



W PUŁAPCE RYTUAŁU, CZYLI SŁÓW KILKA O KRYZYSIE RODZINY, NARCYZMIE I MĘSKIEJ DOMINACJI W FILMACH *KOBIETA Z LODU* BOHDANA ŚLÁMY I *KOBIETA NA DACHU* ANNY JADOWSKIEJ

Trapped in ritual: Family crisis, narcissism, and male dominance
in films *Ice Mother* by Bohdan Śláma and *Woman on the Roof*
by Anna Jadowska

Streszczenie

W swoim tekście analizuję sytuację rodzinną Hany – bohaterki filmu *Kobieta z lodu* (2017) Bohdana Ślámy, oraz Mirosławy występującej w *Kobiecie na dachu* (2022) Anny Jadowskiej.

Na przykładzie ich losów przekonuję, że głównym czynnikiem powodującym kryzys rodziny jest natrętne i nieprzemysłane odgrywanie codziennych rytuałów. Zarówno Hana, jak i Mirosława są uwikłane w wiele praktyk utrudniających im nawiązanie szczerych i empatycznych relacji z najbliższymi. Rytuały w ich przypadku, zamiast spajać rodzinę, doprowadzają do wielu konfliktów. Odwołując się między innymi do prac Pierre'a Bourdieu, Lestera Kurtza, Anthony'ego Giddensa czy Sary Ahmed, pokazuję, w jaki sposób rytuał eskaluje narcystyczne postawy i podsyca męską dominację. Wyjaśniam także, dlaczego celebrowanie rytuałów pozwala chronić się podmiotowi przed konfrontacją z tym, co wzbudza u niego lęk i wstyd. Jednym z głównych problemów bohaterów filmu jest właśnie odbierająca im poczucie pewności siebie ocena otoczenia. Chociaż rytuały mają chronić ich przed byciem zawstydzonym, eskalują kryzys relacji z najbliższymi i prowadzą do atrofii komunikacji.

Słowa kluczowe: rodzina, rytuał, kryzys, narcyzm, męska dominacja

Abstract

The aim of this paper is to analyze family situations of Hana and Mirosława – protagonists of the films *Ice Mother* by Bohdan Śláma and *Woman on the Roof* by Anna Jadowska. I prove in my article that ritual is one of the main sources of family crisis which afflicts the main characters in *Ice Mother* and *Woman on the Roof*. Rituals are an obstacle that block building empathetic relationships with relatives. Instead of strengthening family, rituals cause conflicts. Referring to the concepts of Pierre Bourdieu, Lester

Kurtz, Anthony Giddens, and Sara Ahmed, I shows that rituals support narcissism and male dominance. Furthermore, I explain that rituals are a form of protection against fear and shame. In fact, protagonists confront with others' opinions which decrease their self-confidence. On the one hand performing rituals protects characters against being ashamed but on the other hand it causes family conflicts and leads to the atrophy of communication.

Keywords: family, ritual, crisis, narcissism, male dominance

Wprowadzenie. Znaczenie rytuałów

Rodzina odgrywa fundamentalną rolę w życiu człowieka, dając mu poczucie stabilizacji i bezpieczeństwa. Tym, co spaja jej członków, są nie tylko więzy krwi, lecz także silne emocje, codzienne interakcje czy rytuały. To właśnie wysiłek podejmowany w celu ich podtrzymywania pozwala zachować emocjonalną bliskość poszczególnym członkom rodziny nawet wtedy, gdy ci znajdują się w odległych od siebie miejscach. Wysyłanie kartek świątecznych, pisanie wiadomości czy spotkania przy wspólnych posiłkach to tylko kilka przykładowych praktyk cementujących relacje.

Rytuały wpływające na nasze zachowania i interakcje odnoszą się do rozmaitych sfer życia. Jean Maisonneuve (1995, s. 7) wyjaśnia, że „rytuały mogą być religijne (msza, szabas), świeckie (protokół, zaprzysiężenie), zbiorowe (święta narodowe i rodzinne), prywatne (modlitwa i niektóre rytuały cielesne)”. Według niego „inne dotyczą po prostu życia codziennego (pozdrowienia, przejawy grzeczności) albo przesądów związanych z magią, a jeszcze żywych w niektórych rejonach świata”. Rytuały stanowią praktykę spajającą zarówno poszczególnych członków rodziny, jak i społeczeństwo w ogóle. Zdaniem Lestera Kurtza (2008, s. 791) „wszystkie instytucje odwołują się do zachowań rytualnych po to, by podtrzymać system wartości, na którym się opierają, i utrzymać świadomość posiadanej przez nie władzy wśród tych, którzy poddani są ich oddziaływaniu”. Celebrowanie rytuałów w rodzinnym kręgu jest nie tylko powielaniem z przyzwyczajenia zachowaniem, lecz również formą artykułowania określonych wartości, takich jak miłość czy zaufanie. Dzięki odgrywaniu rytuałów rodzina legitymizuje swoją trwałość oraz zapewnia poczucie bezpieczeństwa poszczególnym członkom.

Chociaż rytuały mają sprawczą moc pozwalającą zacieśniać więzi międzyludzkie, mogą podważać *status quo* rodziny, działając na nią w destrukcyjny sposób. Kurtz (2008, s. 794) wyjaśnia tę zależność następująco:

To, że rytuały gwarantują ciągłość i niezawodność działania, jest zarówno ich błogosławieństwem, jak i przekleństwem. Ponieważ rzeczywistość zmienia się nieustannie, okoliczności, w których określony rytuał miał być praktykowany, mogą ulec tak głębokiemu przeobrażeniu, że dalsze jego stosowanie pozbawione będzie sensu. Jednak owe przeobrażenia mogą nie być dostrzeżone lub uznane mogą zostać za nieistotne przez orędowników określonego rytuału, którzy nadal będą go praktykować.

Opisany mechanizm znajduje odbicie w losach Hany i Mirosławy – głównych bohaterek filmów *Kobieta z lodu* i *Kobieta na dachu*. W tym miejscu chciałbym bliżej przyjrzeć się sytuacji obu postaci, by lepiej wyjaśnić moje stanowisko. Postaram się pokazać, w jaki sposób zawzięte i nieprzemysłane powielanie codziennych rytuałów doprowadza do kryzysu rodziny, narcyzmu i męskiej dominacji¹.

¹ Mówiąc o rytuałach, za każdym razem będę miał na myśli rytuały świeckie odgrywane w sferze prywatnej. Sam termin „rytuały” będę rozumiał za Maisonneuve (1995, s. 10) jako „zachowania

Rytuał ponad wszystko. Kobieta z lodu jako kobieta zostawiona na lodzie

Już pierwsze sceny *Kobiety z lodu* Bohdana Ślámy są znaczące w kontekście rytualnych praktyk rodzinnych. Widzimy w nich krzątającą się po domu Hanę. Żyjąca w niedogrzanym domu bohaterka przygotowuje się do cotygodniowego obiadu z rodziną; dokłada węgla do niesprawnego kotle, wykonuje zabiegi higieniczne i przygotowuje zastawę stołową. Wkłada wiele wysiłku w podkreślenie uroczystego wymiaru spotkania – jak stwierdza w rozmowie z synową Verą: „Obiad to ma być święto” (Śláma, 2017)². Wbrew pozorom pieczołowicie przygotowane przez Hanę spotkanie nie stanowi okazji do świętowania, lecz dogodny moment do robienia sobie wyrzutów. Uwagę widza zwraca w szczególności napięta relacja między Ivanem i Petrem – synami Hany, których dzieli światopoglądowa przepaść. Ivan, zwolennik permissywnego modelu wychowania mający dryg do interesów, nie jest w stanie porozumieć się z Petrem, który daje się poznać jako tradycjonalista pogrążony w długach. Rytuał, zamiast zbliżyć poszczególnych członków rodziny, eskaluje wzajemną awersję. Przekonuje o tym dobitnie scena, w której Petr wyrzuca do muszli klozetowej telefon Ivánka – syna swojego brata. Pozornie czyni to z powodu wstrętu do technologii, w rzeczywistości jednak kieruje nim wymieszana z zazdrością niechęć do Ivana.

Kryzys rytuału splatający się z kryzysem relacji rodzinnych potęguje paradoksalnie zawzięta potrzeba pielęgnowania rytuału właśnie. Chociaż bohaterowie nie umieją znaleźć wspólnego języka, przywiązują wielką wagę do uczestnictwa w cotygodniowych spotkaniach przy stole. Te odbywają się według ściśle określonego zwyczaju³. Warto zastanowić się, dlaczego bohaterom tak bardzo zależy na odgrywaniu rytuału, który niesie ze sobą więcej szkody niż pożytku. Każde z weekendowych spotkań kończy się wszak komunikacyjnym fiaskiem – bohaterowie nie dochodzą ze sobą do konsensusu i nie podejmują próby wzajemnego zrozumienia. Petr jest pogrążony w obsesyjnej potrzebie gromadzenia książek, które upycha w zakamarkach domu – mężczyzna wierzy, że zgromadzoną przez siebie kolekcję sprzeda w przyszłości z dużym zyskiem, natomiast Ivanowi zależy na sprzedaży gospodarstwa i wykorzystaniu matki do własnych celów – mężczyzna chce, by kobieta mieszkała w pensjonacie i pomagała na co dzień jemu i żonie w prowadzeniu domu i opiece nad Ivánkiem. Zarówno Ivan, jak i Petr usiłują więc obsadzić matkę w roli zakładniczki własnych interesów, nie zważając przy tym na potrzeby samotnej wdowy zmuszonej do uczestnictwa w niekończących się sporach synów.

Synowie Hany stanowią przykład narcystycznych osobowości, którym obce są pojęcia empatii czy wzajemności. Rytuał okazuje się kołem zamachowym narcyzmu, ponieważ pozwala budować z bliskimi relacje oparte na nierówności. Co więcej, tworzy niezbędną narcyzowi publikę mającą zaświadczać o jego wyjątkowości. Christopher Lasch tłumaczy ten proces następująco:

Narcyz, bez względu na swoje czasowe złudzenie wszechwładzy, zależy od innych, bo dzięki nim może ocenić własną wartość. Nie może żyć bez podziwiającej go publiczności. Jego pozorne

specyficzne, związane z określonymi sytuacjami i regułami, odznaczające się »powtarzalnością«, których rola nie jest jednak oczywista”.

² Hana cytuje tu swojego ojca, który najwyraźniej zaszczepił w niej szacunek do celebrowania rodzinnych rytuałów. Wszystkie cytaty podaję za Śláma, 2017.

³ Świadczą o tym chociażby wyrzuty Ivana, który strofuje matkę za to, że raz zdarzyło jej się przynieść zupę w garnku, a nie w wazie, jak zwykła to czynić.

uwolnienie się od więzów rodzinnych oraz ograniczeń instytucjonalnych nie uwalnia go od bycia samotnym czy szczytnością swoją indywidualnością (Lasch, 2018, s. 54).

Mający służyć celebrowaniu bliskości rytuał okazuje się formą celebrowania narcyzmu prowadzącego do atrofii komunikacji. Jak przekonuje autorka *Uczuć w dobie kapitalizmu*, „ażeby być komunikatywnym, trzeba umieć interpretować zachowania innych i ich emocje. Cecha komunikatywności wymaga całkiem sporej, wypracowanej koordynacji umiejętności emocjonalnych i poznawczych” (Illouz, 2010, s. 33). Ani Petrowi, ani Ivanowi nie zależy na empatycznym zrozumieniu. Bohaterowie traktują rytuał jako narzędzie rywalizacji, której celem jest skompromitowanie przeciwnika. Z jego pomocą mężczyźni dają upust toksycznym emocjom poprzez delegitymizowanie ważnych dla siebie ról. I tak na przykład Petr, wychowujący swoje córki według ściśle określonych zasad, daje Ivanowi dobitnie do zrozumienia, że jest kiepskim ojcem. Wręcz podważa jego ojcowski autorytet w momencie, gdy zabiera nieposłusznemu Iwankowi telefon, a później wrzuca go do muszli klozetowej. Ivan z kolei demaskuje Petra jako nieporadną jednostkę, która zamiast się rozwijać, wybrała wygodną i zarazem kiepsko płatną posadę w muzeum. Dzięki wzajemnemu upokorzeniu bohaterowie nie tyle czerpią narcystyczne korzyści, co raczej dokonują nieudolnej próby rozrachunku z przeszłością. Z wypowiedzi bohaterów dowiadujemy się, że Ivan był gnębiony jako dziecko przez Petra, który rzucał mu w twarz piłki tenisowe, ćwicząc w ten sposób refleks brata. Nieznaczące z perspektywy Petra zdarzenie formułuje osobowość Ivana, pozwalając mu radzić sobie w dorosłym życiu z silniejszymi. Zarazem jednak pozostawia trwałe urazy w psychice bohatera. Mało tego, rodzi potrzebę odwetu ucieleśnioną w rytuale stwarzającym warunki do ścierania się ze sobą zantagonizowanych osobowości właśnie.

Chociaż Hana jawi się przez długi czas wyłącznie jako bierny świadek rodzinnego kryzysu, niezdolny do pogodzenia zwaśnionych synów, to właśnie ona zdaje się unieważniać zasadność rytuału, w którym przyszło jej uczestniczyć. Czyni to z pomocą Brony – przypadkowo poznanego mężczyzny, któremu pomogła, gdy ten gorzej się poczuł podczas morsowania. Pod wpływem Brony kobieta zaczyna myśleć o sobie, uwalniając się z krępujących więzów rytuału – dzięki przyjacielowi odkrywa urok morsowania, doświadcza intymnej bliskości i ostatecznie decyduje się na sprzedaż symbolizującego rodzinne konflikty domu. Pojawiający się na uroczystym obiedzie zorganizowanym z okazji urodzin Hany Brona skutecznie niweczy rytualne praktyki rodziny swojej ukochanej. Mężczyzna jest niczym obcy kwestionujący zastany porządek rzeczy. Nie dziwi więc, że ani Petr, ani Ivan nie żywią do Brony sympatii i traktują go jak intruza. Według Zygmunta Baumana (2013, s. 24) to właśnie „przybycie obcego wywiera efekt podobny trzęsieniu ziemi... Obcy wstrząsa skałą, na jakiej wspiera się bezpieczeństwo codziennego życia”.

Brona wędrując wszędzie ze swoją kurą Adelą burzy atmosferę dostojności, zaskarbiając jednocześnie serca dzieci, które na złość swoim ojcom wykorzystują każdą wolną chwilę do zabawy z ptakiem. Brona odśladania przed rodziną Hany miałość konwenansów i rytuału w ogóle; ten służy wyłącznie chowaniu urazy, nie pozostawiając miejsca na spontaniczne uczucia. Pojawienie się Brony staje się zaczątkiem istotnych przemian – za jego sprawą zakwestionowaniu ulega nie tylko rodzinny rytuał, lecz również ważne dla bohaterów role. Obecność obcego mężczyzny zaskarbiającego uczucie wnuka Hany godzi w autorytet Ivana jako ojca – to właśnie pod wpływem Brony Iwánek decyduje się zostać u boku babci, odmawiając powrotu do domu.

Chociaż Brona przemeblowuje rzeczywistość, do której przywykła Hana, kobieta nie zaznaje z nim szczęścia; mężczyzna okazuje się uwikłany w trudne, wymagające naprawy relacje rodzinne. Jak dowiadujemy się z filmu, przed wieloma laty porzucił cierpiącego na zespół Downa syna, którego choroba prawdopodobnie przytłoczyła go do tego stopnia, że nie zdecydował się uczestniczyć w jego wychowaniu. Pod wpływem wypadku (mężczyzna trafia do szpitala po pożarze autobusu) oraz ponagieł Hany, która wymusza na Bronie, by udał się

w rodzinne strony⁴, mężczyzna konfrontuje się z trudną przeszłością; spotkanie z synem budzi w nim najwyraźniej uśpione uczucia i wzmagają poczucie winy.

Można powiedzieć, że Hana i Brona są ofiarami rytuałów, które usiłowali przezwyciężyć. Kobieta zamiast podjąć wysiłek naprawienia rodzinnych relacji, ucieka przed nimi w alternatywną rzeczywistość: przekonuje o tym chociażby jedna z rozmów z ukochanym, podczas której kobieta projektuje przyszłość z Broną – „Myślę, że zasługujemy na słońce, piękny widok, windę, dwa pokoje z kuchnią chyba nam wystarczą”. Chociaż intencje Hany są jak najlepsze, kobieta narzuca w nich swój sposób widzenia, nie licząc się ze zdaniem mężczyzny. Brona wyżej jednak ceni konieczność konfrontacji z przeszłością, a więc powrót do rytuałów, które niegdyś porzucił. Powrót do porzuconej rodziny prawdopodobnie znaczy dla mężczyzny więcej od uczuć do nowo poznanej kobiety. Chociaż jest to zaskakujące, zważywszy na bliskie relacje bohaterów, może wynikać z narcystycznych pobudek. Karcące synów za niedojrzałość Hanie brakuje umiejętności budowania dialogicznej relacji z drugim człowiekiem, zaś porzucona rodzina Brony nie stanowi przedmiotu zainteresowania skupionej na sobie postaci. Można odnieść wrażenie, że szukająca dla siebie szczęścia kobieta z góry zakłada, że radość, której doświadczy, realizując zaprojektowany przez siebie scenariusz na życie, udzieli się również innym. Anthony Giddens (2012, s. 227–228) opisuje ten proces następująco:

Istotą narcyzmu jako zaburzenia charakterologicznego jest takie zaprząpienie jednostki jej własnej tożsamością, że zatracą one granice między sobą a światem zewnętrznym. Jednostka narcystyczna widzi wydarzenia zewnętrzne przez pryzmat własnych potrzeb i pragnień. Interesuje ją tylko, „co to oznacza dla mnie”. Narcyzm zakłada nieustanne poszukiwanie własnej tożsamości, jest to jednak wysiłek daremny, ponieważ niezaspokojona potrzeba znalezienia odpowiedzi na pytanie „kim jestem” nie jest konkretnym zadaniem do wykonania, ale wyrazem narcystycznego zainteresowania sobą.

Metaforyczna kobieta z lodu opisywałaby jednostkę, która usiłuje za wszelką cenę zaspokoić swoje potrzeby, nie licząc się ze szczęściem drugiej osoby. Kobieta z lodu to *de facto* kobieta zostawiona na lodzie, czyli jednostka afektywnie wzgardzona przez najbliższych – tak naprawdę ani Petr, ani Ivan nie liczą się z uczuciami matki, pomimo że ta stara się im pomagać we wszelki możliwy sposób. Być może to właśnie uczucie bycia upokorzonym przez najbliższych, eskalowane podczas rytualnych praktyk, rodzi u Hany nie w pełni uświadomianą potrzebę ekspresji narcyzmu, doprowadzając do kryzysu rodziny, komunikacji i uczuć w ogóle.

Nie ulega wszak wątpliwości, że detronizacja uczuć kładzie piętno na relacjach bohaterów. Spontaniczna emocjonalność ustępuje przecież miejsca rytuałom, które nie pozwalają na wzajemne poznanie. Prawdę tę ukazuje dobitnie scena, w której Hana przyprowadza po raz pierwszy Bronę do swojego domu. Gdy mężczyzna zaczyna inicjować intymną relację, Hana stwierdza: „Nawet cię nie znam”, obnażając miałkie fundamenty ich znajomości. Rodzinne relacje wszystkich bohaterów filmu opierają się na deficycie poznania – Vera nie zdaje sobie sprawy z długów oszukującego ją Petra; dopiero pojawienie się komornika sprawia, że kobiecie udaje się przejrzeć na oczy. Kateřina opuszcza Ivana, demaskując ulotność łączących ich uczuć – choć przyczyny ich rozstania nie zostają wyjaśnione, można przypuszczać, że narcystyczne pobudki odgrywają tu istotną rolę. Skupieni na realizacji własnych potrzeb małżonkowie nie potrafili jednak odnaleźć się w relacji wyzbytej wzajemności. Pomiędzy Ivanem, jego żoną i synem nie toczy się dialog⁵ – ich stosunki są w istocie sprowadzone do wydawania

⁴ Mężczyźnie potrzebny jest akt urodzenia, ponieważ nie posiada dokumentów niezbędnych do ubezpieczenia zdrowotnego.

⁵ Uderzającym przykładem adialogicznych relacji są „interakcje” pomiędzy Ivánkiem a jego rodzicami. Chłopiec ignoruje opiekunów; najczęściej spędza czas wpatrzony w ekran telefonu lub tabletu, od którego nie sposób go oderwać.

sobie poleceń czy zwracania uwagi. Jako takie nie mają szans na przetrwanie, niknąc w sieci codziennych rytuałów. Te pozwalają utrzymywać poszczególnym członkom rodziny pozorną bliskość głąną pod naporem ciągłych urazów i resentymentów.

Kobieta na dachu, czyli o wstydzie schowanym za maską rytuałów

Podobnie, choć o wiele tragiczniej, prezentuje się sytuacja Mirki – głównej bohaterki filmu *Kobieta na dachu* Anny Jadowskiej. Rytualne zachowania sprawiają, że w życiu kobiety brakuje miejsca na wzajemność i emocje. Pochłonięta codziennymi rytuałami i pracą bohaterka nie ma się komu zwierzyć z przerastających ją problemów – kobieta ma ogromne długi, które zaciągnęła, by pomóc swojej rodzinie. Tym, co ją naprawdę przerasta i wyniszcza psychicznie, nie są jednak opiewające na ponad sto tysięcy zobowiązania, lecz wstyd. Ten, jak wyjaśnia Silvan Tomkins (2016, s. 163), „jest afektem poniżenia, porażki, przewinienia i alienacji”, który „uderza najgłębiej w serce człowieka” (Tomkins, 2016, s. 163). W tym miejscu postaram się pokazać, w jaki sposób rytuał blokuje ekspresję wstydu, doprowadzając do kryzysu rodziny i podmiotowości w ogóle.

Zmuszona do kanalizowania zarówno wstydu, jak i wszelkich przejawów emocjonalności bohaterka doświadcza stanów depresyjnych i chwyta się desperackich kroków. Najpierw dokonuje nieudanej, karykaturalnej próby napadu na bank, a później decyduje się popełnić samobójstwo, wyskakując przez okno. Działania Mirki wbrew pozorom nie pozwalają wyrwać się kobiecie z zakłętego kręgu rytuałów. Julek – jej mąż – zamiast wspierać żonę, obarcza ją winą za zaistniałą sytuację. Mirka nie może też liczyć na wsparcie syna – jego zainteresowanie matką jest tylko pozorne. Chociaż Mariusz stara się bronić Mirkę przed awanturami ze strony swojego ojca i okazuje jej pobłażliwość, ostatecznie wykazuje się całkowitym brakiem zrozumienia dla jej problemów. W momencie, gdy rodzina znajduje się w kryzysie, Mariusz wyjeżdża do Anglii, zostawiając swoich rodziców na pastwę losu.

Myślę, że tym, co sprawia, że rytuał tak skutecznie determinuje działanie postaci, eskalując kryzys rodziny, jest jego zarazem absolutny i ambiwalentny wymiar. Bohaterowie, z jednej strony, traktują rytualne działania niczym coś bezdyskusyjnego, a z drugiej – korzystają z dobrodziejstwa jego dwuznaczności. Dobrze uwidacznia to scena, w której do mieszkania Miry przychodzi policja – komisarz zjawia się u niej niedługo po tym, jak dokonała napadu na bank. Przypomnę, że kobieta weszła do banku i w nieśmiały sposób zażądała od kasjerki pieniędzy. Ta w pierwszej chwili uznała, że Mira żartuje. Dopiero wyciągnięcie przez Napieralską kuchennego noża wzbudziło w pracownicy niepokój i skłoniło ją do zadzwonienia na policję – Mirka na wieść o policji w panice uciekła z miejsca zdarzenia i udała się, jak gdyby nigdy nic, do pracy.

Pojawienie się policji w mieszkaniu Napieralskich wpędza w konsternację zarówno męża głównej bohaterki, jak i jej syna. Zdziwienie bohaterów potęguje dodatkowo milczenie kobiety – postawiona w niekomfortowej sytuacji Mirka nie tłumaczy się przed rodziną ze swojej winy ani nie prosi jej o pomoc. Zachowanie Napieralskiej motywuje wyłącznie pragnienie ucieczki przed wstydem. Ten skompromitowałby ją w oczach rodziny, wystawiając na pastwę karzących spojrzeń najbliższych. Jak tłumaczy Sara Ahmed (2016, s. 196):

kiedy czuję wstyd, z pewnością zrobiłam coś, z czym czuję się źle. Kiedy ciało zostaje zawstydzone, wydaje się trawione negacją, którą odczuwa (samonegacja). Wstyd odciska się na skórze jako nacisk podmiotu „przeciwko sobie”. Owo odczucie negacji, które podmiot odbiera jako znak swojego błędu, jest zwykle doświadczane w obliczu drugiej istoty.

Pojawienie się policji implikuje potrzebę odtworzenia rytuałów mających chronić przed konfrontacją z tym, co wzbudza lęk i wstyd właśnie. Gdy Mirka zwraca się do policjantów z prośbą o przeprowadzenie z nią rozmowy na zewnątrz (ta pozwoliłaby jej uniknąć upokorzenia ze strony najbliższych), Julek strofuje żonę w słowach – „Dlaczego zaraz na zewnątrz? Zrób panom kawę” (Jadowska, 2022). Mężczyzna nie liczy się więc z komfortem żony, przypisując pierwszoplanową rolę rytuałowi gościnności. Również Mirka usiłuje praktykować rytuał, by uniknąć demaskacji zawstydzonego „ja”. Nie wyjaśnia swojego postępowania najbliższemu, nie przyznaje się do winy – zamiast tego zapewnia syna, że zaraz zrobi mu śniadanie: „Zamknij drzwi, dobrze? Zaraz ci zrobię śniadanie”⁶ – mówi do wychylającego się ze swojego pokoju Mariusza. Dla wracającej z nocnego i męczącego dyżuru położnej ważniejsze od konsekwencji karnych, wynikających z popełnionego przestępstwa, okazuje się przygotowanie posiłku dorosłemu synowi. Ta na wskroś paradoksalna sytuacja dobitnie pokazuje, jaką moc ma w sobie głęboko zinternalizowana potrzeba odgrywania określonych rytuałów. To one okazują się deską ratunku dla doświadczającego samonegacji podmiotu – dają namiastkę bliskości mimo świadomości rychłego napiętnowania i odrzucenia.

Ambiwalentność rytuału polega na byciu w stanie *in-between* – pomiędzy przynależnością do rodziny a wykluczeniem z powodu złamania prawa. Rytuał jakby odwleka moment kary, przypominając jednocześnie o jej nieuchronności. Doskonale pokazują to pierwsze sceny filmu – najpierw widzimy na nich Mirkę zajęta codziennymi rytuałami (palenie papierosa, rozwieszanie prania), a później śledzimy wraz z powolnymi ruchami kamery, jak wychodzi na dach z zamiarem odebrania sobie życia. Zbliżenie na stopy bohaterki dotykające parapetu, dźwięk przyspieszonego oddechu, odgłosy przypominające płacz bądź jęk i wreszcie eskalująca niepokój muzyka demaskują przerażenie bohaterki niepotrafiącej poradzić sobie ze stygmatyzującym wymiarem wstydu.

Chociaż rytuały pozwalają reanimować podmiotowi nadwątlony wizerunek, na dłuższą metę okazują się ciężarem nie do zniesienia, ponieważ nie pozwalają mu uzyskać wolności od bolesnego afektu. Bohaterka jest zawstydzona swoim czynem do tego stopnia, że nie potrafi o nim mówić podczas policyjnych zeznań. Czuje się zrozpaczona i wyznaje, że znajduje się w stanie przeddepresyjnym. Mirka za wszelką cenę pragnie uratować swój wizerunek przed gardzącą oceną najbliższych. Nie chce, by jej mąż dowiedział się o popełnionym przez nią czynie. Boi się, że to, co wstydlive, ujrzy światło dzienne. Jak tłumaczy Ahmed (2016, s. 196), „wstyd odczuwa się jako odstonięcie – inny widzi, co złego i wstydlivego zrobiłam – zakłada jednak również próbę skrycia się, która wymaga od podmiotu odwrotu od świata do wewnątrz”. Jarzmo wstydu sprawia, że bohaterka zaraz po wyjściu z komisariatu ucieka przed najbliższymi na działkę. Kobieta jest przekonana, że nie znajdzie zrozumienia ze strony najbliższych. Nie myli się. Gdy Mirka przyznaje się Julkowi, że napadła na bank z kuchennym nożem, ten stwierdza: „Ty się, kobieto, powinnaś leczyć [...]. Ciebie zupełnie pojechało”, demonstrując swoją ignorancję względem problemów żony.

Tym, co nie daje spać Julkowi, są piętnujące spojrzenia ludzi z osiedla, tym, co nie daje spokoju Mirce, jest groźba braku akceptacji ze strony męża i syna. To właśnie w imię komfortu obydwu mężczyzn Napieralska pieczołowicie odgrywa codzienne rytuały, ukrywając przez długi czas prawdę o swoich problemach. Godząca się na męską dominację⁷ Mirka pełni rolę kobiety, której miejsce jest w kuchni i która nie ma prawa przebić się ze swoim zdaniem przez mur patriarchalnej kultury. Poczucie odrzucenia przez Julka sprawia jednak, że w bohaterce coś pęka. Strofowana przez męża kobieta decyduje się na śmiały gest negacji wstydu. Mirka

⁶ Wszystkie cytaty podaję za Jadowska, 2022.

⁷ *Męska dominacja* to tytuł książki Pierre’a Bourdieu (2004), do której odwołuję się w kolejnych akapitach.

rozbiera się do naga, kładzie się przy Julku (mimo że przez wiele lat spali osobno) i zaczyna go całować. Nagość kobiety jest znacząca – wyraża nie tylko pragnienie bliskości, wsparcia i akceptacji ze strony męża, lecz także potrzebę odbudowania rodzinnej wspólnoty pogrążonej w kryzysie z powodu bolesnego doświadczenia wstydu właśnie. Jako taka nagość ośmiesza pielęgnowane rytuały, wprowadza element banalności do rzeczywistości zdeterminowanej przez określone zwyczaje i praktyki. Jak tłumaczy autor *Sposobów widzenia*, „w chwili, gdy po raz pierwszy postrzegamy nagość, pojawia się element banalności, który istnieje tylko dlatego, że go potrzebujemy. Aż do tego momentu inni byli mniej lub bardziej tajemniczy” (Berger, 2008, s. 59). Nagość w przypadku Mirki zapowiada wyznanie winy, która nie dawała jej spokoju. Szukająca bliskości z Julkiem kobieta przyznaje się mężowi do zaciągnięcia olbrzymich długów. Mirka liczy, że partner ją wysłucha i pomoże poradzić sobie z niezwykle trudną dla niej sytuacją. Julek ani jednak myśli o wsparciu żony; najpierw wytyka jej, że jest rozneglizowana, zwracając się do niej słowami: „Po nocy nago po mieszkaniu chodzisz? Jakby to Mariusz zobaczył...”, a później wychodzi do innego pokoju, by uniknąć trudu rozmowy ze zrozpaczoną kobietą: „Ja tego nie mogę słuchać. Ja idę rano na piątą do pracy” – oznajmia.

Podobnie jak Mirka, Julek zmaga się z lękiem przed byciem zawstydzonym – przed karą wstydu⁸. To właśnie groźba wstydu sprawia, że męczyzna jest odarty z empatii – Julek obsesyjnie myśli wyłącznie o tym, co ludzie powiedzą na jego temat. W konsekwencji nie zdaje sobie zupełnie sprawy z cierpień doświadczanych przez trawioną wstydem Mirkę. Ocena bliskich czy sąsiadów zdaje się ważniejsza. Ewa Kossowska i Anna Gomółka (2017, s. 11) tłumaczą w następujący sposób regulatywy wymiar wstydu, boleśnie doświadczanego przez bohaterów: „Wstyd wtedy ma moc sprawczą, gdy jest zinterioryzowany, a człowiek, który go odczuwa, nie wyobraża sobie życia poza wspólnotą kontrolującą i oceniającą jego postępowanie”. Mirka uświadomiwszy sobie, że nie może w żaden sposób liczyć na najbliższych, pada ofiarą afektu, z którym zażarcie walczyła. Kobieta skacze z okna, dając wyraz całkowitej bezsilności. Mirka nie ponosi dotkliwych obrażeń fizycznych, trafia natomiast na oddział szpitala psychiatrycznego. Wbrew pozorom jej desperacki krok nie przynosi poprawy rodzinnych relacji – odwiedzający ją w szpitalu mąż, zamiast zatroszczyć się o żonę, robi Mirce awanturę z powodu zaciągniętych przez nią długów, a następnie stwierdza: „Ona sobie tutaj odpoczywa, a nas zostawiła z całym tym bajzlem”.

Pomimo usilnych starań Mirce nie udaje się przełamać ani męskiej dominacji, ani krępujących rytuałów. Wszelkie próby konfrontacji ze słabością i uczuciami zostają odrzucone zarówno przez Julka, jak i Mariusza. Zapalczliwość bohaterów, którzy nie dopuszczają do siebie możliwości bycia zawstydzonym przez błędy kobiety, wynika z lęku przed utratą władzy. Tę legitymizują codzienne rytuały wyrażające zgodę na bycie podporządkowanym męskiemu spojrzeniu. Miejscem Mirki w mieszkaniu jest *de facto* kuchnia – kobieta zdaje się odtwarzać rolę stereotypowej pani domu, której głównym zadaniem jest przygotowywanie posiłków, wieszanie prania, prasowanie, robienie zakupów i – co najważniejsze – troska o komfort męża i syna. Warto zauważyć, że bohaterowie nie okazują sobie uczuć – kobieta śpi nawet w innym pokoju, by nie obudzić męża w momencie wychodzenia do pracy. Codziennosc Mirki buduje więc, z jednej strony, ciężka i odpowiedzialna praca położnej, a z drugiej – rytuały wyrażające podporządkowanie męskiej władzy i wygodzie. O sile męskiego porządku decyduje,

⁸ Karze wstydu poświęca swoją uwagę Martha Nussbaum w tekście *Kara wstydu: godność i narcystyczny gniew*. Autorka, rekonstruując myśl Dana Kahana, uwypukla stygmatyzujący wymiar tego afektu: „Kara wstydu ma szczególną moc. Publiczne upokorzenie jest jednoznacznym orzeczeniem; winny nie może się ukryć – jego przewinienie zostaje wystawione na spojrzenia innych. W tym sensie nawet więzienie, choć mocno upokarzające, zdaje się zbyt anonimowe: więzień znajduje się gdzieś daleko, za zamkniętymi drzwiami, zamiast na widoku publicznym” (2016, s. 174–175).

z jednej strony, nieświadome artykułowanie uległości (Mirka woli śmierć od wyrzucenia poza ramy rządzonej przez mężczyzn rodziny), a z drugiej – przeświadczenie o naturalności męskiej dominacji właśnie. Jak wyjaśnia Pierre Bourdieu (2016, s. 18), „siła męskiego porządku wynika z tego, że obchodzi się on bez uzasadnienia: androcentryzm narzuca się jako neutralny i niewymagający dyskursywnej legitymizacji. Porządek społeczny jest bowiem olbrzymią machiną symboliczną wprowadzającą w życie i zatwierdzającą męską dominację, na której on sam jest oparty”.

Mirka jest nieustannie rozliczana przez mężczyzn – symbolizujących strażników dominującego porządku. Ci jednak odbierają jej prawo głosu⁹, skazując na uległość. Bourdieu opisuje następująco sytuację deprecjonowania kobiecości: „Kobiety mogą stać się jedynie tym, kim są, co stanowi – w ich własnych oczach – potwierdzenie naturalnego powołania do tego, co niskie, nieważne, małe, powierzchowne. Są więc skazane na potwierdzanie, w każdym prawie momencie, pozorów naturalnego fundamentu umniejszonej tożsamości, która jest im społecznie przypisana”. Mirka nie może stanowić o samej sobie – nie ma nawet prawa przyznać się do wstydliwego błędu, ponieważ wie, że zostanie zdyskredytowana. Jej głównym zadaniem pozostaje desperackie szukanie wybaczenia w oczach najbliższych, obnażające kruche fundamenty kobiecości. Ta ma znaczenie tylko wtedy, gdy sprzyja męskim interesom i nie naraża androcentrycznej kultury na wstyd.

Między fasadą komunikacją a kryzysem – wnioski

Chociaż zakończenie filmu *Jadowskiej* nie przynosi rozwiązania rytualnego impasu reprodukcją nierówności, daje nadzieję na przebudzenie uczuć. Gdy Julek pyta Mirkę: „Czego ci w tym szpitalu do głowy nakładli?”, kobieta odpowiada: „No... że... jak czegoś potrzebuję, powinnam to mówić”. Słowa te demaskują niestabilność męskiego porządku opartego na rytualnej presji i zakazie wyrażania uczuć świadczących o słabości podmiotu. Jako taki film implikuje możliwość przełamania męskiej hegemonii – w oczach krytyków zawiera wręcz potencjał, który mogą wykorzystać sami odbiorcy, zwłaszcza kobiety poruszone losem Mirki. Jeden z recenzentów następująco tłumaczy sprawczą moc *Kobiety na dachu*: „Choć *Jadowska* absolutnie nie daje tu żadnych rad ani nie prezentuje swojej bohaterki jako ponownie rozkwitającego kwiatu (klasyka – zmiana fryzury, zostawienie złego męża, nowe, satysfakcjonujące zajęcie), wierzę, że ten film może pomóc wielu ludziom, zwłaszcza kobietom, odnaleźć iskrę, która zapoczątkuje zmianę” (Barzowski, 2021). Siłą filmu w ujęciu krytyka jest płynąca z niego szczerość – to właśnie pokazana bez ogródek sytuacja rodzinna bohaterki wyzwała potrzebę zmiany zaistniałego porządku. Jak przekonuje Barzowski (2021):

Główna bohaterka leci w dół i nic już tego nie zatrzyma. Ona sama może co najwyżej upaść tak, aby rany były jak najmniejsze. I o to właśnie w tym chodzi. W jednej ze scen Mirka pyta męża: „Jesteśmy starzy, nie wiemy, ile nam zostało. Tak chcesz przeżyć te ostatnie lata?”. Gdzieś tam tli się nadzieja, że nastąpi zmiana. Że jeśli kobieta będzie czegoś chciała, jeśli będzie ją coś trapiło, wyraźnie o tym powie. Tylko tyle i aż. Czy to się uda? A może samobójcze myśli będą głośniejsze? Nie dostaniemy tu żadnych jasnych odpowiedzi. Życie takie nie jest i taki nie jest też ten film. Dostajemy szczerość.

⁹ W tym kontekście znaczące są te sceny filmu, w których bohaterka, pomimo że próbuje mówić o swoich uczuciach i problemach, nie zostaje wysłuchana.

Omówione przeze mnie filmy niewątpliwie diagnozują przyczyny kryzysu rodziny wywołanego, z jednej strony, przywiązaniem do rytuału, a z drugiej – narcyzmem i naturalizacją męskiej hegemonii. Zarówno w przypadku *Kobiety z lodu*, jak i *Kobiety na dachu* problemem jest wszak fasadowa komunikacja bohaterów, którym obca jest idea aktywnego słuchania i kompromisu. Jak tłumaczy Thomas Gordon, (2017, s. 75) „proces komunikacji rozpoczyna się z chwilą, gdy jeden człowiek mówi do drugiego, ponieważ odczuwa taką potrzebę – coś się w nim dokonywa. Człowiek żyje swym życiem, jak gdyby w pułapce własnego »ja«, w powłoce swej skóry. Rozmowa jest próbą zakomunikowania światu zewnętrznemu tego, co dzieje się w naszym wnętrzu”. Tym, co stanowi spoiwo budujące dobre relacje z innymi ludźmi, jest aktywne słuchanie. W ujęciu Gordona (2017, s. 102) aktywne słuchanie „rozładowuje napięcie i przynosi oczyszczenie”, pozwala oswoić się z uczuciami, jak również „sprzyja dalszej komunikacji interpersonalnej”. W analizowanych przeze mnie filmach mamy tymczasem do czynienia ze zgoła odmiennym procesem. Negatywne afekty kumulują się w bohaterach z powodu braku umiejętności nawiązania empatycznej relacji, w ramach której mogliby otwarcie mówić o tym, co sprawia im ból i nie pozwala normalnie funkcjonować.

Odruchy szczerości zilustrowane w scenach końcowych *Kobiety na dachu* sygnalizują potrzebę (nadzieję) porzucenia rytualnego gorsetu. Pokazują, że praktykowanie rytuałów i strategia ataku są drogą prowadzącą donikąd. Sprowadzone do rangi automatycznie powtarzanego zachowania rytuały wytracają wszak swój afektywny potencjał, stając się nie tylko przeszkodą w rozwijaniu relacji, lecz również zgubnym narzędziem opresji w rękach narcystycznej kultury przedkładającej doraźne interesy jednostek ponad szczęście ogółu.

Bibliografia

- Ahmed, S. (2016). Wstyd w obliczu innych. *Teksty Drugie*, 4, 194–212.
- Barzowski, K. (2021). „Kobieta na dachu”: dramat po cichu. Dostęp 24 kwietnia 2024 z <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/kobieta-na-dachu-ugotowala-obiad-i-napadla-na-bank-recenzja-filmu/0epm0js>.
- Bauman, Z. (2013). *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*. Wydawnictwo Sic!
- Berger, J. (2008). *Sposoby widzenia*. Fundacja Aletheia.
- Bourdieu, P. (2004). *Męska dominacja*. Wydawnictwo Oficyna Naukowa.
- Giddens, A. (2012). *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gordon, T. (2017). *Wychowanie bez porażek w szkole*. Instytut Wydawniczy Pax.
- Illouz, E. (2010). *Uczucia w dobie kapitalizmu*. Wydawnictwo Oficyna Naukowa.
- Jadowska, A. (2022). *Kobieta na dachu*. Kino Świat.
- Kossowska, E., Gomółka, A. (2017). *Od wstydu do obciachu*. W M. Czapiga, K. Konarska (Red.), *Strach, wstręt, wstyd i inne fobie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kurtz, L. (2008). Wierzenia, rytuały, instytucje. W P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska (Red.), *Socjologia codzienności* (s. 789–811). Znak.
- Lasch, Ch. (2018). *Kultura narcyzmu*. Wydawnictwo Akademickie SEDNO.
- Maisonnette, J. (1995). *Rytuały dawne i współczesne*. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Nussbaum, M. (2016). Kara wstydu: godność i narcystyczny gniew. *Teksty Drugie*, 4, 174–193.
- Sláma, B. (2017). Kobieta z lodu. Dostęp 24 kwietnia 2024 z <https://vod.tvp.pl/filmy-fabularne,136/kobieta-z-lodu,391780>.
- Tomkins, S. (2016). Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręt: natura reakcji. *Teksty Drugie*, 4, 163–173.