

IGA ŁOMANOWSKA

(UNIwersYTET JagIELLOŃSKI)

W WIĘZIENIU GESTÓW.
O RYTUAŁACH CODZIENNOŚCI
W *JEANNE DIELMAN* CHANTAL AKERMAN

STRESZCZENIE

Tekst stanowi analizę filmu *Jeanne Dielman* (1975) Chantal Akerman. Autorka umieszcza codzienną aktywność głównej bohaterki w szerokim kulturowym kontekście, odnosząc się do prac z obszaru antropologii, psychologii, religioznawstwa i socjologii. Odwołuje się do refleksji na temat społecznej roli kobiety jako gospodyni domowej, wagi codzienności w życiu człowieka oraz kulturowych i socjologicznych aspektów aktywności związanych z prowadzeniem domu. Najwięcej miejsca poświęcono opisowi działań bohaterki jako czynności rytualnych. Autorka dowodzi, że posiadają one najważniejsze cechy i funkcje rytuałów w znaczeniu religijnym i społecznym.

SŁOWA KLUCZOWE

film, rytuały, codzienność, kobieta

INFORMACJE O AUTORCE

Iga Łomanowska
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: iga.lomanowska@gmail.com

Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy 23, 1080 Bruksela – bo tak brzmi pełny tytuł filmu francuskiej reżyserki i jest on w swoim brzmieniu znaczący – to opowieść o gospodyni domowej, która okazuje się prostytutką i z niewiadomych przyczyn morduje jednego ze swoich klientów. Zaskakująca historia z pozoru zwyczajnej mieszkanki Brukseli nie jest jednak tym, co w filmie Akerman przykuwa najbardziej, bowiem trzy i pół godzinna fabuła została zbudowana tylko z domowej krzątaniny Jeanne – z sekwencji ruchów i gestów tworzących jej codzienne rytuały. W filmie z 1975 roku nie ma nic ponad działania składające się na najbardziej trywialny wymiar kobiecej i ludzkiej egzystencji. Tymczasem to właśnie codzienna aktywność bohaterki buduje poruszającą historię o wyrzeczeniu się wewnętrznej wolności, o utracie władzy i upadku. Chantal Akerman ukazuje bowiem banał powszedniości jako dialektyczną przestrzeń samokontroli i autozniewolenia. Małe królestwo Jeanne, w którym panuje ona niepodzielnie, okazuje się też więzieniem, w którym sama się zamknęła.

Kiedy ją poznajemy, wysypuje właśnie sól do wody z ziemniakami, włącza gaz i na dźwięk dzwonka powolnymi, łagodnymi ruchami, bez śladu nerwowości, zdejmuje podomkę. Wtedy jeszcze tego nie wiemy, ale cień poruszenia na twarzy czy moment niepewności w ruchach byłby na miejscu, ponieważ Jeanne za chwilę będzie uprawiać seks za pieniądze. Dopiero po upływie półtorej godziny, kiedy obserwujemy tę samą sekwencję działań i wypełniających je drobnych gestów bohaterki, mamy możliwość zorientować się w charakterze jej relacji z mężczyzną, którego zaprowadziła do pokoju i od którego dostała pieniądze (ponieważ następnego dnia jest to już inny mężczyzna). Jednak sensacyjny ładunek zawarty w tym, że stateczna, elegancka matka nastoletniego chłopca okazuje się prostytutką, zostaje zniwelowany na rzecz naturalistycznego opisu jej codzienności. Co prawda jest to codzienność niezwykła, bo całkowicie zrytualizowana – do tego stopnia, że można odnaleźć w niej wszystkie cechy i funkcje rytuałów wraz z ich wielorakimi implikacjami. *Jeanne Dielman* pokazuje, jak permanentna celebrowanie dnia powszedniego może stać się doskonałą ochroną przed sobą samym. Skrupulatne wypełnianie drobnych obrzędów umożliwia bowiem Jeanne utrzymywanie bariery między poziomem świadomości i nieświadomości, stając się wyrafinowaną formą autozniewolenia. Jej historia zamknięta w trzech dobach przynosi też metaforę ludzkiego życia jako zespołu zmechanizowanych działań i form interakcji z innymi ludźmi, życia wypełnionego bzdurnymi, nużącymi czynnościami, których zautomatyzowany charakter ogłupia i niszczy. Historia gospodyni domowej z Brukseli to obraz człowieka w pułapce egzystencji, uchwyconego między podgrzaniem zupy a zrobieniem prania.

Jeanne wstaje pierwsza i rozpoczyna poranną krzątaninę, ustanawiając każdego dnia na nowo swój wszechświat. Robi kawę, czyści synowi buty, przygotowuje śniadanie. Potem płaci rachunki na pocztę i załatwia sprawunki. Jedzie windą. Przygotowuje mięso na obiad, a sąsiadka zostawia jej dziecko pod opiekę. Je kanapkę przed kolejnym wyjściem. Uśmiecha się do kelnerki w ulubionej

kawiarni. W domu nastawia ziemniaki, uprawia seks, bierze pieniądze. Wyłącza ziemniaki, nastawia mięso, myje się. Przy obiedzie napomina syna, by nie czytał przy stole. Potem recytuje z nim wiersz Baudelaire'a i przygotowuje się do snu. Nastawia budzik. Zasypia. Tak rozwija się historia trzech dni z życia wdowy: niespiesznie, oddając naturalny rytm jej funkcjonowania dzięki znacznej redukcji elips i zrównaniu długości zdarzeń w diegezie z ich realnym czasem trwania. Jednak w naturalistycznym opisie powszechnie znanych czynności niespodziewanie ujawnia się walor obcości, ponieważ Akerman konsekwentnie dystansuje nas od swojej bohaterki.

Istotne dla zrozumienia bohaterki komunikaty fabularne zostają usytuowane poza ramami sjużetu. Drobinę informacji, które zyskujemy na temat przeszłości Jeanne, nie pozwalają na zrekonstruowanie jej historii, a to uniemożliwia zrozumienie powodów jej obecnego sposobu funkcjonowania. Ważne wydarzenia reżyserka umieszcza poza polem widzenia odbiorcy, w przestrzeni pozakadrowej – ten zabieg stosuje w scenach seksu Jeanne z klientami. Ponadto, utrzymywanie przez kamerę stałego dystansu wobec bohaterki wzmaga poczucie emocjonalnego oddalenia od niej. Od pierwszej sceny widz jest separowany od Jeanne kadrowanej w mieszkaniu tylko w planach średnich, a na ulicach – tylko w pełnych. Zamiast zbliżeń jej twarzy eksponowana jest za to przestrzeń wokół niej – mieszkanie, klatka schodowa, ulice – która staje się drugą bohaterką tej opowieści. Dystans odczuwany przez widza wobec Jeanne nakłada się na wrażenie jej odseparowania od otoczenia i poczucie bariery komunikacyjnej między nią a rzeczywistością. Obojętny behawioryzm relacji zamyka wszystkie drogi do przestrzeni mentalnej wdowy z Brukseli, bowiem „Akerman starannie [...] dba o to, by [Jeanne – przyp. I. Ł.] nie była nigdy niczym więcej niż zewnętrzną powierzchnią”¹. Dlatego zarówno bezpośredni impuls do finałowego aktu agresji, jak przyczyna kryzysu, który doprowadził ją do zabójstwa, pozostaną dla nas na zawsze tajemnicą.

Każdego dnia gospodyni domowa z Brukseli cicho i spokojnie poleruje powierzchnię swojego życia. Każde działanie i każdy ruch mają w nim określone na stałe miejsce, odpowiednią porę dopasowaną do innych, okalających je zadań i idealnie dobrane tempo. Czas stosunku jest precyzyjnie wyliczony – do tego stopnia, że przed spotkaniem z klientem Jeanne może bez obaw włączyć gaz pod garnkiem z ziemniakami i gdy ono dobiega końca, ziemniaki są ugotowane. Przerwa między zakończeniem posiłku a obowiązkowym wyjściem na spacer wystarcza idealnie na pomoc synowi w odrabianiu lekcji i szydełkowanie przy dźwiękach muzyki z radia (włączanego nie wcześniej niż po zebraniu ze stołu talerzy). Po zakupach Jeanne zawsze podlicza wszystkie rachunki, a w środy zawsze jedzą z synem sznycel z groszkiem i marchewką. I tak dalej, i tak dalej.

¹ 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” 24, 2007, s. 221.

W tym rytmicznym następstwie zdarzeń, w dniach podzielonych na segmenty o określonej długości nie ma miejsca na chorobę, słabość, niezapowiedzianą wizytę czy nieprzemyślany czyn – każdy element pasuje do innych jak puzzle w układance. „Każda «idealna pani domu» tworzy ostatecznie własny sposób uruchamiania chronologicznych sekwencji”² działań w ramach prac domowych. Na przykład „czynność gotowania stanowi podstawę [...] powtarzanej w czasie i przestrzeni praktyki wplecionej w sieć relacji z innymi praktykami i z samą sobą”³.

Dobre wypełnianie obowiązków domowych wymaga „inteligencji programowej: należy chytrze obliczyć czas przygotowania i gotowania, wstawić jedną sekwencję w drugą, skomponować kolejność”⁴, a Jeanne jest w tym doskonała. Jednak za osiągnięcie takiego poziomu perfekcji płaci wysoką cenę – jest nią zredukowanie aktywności życiowej tylko do płaszczyzny codzienności. To, co dla większości osób jest ledwie zauważalnym wymiarem trwania, w doświadczeniu egzystencjalnym tej inteligentnej, eleganckiej kobiety stało się esencją, istotą, najgłębszym sensem. Jolanta Brach-Czaina w słynnym esejju *Szczeliny istnienia* pisze:

Zdarzenia codzienne są ostantacyjnie niezauważalne. Przepływają od istnienia do nieistnienia, w które zapadają, a swą krótką obecnością nie budzą uwagi. Codzienność jest bowiem rzeczywistością podwójnie umykającą. Przetacza się ku nieistnieniu i przejawia w niezauważalności. Jest przeźroczyta. Nie zostawia śladów⁵.

Ponieważ w egzystencji Jeanne nie ma nic poza codziennością, cała jest „przeźroczyta”, to znaczy prozaiczna i miąka. W egzystencjalnym doświadczeniu bohaterki występuje niebywała nadwyżka materialnego aspektu rzeczywistości w stosunku do jej wymiaru нефизycznego. Dla banału domowej krzątaniny brak jest jakiegokolwiek przeciwwagi – emocjonalnej, duchowej, intelektualnej. To zaś, co poza ten banal wykracza: czas spędzony z synem, czytanie wiersza, zbliżenia seksualne, bohaterka traktuje tak, jakby do niego należało. A przecież

[...] porządek życia codziennego jest reprodukowany zarówno poprzez swą powtarzalność i rutynowość, jak i poprzez jego zaprzeczenia (wyłomy, zawieszenia i zdziwienia), których to wzajemność i interaktywność stanowi o działaniu się i dynamice w ramach codziennych praktyk i doświadczeń⁶.

² L. Giard, *Część druga. Gotować*, [w:] M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, *Wynaleźć codzienność 2. Mieszkać, gotować*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2012, s. 144.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 145.

⁵ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 60.

⁶ D. Mroczkowska, I. Borkowska, *Momenty przełomowe i punkty zwrotne w dynamice codzienności czasu wolnego*, [w:] *Czas wolny. Refleksje, dylematy, perspektywy*, red. D. Mroczkowska, Warszawa 2011, s. 22.

Dzięki monotoni i przewidywalności codzienność jest przez człowieka doświadczana jako obszar spokoju i bezpieczeństwa – nie można nie doceniać tego jej waloru. Kiedy jednak aktywność domowa staje się jedynym budulcem tkanki życia, przyjemnie spokojne interludia domowej krzątaniny zamieniają się w nużący ciąg bzdurnych czynności.

Jeanne Dielman z jakiegoś powodu postanowiła pozostać zewnątrz wobec otaczającej ją rzeczywistości. Pomimo tego, że z oddaniem i satysfakcją wypełnia swoje drobne zadania, utrzymuje jedynie naskórkowy kontakt ze światem, a to ze względu na całkowity brak zaangażowania emocjonalnego. Bohaterka Akerman jest więc jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz, intensywnie obecna i całkowicie nieobecna w rzeczywistości, w której funkcjonuje. Nieustanne zamykanie i otwieranie drzwi oraz częste eksponowanie przestrzeni, zanim się w niej pojawi lub już po tym, jak ją opuści, symbolizują tę zasadniczą sprzeczność i intensywne napięcie między dwiema wartościami – byciem i niebyciem. W miarę obserwacji bohaterki Akerman narasta w widzu poczucie, że ta osobliwa forma egzystencji kojarząca się z ograniczeniem, uwięzieniem, przymusem jest jej własnym wyborem. Zredukowanie życia do wypełniania domowych obowiązków oraz siebie samej do funkcji gospodyni domowej najwyraźniej sprawia bohaterce przyjemność. Bowiem poza oczywistą patologią takiego modelu funkcjonowania daje on pewne niezaprzeczone korzyści.

Jeanne Dielman jest władczynią pewnego małego królestwa i ma nad nim władzę absolutną. Jest kucharką, sprzątaczką i pokojówką, ale też zarządza finansami, jest jedynym ośrodkiem decyzyjnym i sprawuje całkowitą kontrolę nad przestrzenią i wszystkim (łącznie z synem), co się w niej znajduje. Wystarczy wspomnieć scenę, kiedy rano wyjmuje ze swojej szafy ubranie Sylvaina (wraz z bielizną) i kładzie je na jego łóżku. „Przygotowanie posiłku stanowi jedną z rzadkich przyjemności wytwarzania czegoś osobiście, kształtowania kawałka rzeczywistości, zaznawania radości demiurgicznej miniaturyzacji”⁷ – pisze Luce Giard i te dwa określenia: „radość” oraz „demiurgiczność” charakteryzują rodzaj relacji Jeanne z jej otoczeniem oraz opisują charakter odczuć kobiety wobec swojej pracy. Zapanowanie nad chaosem domu umożliwia zespół czynności, które mają różną częstotliwość powtórzeń, ale koniec końców wszystkie zadania małe i większe trzeba nieustannie odtwarzać. Sukces jest więc ulotny a poczucie satysfakcji nietrwałe, bo efekty pracy są widoczne często tylko chwilę. Ta efemeryczność przyjemności implikuje jednak jej ciągłość – żeby przestrzeń domu cieszyła oko, trzeba o nią nieprzerwanie dbać. Wypełnianie roli gospodyni domowej jest więc dla bohaterki źródłem nieustającej satysfakcji, ponieważ Jeanne jest w tym perfekcyjna i dobrze o tym wie. Widać to w uśmiechu samozadowolenia, który błądzi na jej twarzy, i opanowaniu w gestach, których idealnie ukształtowane sekwencje zapewniają jej poczucie panowania nad materią. Moc

⁷ L. Giard, op. cit., s. 145.

kreacji również daje jej przyjemność: nie zmysłową – tej niemal martwa wewnętrznie kobieta już raczej nie odczuwa – ale przyjemność kontroli.

Jeanne ma więc poczucie władzy nad przestrzenią, ale rozciąga swoją jurysdykcję dalej, starając się, by jej władza objęła czas. W domu bowiem, tak jak w kuchni

[...] każdy pomysł jest nietrwały, ale następstwo posiłków i dni ma trwałą wartość. W kuchniach walczy się z czasem, z czasem tego życia, które niezmiennie podąża ku śmierci⁸.

Powtarzalność sekwencji gestów zawsze w tym samym kształcie daje złudne i kojące poczucie panowania nad upływającym nieubłaganie czasem, ponieważ następstwo czynności jutro będzie takie samo jak dziś, rytm tego tygodnia niczym nie będzie się różnił od poprzedniego, a w środy zawsze jest sznycel z groszkiem i marchewką.

Taki sam walor kontroli ujawnia się w stosunku bohaterki do swojego ciała. „Zarówno jej wnętrze, jak i przestrzeń zewnętrzna są obie tak doskonale zdyscyplinowane, że nie może się pojawić żadne pęknięcie”⁹. Kobieta zbudowała poczucie bezpieczeństwa dzięki kontroli nad otoczeniem, ale też nad swoją fizycznością, na co wskazuje zarówno pełne namaszczenia, przywodzące na myśl rytualną ablucję, mycie po stosunku, jak i zawsze opanowane zachowanie oraz nienaganny wygląd. Jej praktyki przypominają dyscyplinowanie ciała, kojarzone z atrybutami monotonii, rygoru i przymusu. Michel Foucault w książce *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* wśród metod charakterystycznych dla nadzoru dyscyplinarnego wyróżnia między innymi rozkład zajęć i drobiazgową kontrolę nad ruchem, którą nazywa „temporalnym przetworzeniem aktu”¹⁰. Filozof pisze, że istnieją „trzy podstawowe procedury – ustalenie rytmu, narzucenie określonych czynności i regulacja powtarzających się cykli”¹¹, które składają się na rozkład zajęć. Odpowiedni sposób wykonywania czynności w ramach tego porządku gwarantuje nadzór nad ciałem, który sięga aż do najniższego wymiaru funkcjonowania organizmu ludzkiego – jego anatomii. Na tym poziomie rozwija się

[...] pewien rodzaj anatomiczno-chronologicznego schematu zachowania. Czynność rozkładana jest na elementy pierwsze – pozycja ciała, jego członków i stawów jest określona; każdy ruch ma wyznaczony kierunek, amplitudę, czas trwania, zaś ich kolejność przewiduje się z góry. [...] Stąd korelowanie ciała i gestu. Kontrola dyscyplinarna polega nie tylko na tym, żeby nauczyć albo wymusić szereg określonych ruchów; żąda nadto możli-

⁸ Ibidem, s. 156.

⁹ R. P. Kinsman, op. cit., s. 221.

¹⁰ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 146.

¹¹ Ibidem, s. 144.

wie najlepszego powiązania ruchu z ogólną postawą ciała, co jest warunkiem wydajności i szybkości¹².

Ujarzmione i podporządkowane ciało staje się też przewidywalne i dzięki tej właściwości stanowi gwarant bezpieczeństwa. Jeanne z niemal nieruchomą fryzurą, bez zagnieceń w stroju, podobna do gospodyń z kojarzonych z silną estetyzacją lat pięćdziesiątych, wydaje się doskonale panować nad fizjologicznym wymiarem swojej egzystencji. Również świadczenie usług seksualnych w zmechanizowany i beznamiętny sposób wskazuje na jej daleko posuniętą autokontrolę. W momencie, w którym bohaterka straci nadzór nad cielesnością, zacznie doświadczać głębokiego, egzystencjalnego niepokoju – pochodnej utraty poczucia bezpieczeństwa.

Tak Pierre Mayol charakteryzuje miejsce ciała i ludzkich zachowań w przestrzeni społecznej:

Znaczenie słowa „zachowanie” wskazuje, że ciało stanowi pierwszą, fundamentalną podstawę społecznego komunikatu przekazywanego w sposób nieświadomy przez użytkownika. [...] Ciało jest nośnikiem wszystkich wyrażanych gestem komunikatów [...], jest tablicą, na której zapisuje się – a więc staje się czytelne – poszanowanie kodów lub odchylenie w stosunku do systemu zachowań¹³.

Opis ten wydaje się odpowiadać zachowaniu Jeanne, tyle że najczęściej obserwujemy ją, kiedy znajduje się sama w swoim mieszkaniu. Mimo że nikt jej nie towarzyszy ani nikt na nią nie patrzy, jej panowanie nad ciałem pasuje bardziej do sytuacji towarzyskiej niż do samotnego poruszania się po prywatnym terytorium. Jest swobodna i naturalna, ale jednocześnie dziwnie opanowana, niepokojąco nienaganna, jakby świadoma czyjś spojrzenia. Zdanie „ciału na ulicy zawsze towarzyszy wiedza o przedstawieniach ciała”¹⁴ trafnie opisuje model funkcjonowania bohaterki w przestrzeni własnego domu. Jeanne jest w każdej chwili intensywnie świadoma swojego wyglądu, ponieważ zabiegami dyscyplinującymi objęła nie tylko swoje ciało-mechanizm, ale też ciało-fasadę. Kontroli poddała „siebie działającą” i „siebie wyglądającą”, traktując oba te aspekty cielesności skrajnie performatywnie. Ervin Goffman, definiując człowieka jako aktora w „teatrze życia codziennego”, opisał wszelką aktywność egzystencjalną rozwijaną w obecności innych jako występ. Jeanne Dielman jest aktorką własnego minispektaklu, tak jak wszyscy ludzie w sytuacjach społecznych, tyle że ona przez większość czasu jest sama. W jakim celu więc odgrywa swoje codzienne przedstawienia? Goffman pisze:

¹² Ibidem, s. 147.

¹³ P. Mayol, *Część pierwsza. Mieszkać*, [w:] M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, op. cit., s. 11.

¹⁴ Ibidem, s. 12.

„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 występu¹⁵.

Określenie „definicja sytuacji” okazuje się odpowiedzią na postawione wyżej pytanie. Jako niezwykle świadoma swojego ciała – zarówno jako mechanizmu, jak i „tablicy” – Jeanne jest swoją własną obserwatorką. Komunikaty, które jej powierzchowność wysyła, a które pozwalają wnioskować o stanie wewnętrznym kobiety, są więc skierowane przede wszystkim do niej samej. Autokomunikat, który ciało Jeanne Dielman formułuje na temat swojej właścicielki, a który ona codziennie odczytuje w swojej „fasadzie”, to: „jestem spokojna i zadowolona”. Dla kobiety w stanie emocjonalnej indolencji powierzchowność zyskała funkcję fatyczną, stając się jedyną przesłanką na temat jej sytuacji wewnętrznej. Jeanne nie potrafi stwierdzić czy informacja, którą wysyła jej ciało, jest prawdziwa, czy fałszywa, ponieważ funkcjonuje już poza tymi kategoriami – rzeczywistość występu jest jedyną, którą zna.

Próg mieszkania wyznacza *limes* między dwiema przestrzeniami fizycznymi i społecznymi: zewnętrzną i wewnętrzną, publiczną i prywatną, w których człowiek jest albo bardziej „fasadą”, 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”. Próg jawi się więc jako linia graniczna między „ja” prawdziwym i „ja” społecznym. Zasada ta nie działa jednak w przypadku bohaterki Akerman, która niezależnie od tego, po której stronie linii się znajduje, jest dokładnie taka sama. Nie ma żadnej rozbieżności między Jeanne w domu a Jeanne poza domem, ponieważ ona przez cały czas pozostaje w rzeczywistości przedstawienia.

Jest też drugi powód, dla którego gospodyni domowa wygląda idealnie – jej aparycja jest konsekwencją obranego przez nią modelu funkcjonowania. W wyniku poddania tkanki rzeczywistości intensywnym procesom standaryzacji sama fizyczność Jeanne uległa skonwencjonalizowaniu. Bohaterka przyobkleła cieleśną fasadę w oznaki pewnych emocji, usztywniła ekspresję werbalną i mimiczną i pozostaje im wierna niezależnie od okoliczności. Co więcej, cały repertuar jej psychicznych uzewnętrznień ogranicza się do tak zwanych grymasów nawykowych. Są to zestawy konwencjonalnych wyrazów, które człowiek przywdziewa, uważając je za stosowne w danym momencie.

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

¹⁵ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2008, s. 52.

udziału naszej świadomości i to mimo że nie odpowiadają one naszym autentycznym (to jest przeżywanym) doświadczeniom emocjonalnym¹⁶.

Choć pełne fałszu, działania te są naturalne i nieświadome, co więcej, są tylko elementem zróżnicowanego wachlarza ludzkich reakcji mimicznych. U Jeanne stały się jednak jedyną obowiązującą formą ekspresji. Czytanie wiersza Baudelaire'a, wspomnienia małżeństwa i młodości pod wpływem pytań Sylvaina i konfrontacja z jego wspomnieniami sceny prymaryjnej nie zmieniają nic w wyrazie jej twarzy czy spojrzeniu. W zdawkowej wymianie zdań z szewcem tonacja jej głosu niczym nie różni się od tej, którą przybiera w rozmowach z synem – zawsze miękka i spokojna, ale pozbawiona serdeczności. Łagodny wyraz twarzy, gdy sąsiadka drobiazgowo przedstawia jej proces wyboru mięsa na obiad, jest kopią tego, który nosi, odprowadzając klientów do drzwi, i tego, gdy czesze się przed lustrem... Ta inteligentna, szlachetna twarz nie jest pozbawiona mimiki – malują się na niej drobne napięcia i błyski emocji – ale mimika ta jest wciąż taka sama.

Jeanne Dielman kontroluje więc dwa poziomy rzeczywistości: to, co jest wobec niej zewnętrzne, czyli przestrzeń i czas, oraz swoje ciało. Jednak jej jurysdykcja sięga głębiej – aż do trzeciego poziomu, czyli własnej psychiki. Reakcje mimiczne, zachowania i akty werbalne kobieta potrafi kontrolować tak doskonale, ponieważ całkowicie poddała regulacji swoją przestrzeń mentalną. Uczucia, myśli i wszystkie drobne poruszenia wewnętrzne mają tę wadę, że wpływają na efektywność wypełniania obowiązków. Stąd operacje o charakterze korygującym, którym ludzie je poddają – operacje mające na celu stłumienie niewygodnych procesów wewnętrznych.

Emocje [...] zawieszają aktualnie realizowany przez podmiot program działań i wprowadzają własne programy, nadając im status pilnych. Regulacja emocji może jednak polegać na stłumieniu wspomnianej „pilności”, aż do zniknięcia ze świadomości programu działania związanego z określoną emocją¹⁷.

Gospodyni domowa z Brukseli tak bardzo zaangażowała się w wypełnianie swojej roli, że zatraciła własną podmiotowość, całkowicie utożsamiając się ze swoją funkcją. Stało się tak dlatego, że istnieje coś w jej przestrzeni wewnętrznej, z czym nie ma ochoty się konfrontować, nałożyła więc silne blokady na kanały komunikacji swojej jaźni. Ten niechciany i odrzucony element pejzażu mentalnego jest jednak tak intensywnie negatywny i posiada taką energię destrukcji, że kiedy wydostanie się na powierzchnię zacznie systematycznie niszczyć mikroświat bohaterki. W ten sposób obrona lata wcześniej strategia ochronna zawiedzie.

¹⁶ *Psychologia. Podręcznik akademicki, t. 2. Psychologia ogólna*, red. J. Strelau, Gdańsk 2000, s. 388.

¹⁷ *Ibidem*, s. 381.

Różne formy samokontroli psychicznej i fizycznej, dyscyplinujące ciało i emocje, okazują się więc zespołem strategii zabezpieczających psychikę Jeanne Dielman przed kontaktem z niechcianymi treściami. Wyparcie i sublimacja – najbardziej podstawowe mechanizmy obronne znane w psychologii – wraz z represją, nadmierną samokontrolą, tłumieniem i zachowaniami obsesyjno-kompulsywnymi opisują w terminologii psychologicznej jej pejzaż mentalny. Jego wizualnym ekwiwalentem zaś staje się ciemna i klaustrofobiczna przestrzeń domu, ostry kontur kwadratu placu i wąskie uliczki, na których bohaterka załatwia sprawunki. W jej otoczeniu znajduje się wiele elementów, które przynoszą metaforę psychicznego uwięzienia, będąc jednocześnie znakami zniewolenia zewnętrznego: ciągle zamykane drzwi, rozsuwane i zasuwane zasłony, liczne bramy, okna i okratowanie windy. Przestrzeń cechuje klaustrofobiczne zamknięcie, ale jednocześnie możliwość łatwego otwarcia, wyjścia, wpuszczenia do pomieszczeń światła¹⁸. W egzystencji bohaterki również przez cały czas istnieje możliwość uwolnienia się, która nie wykracza jednak poza obszar potencjalności, ponieważ Jeanne ponad wszystko pragnie poczucia bezpieczeństwa. A w życiu ułożonym jak wzór matematyczny ma go pod dostatkiem, wraz ze stabilizacją, brakiem konieczności mierzenia się z nowymi sytuacjami, pracą dającą satysfakcję a niepozwalającą popaść w gnuśność, i poczuciem władzy nad pewnym małym uniwersum.

Skoro sens swojej egzystencji Jeanne ufundowała na pracy gospodyni domowej, to czas niewypełniony zajęciami podważa same fundamenty jej istnienia. Dokładnie tak jak w ujęciu Jolanty Brach-Czajny:

Bezczynność rozrywa doświadczenie codzienne, wyszarpuje w nim puste miejsca, grozi zagubieniem w nieistnieniu. Celem wysiłków krzątających jest właśnie walka o codzienne istnienie tworzone i odnawiane z każdą drobną czynnością¹⁹.

Jeanne nie jest pracoholiczką i codziennie rezerwuje sobie okresy na odpoczynek i przyjemność, nigdy jednak nie jest beczynna. Ponadto wolny czas, dokładnie wpisany w rutynę dnia i umieszczony między obowiązkami, sam staje się niemal obowiązkiem. Kawa wypijana zawsze w tej samej kawiarni i o tej samej porze daje raczej przyjemność wypełnienia punktu w planie dnia niż przyjemność wypicia kawy. Rozrywka wkomponowana idealnie w sztywny grafik staje się następnym jego elementem, codziennie domagającym się spełnienia. Bohaterka Akerman lubi nie konkretne czynności, ale samą strukturę, w której są one umieszczone, i dlatego odcień obowiązku w działaniach relaksacyjnych zupełnie jej nie przeszkadza. Mechanizm działa idealnie do momentu, w którym

¹⁸ Zob. J. Mayne, *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington–Indianapolis 1990, s. 205.

¹⁹ J. Brach-Czajna, op. cit., s. 73.

„zakłócenie codziennego trwania i wywołana tym świadomość refleksyjna”²⁰ podważy całą jej egzystencję.

Dążenie do poczucia ładu i utrzymywanie wypracowanego *status quo* okazuje się łączyć zwykłą codzienną aktywność z działaniem złożonych, archetypicznych zespołów zachowań – rytuałów. Rene Girard pisze, że:

[...] wszystkie rytuały mają na celu odtwarzać i wzmacniać pewien porządek rodzinny, religijny itd. Przedmiotem rytuału jest zachowanie istniejącego stanu rzeczy. Dlatego też wciąż odwołują się do wzorca stałości i stabilności kulturowej²¹.

Wszystkie obrzędy – religijne i świeckie, zbiorowe i jednostkowe, spektakularne w swej interpretacji obrzędowej i wypełniane skromnie – mają więc charakter porządkujący, walczą ze zmianami utożsamianymi z chaosem. Jeanne Dielman w doskonałej choreografii ruchów, w pantomimie eleganckich gestów, w przyjaznych uśmiechach i grzecznych skinięciach głowy walczy każdego dnia o utrzymanie ustanowionego przez siebie *status quo*. Rytuały dają również poczucie kontroli, które kobieta tak ceni – liczne są przykłady praktyk religijnych wyrażających symboliczne panowanie nad przestrzenią i czasem. Bohaterka Akerman usztywnia więc kruchą tkankę dni mocną konstrukcją powtarzalnych czynności, strukturyzujących rzeczywistość tak, by była ona niezmienna i jej podległa.

Rytuały, prócz funkcji panowania nad zmiennością, posiadają też rolę czynnika niwelującego lęk – religijny, egzystencjalny, epistemologiczny. Cicha satysfakcja płynąca z ich wypełniania oraz poczucie bezpieczeństwa zapewniane przez przewidywalność czynności składających się na dany obrzęd są tym, co pociąga w nich ludzi. Silną rytualizację życia Jeanne można zinterpretować jako odwrotnie proporcjonalną do niepokoju, który ją trawi. Można też widzieć w niej dość wyrafinowany i rozbudowany zespół zachowań nerwicowych²². Psychoanaliza opisuje niektóre zbiory czynności poddane silnej mechanizacji jako rytuały neurotyczne: działania z obszaru życia codziennego, które są powtarzane z powodu wewnętrznego przymusu. Drobiazgowo wykonywanie gestów i ruchów prowadzi do uczucia ulgi – zmniejszenia napięcia emocjonalnego i stłumienia lęku, z kolei pominięcie jakiegoś elementu wywołuje niepokój i psychiczny dyskomfort. Są to zachowania mające na celu wyparcie głębszych konfliktów, dlatego silną automatyzację cechującą funkcjonowanie Jeanne można odbierać jako przejaw nerwicy.

Formalność to jedna z konstytutywnych cech rytuałów, która zapewnia uczestnikom obrzędów poczucie komfortu psychicznego, i można ją bez trudu odnaleźć w sekwencjach działań bohaterki Akerman. Troska o niezmienną formę czynności rytualnych jest kwestią kluczową – muszą one posiadać stałą

²⁰ Ibidem, s. 40.

²¹ R. Girard, *Sacrum i przemoc*, tłum. M. i J. Plecińscy, Poznań 1993, s. 168.

²² Zob. Z. Freud, *Totem i tabu*, tłum. J. Prokopiuk i M. Poręba, Warszawa 1993, s. 33–35.

długość i tempo i być powtarzane w ustalonych kontekstach czasowych i przestrzennych. Również performatywny charakter działań decyduje o powinowactwie zachowań bohaterki z formami ceremonialnymi. Życie Jeanne wyraźnie wpisuje się w model codzienności jako przedstawienia, rodzaju dramaturgii, ponieważ przypomina bardziej spektakl niż prawdziwą egzystencję. Rytuały wreszcie można za Gerdem Althoffem rozumieć jako:

[...] sposób uniemożliwiania wszelkiej refleksyjnej komunikacji. Komunikacja jest w nich usztywniona w swym utrwalonym przebiegu, a jej niezmiennosc sama zajmuje miejsce pytania dlaczego tak się dzieje. [...] Rytuały można porównać do niekwestionowalnych oczywistości życia codziennego, które również wyłączają refleksyjność²³.

W ujęciu badacza obrzędy z powodu swojego mantrowego charakteru sprzyjają tłumieniu funkcji mentalnych, a to jest analogiczne do doświadczenia bohaterki. Wreszcie ostatnie i być może najważniejsze podobieństwo: praca gospodyni domowej zyskuje dla Jeanne wymiar rytualny ze względu na swoje znaczenie. W wypełnianiu przez nią obowiązków nie ma celebracji kojarzonej z formami ceremonialnymi, czynności nie są poddawane estetyzacji, a bohaterka nie próbuje nadać im waloru wyjątkowości. Codziennosc jest jednak dla niej przestrzenią kontroli, gwarantem satysfakcji w życiu wpływającym pod znakiem anhedonii i Welschowskiej anestetyki i przede wszystkim barierą ochronną przed demonami, które nosi w sobie. Dlatego doniosłość jej rytuałów ujawnia się nie wtedy, gdy je wykonuje, ale kiedy zaczyna popełniać w nich błędy.

Ponieważ jedynym kanałem komunikacji i autokomunikacji bohaterka uczyniła zespół codziennych obowiązków, w tej przestrzeni zmanifestuje się również jej wewnętrzny kryzys. Zaczyna się od światła – symbolu kontroli. Jeanne, odprowadzając klienta do drzwi zapomina oświetlić przedpokój i oboje stoją w ciemnościach. Reflektuje się po chwili, ale jest już za późno – przewidziany grafikem gest nie został wypełniony, w dodatku kobieta przekręca ten włącznik, który ma pod ręką i inna lampa oświetla ją i mężczyznę... I struktura dnia pęka. Od tej pory bohaterka będzie popełniała gafę za gafą, a porażki w codziennym funkcjonowaniu staną się coraz wyraźniejszymi sygnałami procesu jej psychicznej dezintegracji. Poprzez niezamkniętą wazę, potargane włosy i pozostawione w łazience zapalone światło aż do pierwszego punktu kulminacyjnego filmu, wyznaczającego pierwszy wyraźny znak postępującego rozpadu świata Jeanne – przypalonych ziemniaków. Rafał Syska pisze:

Energia prowadząca do chaosu nie pojawia się nagle, nie przychodzi z zewnątrz, nie jest wynikiem świadomych decyzji bohaterki. Energia ta płynie z wewnętrznej destrukcji mikroświata Jeanne, postępującej powoli, w sposób niemal niezauważalny. [...] Jest entro-

²³ G. Althoff, *Potęga rytuału: symbolika władzy w średniowieczu*, tłum. A. Gadzała, Warszawa 2011, s. 14.

pią wewnętrznego świata bohaterki, potencjałem zniszczenia i oporu, narastającym systematycznie, ale osiągniętym w końcu stan krytyczny²⁴.

Przypalone ziemniaki oznaczają całkowitą kompromitację Jeanne jako gospodyni, rujną ustalony przez lata porządek dnia i rozsadzają paradygmat funkcjonowania bohaterki. Chociaż reaguje natychmiast, nie poddając się panice, a w jej postawie nadal dominuje dystygowany spokój i łagodna pewność siebie, to wie doskonale, że fragment rzeczywistości wymknął jej się spod kontroli, że nie jest już panią czasu (nie poda obiadu o wyznaczonej porze), przestrzeni (nie ma gdzie postawić garnka ze spalenizną) i siebie samej (w chwilowym bezruchu ujawnia się jej bezradność i oszołomienie). Elementy jej mikrokosmosu zaczynają żyć własnym życiem, zaburzając jego wewnętrzną logikę, i królestwo zaczyna się walić. Badaczka twórczości Akerman, Ivone Margulies, zauważa: „Obiekty wydają się animistycznie zyskiwać wolną wolę, i czas – motor Jeanne – zaczyna być odczuwany (przez nią i przez nas) jako odwrotna strona i zasadnicza cecha nudy, jako niecierpliwość i udręka”²⁵. Od tego momentu zwiększa się wewnętrzna dynamika świata bohaterki i podczas gdy pierwszy dzień był prezentacją jej codzienności, drugi stanowi zapis narastającego chaosu, kiedy jej upadek staje się niekwestionowany, aż do popołudnia dnia trzeciego, które kończy się wbiciem nożyczek w szyję klienta – zamykającym historię Jeanne Dielman mieszkającej w Brukseli.

Zanim jednak dojdzie do eksplozji energii nagromadzonej pod powierzchnią dni, bohaterka przeżyje kilka upokarzających chwil, układających się w łańcuch błędów, gaf i porażek. Drugiego dnia akcja zaczyna przechodzić w tryb katastrofy²⁶, trzeciego – wypracowane schematy ulegają rozbiciu jeden po drugim. Przygotowuje niesmaczną kawę, krzywo zapina podomkę, nie włącza radia po obiedzie... a przede wszystkim zyskuje dodatkowy czas. Wstaje za wcześnie i wszystkie czynności ulegają zgubnemu w skutki przesunięciu, przez co po przygotowaniu mięsa pojawia się temporalna luka, której Jeanne nie ma czym wypełnić. Zaskoczona siada przy stole w kuchni najwyraźniej z zamiarem przesiedzenia tak do przyjścia klienta. Jest zupełnie wytrącona z równowagi perspektywą bezcelowego trwania przez wiele minut, znieruchomiała w zdumieniu. W ten sposób „kuchnia traci status miejsca obierania ziemniaków i staje się przestrzenią krytycznej autorefleksji”²⁷. Postanawia jednak czymś się zająć, ale co może być do zrobienia w mieszkaniu, które jest przedmiotem nieustannej troski gospodyni? Nie ma czego zamiatać ani myć, nie ma gdzie ścierać kurzu. Nie zacznie przecież przygotowywać obiadu na następny dzień, bo jutro nie będzie miała co robić. Z każdą rozpaczliwą próbą zajęcia czymś dłoni, a wraz

²⁴ R. Syska, op. cit., s. 99.

²⁵ I. Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham and London 1996, s. 78.

²⁶ Ibidem, s. 79.

²⁷ R. Syska, op. cit., s. 100.

z nimi myśli, konstrukcja mikroświata Jeanne pęka jak cienki lód pod stopami. W końcu bohaterka siada na fotelu w salonie i podczas niekończących się minut beczynności wybudza się z emocjonalnego letargu i uświadamia sobie bezmiar swojej życiowej klęski.

Siłą inercji, pozwalając ciału wejść na utarty tor kroków i ruchów, wykonuje czynności przewidziane grafiką i przyjmuje klienta. Wtedy jednak, by dopełnić poczucia upadku, przydarza jej się coś, co w najbardziej gwałtowny i niezaprzeczalny sposób burzy wewnętrzną logikę jej świata i niszczy poczucie władzy – orgazm. W przestrzeni swobody myśli i uczuć, pragnień i doznań, jaka otworzyła się w Jeanne, możliwe było doświadczenie tak skrajnie wykraczające poza możliwość samokontroli. Jeśli – jak utrzymują niektórzy analizujący film – za stopniową erozję świata bohaterki odpowiada ekstaza przeżyta w pierwszym dniu, będąca pierwszym błędem, rodzajem freudowskiej pomyłki²⁸, to kolejna może być logiczną kulminacją procesu destrukcji. Po pierwszym orgazmie „dochodzi do serii błędów, bo [Jeanne – przyp. I. Ł.] nie jest wystarczająco silna, by utrzymywać nadal bariery między sobą a swoją nieświadomością”²⁹. Drugi okazuje się więc punktem krytycznym, którego konieczną implikacją jest akt transgresji – dopełnienie wewnętrznej drogi, jaką Jeanne przeszła od pierwszego dnia. Zyskanie samoświadomości prowadzi do impulsywnej reakcji agresji wymierzonej w kochankę. Jeanne w ten sposób symbolicznie zabija cały świat, który obwinia o swoją klęskę, jak również „może myśleć, że zabiła przyczynę, zabijając skutek. Ale przyczyną jest ona sama”³⁰.

„Różnica między zwykłym powtarzającym się aktem [...] i aktem obrzędowym polega na tym, że sens tego ostatniego tkwi nie w fizycznych następstwach wchodzących tu w grę ruchów, gestów, wypowiedzianych słów, lecz w ich specyficznym znaczeniu jako czynności kultowych”³¹, oraz w wartości, jaką ma dla wykonawcy. O tym, że mechaniczne czynności zyskały dla Jeanne status symboliczny, możemy wzmiankować na podstawie jej reakcji na zaburzenie codziennego porządku. To zakłócenie oznacza dla bohaterki nie tylko rozpad jej uniwersum, ale też wyjście z przestrzeni występu. Wraz z utratą kontroli nad trzema wzmiankowanymi poziomami rzeczywistości rola, jaką odgrywa, zaczyna odklejać się od jej osobowości. Goffman zwrócił uwagę na stałe niebezpieczeństwo wypadnięcia z przestrzeni spektaklu, pisząc: „wrażenie rzeczywistości tworzone przez występ jest czymś delikatnym, kruchym, co byle przypadek może zniszczyć”³². Opóźniony gest włączenia światła jest tym drobniakiem, który burzy spektakl życia gospodyni domowej, niszczy iluzję i wprowadza odmianę. Traktując działania o charakterze rytualnym jako ochronę przed zmią-

²⁸ C. Akerman, wywiad cytowany w „Feminist Review” 1979, No. 3, s. 42–43, [za:] R. P. Kinsman, op. cit., s. 222.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ J. Lewada, *Spoleczna natura religii*, tłum. D. Kułakowska, Warszawa 1968, s. 136.

³² E. Goffman, op. cit., s. 85.

nami, Jeanne odtworzyła atawistyczne mechanizmy zakodowane w ludzkiej naturze. Bowiem, jak pisał Girard: „w społeczeństwach pierwotnych najmniejsza zmiana, nawet u jednostki, traktowana jest jak potencjalne źródło ogólnego kryzysu”³³, ponieważ „zgoda na zmianę oznacza uchYLENIE drzwi, za którymi szczerzą zęby przemoc i chaos”³⁴. Wewnętrzna energia Jeanne zostaje uwolniona i eksternalizuje się, wprowadzając wahania, pęknięcia i modyfikacje. Spełniają się najbardziej pierwotne dla ludzkiej natury obawy i lęki – wraz z odmianą przychodzi destrukcja. Za rozpad iluzji bohaterki przyjdzie niestety zapłacić przypadkowemu mężczyźnie, ale Jeanne Dielman – chociaż zniszczona – jest teraz wolna.

IN THE PRISON OF GESTURES. ABOUT THE RITUALS
OF EVERYDAY LIFE IN *JEANNE DIELMAN* BY CHANTAL AKERMAN

ABSTRACT

The text is an analysis of the movie *Jeanne Dielman* (1975) by Chantal Akerman. The author places everyday activity of the main character in a broad cultural context, referring to works in the field of anthropology, psychology, religious studies and sociology. She presents reflections about social role of women as housekeepers, importance of everyday in the human life also cultural and sociological aspects of activities connected with house keeping. However, the largest part of the text is devoted to the description of main character's actions as ritual activities. The author proves that they have the most important features and functions of rituals in religious and social meaning.

KEYWORDS

Film, rituals, everyday, woman

BIBLIOGRAFIA

1. Althoff G., *Potęga rytuału: symbolika władzy w średniowieczu*, tłum. A. Gadzała, Warszawa 2011.
2. Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
3. de Certeau M., Giard L., Mayol P., *Wynaleźć codzienność 2. Mieszkać, gotować*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2012.
4. Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998.
5. Freud Z., *Totem i tabu*, tłum. J. Prokopiuk i M. Poręba, Warszawa 1993.
6. Girard R., *Sacrum i przemoc*, tłum. M. i J. Plecińscy, Poznań 1993.
7. Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 2008.

³³ R. Girard, op. cit., s. 169.

³⁴ Ibidem, s. 174.

8. Kinsman P. R., *She's come undone: Chantal Akerman's Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) and Counter cinema*, "Quarterly Review of Film and Video" 24, 2007.
9. Lewada Ź., *Spoleczna natura religii*, tłum. D. Kułakowska, Warszawa 1968.
10. Margulies I., *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham–London 1996.
11. Mayne J., *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington–Indianapolis 1990.
12. Mroczkowska D., Borkowska I., *Momenty przełomowe i punkty zwrotne w dynamice codzienności czasu wolnego* [w:] *Czas wolny. Refleksje, dylematy, perspektywy*, red. D. Mroczkowska, Warszawa 2011.
13. *Psychologia. Podręcznik akademicki, t. 2. Psychologia ogólna*, red. J. Strelau, Gdańsk 2000.
14. Syska R., *Wewnętrzny świat kobiet*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 79, s. 99.