe van de verwondering in plaats van de intellectuele herkenning of toe-eigening. Anna's onthullingen omtrent haar biseksualiteit bijvoorbeeld worden niet beantwoord door een afkeurende blik, noch door een categoriserend denken. Op het lichamelijke niveau waarborgt het gebaar van de liefkozing de ruimte voor de singulariteit van beide subjecten.

Eenzijds hoeven verwantschappen niet te resulteren in een herkende reductie, in een representatieve toe-eigening. Anderzijds resulteert de singulariteit ook niet in een verpletterend individualisme. Zoals Irigaray stelt, in het verlengde van het individuele niveau ligt steeds het intersubjectieve niveau: ‘Betekenissen creëer je nooit alleen. Om je eigen verhaal en je eigen lichamelijke “een plaats te geven” is er een ander nodig die luistert, geraakt wordt en jou (be)roert’ (in Van den Ende, 1999, 77). Dit geldt evenzeer voor de nomade als de mobiele entiteit: ‘Ik ben altijd in wording. De ander is de noodzakelijke voorwaarde voor deze wording. Singulariteit gaat derhalve altijd samen met alteriteit: persoonlijke identiteiten, lichamelijke en verschillen tussen en binnen mensen zijn met elkaar verweven’ (Irigaray in Van den Ende, 1999, 154).

## **Besluit**

We zijn (nog) geen nomadische denkers of intersubjectieve wezens en het is zeker de vraag of we dit ooit met z'n allen zullen worden. Belangrijk is wel dat Deleuze dit vermogen tot nomadisch, different denken, dit potentieel tot intersubjectief respect als inherent aanwezig stelt in ieder van ons, ondanks de dikke laag vernis die het comfortabele kennissubject omgeeft. Het gaat er dus om dit potentieel te benutten, de vluchlijnen open te stellen en te



verkennen. Maar wat nog belangrijker is; kunst kan spelen met deze filosofische ficties en kan zodoende dit potentieel aanspreken en/of doen (uit)spreken.<sup>9</sup> *Sans toit ni loi* en *Les rendez-vous d'Anna* zijn in die zin artistieke voorzetten tot creatief denken. Film en filosofie gaan hier in elkaar over en geven een alibi om de wereld op een ethische manier te onderzoeken en te begrijpen. Voorbij de grens van het 'gezonde verstand'. Het is in die context mooi om te lezen hoe de regisseurs er zelf een nomadisch denken op nahouden. Wat volgens Agnès Varda bijvoorbeeld telt bij het filmen is weten dat je niet met zekerheden werkt maar met film: 'Mon cinéma ne veut pas imposer un point de vue. (...) il faut que chacun y apporte sa sensibilité, sa capacité de surprise et de réflexion, son "point de vue". (...) c'est ça, laisser aux spectateurs le droit à leur propre différence' (in Gaspari, 1985, 36).

## Literatuur

- Akerman, C., *Les rendez-vous d'Anna*, Paris, Editions Albatros, 1978.
- Apostel, L., *Hopeloos gelukkig: leven in de postmoderne tijd*, Amsterdam, Meulenhoff, 1998.
- Braidotti, R., *Patterns of Dissonance: a Study of Women and Contemporary Philosophy*, Cambridge, Polity Press, 1991.
- Braidotti, R., *Nomadic Subjects: Embodiment, and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Braidotti, R., Een voortdurend worden: over Deleuziaanse esthetiek, in: *Andere sinema*, 140, 1997, pp. 39-44.
- De Bongnie, J., *Les rendez-vous d'Anna* et de Chantal Akerman, in: *Film et télévision*, 272, 1979, pp. 8-9.
- Deleuze, G., *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- Deleuze, G., *L'image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983.
- Deleuze, G., *L'image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.
- Deleuze, G., *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990.
- Deleuze, G. & Guattari, F. *Mille plateaux (Capitalisme et schizophrénie, II)*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
- Gaspari, C. & Niollet, S. Les féministes doivent d'abord veiller à la qualité de ce qu'elles font, in: *Le nouveau choisir*, 69, 1985, p. 36.
- Irigaray, L., *Le corps à corps avec la mère*, Paris, Editions de la Pleine Lune, 1981.
- Irigaray, L., *L'éthique de la différence sexuelle*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.

Irigaray, L., *Sexes et parentés*, Paris, Les Editions de Minuit, 1987.

Irigaray, L., *Le temps de la différence: pour une révolution pacifique*, Paris, Librairie Générale Française, 1989.

Irigaray, L., Questions à Emmanuel Levinas: sur la divinité de l'amour, in: *Critique: revue générale des publications françaises et étrangères*, 522, 1990, pp. 911-920.

Moens, C. & Sartor, F., *Toute une nuit* – praten met Chantal Akerman, in: *Film en televisie*, 307, 1982, pp. 16-17.

Raessens, J., *Filosofie en film. Viv@e la différence: Deleuze en de cinematografische moderniteit*, Budel, Damon, 2001.

Resegotti, E.; Agnello, I. & Van Ammelrooy, A., Cineaste Agnès Varda: feministe zijn is moeilijk, in: *Opzij*, maart 1986, p. 57.

Smith, A., *Agnès Varda*, Manchester, Manchester University Press, 1998.

Van den Ende, T., *In levende lijven: identiteit, lichamelijkeheid en verschil in het werk van Luce Irigaray*, Leende, Damon, 1999.

---

<sup>1</sup> Deleuze (1990, 48) verwijst in deze context naar Maurice Blanchot, voor wie hij een grote bewondering uitspreekt: 'Son oeuvre, ce ne sont pas des petits morceaux ou aphorismes, c'est un système ouvert, qui construisait d'avance un "espace littéraire" opposable à ce qui nous arrive aujourd'hui. Ce que Guattari et moi appelons rhizome, c'est précisément un cas de système ouvert.'

<sup>2</sup> Apostel, Leo; Walry, Jenny; Keunen, Bart; *o.c.*, p. 182. Zie ook Deleuze, Gilles (1968); *o.c.*, p. 54.

<sup>3</sup> *Sans toit ni loi* werd in het Engelstalige gebied uitgebracht onder de titel *Vagebonde*.

<sup>4</sup> Voor meer informatie over Gilles Deleuze zijn analyse van Welles' *Citizen Kane*, zie Deleuze, 1983, 42-43, Deleuze, 1985, 138-152, 179-192 en Raessens, 2001, 195-199.

<sup>5</sup> Zie ook met betrekking tot Orson Welles' *Citizen Kane* Raessens, 2001, 195.

<sup>6</sup> Dezelfde onlogische verbinding tussen het herinneringsbeeld en het subject dat verbonden is aan dat herinneringsbeeld is aanwezig in Orson Welles' *Citizen Kane*. Joost Raessens noemt in navolging van Deleuze de beroemde ontbijtscène waarin het jarenlange huwelijk van Kane en zijn vrouw Emily verbeeld wordt. Deze beelden zijn opgenomen in de subjectieve herinneringsbeelden van Kanes oude studievriend Leland maar Leland kan onmogelijk de bron zijn van de herinneringsbeelden omdat hij op het ontbijt niet aanwezig was. (Deleuze, 1985, 142 en Raessens, 2001, 196.)

<sup>7</sup> Chantal Akerman verwijst in deze context in een voetnoot expliciet naar de geschriften van Deleuze en Guattari over Kafka.

<sup>8</sup> 'Ce geste (...) qui épouse sans consommer, qui accomplit en respectant les bords de l'autre, ce geste peut s'appeler: le toucher de la caresse.'

<sup>9</sup> Het is niet toevallig dat Gilles Deleuze in het begin van de jaren tachtig zijn filosofische gedachtestroom uit *L'anti-Oedipe* (1972) en *Mille plateaux* (1980) 'herdacht' aan de hand van de filmkunst.