

Jan Biedny

Z czego wynika niemoc i brak sprawczości? Jolanta Brach-Czaina spogląda na Chantal Akerman

„Rozgrzebana pościel rano. Trzeba sprzątnąć. Zlikwidować. Każdego dnia od nowa porządkować. Usuwać. Właściwie proste. Zgarnąć, otworzyć tapczan, wrzucić do środka” [Brach-Czaina 67]. Jeanne Dielman (Delphine Seyrig) wchodzi do sypialni, zapala światło, otwiera okno, zdejmuje mały ręcznik z łóżka, wychodzi z pokoju. Wchodzi do łazienki, zapala światło, wrzuca ręcznik do kosza na brudy, gasi światło, wychodzi. Wchodzi znowu do sypialni, poprawia narzutę na łóżku, wychodzi. Właściwie całość filmu *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy 23, 1080 Bruksela* wypełniają podobne sceny. Z czasem nagromadzenie scen otwierania drzwi, przechodzenia z pokoju do pokoju, zapalania i gaszenia światła czy monotonnego przygotowywania posiłków zaczyna być nieznośne [Akerman] zarówno dla widza, jak i bohaterki. „Rozgrzebana pościel dręczy sumienie, narzuca nam swoje rozmamłanie i bierność. Odbiera energię. Trzeba ustąpić. Trzeba porządkować. Usuwać” [Brach-Czaina 68]. Trzeciego dnia Jeanne Dielman wyraźnie zmienia swoje nastawienie do rzeczywistości. Odczuwamy wraz z nią rosnący niepokój i szaleństwo. Na jej twarzy pojawia się dziwny półuśmiech; połączenie bezsilności z cynizmem. Nie można powiedzieć, że staje się obojętna, raczej jest świadoma, że przegrała walkę z rzeczywistością o porządek, rozumiany także metafizycznie.

Pragnę pochylić się nad filmem Chantal Akerman i sprawdzić, jakie znaczenia można z niego wydobyć dzięki zestawieniu ze *Szczelinami istnienia*. W tym celu przeanalizuję konstytutywne dla całości dzieła sceny oraz zrekonstruję kondycję bohaterki na podstawie głównych motywów,

które z precyzją kreśli Akerman. Większość standardowych interpretacji filmu *Jeanne Dielman...* koncentruje się na wątkach feministycznych i społeczno-ekonomicznych (które są ze sobą ściśle związane). Nie podważając słuszności tych interpretacji ani nie idąc im na przekór, chciałbym dopowiedzieć kilka – moim zdaniem – istotnych kwestii obecnych w filmie, które ujawnia lektura esejów filozofki. Rozwijam tym samym obserwacje Marty Stańczyk, która również zestawia te dwie pozycje [36]. Moja analiza będzie zatem rozciągnięta pomiędzy spojrzeniem feministycznym a spojrzeniem metafizycznym, by w konsekwencji zobaczyć, dlaczego Jeanne traci swoje poczucie sprawczości i wpada w stan niemocy egzystencjalnej. Postaram się pokazać, że czytając film reżyserki poprzez eseje Jolanty Brach-Czainy, można spoglądać na Jeanne jako na postać tragiczną, stłamszoną przez konkretny system ekonomiczno-społeczny. W tym przypadku metafizyczna pociecha płynąca z esejów Brach-Czainy jawi się jako niewystarczająca, nieoddająca należytej uwagi determinantom społeczeństwa patriarchalnego. Ale tragizm Jeanne można też czytać jako konsekwencję jej stylu życia, w którym brakuje elementów tak ważnych dla całościowego doświadczenia, o czym pisała Brach-Czaina.

Bohaterka monumentalnego filmu Akerman ma manię porządkowania, układania, przestawiania przedmiotów. Przejawia zaburzenia obsesyjno-kompulsywne, jest perfekcjonistką w sprawach codzienności, jej działania są „idealną reprezentacją codziennych zachowań” [Syska 100]. Obserwując ją, wiemy, że wszystkie czynności wykonuje zawsze tak samo, pedantycznie. Dlatego tak wielkim dramatem jest obserwowanie, jak drugiego i (głównie) trzeciego dnia jej otoczenie powoli i stopniowo zaczyna się rozpadać i rozsadzać bohaterkę od środka. Pierwszymi oznakami utraty kontaktu z konkretem egzystencjalnym, z właściwym porządkiem istnienia, są rozgotowane ziemniaki, później – pozostawione włączone światło w pokoju, rozpięty guzik w szlafroku oraz wypuszczenie buta z ręki podczas pastowania; w trzecim dniu Jeanne myli godziny, siedzi beczynnym w fotelu, nie wiedząc, co ma dalej zrobić, niewzruszenie kilkakrotnie bierze na ręce i odsuwa od siebie dziecko, chociaż sygnalizuje ono krzykiem, że nie podoba mu się taki stan rzeczy. W końcu Jeanne zabija jednego ze swoich klientów. „Sądzymy, że nic się nie dzieje, aż do chwili, gdy nie sposób dłużej zaprzeczać, że coś się stało, bo wstrząsa nami jakies zdarzenie drastyczne, które do codzienności już nie należy, choć z niej wyrasta” [Brach-Czaina 75].

Siła filmu Akerman tkwi w modernistycznej poetyce i narracji, która – poprzez ukazywanie w długich, statycznych ujęciach w planie średnim czynności dnia codziennego – daje nam szczegółowy wgląd w swoisty system działania bohaterki. Sposób filmowania pozwala na chłodną, nie-

zakłóconą obserwację. Skupienie uwagi widza na oglądaniu „zwykłej” codzienności – czyli kawałków życia niewartych pokazywania w klasycznej narracji – przenosi go do refleksji nad tym, co „niewyraźalne” [Margulies 24]. Jak zauważają badacze, minimalizm Akerman „jest zasadniczo estetyką traumy, obnażającą reprezentację [rzeczywistości – J.B.] do jej najbardziej nagich podstaw” [Lubelski et al. 1048]. Z kolei Ivone Margulies nazywa styl Akerman „minimalistycznym hiperrealizmem”, który pozwala reżyserce na łączenie w spójną całość poziomów treści i formy. Film jawi się więc jako „praca nad równowagą”, w której precyzja i powtarzalność środków filmowych (montaż, kadrowanie, perspektywa, brak „dziania się”) współgra z precyzją i powtarzalnością działań bohaterki wymuszającej na rzeczywistości stabilność [65]. Poznajemy rutynę dnia codziennego, oglądając repetycje czynności, dogłębnie wnikamy w świat domowy bohaterki. To dlatego najdrobniejsze odstępstwo od normy wystarczy, żeby nam zakomunikować, że coś jest nie tak. „Energia prowadząca do chaosu nie pojawia się bowiem nagle i nie wynika ze świadomej decyzji lub ingerencji sił obcych [...]. Stanowi raczej wynik wewnętrznej destrukcji mikroświata Jeanne, postępującej powoli, w sposób niemal niezauważalny” [Syska 112]. Działania bohaterki w toku postępowania narracji stają się nadmiarowe, można powiedzieć – niepraktyczne i niepragmatyczne; jej gesty i ruchy są nadprogramowe. Niepotrzebnie bowiem pokonuje kilkakrotnie dystans między pokojami, zapala i gasi światło, wyjmuje i przekłada różne rzeczy, by później wrócić do tych samych pomieszczeń i wykonać czynności, które mogła zrobić, będąc tam wcześniej. Wprowadza do swojego życia coraz więcej nieporządku; obliczone i perfekcyjne działania stają się chaotyczne i nieprzemyślane. Przyczynę tego stanu dobrze diagnozuje Stańczyk:

wykonywana automatycznie czynność traci jednak swój sens, zostaje izolowana od swojego znaczenia – powtarzana bezrefleksyjnie zaczyna dominować nad człowiekiem. Nic dziwnego, że kiedy zdarzy się coś niespodziewanego, burzącego rytm, incydent może urosnąć do rangi katastrofy [36].

Co więcej, widzimy, że obiekty i sprawy dnia codziennego biorą nad nią górę. Zapomina odłożyć pokrywki od naczynia, w którym trzyma pieniądze, nie czesze włosów (co wypomni jej nawet mało spostrzegawczy syn), pozwala rozgotować się ziemniakom. Niemoc i brak sprawczości Jeanne biorą się z faktu, że jej przestrzeń jest ograniczona do jednego miejsca, które nagle staje się dla niej nieprzyjazne i obce – znana rzeczywistość obraca się przeciwko niej; bohaterka porusza się jedynie poprzez siłę przyzwyczajenia,

a kiedy przyzwyczajenie przestaje „działać” – zastyga w bezruchu (dosłownie i metaforycznie) [Margulies 94].

Na filmowych forach dyskusyjnych często nawiązuje się do sceny obierania ziemniaków przez Jeanne. Stała się ona wręcz symbolem i przedmiotem żartów związanych z funkcjonowaniem i rozumieniem poetyki *slow cinema* w potocznym doświadczeniu odbiorczym. Zaskakujące jest zatem czytanie u Brach-Czainy szczegółowego opisu tej samej czynności:

Obieranie ziemniaka. Myjemy go. Najlepiej pod bieżącą wodą, żeby nie trzymać rąk w tym błocie. Dobrze jest włożyć gumowe rękawiczki, chociaż ręce pocą się w nich trochę i jest im jakby duszno. Otwieramy kubel na śmieci i bezpośrednio nad nim trzymamy ziemniaki, a obierki wpadają od razu do środka. Jeśli w kubie rozkładają się resztki jedzenia i nie możemy znieść tego odrażającego zapachu, obieramy ziemniaki nad gazetą albo nad śmietniczką i dopiero po skończeniu całej pracy odkrywamy na chwilę kubel i wyrzucamy obierzyny [71].

Takie powierzchowne (czyli jedynie jako standardowa i niejako niezbędna część znanej poetyki filmowego modernizmu) potraktowanie sceny obierania ziemniaków (i szerzej – przygotowywania posiłków w ogóle) może zniweczyć jej silny sensotwórczy charakter. Chodzi bowiem o napięcie, jakie rodzi się między bohaterką a wykonywaną czynnością. Akerman chce nam uświadomić, z czym tak naprawdę wiążą się aktywności dnia codziennego. Z reguły jesteśmy skłonni spychać je gdzieś w głąb naszej świadomości, nie myśleć i nie koncentrować energii intelektualnej na tym, że właśnie w tym momencie wyrzucamy śmieci czy myjemy zęby. Chcemy wykonać nasze obowiązki i przejść do przyjemniejszych i bardziej zajmujących rzeczy. Jednakże nie da się ukryć, że odczuwamy ciężar tych czynności, z czego doskonale zdają sobie sprawę Akerman i Brach-Czaina. Wykonywanie obowiązków domowych to aktywność siłowa, podczas której dosłownie kształtujemy rzeczywistość. Trzeba ją zmienić, niejako zaprogramować do naszych potrzeb, żeby stała się – kontynuując tę kulinarną metaforę – jadalna. Dodatkowo, rozwijając feministyczne odczytania filmu, trzeba patrzeć na bohaterkę Akerman jako na kobietę i przedstawicielkę określonej klasy społecznej. Gotowanie, sprzątanie, zajmowanie się dziećmi są stereotypowo zajęciami „kobiecy”. Dodatkowo Jeanne jest postacią przyjmującą podwójnie stereotypowe, choć rzadko ukazywane razem, role kobiece – gospodyni domowej, matki oraz prostytutki [Stańczyk 38]. Akerman pokazuje, jak wiele pracy (podkreślmy – darmowej) wykonywały i nadal wykonują kobiety. W tym przypadku *male gaze* to nie tylko uprzed-

miotawianie kobiet, ale też brak zauważania i portretowania kobiecej pracy na ekranie, a faworyzowanie tego, co na zewnątrz – męskiej perspektywy i sposobu oglądu rzeczywistości. Jeanne jest więc wyalienowana na sposób marksowski. Feministyczne odczytanie filmu wskazuje na sytuację kobiet na Zachodzie w latach 70. – zamkniętych w czterech ścianach, dźwigających domowe obowiązki. Taki styl życia prowadził do specyficznego rodzaju nudy, ale i zmęczenia [Staćzyk 40-41].

Słusznie zauważa się także, że sposób portretowania Jeanne przywraca jej autonomię, widz musi uruchomić w sobie pokłady empatii i upodmiotowić bohaterkę. Jest to szczególnie istotne, kiedy spojrzymy na krytykę wycelowaną w patriarchalny i kapitalistyczny system. Jak wskazuje Silvia Federici, brak pensji za pracę w domu jest szczególnym znakiem politycznej opresji, gdyż praca domowa traci tak naprawdę status pracy, a traktowana jest jako naturalna i konieczna czynność, wykonywana przez kobiety z miłości; natomiast w przypadku „zwykłej” pracy podmiot może się od niej zdystansować, nie jest charakteryzowany przez własną pracę i może ją zmienić. Dodatkowo pensja otrzymywana przez mężczyznę sprawia, że ma on konkretne przywileje i zostaje wpisany w ramy umowy społecznej [Federici 2-3]. Jeszcze silniej tezy te wyrażają Mariarosa Dalla Costa i Selma Jones, wpisując refleksję nad pracą domową w ogólniejszy program krytyki marksistowskiej. W tym kontekście praca domowa jest czynnością najsilniej alienującą. Produkcja mebli czy samochodów w fabryce jest zawsze czynnością łączącą wiele osób, więc kolektywną. System kapitalistyczny wytworzył konkretne i bardzo skomplikowane (gdyż jawią się jako „normalne” i „naturalne”) mechanizmy, które pozbawiają kobiety ich „mentalnej integralności”. Praca w domu jest zawsze pracą samotną i nigdy się niekończącą [Dalla Costa and Jones 30-31]. Z tego względu problemy kobiet i mężczyzn oraz ich wewnętrzne bolączki zdecydowanie się od siebie różnią. Autorki zachęcają, by uczynić z tej refleksji punkt wyjścia dla zmiany społecznej. Nie chodzi jednak o stereotypowo pojmowaną równość (żeby np. pozwolić kobietom budować statki w fabrykach, bo przecież równie często kobiety pracują na dwa etaty – w pracy i w domu), ale o zdiagnozowanie problemu i uświadomienie sobie, jak głęboko kapitalizm i patriarchy rządzą ciałami kobiet.

Akerman zdaje się bardzo dobrze diagnozować te zależności patriarchalno-kapitalistyczne – chociaż, warto też wspomnieć, sama (przynajmniej deklaratorywnie) nie była zainteresowana robieniem filmów „feministycznych” czy „kobiecych” – interesowało ją bardziej pokazanie perspektywy jednej konkretnej kobiety i była to dla niej jedyna właściwa forma, w jakiej film mógł powstać – by spojrzeć na jej wysiłek, zmęczenie i zakres obowiązków w pełni i uruchomić tym samym pokłady szacunku i empatii [Margulies 68]. Klamrą spajającą ten fragment analizy (oraz dowodem na to, że zaintereso-

wanie artystek podobnymi tematami nie zniknęło) niech będzie performans („zdarzenie”, jak sama mówi) Julity Wójcik *Obieranie ziemniaków* [Wójcik]. Nie dość, że sam performans inspirowany jest esejem Brach-Czainy, to jeszcze reakcja na niego – zainteresowanie widzów, filmowanie przez ekipy telewizyjne, pojawienie się dziennikarzy – powtarza gest Akerman, by przyjrzyć się zwykłej czynności (wykonywanej głównie przez kobiety), jednostkowej, ale wspólnej dla wielu kobiecych istnień. Wójcik stawia pytania o nasze postrzeganie sztuki i przyjemność z jej konsumpcji. Ale chodzi jej także o status społeczny takich „nieinteresujących” czynności – trud obrania (50 kilogramów!) ziemniaków nie staje się mniejszy po przeniesieniu do galerii. Nadal trzeba mu poświęcić tyle samo uwagi, wysiłku i pracy, która – gdyby nie pokazana w galerii – przeszłaby niezauważona i niedoceniona jako kolejny konieczny element naszej egzystencji.

Wróćmy jednak do wątku codzienności i głębiej połączmy tę kategorię z filozofią krząctwa. Dochodzimy do wniosku, że „to codzienność staje się bohaterem filmu, ale też źródłem upokorzenia, samotności, rezygnacji i tłumionej agresji” [Syska 114]. Oczywiście, jest to bardzo czytelny i świadomy zabieg, Akerman pokazuje nam tym sposobem niemożność bohaterki do „normalnego” funkcjonowania. Codzienność ją przerosła, obiekty otaczające ją nieustannie w ciągu dnia – wymagające pielęgnacji i „krząctwa” – wzięły górę i przestały się podporządkowywać oraz formować pod naciskiem bohaterki; w filmie Akerman „porządek to maska dla chaosu” [Margulies 1]. W tym więc sensie Jeanne znajduje się w beznadziejnym położeniu, bo cały jej wysiłek nie przynosi korzyści, a dodatkowo martwe przedmioty zdają się intencjonalnie zakłócać jej spokój. Relacja między bohaterką a obiektami – i tym, co z nią „robią” – prowadzi mnie do interpretacji filmu na sposób filozoficzny.

Należy przypomnieć, że filozofia Brach-Czainy – jej „krząctwo” – ma charakter afirmatywny. Filozofka chce zwrócić naszą uwagę na egzystencjalny konkret, który konstytuuje się w zwykłej, niezauważalnej (bo pomijanej) codzienności. „Skoro nasze istnienie przebiega głównie w doświadczeniu potocznym, pośród czynności zwykłych, to odmawiając im znaczenia, unieważniamy się sami” [Brach-Czaina 69]. Filozofka zauważa, że kiedy ignorujemy te wszystkie męczące i powtarzalne czynności, kiedy nie poświęcamy im należytej uwagi, tak naprawdę nie poświęcamy uwagi samym sobie. Musimy także stwierdzić, że codzienność ma charakter ambiwalentny czy wręcz sprzeczny, gdyż jednocześnie jest i nie jest. Kiedy się pojawia, zaraz znika w zapomnieniu jako beużyteczna, niegodna naszej uwagi. Wytwarza się jedynie w tych prostych i banalnych czynnościach. Z jednej strony szczególnie lubimy myć naczynia, dlatego spychamy to doświadczenie w niepamięć od razu po jego wykonaniu. Z drugiej jednak

strony wypełnianie obowiązków domowych jest konieczne dla naszego funkcjonowania, zajmuje większość naszego czasu, jest podstawą naszej egzystencji. Nie moglibyśmy przejść obojętnie obok zapełnionego zlewu (a przynajmniej mamy świadomość, że zapełniony zlew też ma swoją cierpliwość i w końcu zacznie dopominać się o swoje).

Doświadczenia graniczne, wielkie wydarzenia zmieniające życie są bardzo rzadkie, de facto to w zdarzeniach koniecznych – takich, których nie możemy pominąć przez sam fakt istnienia (zmywanie, gotowanie, mycie się, bieganie na przystanek) – konstituuje się nasza egzystencja. Brach-Czaina poprzez swój afirmatywny stosunek do rzeczywistości pragnie nas przekonać do pozostawania w specyficznym stanie otwarcia i nieignorowania żadnych elementów naszego życia, gdyż dzięki temu będziemy mogli usłyszeć drobiny bytu i znaleźć w tym wartość (czyli poznać samego siebie). W konsekwencji więc Brach-Czaina szuka optymistycznych rozwiązań, pomocnych przy zmaganiach z codziennym trudem egzystencji. Twierdzi, że istnienie i doświadczanie wiąże się z niebezpieczeństwem, zagrożeniem czy nawet bólem i cierpieniem, ale istotą jest stawienie czoła, niejako mocowanie się z rzeczywistością. Przyjmowanie i gotowość na wszelkie możliwości (stan otwarcia jako czysta potencja) jest tym, co przynosi faktyczną wartość; czy może lepiej: pozwala nam odkryć i zrozumieć wartość istnienia [Brach-Czaina 34].

Najważniejszy być może wniosek z uznania krzątaństwa ujawnia się po odniesieniu do całości refleksji filozofki. Wielokrotnie na łamach *Szczelin istnienia* autorka uzmysławia nam, jak ważne jest zwrócenie się ku nagiej egzystencji i otwarcie, które można rozumieć także jako całkowity brak egoizmu (nie tylko w kontaktach międzyludzkich, ale też w relacji do faktów, przedmiotów) [27]. Brach-Czaina zachęca nas do porzucenia oświeceniowego paradygmatu, w którym wydzielona rzeczywistość („fragment rzeczywistości”) poddana jest badaniu. Jej zdaniem taki wysiłek naukowo-intelektualny sprawia, że kawałkujemy rzeczywistość, zadajemy gwałt i odmawiamy jej głosu. Właściwym sposobem „obchodzenia” się z rzeczywistością powinno być przyjmowanie jej w pełni. Tak więc krzątaństwo w swojej podstawowej formule ma przywrócić godność tym wszystkim faktom i obiektom, które na co dzień pozostają w ukryciu.

Trudno nie zauważyć powiązań między tym, co pokazuje Akerman, i tym, co pisze Brach-Czaina. W tym momencie dochodzimy jednak do pewnego konfliktu. Coś się nie zgadza i – tak jak życie Jeanne – rozpada. Co bowiem zrobić, kiedy drobiny bytu są tak głośne, że zagłuszają naszą normalną percepcję? Co w przypadku, kiedy konkretny egzystencjalny jest tak gęsty i namacalny, że aż nieznośny, odbierający zdolność normalnego funkcjonowania? Patrząc na życie Jeanne Dielman, można się zastanowić,

w jakim stopniu i czy w ogóle możliwe jest zachowanie zdrowych zmysłów, przyjmując jej sposób kontaktu z rzeczywistością.

Dramatem bohaterki Akerman jest fakt, że rzeczywistość się jej wymyka, staje się dojmująca, nie można sobie z nią poradzić. Powtarzalność codziennych czynności w końcu przenosi ją na skraj wytrzymałości. Mamy do czynienia nie z brakiem sensu, ale z jego nadmiarem, który jest w równym stopniu niebezpieczny i szkodliwy. Można się oczywiście zastanawiać, dlaczego tak się dzieje, jednakże w punkcie wyjścia to jest właśnie tematem całego filmu: stopniowa niezdolność bohaterki do radzenia sobie z prostymi (pozornie) czynnościami i w konsekwencji – popełniona zbrodnia. Krzątactwo Jeanne Dielman w drugim i trzecim dniu przeradza się w coś niebezpiecznego – można powiedzieć, że Akerman odkrywa w rzeczywistości jej demoniczny charakter – kiedy mamy do czynienia z nadmiarem, przesytem zdarzeń, rzeczywistość wylewa się na nas, a my nie możemy jej dłużej kontrolować i porządkować. Sądzę, że film belgijskiej reżyserki ciekawie rezonuje w tym miejscu z filozofią Brach-Czainy. Z jednej strony można by twierdzić, że Akerman prezentuje inną perspektywę, gdyż do refleksji metafizycznej na temat natury krzątania, radzenia sobie z codziennymi, męczącymi zadaniami dodaje refleksję społeczno-feministyczną i tym samym pokazuje, że teoretyzowanie w duchu Brach-Czainy sprawdza się jedynie w abstrakcyjnym świecie bez ustalonego (czy narzuconego) porządku społecznego. Byłaby to zatem typowa metafizyka, być może przynosząca pocieszenie egzystencjalne czy jakieś pozytywy natury etycznej, jednakże w konfrontacji z życiem praktycznym – szczególnie w opresyjnym systemie, który z zasady tłamsi i ogranicza jednostki – nieprzynosząca zadowalających rezultatów. Jeśli przyjmiemy taki punkt wyjścia, otworzy się nam droga do krytyki filozofii Brach-Czainy jako nieprzystającej do praktyki życiowej (co będzie o tyle ciekawe, że – przynajmniej deklaratywnie – autorka chciała być jak najbardziej zanurzona w praktyce, odpowiadać na rzeczywiste problemy związane z pojęciem istnienia).

Myślę jednak, że można z powodzeniem argumentować, iż refleksja Brach-Czainy ma charakter konsolacyjny (czy wręcz dydaktyczny) niezależnie od okoliczności społeczno-kulturowo-ekonomicznych. Metafizyka jako taka zawsze pretenduje do bycia tą najogólniejszą dyscypliną mierzącą się z istnieniem samym i dlatego powinna obowiązywać niezależnie od praktyki i systemu, w jakim przyszło nam żyć. W takiej optyce Jeanne Dielman jawi się nam jako postać tragiczna, niepotrafiąca odpowiednio docenić swojego życia, źle podchodząca do otaczającej ją rzeczywistości. Przykładem może być scena czytania przez nią listu od ciotki Fernande. Nie ma w niej emocji, odczytywanie prywatnej korespondencji przypomina komunikaty informacyjne słyszane na dworcu kolejowym. Trudno powiedzieć, czy cieszy się

z listu, czy wręcz przeciwnie. Traktuje kontakt z krewną jako kolejny życiowy obowiązek, jako coś, co trzeba „odhaczyć” w spisie zadań na dziś. Nie jest to postawa godna filozoficznej pochwały. Można nawet stwierdzić, że Jeanne nie stara się czerpać radości z życia. Jest zamknięta na wszelkie bodźce ze świata (nieważne, czy pozytywne, czy negatywne) – ma swój system, w którym jest bezpieczna, swoje mechaniczne i wypracowane ruchy – jednakże, jak widzimy, system legnie w gruzach, rzeczywistość okaże się źródłem niebezpieczeństwa, zwróci się przeciwko uciekającej od niej Jeanne. Jest to interpretacja silna w swojej wymowie, niedająca miejsca na pobłażanie i łagodne traktowanie bohaterki filmu Akerman. Należy jednak pamiętać, że w gruncie rzeczy taka jest też całość filozofii Brach-Czainy. Bardzo często autorka *Szczelin istnienia* wystawia nas na próbę, konfrontuje z myślami i tezami, które są nieprzyjemne i trudne do zaakceptowania (szczególnie w esejach *Święte zło* i *Nietykalność*). Brach-Czaina zmusza nas do opuszczenia wygodnej pozycji i stara się nas przekonać, że uczestniczenie w cudzie życia nieustannie wiąże się z doświadczaniem cierpienia i zła. Co więcej, wystawienie się na cierpienie i przyjęcie zła, które inni nam wyrządzają, jest – według filozofki – szczególną wartością, elementem istnienia niedającym się porównać z niczym innym i w gruncie rzeczy bardzo rozwijającym. Być może gdyby Jeanne Dielman przeczytała *Szczeliny istnienia*, mogłaby zostać „uratowana” od swojego koszmaru, spróbowałaby znaleźć wartość w swoich rytuałach. Nauczyłaby się odczuwać metafizyczną głębię płynącą z doświadczenia codzienności i krząctwa.

Staralem się pokazać głębokie zależności pomiędzy filmem Akerman i myślą Brach-Czainy. Te zależności istnieją zarówno na poziomie feministycznej krytyki pracy gospodyń domowych, jak i determinant politycznych, które wypływają z konkretnego modelu rodziny (patriarchalnego) i podziału pracy. Chciałem także wykroczyć poza tę perspektywę i zobaczyć, jak metafizyczna propozycja filozofki rezonuje z tym, co w swoim filmie prezentuje Akerman poprzez postać Jeanne oraz jej relację z rzeczywistością i przedmiotami. Sądzę, że filozofia Brach-Czainy daje narzędzia, by ujmować postać Jeanne w kontekstach filozoficznych. Interpretacja filmu w kontekście zaproponowanej ramy filozoficznej prowadzi do wniosku, że nie można żyć samym krząctwem ani nie można żyć bez krząctwa, nie może być go w życiu ani za mało, ani za dużo. W życiu Jeanne Dielman brakuje innych osób, wartościowych relacji, radości, nie ma ona z kim dzielić swoich doświadczeń, opowiadać o przebiegu dnia (nawet jeśli codziennie jest taki sam, nudny i bez spektakularnych wydarzeń). Jej relacja z synem jest też beznamiętna i sztywna. Bohaterka do kawiarni chodzi sama – jakby wiedziała, że to jest coś, co trzeba robić (co robią inni ludzie dla przyjemności), ale nawet tam operuje jedynie sztywnymi i zaprogramowanymi gestami. Nie

cieszy się z wyjścia z domu, nie poświęca odpowiedniej uwagi przedmiotom, otaczającej ją rzeczywistości, nie celebruje chwili przyjemności. W tym więc sensie nie żyje zgodnie ze wskazówkami ze *Szczelin istnienia*.

W krząctwie jesteśmy sami i jeśli ta samotność nie zostanie chociaż od czasu do czasu przerwana strumieniem uwagi od drugiej osoby (albo sami nie nakierujemy naszego strumienia uwagi na kogoś lub coś), stajemy w obliczu niebezpieczeństwa popadnięcia w apatię. Taką interpretację krząctwa potwierdza także sama autorka w rozmowie z Moniką Tutak-Goll: „Gdybym się nie krzątała, nie mogłabym napisać takiej książki. Ale gdybym krzątała się za dużo, też nie mogłabym napisać takiej książki”.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Akerman, Chantal, director. *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy 23, 1080 Bruksela*. Paradise Films, Unité Trois, 1975.
- Brach-Czaina, Jolanta. *Szczeliny istnienia*. Dowody na Istnienie, 2018.
- Dalla Costa, Mariarosa, and Selma Jones. *The Power of Women and the Subversion of the Community*. Falling Wall Press, 1972.
- Federici, Silvia. *Wages against Housework*. Falling Wall Press, 1975.
- Lubelski, Tadeusz, et al., editors. *Kino epoki nowofalowej*. Universitas, 2015.
- Margulies, Ivone. *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Duke University Press, 1996.
- Stańczyk, Marta. *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w slow cinema*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Syska, Rafał. *Filmowy neomodernizm*. Wydawnictwo AVALON, 2014.
- Tutak-Goll, Monika. “Co nam zabrał mop. Rozmowa z Jolantą Brach-Czainą”. *Wyborcza.pl Duży Format*, 27 listopada 2014, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,17027178,co-nam-zabral-mop-rozmowa-z-jolanta-brach-czaina.html>.
- Wójcik, Julita. *Obieranie ziemniaków*. 12 lutego 2001, Mały Salon Zachęty, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa.

Where Does Powerlessness and Lack of Agency Come From? Jolanta Brach-Czaina Looks at Chantal Akerman

This article is a look at the film *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels*, directed by Chantal Akerman, from the perspective of Jolanta Brach-Czaina's philosophical reflections. The main axis of considerations is focused on the juxtaposition of the poetics of cinematic modernism and the way of presenting everyday life in the film with the notion of "busyness" proposed by the philosopher. This article offers an analysis of the film by the Belgian director and the basic ideas presented in the collection of essays *Szczeliny istnienia* [The Cracks in Existence]. Consequently, the possibility of a metaphysical view of the film is revealed, as well as an interesting ideological dialogue between Akerman and Brach-Czaina.

keywords: Chantal Akerman, Jolanta Brach-Czaina, metaphysics, busyness, cinematic modernism, feminism, everyday life