

Iga Łomanowska
(Uniwersytet Jagielloński)

ZA PROGIEM DOMU JEANNE. PRZESTRZENIE, GRANICE I DRZWI
W FILMIE *JEANNE DIELMAN* CHANTAL AKERMAN*

Film Chantal Akerman z roku 1975 jest opowieścią o kobiecie w dwóch przestrzeniach kulturowo jej przypisanych: sypialni i kuchni. Reżyserka uczyniła bohaterką atrakcyjną gospodynię domową, wdowę i matkę nastoletniego chłopca, która reperuje domowy budżet, prostytuując się w swojej własnej sypialni. W *Jeanne Dielman*, jak w wielu filmach w swej bogatej twórczości, belgijska artystka o polsko-żydowskich korzeniach eksploruje temat alienacji w optyce feministycznej. Debiutującą w latach sześćdziesiątych reżyserkę interesowało od początku kobiece doświadczenie ukazane w perspektywie różnych rodzajów wyobcowania, a jej strategię artystyczne bliskie były filmowemu modernizmowi lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Czerpanie z egzystencjalnego kina Michelangelo Antonioniego i inspiracja skrajnie behawioralnym opisem Roberta Bressona sytuowały ją na pozycji kontynuatorki spuścizny twórców starszego pokolenia. Jej twórczość odznaczała się jednak wyraźnymi inklinacjami strukturalnymi oraz skłonnością do eksperymentów formalnych i to zapewniło jej miejsce w obszarze kina awangardowego spod znaku Stana Brakhage'a i Jonasa Mekasa. Wszystkie te inspiracje, wpływy i echa innych twórców w połączeniu z jej oryginalną strategią autorską złożą się na jej najsztywniejszy film – *Jeanne Dielman*.

W twórczości Akerman przestrzeń domu i obszar zadań wykonywanych w nim przez kobietę stawały się najczęściej symbolami zniewolenia i represji, a ukazywane w procesie destrukcji doświadczenie codzienności demistyfikowało rolę kobiety – strażniczki domowego ogniska. W *Jeanne Dielman* liczne zabiegi dystansacyjne i intensywna automatyzacja czynności w interpretacji Delphine Seyrig tworzą klarowną metaforę kobiecego życia. Dojrzała kobiecość daleka jest tu od spełnienia i poczucia wolności w samostanowieniu, bliska natomiast uprzedmiotowieniu w więzieniu własnego ciała, mieszkania i kwartału ulic określających granice świata. Egzystencja Jeanne realizuje się tylko w dwóch rodzajach aktywności wyznaczonych przez jej dwie główne role: gospodyni domowej i prostytutki, a więc w domowej krzątaninie i uprawianiu seksu za pieniądze. Jej energia życiowa jest całkowicie nakierowana na dom i to, co z nim związane – w sensie materialnym, przestrzennym, zadaniowym, choć nie emocjonalnym. Trzygodzinna opowieść Akerman to wejście na prywatne, intymne tery-

* Film Akerman analizowałam również w tekście *W więzieniu gestów. O rytuałach codzienności w „Jeanne Dielman” Chantal Akerman*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne” 2014, nr 9, s. 31–46.

torium kobiety po to, by obserwować ją i przestrzeń, w której żyje, przez trzy dni czasu diegezy. Kontakt z filmem francuskiej reżyserki jest więc wkroczeniem w czyjąś prywatność – kolejną wariacją na temat filmowego „wejścia do innego świata” – które nie prowadzi jednak do przewidywanego przez widza poznania i zrozumienia bohaterki. Pod koniec seansu wiemy o Jeanne Dielman wciąż na tyle mało, że kończący historię akt agresji i destrukcji jest dla nas całkowitym zaskoczeniem. Mimo wielokrotnego przekraczania progu mieszkania Jeanne i wędrowania za nią z pokoju do pokoju, zarówno bezpośredni impuls do finałowego wydarzenia, jak przyczyna kryzysu, który doprowadził bohaterkę do zabójstwa, pozostaną dla nas na zawsze tajemnicą.

Nośna w teorii filmu metafora ekranu kinowego jako drzwi zawiera w sobie te same właściwości pozostające w relacji napięcia, a nawet opozycji, które można odnaleźć w filmie Akerman. Ekran zakrywa i odkrywa, odgradza i otwiera, chroni przed spojrzem i wystawia na widok publiczny, pozwala się przekroczyć w sensie metaforycznym, jednocześnie stanowiąc barierę nie do przejścia w wymiarze fizycznym. Niemal przez cały seans *Jeanne Dielman* znajdujemy się w domu bohaterki – jak wyraźniej można w kinie przedstawić wejście do czyjegoś świata? – jednak w męczącym poczuciu, że nie możemy się do niej zbliżyć, że pozostaje poza granicą naszego zrozumienia. Ekran kinowy, tak jak drzwi domu, oznacza otwarcie na zobaczenie i zrozumienie, zaproszenie do wejścia w inność i prywatność, ale jest też zasłoną, przegrodą, obszarem granicznym. Jak pisze Thomas Elsaesser analizujący figurę „kina jako drzwi”:

Drzwi jako centralny motyw kina [...] przywołują wiele wizualnych i konceptualnych terminów, które wysuwają na plan pierwszy kwestie przestrzennych i narracyjnych logik filmu. Ale także dodają bogate pole metaforycznych asocjacji: drzwi mogą ukrywać i zasłaniać, ale mogą też odsłaniać i otwierać lub robić to wszystko jednocześnie. [...] Drzwi mogą też funkcjonować w filmie zupełnie dosłownie jako *dramatis personae*¹.

Bariera epistemologiczna odczuwana przez widza podczas seansu *Jeanne Dielman* jest wynikiem dwojakiego rodzaju strategii reżyserki: utrzymywania niezmiennego dystansu pomiędzy kamerą a postacią oraz przesuwania poza ramy sjużetu istotnych komunikatów fabularnych – istotnych dla poznania motywacji protagonistki oraz zrozumienia jej stanu psychicznego. Co więcej, Akerman umieszcza ważne wydarzenia poza polem widzenia odbiorcy, co *de facto* oznacza, że mają miejsce za zamkniętymi drzwiami. Ten zabieg stosuje w scenach wizyt mężczyzn u Jeanne, kiedy widzimy, jak bohaterka oddala się z klientem do sypialni w głębi domu, sami unieruchomieni w przedpokoju. Tak będzie do ostatniego spotkania, kiedy to gwałtowne cięcie montażowe skonfrontuje nas ze sceną zbliżenia seksualnego i następującego po nim zabójstwa. I choć w finalnym momencie przekraczamy próg i znajdujemy się w sypialni podczas wizyty klienta – do tej pory zawsze irytująco oddzieleni od tego wydarzenia długością korytarza – sens zdarzeń pozostaje dla nas i tak „za zamkniętymi drzwiami”.

Widz jest od początku separowany od bohaterki, kadrowanej w mieszkaniu tylko w planach średnich, a na ulicach – tylko w pełnych; nie ma ani jednego ujęcia pozwalającego przyjrzeć się twarzy Jeanne. Eksponowana jest natomiast

¹ T. Elsaesser, M. Hagener, *Film Theory: An Introduction through the Senses*, Routledge, New York 2010, s. 49–50.

przestrzeń mieszkania, klatki schodowej i ulic, definiowana przez napięcie między obecnością i nieobecnością, działaniem i bezruchem. Większość analizujących *Jeanne Dielman* zwraca uwagę na znaczące wyprzedzanie ekspozycji miejsc w stosunku do pojawienia się w nich bohaterki i pozostawianie ich w kadrze po jej odejściu. Badaczka twórczości Akerman Ivone Margulies obliczyła, że po zakończeniu akcji, a przed cięciem montażowym występuje często prawie sześćosekundowa zwłoka². W ten sposób bohaterami opowieści stają się na równi z Jeanne miejsca, w których jej nie ma, a to skłania do refleksji nad sposobem i intensywnością jej obecności w nich. Dystans odczuwany przez widza wobec kobiety i jej historii staje się tożsamy z przeczuwanym od początku jej odseparowaniem od otoczenia. Brak mechanizmu projekcji-identyfikacji wpisany w strategię odbiorczą nakłada się na narastające wrażenie bariery komunikacyjnej między nią a rzeczywistością, paradoksalne wyobcowanie bohaterki z uniwersum, nad którym wydaje się w pełni panować. Jeanne Dielman z jakiegoś powodu, którego nigdy nie poznamy, postanowiła pozostać zewnętrzną wobec rzeczywistości. Choć z oddaniem wypełnia swoje drobne zadania, utrzymuje jedynie naskórkowy kontakt ze światem ze względu na całkowity brak zaangażowania emocjonalnego. Jest więc jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz, intensywnie obecna i całkowicie nieobecna w przestrzeniach, w których funkcjonuje. W całym kinie Chantal Akerman „podmiotowość bohaterek była budowana wyłącznie przez akt separacji”³. W *Jeanne Dielman* symbolem oddzielenia stają się drzwi – mieszkania przy Bulwarze Handlowym 1080, poszczególnych pokoi w nim i windy. Nieustannie zamykane i otwierane, symbolizują rozdzielanie, które dotyczy wielu aspektów opowieści o wdowie z Brukseli.

„Nieruchoma kamera filmująca w prostej linii, z niskiego poziomu separuje widza od akcji, a znajoma rutyna staje się obca przez użycie statycznych długich ujęć”⁴ – pisze o pracy kamery w filmie Akerman i jej implikacjach David Bordwell. W podobnym duchu reżyserka charakteryzuje całe swoje kino, mówiąc, że stara się uchwycić napięcie między tym, co obce, a tym, co znane, przez manipulacje strukturalne i fenomenologiczne w tekście. Interesuje ją precyzyjny opis drobnych czynności, bo w nim ujawnia się „stosunek do obcości; obcość połączona z poznaniem, połączona z czymś, co zawsze widziałeś, co zawsze jest wokół ciebie – to wytwarza sens”⁵. W domowej rutynie Jeanne widz zaczyna odczuwać dziwność i nieadekwatność, a ich źródłem okazuje się sama bohaterka – obca we własnym mieszkaniu, we własnym życiu, w samej sobie.

Cały film Akerman można opisać jako zbudowany na opozycjach będących pochodną tej podstawowej, wprowadzonej w pierwszych dwóch scenach: między Jeanne-gospodynią a Jeanne-prostytutką. W ujęciu otwierającym bohaterka w domowym fartuchu wsypuje sól do wody z ziemniakami i włącza gaz pod garnkiem. W drugim ujęciu – zrzuciwszy kulturowy artefakt z ramion – wita mężczyznę,

² I. Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Duke University Press Books, Durham – London 1996, s. 67.

³ R. Syska, *Wewnętrzny świat kobiet*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 79, s. 93.

⁴ D. Bordwell, K. Thompson, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill Higher Education, Boston 2010, s. 525.

⁵ C. Akerman, wywiad w „Cahiers du Cinéma”, s. 41, za: L. Giard, *Część druga. Gotować*, w: M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, *Wynaleźć codzienność 2. Mieszkać, gotować*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wyd. UJ, Kraków 2012, s. 142.

z którym idzie do sypialni. Granice między tymi opozycjami wyznaczają linie progów kuchni i sypialni, będące jednocześnie przestrzennymi znakami początków i końców ról, które Jeanne odgrywa w swoim mieszkaniu i w swoim życiu. Wrażenie dziwności, które towarzyszy widzowi, bierze się z nieprzystawalności tych ról do siebie oraz z nieustalonego, ambiwalentnego stosunku, jaki ma do nich bohaterka. Jeanne nie godzi się ze swoją rolą prostytutki, ale i jej nie ukrywa; odrzuca ją, ale się jej nie wstydzi. W ten sposób odcina się od aktywności podejmowanej codziennie we własnym mieszkaniu – niemal świętym terytorium będącym obiektem jej nieustającej troski. W związku z tym w samym środku jej prywatności – najbliższej, najbardziej własnej przestrzeni, wokół której koncentruje całą swoją energię życiową – istnieje obszar, od którego się separuje. Akerman jej spotkania z klientami ujmuje za pomocą symbolicznej frazy „za zamkniętymi drzwiami”, by podkreślić odrębność tych wydarzeń od reszty życia Jeanne w jej własnej świadomości.

Sposób potraktowania przez reżyserkę prostytutki bohaterki niesie ze sobą implikacje dwojakiego rodzaju. Margulies pisze:

[...] pomiędzy innymi rutynowymi obowiązkami Jeanne ukrywa znaki prostytutki. [...] Jesteśmy skłaniani jednocześnie do zwrócenia uwagi na mężczyzn, drzwi, pieniądze i do zapominania o nich [...]. To zapominanie jest powodowane przez to, że ich obecność w sposób naturalny i szybki ustępuje innym niedramatycznym zdarzeniom ukazywanym w długich ujęciach⁶.

Jednocześnie Akerman eksponuje inne sytuacje fabularne z nimi związane: wkładanie pieniędzy do wazy i wyjmowanie ich, by zrobić zakupy i dać synowi kieszonkowe. Jeanne ukrywa fakt, że oddaje się prostytutce, a jednocześnie manifestacyjnie trzyma pieniądze na niej zarobione w centralnym punkcie mieszkania. Bohaterka wybrała zaiste bogate w symbolikę miejsce na schowek: jest nim waza na zupe, a więc znak jej aktywności jako gospodyni, umieszczona na środku stołu w salonie – najbardziej reprezentacyjnej części domu, która dodatkowo znajduje się między sypialnią a kuchnią. Ze wszystkich miejsc w mieszkaniu Jeanne wytypowała właśnie to i jego uderzająca jawność oraz demonstracyjnie swobodny gest wkładania do naczynia pieniędzy, z jednoczesnym ukrywaniem przed wzrokiem widzów momentów zbliżeń, tworzą napięcie między zakrytym a odkrytym, schowanym a uwidocznionym – kolejny aspekt fundamentalnej dla filmu opozycji między rolami Jeanne.

Strukturę opowieści, tak jak strukturę monotonnych dni wdowy, rytmizuje włączanie i wyłączanie światła oraz zamykanie i otwieranie drzwi. Te ostatnie czynności pełnią w filmie Akerman kilka funkcji i niosą ze sobą bogate i nierzadko sprzeczne metafory. Są znakiem władzy bohaterki nad przestrzenią: skrupulatne i niespieszne zamykanie i otwieranie symbolizuje jej kontrolę nad małym królestwem. Jednak częste zamykanie przywodzi też na myśl odgradzanie się. Jak się szybko przekonujemy, granice świata Jeanne wyznacza kwartał najbliższych ulic, a mieszkanie poza przestrzenią władzy i kontroli zaczyna jawić się jako więzienie. Ciągłe zamykanie drzwi, rozsuwane i zasuwane zasłony, liczne bramy, okna i okratowanie windy to elementy w jej otoczeniu, które przynoszą metaforę psychicznego uwięzienia, będąc jednocześnie znakami zniewolenia zewnętrznego. Szczególnie krata windy, za którą kilkakrotnie widzimy bohaterkę, przywołuje

⁶ I. Margulies, *Nothing Happens...*, s. 75.

to skojarzenie, wraz ze wspomnieniem dwóch innych filmowych drzwi do wind: z *Sokoła maltańskiego* (J. Huston, 1941) oraz z *Windy na szafot* (L. Malle, 1958), które jednoznacznie konotowały sytuacje więzienne już nie tylko w sensie symbolicznym, ale też dosłownym. Więzieniem jest też dla Jeanne jej ciało i psychika – kobieta stosuje liczne formy samokontroli psychicznej i fizycznej dyscyplinujące ciało i emocje. Przestrzeń wokół niej cechuje więc klaustrofobiczne zamknięcie, ale jednocześnie możliwość łatwego otwarcia, wyjścia, wpuszczenia do pomieszczeń światła⁷. W egzystencji bohaterki również przez cały czas istnieje możliwość uwolnienia się, która nie wykracza jednak poza obszar potencjalności, ponieważ Jeanne nie chce zmieniać swojego życia.

Drzwi w filmie Akerman symbolizują więc w głównej mierze oddzielenie, separację i ukrycie, przywołując jednak echa wartości opozycyjnych. Ciągłe zamykanie i otwieranie można odczytać jako metaforę stosunku Jeanne do siebie samej. Bohaterka Akerman odgradza od siebie części swojej świadomości, tak by niechciane treści wewnętrzne nie przedostawały się do aktualnych stanów psychicznych, ponieważ istnieje coś w jej przestrzeni wewnętrznej, z czym nie ma ochoty się konfrontować. Drzwi przynoszą więc metaforę separowania się od własnych obszarów mentalnych, nałożenia blokad na niepożądane treści psychiczne oraz odcięcie się od emocji. Jeanne Dielman bowiem za nienaganną fasadą swojej fizyczności skrywa uczuciową pustkę. Scenę rozmowy z sąsiadką prowadzonej w drzwiach mieszkania można zinterpretować jako synekdochalny znak jej emocjonalnego zamknięcia: Jeanne blokuje wejście do swojego domu, trzymając drzwi półotwarte i nie wpuszczając sympatycznej znajomej poza granicę wyznaczoną progiem.

W końcu jednak odrzucony element pejzażu mentalnego bohaterki przedostaje się na powierzchnię jej jaźni, rozdzielone części psychiki zaczynają się łączyć i rozpoczyna się proces destrukcji wewnętrznego mikroświata. Przypadkowe pozostawianie otwartych drzwi staje się jednym z sygnałów wdzierania się niechcianych treści do świadomości Jeanne – treści, które zdeintegrują jej osobowość. Zanim jednak to nastąpi, obsesyjne zamykanie drzwi po opuszczeniu każdego pomieszczenia będzie znakiem stosunku Jeanne do jej ciała i emocji. Tak samo jak zamyka drzwi, tak samo zamyka się na odbieranie różnorodnych bodźców zmysłowych i idących za nimi rozmaitych rodzajów odczuć: przyjemności jedzenia, rozkoszy seksualnej, ociążałości zmęczonych pracą rąk, senności podczas spadku energii. Elegancka, zadbana Jeanne z niemal nieruchomą fryzurą, bez żadnych zagnieceń w stroju – podobna do gospodyń z kojarzonych z silną estetyzacją lat pięćdziesiątych – wydaje się doskonale panować nad swoją cielesnością. Świadczenie usług seksualnych w zmechanizowany i beznamiętny sposób (jak to widzimy w ostatniej scenie) wskazuje na to, że kobieta separuje swoje ciało od swojej jaźni podczas momentów fizycznych zbliżeń. Ciało ujarzmione i oddzielone od psychiki jest odporne na zewnętrzne i wewnętrzne impulsy. Jeśli, jak twierdzą niektórzy interpretatorzy filmu, powodem rozpadu uniwersum Jeanne jest przeżyty w pierwszym dniu orgazm, to dzieje się tak dlatego, że ten moment utraty autokontroli otwiera jej ciało na doznania fizyczne, a psychikę na emocje i refleksje. Dlatego w jej funkcjonowaniu w doskonale znanej rzeczywistości

⁷ Zob. J. Mayne, *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington – Indianapolis 1990, s. 205.

„dochodzi do serii błędów, bo nie jest wystarczająco silna, by utrzymać nadal bariery między sobą a swoją nieświadomością”⁸.

Drzwi w filmie Akerman przywołują również kwestię granicy między tym, co publiczne, a tym, co prywatne. Próg każdego mieszkania wyznacza *limes* między dwiema przestrzeniami fizycznymi i społecznymi, w których człowiek jest albo bardziej „fasadą”, posługując się określeniem Ervinga Goffmana, albo bardziej „sobą”. Wchodząc do domu, wkracza w obszar intymności, w którym nie tylko może zrzucić wszystkie towarzyskie maski, ale też odprężyć się w poczuciu, że wyszedł ze stanu, który można nazwać „nieustającą performatywną gotowością”. Goffman, definiując człowieka jako aktora w „teatrze życia codziennego”, opisał wszelką aktywność egzystencjalną rozwijaną w obecności innych jako występ, a za jej podstawowy atrybut uznał „fasadę”:

„Fasadą” można nazwać tę część występu jednostki, która funkcjonuje niezmiennie przez cały czas jego trwania, dostarczając obserwatorom definicji sytuacji. Fasadą są więc standardowe środki wyrazu, które jednostka stosuje celowo lub mimowolnie podczas występu⁹.

Jeanne Dielman jest aktorką własnego minispektaklu i w jego obrębie używa pewnych wypracowanych środków wyrazu, tak jak wszyscy ludzie w sytuacjach społecznych. Problem polega jednak na tym, że bohaterka Akerman przez większość czasu znajduje się sama we własnym mieszkaniu. Mimo że nikt jej nie towarzyszy ani nikt na nią nie patrzy, jej panowanie nad ciałem pasuje bardziej do sytuacji towarzyskiej, a nie do samotnego poruszania się po prywatnym terytorium. Jest swobodna i naturalna, ale jednocześnie dziwnie opanowana w gestach i mimice, niepokojąco nienaganna w wyglądzie – jak gdyby świadoma czyjegoś spojrzenia. Pierre Mayol tak charakteryzuje sytuację, w której nasza fizyczność jest wystawiona na widok publiczny: „ciała na ulicy zawsze towarzyszy wiedza o przedstawieniach ciała”¹⁰, i jest to opis adekwatny do modelu funkcjonowania bohaterki w przestrzeni domu. Jeanne jest w każdej chwili intensywnie świadoma swojego wyglądu i zachowania, które kontroluje niezależnie od tego, po której stronie progu się znajduje. Drzwi mieszkania, które powinny oddzielać przestrzeń występu od rzeczywistości prawdziwej (cokolwiek miałyby ona oznaczać), nie pełnią tej funkcji w przypadku mieszkania przy Bulwarze Handlowym 1080. Nie ma żadnej rozbieżności między Jeanne w domu a Jeanne poza domem, ponieważ ona przez cały czas pozostaje w rzeczywistości występu.

Bohaterka naznaczyła cielesną fasadę stałymi oznaki pewnych emocji i prezentuje je we wszystkich sytuacjach społecznych: w rozmowie z synem tak samo jak w pogawędce z szewcem. Co więcej, cały repertuar jej psychicznych uzewnętrznień ogranicza się do tak zwanych grymasów nawykowych, a więc zestawów konwencjonalnych wyrazów, które człowiek przyobleka, uważając je za stosowne w danym momencie.

⁸ C. Akerman, wywiad cytowany w „Feminist Review” 1979, nr 3, s. 42–43, za: R.P. Kinsman, *She's come undone: Chantal Akerman's Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) and Countercinema*, „Quarterly Review of Film and Video” 2007, 24, s. 222.

⁹ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2008, s. 52.

¹⁰ P. Mayol, *Część pierwsza. Mieszkać*, w: M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, *Wynaleźć...*, s. 12.

Ponieważ poszczególne sytuacje, wymagające ekspresji odpowiednich emocji, powtarzają się w naszym życiu wielokrotnie, z czasem maskowanie lub okazywanie poszczególnych uczuć ulega automatyzacji. Wiele naszych zewnętrznych ekspresji powstaje zatem bez udziału naszej świadomości i to mimo że nie odpowiadają one naszym autentycznym (to jest przeżywanym) doświadczeniom emocjonalnym¹¹.

Choć pełne fałszu, działania te są naturalne i nieświadome, co więcej, są tylko elementem zróżnicowanego wachlarza ludzkich reakcji mimicznych i gestykularnych. U Jeanne stały się jednak jedyną obowiązującą formą ekspresji. Czytanie wiersza Baudelaire'a, wspomnienia młodości pod wpływem pytań syna i konfrontacja z jego wspomnieniami sceny prymarnej nie zmieniają nic w wyrazie jej twarzy czy spojrzeniu. Ta inteligentna, dumna twarz nie jest pozbawiona mimiki – malują się na niej drobne napięcia i błyski emocji – ale mimika ta jest wciąż taka sama.

Wokół podstawowej dla filmu sprzeczności między Jeanne-gospodynią a Jeanne-prostytutką zaznaczają się więc kolejne antagonistyczne treści i binarne opozycje odnoszące się do niej i jej bycia-w-świecie. Zestawione razem ukazują jednak interesującą złożoność i pewną ambiwalencję. Jeanne oddziela siebie od swojego ciała, jedne części swojej psychiki od innych, dwie przestrzenie w domu – kuchnię i sypialnię – od siebie nawzajem, a obszar, w którym się prostytuuje, od całej reszty terytorium domu. Nie oddziela jednak siebie występującej w sytuacjach społecznych od siebie w domowej prywatności, a więc Jeanne autentycznej od Jeanne odgrywanej. Jej ciało, tak jak ciało każdej uspołecznionej jednostki, w prywatnym obszarze wyznaczonym granicami ścian i progów jest bardziej jej własne niż w przestrzeni poza tym terytorium – tam należy do sfery publicznej wraz z innymi ciałami. Jednak bohaterka Akerman jest prostytutką i ta okoliczność sprawia, że status jej cielesności staje się niejasny. Czy ciało, które sprzedaje codziennie w swoim własnym domu, jest w tej przestrzeni nadal jej własne? Jeśli jednak nie w tej, to w jakiej? I czy taka przestrzeń w ogóle istnieje, skoro życie bohaterki tak wyraźnie wpisuje się w model codzienności jako przedstawienia, niekończącej się dramaturgii? Ceremonialna forma egzystencji publicznej zostaje przez nią przeniesiona na obszar – przestrzenny i emocjonalny – prywatności, gdzie zostaje dodatkowo odarta z intymności w aktach sprzedaży ciała. W ten sposób opozycyjne wartości: wewnętrzne/zewnętrzne, własne/cudze, prawdziwe/fałszywe tracą kontrastowość, ujawniając pozorność podziałów, ambiwalencję i istnienie pola negocjacji.

Zakłócenia codziennego porządku, drobne pęknięcia w zwartej rutynie i niespodziewane modyfikacje planu dnia oznaczają dla bohaterki nie tylko rozpad jej uniwersum, ale też wyjście z przestrzeni występu, w jakiej nieustannie przebywa. Wraz z utratą kontroli nad rzeczywistością, rola, którą odgrywa, zaczyna odklejać się od jej osobowości. Goffman zwrócił uwagę na stałe niebezpieczeństwo wyjścia z obszaru spektaklu, pisząc: „wrażenie rzeczywistości tworzone przez występ jest czymś delikatnym, kruchym, co byle przypadek może zniszczyć”¹². Pozostawiane przez Jeanne uchylone lub otwarte drzwi są elementem, który zaburza logikę jej świata, i okazują się mieć trojaką funkcję: stanowią

¹¹ *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2: *Psychologia ogólna*, red. nauk. J. Strelau, Gdańsk 2000, s. 388.

¹² E. Goffman, *Człowiek...*, s. 85.

eksternalizację wewnętrznych procesów Jeanne, które rozbijają iluzję spektaklu; same są czynnikiem destrukcyjnym zaburzającym ceremonialny wymiar jej trwania oraz stanowią profetyczny znak nadchodzącej katastrofy. Przez otwarte drzwi wpada bowiem światło, ale przez nie wdziera się też chaos, zniszczenie i zło.

Końcowa scena dzieła sprzed czterdziestu lat nabiera cech proroczych również w zupełnie innym sensie – w odniesieniu do rzeczywistości pozafilmowej. Morderstwo dokonane przez najsłynniejszą bohaterkę Akerman można powiązać z jej własną śmiercią w 2015 r. Francuska reżyserka odebrała sobie życie i finalny akt destrukcji, jakiego dopuszcza się Jeanne Dielman, można odczytać jako ponurą antycypację samobójstwa twórczyni tej postaci. Końcowa scena zinterpretowana jako podświadomy sygnał destrukcyjnych skłonności Akerman oraz proroczy znak aktu autoagresji, jakiego się ona dopuści, staje się również tragicznym finałowym akordem konsekwentnie praktykowanej przez nią strategii przenikania się przestrzeni życia i fikcji.

ON JEANNE'S DOORSTEP. SPACES, BORDERS AND DOORS
IN THE FILM *JEANNE DIELMAN* BY CHANTAL AKERMAN

Summary

The text is an analysis of the metaphors of space, borders and doors in the film *Jeanne Dielman* by Chantal Akerman. The author combines Thomas Elsaesser's theoretical considerations on a metaphor of door and screen in the cinema with Erving Goffman's, among others, analysis of social behaviour to interpret the stratifications of space in the film and their reference to the main character's mental situation. The article also discusses various kinds of borders in Akerman's work, which have spatial, cultural, physical and mental dimension.

Trans. Izabela Ślusarek