

ŁUKASZ WRÓBLEWSKI

UNIwersytet Jagielloński  
Wydział Polonistyki  
KATEDRA ANTROPOLOGII LITERATURY I BADAŃ KULTUROWYCH  
E-MAIL: LUKASZ.WROBLEWSKI@DOCTORAL.UJ.EDU.PL

---

## Szaleństwo, (nie)rozum i wstręt we *Wstręcie* Romana Polańskiego oraz *Pianistce* Elfriede Jelinek

### STRESZCZENIE

Artykuł podejmuje problematykę szaleństwa i wstrętu w filmie *Wstręt* (1965) Romana Polańskiego oraz w powieści *Pianistka* (1983) Elfriede Jelinek. Autor, odwołując się między innymi do koncepcji Sary Ahmed, Julii Kristevej i Michela Foucaulta, zwraca uwagę na relacje zachodzące między szaleństwem i wstrętem, wyjaśniając, w jaki sposób zostały one zobrazowane w twórczości Polańskiego i Jelinek. Następnie argumentuje, że wstręt przyczynia się do eskalacji szaleństwa (nie)rozumu, co przejawia się w działaniach głównych bohaterów, którzy nie umieją przewyciężyć nie tylko presji najbliższych im osób, lecz również wpływu społeczeństwa, w którym żyją.

### SŁOWA KLUCZOWE

szaleństwo, wstręt, (nie)rozum, przemoc

Albowiem ten, przez którego istnieje to, co wstrętne, nie jest szalony.

J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*<sup>1</sup>

Wstręt „jest «symptomem obrony» przed naturą, do której bywał niejednokrotnie zaliczany na skutek swej przynależności do «niższych» i «ciemnych zmysłów»”<sup>2</sup> – pisze Winfried Menninghaus. Julia Kristeva zauważa z kolei, że „we wstręcie przejawia się jeden z owych gwałtownych i mrocznych bun-

---

<sup>1</sup> Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 12. O wstręcie pisze również: Ł. Wróblewski, *Masłowska: opowieść o wstręcie*, Kraków 2016.

<sup>2</sup> W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 245.

tów bytu przeciw temu, co mu zagraża i co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsadza od wewnątrz, rzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia”<sup>3</sup>. Zdaniem Marthy Nussbaum wstręt wykorzystuje się do wprowadzania konkretnych rozstrzygnięć prawnych i wpływania na politykę prowadzoną wobec osób społecznie marginalizowanych z uwagi na ich rzekomą wstrętność<sup>4</sup>. Już tych kilka ujęć wstrętu pokazuje, że jest on afektem uwikłanym społecznie i politycznie. Stanowi nie tyle cechę tkwiącą w przedmiocie jako takim, ile wypadkową zderzenia afektu z rozumem, co zdaje się potwierdzać Sara Ahmed, autorka performatywnej koncepcji obrzydzenia. Jej zdaniem „jeśli obrzydzenie przekłada się na wrażenia trzewiowe, to nasza relacja z trzewiami nie jest bezpośrednia, ale zapośredniczona przed idee, które zawsze już wiążą się z wrażeniami, jakie wywierają na nas inne osoby, i tym, jak te wrażenia przyjmują formę ciała”<sup>5</sup>. Abominacja pozostaje więc w służbie jednostkowych poglądów i wyobrażeń, determinujących to, w jaki sposób odbieramy wstrętne obiekty<sup>6</sup>.

Czym byłoby wobec tego szaleństwo i jaką pozycję przybierałoby ono względem wstrętu i rozumu? Jak postaram się wykazać, szaleństwo nie jest wcale zakwestionowaniem prymatu rozumu. Według Michela Foucaulta „szaleństwo i nie-szaleństwo, rozum i nie-rozum są [...] niejasno związane ze sobą – nieodłączne od chwili, gdy jeszcze istniały, choć istnieją dla siebie, wobec siebie, w wymianie, która je rozdziela”<sup>7</sup>. Mimo nierozzerwalnego związku obu tych kategorii zachodni rozum, kierowany wstrętem, przywykł do klasyfikowania rzeczywistości choćby podług takich opozycji, jak: mój – obcy, dobry – zły i wreszcie rozum – szaleństwo, wynosząc przy tym ponad szaleństwo (począwszy od końca XVIII wieku, gdy uznano je za chorobę umysłową) rozum, będący „ładem, przymusem fizycznym i moralnym, anonimową presją grupy, żądaniem konformizmu”<sup>8</sup>.

W omawianych tu kolejno tekstach kultury – *Wstręcie* Romana Polańskiego i *Pianistce* Elfriede Jelinek – mamy wyraźnie do czynienia z próbą

<sup>3</sup> J. Kristeva, op. cit., s. 7.

<sup>4</sup> M. Nussbaum, *Hiding from Humanity. Disgust. Shame and the Law*, Princeton University Press 2006, s. 124–171.

<sup>5</sup> S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 171.

<sup>6</sup> Mary Douglas pisze na przykład, że „tępiąc brud [...] pozytywnie reorganizujemy nasze otoczenie, tak by odpowiadało naszym wyobrażeniom”. Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 46.

<sup>7</sup> M. Foucault, *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, wyb. i oprac. T. Komentant, tłum. B. Banasiak et al., Warszawa 1999, s. 6.

<sup>8</sup> Ibidem.

przełamania typowych dla nowoczesności „norm instrumentalnej racjonalności”<sup>9</sup>. Zarówno szaleństwo jest podszyte rozumem, jak i rozum szaleństwem. To chłodny rozum, wykorzystywany w sposób niezgodny z normatywnymi praktykami obowiązującymi w danej społeczności, okazuje się narzędziem sprzyjającym rozwojowi szaleństwa zarówno u Carol, jak i Eriki, bohaterek obu analizowanych dzieł. Z drugiej strony rozum uwikłany w nierozum wzmacnia radykalne rozdarcie kobiet, niezdolnych do pogodzenia przyświecających im celów i aspiracji z interesami wspólnoty. Owa niezborność praktyk „ja” z praktykami innych przejawia się znajdowaniem upodobania w tym, co budzi powszechną odrazę (jak choćby psujące się jedzenie w mieszkaniu Carol). Zespolecie z tym, co wstrętne, a przy tym brak reakcji repulsji w sytuacjach, w których oczekuje się demonstracji wstrętu, okazują się w obu utworach istotnym wskaźnikiem szaleństwa.

Przyglądając się z jednej strony losom Carol z filmu *Wstręt* Polańskiego, z drugiej zaś Ericie – głównej bohaterce *Pianistki* Jelinek<sup>10</sup>, zastanowię się nad tym, w jaki sposób wstręt wywołuje szaleństwo, demaskując zarazem kruchość ładu ufundowanego na zaprzeczeniu tego, co wstrętne. Motywowane wstrętem szaleństwo Pianistki oraz Carol zanurzonych w repulsji okaże się z jednej strony szaleństwem rozumu, który owładnięty pragnieniem władzy i porządku popada w nie-rozum, z drugiej zaś szaleństwem samego społeczeństwa. Niezdolne do skonfrontowania się z własną zwierzęcością, okrucieństwem i słabością, kreują one opresyjny system, by negować siebie.

## Wstręt do mężczyzn

Wstręt Carol, wymierzony przeciwko mężczyznom, ma swoje źródła w lęku przed możliwością utraty siostry, która w istocie spełnia rolę matki, traktując ją jak małą dziewczynkę<sup>11</sup>. W filmie uderza troskliwość, z jaką Helen odnosi się do Carol – przywołuje ją zawsze słowem „kochanie”; gdy wyjeżdża do Włoch, czule się z nią żegna, całuje i zapewnia, że niedługo wróci; a gdy

---

<sup>9</sup> Zob. R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu – uwagi na wstępie*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 10.

<sup>10</sup> Prezentowany artykuł jest nieco zmienionym i uzupełnionym fragmentem pracy licencjackiej napisanej w 2014 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem dr Małgorzaty Sokalskiej, której serdecznie dziękuję za naukową pomoc. Niektóre myśli lub fragmenty w prezentowanym tu artykule pokrywają się z tymi, które znalazły się w tekście pt. *Kryzys autorytetu w „Pianistce” Elfriede Jelinek*, [w:] *Autorytet – ogień miłości*, red. J. Zimny, Stalowa Wola 2017, s. 234–247.

<sup>11</sup> O kobietach naznaczonych dziecięcymi cechami w twórczości Polańskiego zob. G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002.

jest na nią wściekła – po tym, jak Carol wyrzuciła rzeczy Michaela – zamiast zrobić jej awanturę, stwierdza jedynie: „głuptas z ciebie”. Pobłażliwość i matkowanie Carol prowadzi do uzależnienia dziewczyny od siostry. Nie bez znaczenia w rodzinie Ledoux pozostaje nieobecność ojca. Jak zauważa Kristeva, to osłabienie bądź zanik funkcji ojcowskich otwiera drogę do perwersji lub psychozy<sup>12</sup>. Pojawiający się w życiu Helen Michael – żonaty mężczyzna, z którym ta ma romans – zaburza ład panujący między kobietami. Nie dziwi więc, że Carol, obserwująca przygodę miłosną swojej siostry, niczym sędzia rozlicza ją z nowej znajomości, zadając w czasie rozmowy następujące pytania:

Nadal grzeszysz? Jak długo już to trwa? Dwa tygodnie? Ile? A nie dłużej? Czy on musi zostawiać swoje rzeczy w łazience? Dlaczego on wkłada szczoteczkę do zębów do mojej szklanki?<sup>13</sup>

Wstręt funkcjonuje tu jako przejaw emocjonalnego despotyzmu, niemożliwości asymilacji różnicy, jaką wprowadza pojawienie się w ich związku Michaela. Wstręt rośnie więc proporcjonalnie do stopnia niezaspokojonych uczuć i perspektywy oddalenia. Jego zasadniczą funkcją jest podtrzymanie przy życiu przekonania o istnieniu wiecznego uczucia i nieprzerwanej łączności z siostrą. Negacja męskości przez uczynienie jej obiektem wstrętu ma zaświadczać o nieprzemijalności afektu, którego trzeba szczególnie zaciekle bronić w obliczu możliwości utraty i niemożliwości kontroli (wszak Carol traci władzę nad Helen). Rozum jako narzędzie egzekwowania bliskości jest tłumiony zarówno przez działanie Helen, której motywacje wyznacza uczucie do Michaela, jak i zachowanie Carol, obezwładnionej miłością do siostry. Owo uczucie to jednak nie jedyny motor napędowy działań Carol. Wydaje się, że istotną motywacją bohaterki jest porządek religijny – związek z żonatym mężczyzną jest nie do zniesienia dla przesądnej dziewczyny, która, przepojona własnym afektem, nie jest w stanie dostrzec w relacji Helen i Michaela niczego więcej poza grzechem<sup>14</sup>. W tym ujęciu wstręt Carol, prowadzący do szaleństwa, staje się formą zadośćuczynienia za rozpasanie siostry. Szaleństwo to zarazem forma pokuty za działania Helen bratającej się

---

<sup>12</sup> J. Kristeva, op. cit., s. 63.

<sup>13</sup> Wszystkie cytaty z filmu podaję za: *Wstręt*, reż. R. Polański, tekst polski M. Rosłoń, Propaganda, Warszawa 2005, DVD.

<sup>14</sup> Co ciekawe, religijność i dewocyjność zostają potraktowane we *Wstręcie* z dużą dawką ironii. W filmie pojawiają się na przykład bawiące się na podwórzu zakonnice, będące w wyraźnym kontraście do pogrążającej się w samotności i brnącej w szaleństwo Carol.

z tym, co wstrętne. Carol wszak nie jest w stanie uciec przed męską ohydą, której podporządkowana jest siostra. Szaleństwo ugruntowane we wstręcie do mężczyzn sprawia, że bohaterka funkcjonuje, jakby nie poddawała się prawu męskiego pożądania. Siostra Helen skutecznie odrzuca zaloty Colina, przełamując wzór kobiecości forsowany w ramach patriarchalnej kultury, kultywowany przez przyjaciół Colina, traktujących kobiety wyłącznie jako obiekt erotycznych podbojów. „Wciąż trzyma nogi razem?” – takie pytanie zadaje John, naigrywając się z nieudanych zalotów do Carol. Kobieta nie-używająca swojego ciała mężczyźnie, wzbraniająca się przed nim, pozostaje niezrozumiana czy wręcz szalona i jako taka budzi gniew potencjalnego partnera. Jak wskazuje Phyllis Chesler:

[...] żeby uznano kobietę za zdrową, musi ona dostosować się i zaakceptować normy behawioralne narzucone jej płci [...]. Etyka zdrowia psychicznego jest męska w naszej kulturze [...]. To, co uważamy za „szaleństwo”, u kobiet, tak samo jak u mężczyzn, to albo odgrywanie zdevaluowanej roli kobiecej, albo całkowite lub częściowe odrzucenie stereotypu swojej płci<sup>15</sup>.

Narastająca frustracja Colina sprawia, że decyduje się on włamać do mieszkania Ledoux. Jego działanie podyktowane jest jednak, zgodnie z fallocentrycznym systemem, nie tyle troską o zdrowie Carol, ile raczej tłącym się w nim pożądaniem. Bohater musi zatem zginąć, ponieważ nie pasuje do wizji świata Carol, w której mężczyzna postrzegany jest jako opresor. Nie brzydzi się ona mężczyzną jako takim – ohydę wzbudzają w niej ci, którzy agresywnie artykułują swoje pragnienia oraz nie uznają kobiecej autonomii. Widać to w relacji bohaterki z Michaeliem. Niechęć do niego wzmagają fakt, że ten zostawia swoje przybory toaletowe w łazience. „Czy on musi zostawiać swoje rzeczy w łazience?” albo „Dlaczego on wkłada szczoteczkę do zębów do mojej szklanki?” – brzmią pytania Carol, będące jednocześnie formą pretensji o to, że ktoś zagarnia jej własność.

Szaleństwo Carol sprowadza się w dużej mierze do nawracających urojeń, w czasie których dziewczyna jest gwałcona przez mężczyznę. Problem w tym, że urojenia, typowe dla schizofrenii paranoidalnej, na którą cierpi bohaterka, przekładają się na jej codzienne doświadczenie. Szaleństwo w tym ujęciu staje się formą rozpoznania rzeczywistości, prześwietlenia patriarchalnego ładu, w którym kobieta traktowana jest wyłącznie jako narzędzie do zaspokajania męskich potrzeb.

---

<sup>15</sup> P. Chesler, *Women and Madness. Four Walls Eight Windows*, New York–London 1997, s. 33, [za:] J. Korbel, *Szaleństwo a kulturowa i społeczna koncepcja kobiecości*, [online] [www.terapeuci.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=12&Itemid=6](http://www.terapeuci.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=6) [dostęp: 5.08.2014].

Szaleństwo Carol jest formą wyostżenia obrazu złowrogiego mężczyzny, czyhającego na jej cielesność oraz niezależność. Obraz wdzierającego się do jej mieszkania Colina czy widok zrozpaczonej z powodu źle traktującego ją partnera Bridget jedynie utwierdzają dziewczynę w antymęskiej postawie. Obłąd Carol cechuje się radykalizmem typowym dla rozumu, który, dążąc obsesyjnie do porządku, kreśli ostrą i często nieuzasadnioną granicę między normą i patologią. Działający w imię rozumu podmiot, jak pokazuje przykład gospodarza domu czy wypowiedzi Johna, nie cofnie się przed niczym, by osiąść kobiece ciało. Kobieta to dla niego towar, przysługujący mu niejako z urzędu. Mało tego, towar wymienny, odarty z indywidualności, co potwierdzają pytania zadawane Colinowi przez jego kolegów:

- Jak z nią było?
- Co?
- Fajna ta Twoja kuzynka?
- Jak było z uroczą panną Muffet?
- Kiedy?
- Myślałem, że byliście razem na kolacji.
- Jaka jest ta twoja kuzynka?
- Czy to właściwa pora?
- Nie.
- Hej, chcemy poznać szczegóły.
- Szczegóły są takie, że zjadła kolację z siostrą.
- To może zainteresuj się siostrą.

Bardziej skrajnego przykładu męskocentryzmu dostarcza postawa właściciela domu. Nie zraża go bynajmniej odmienne zachowanie Carol, zaś uprzejmości, jakie czyni pod jej adresem, ostatecznie sprowadzają się do szantażu. Gospodarz zwraca się do niej słowami: „Moglibyśmy się zaprzyjaźnić. Bądź miła dla mnie, a ja zapomnę o czynszu”, po czym rzuca się na niewinną dziewczynę. Reakcja Carol, która zabija atakującego ją mężczyznę, jest zatem nie tyle szaleńczym aktem, ile raczej formą obrony przed męską napaścią. Szaleństwo Carol, przejawiające się we wstępie do mężczyzn, okazuje się nad wyraz racjonalnym posunięciem, którego celem jest obrona „ja” wystawionego na działania męskiej opresji.

### **W imię wstępu. Poza mową**

Istotnym przejawem szaleństwa Carol jest milczenie. Bohaterka mówi niewiele, zdaje się nieobecna, popada w stupor. Sprawia wrażenie, jakby spała, czym budzi zaniepokojenie w pracy. Carol nie podejmuje również dialogu z Michaeliem. Unika go i wręcz wzdryga się, gdy nieoczekiwanie zastaje go

w łazience. Milczenie dziewczyny pozostaje w sojuszu ze wstrętem. Milcząc bohaterka wymyka się wszak męskiej przemocy, którą nasiąknięty jest język egzekwujący od niej posłuszeństwo. Milczenie jest językiem szaleństwa, przeciwstawiającym się szaleństwu patriarchalnego ładu, szaleństwu, które „pozwala ludziom, poprzez gest suwerennego rozumu zamykającego drugiego u czubków, komunikować się i rozpoznawać siebie w bezlitosnym języku nie-szaleństwa”<sup>16</sup>. Celem wymykającej się „normalności” Carol jest więc obnażenie fallocentrycznego języka poprzez brak reakcji. Szaleństwo w tym ujęciu okazuje się formą terapii, propozycją alternatywnej komunikacji, wymykającej się męskiej hegemonii. Za milczeniem Carol nie kryje się pustka, lecz świadomość tego, co zagraża dziewczynie i przeciwko czemu walczy ona w swoim szaleństwie. Milczenie implikuje więc znajomość tego, co zamierza się przemilczeć<sup>17</sup>, czego nie można, a właściwie nie da się wypowiedzieć w języku przesyconym męskim widzeniem świata. Milczenie to nie jest oczywiście w stanie uzdrowić społeczeństwa. W milczeniu nie potrafi się rozpoznać męski podmiot, któremu nie-mówienie jawi się jako aberracja lub, jak pokazuje to przykład gospodarza, forma przyzwolenia na opresję – to właśnie fakt, że Carol milczy, podjudza go do zainicjowania próby gwałtu. Niemniej jednak milczenie to pozostawia skazę na z gruntu męskiej kulturze, nadwątlając hermetyczny system. Okazuje się on nie dość szczelny, skoro nie potrafi ujarzmić „szaleństwa”, które *de facto* sam produkuje.

Przedstawioną w filmie społecznością rządzi przymus mówienia i nieartykułowany wprost zakaz milczenia. Przedłużające się milczenie Carol skutkuje lawiną pytań, jakimi zasypują dziewczynę Colin, gospodarz domu czy pani Denise. Mówienie okazuje się jedynym środkiem, który ma zapobiegać szaleństwu, środkiem nieskutecznym, ponieważ niezdolnym do ujarzmienia milczenia. W milczeniu forsowana przemoc rozumu zostaje wywrócona do góry nogami – fakt, że Carol nie zdradza kierujących nią intencji, sprawia, że jest skuteczna w swojej antymęskiej postawie. Nie mówi, a więc może zabijać. Nie musi tłumaczyć siebie przed opresorem. Może działać. Nie musi również tłumaczyć siebie przed sobą. Po dokonaniu zabójstwa siostra Helen przechodzi do porządku dziennego – dzierga na drutach i nuci piosenkę. Dzięki nie-mówieniu, symptomatycznemu dla szaleństwa Carol, bohaterka zachowuje status dziecka, istotny bezbronnej, raczej pokrzywdzonej niż wyrządzającej krzywdę.

---

<sup>16</sup> M. Foucault, *Szaleństwo i literatura...*, op. cit., s. 5.

<sup>17</sup> E. Canetti, *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Warszawa 1996, s. 341.

Choć Carol wzbrania się przed używaniem słów, wyraża siebie za pośrednictwem ciała, gestów, spojrzenia, na co zwraca uwagę już scena inicyjalna filmu, przedstawiająca nieruchomą gałkę oczną dziewczyny. Nie mniej ważną rolę odgrywają muzyka, światło, rzeczy czy wreszcie przestrzeń mieszkania. *Wstręt*, podobnie jak *Dziecko Rosmary* oraz *Lokator*, zalicza się do tak zwanej trylogii mieszkaniowej<sup>18</sup>. Większość scen tych filmów kręcono w mieszkaniu, które jest przestrzenią mówiącą, odzwierciedlającą stany psychiczne bohaterów, demaskującą ich lęki oraz dającą możliwość wejrzenia w głąb dotykającego ich szaleństwa. Przestrzeń służy więc wyrażaniu tego, co nie jest artykułowane wprost. Przykładem mogą być pękające ściany. Wskazują one na rozdarcie wewnętrzne Carol, która z jednej strony za wszelką cenę pragnie być blisko siostry, z drugiej zaś musi skonfrontować się z jej nieobecnością zarówno w sensie symbolicznym (uczucie do Michaela, wypierające bezkompromisowe przywiązanie do Carol), jak i fizycznym (wyjazd Helen do Włoch).

Specyfikę więzi dwóch kobiet, nadwątlonej wskutek pojawienia się Michaela, oddaje jedzenie – na pozór nieniosące większego znaczenia. Demonstrator obrazów<sup>19</sup> nad wyraz często kieruje spojrzenie widza na detale, takie jak choćby rzeczy Michaela, obrastające korzeniami ziemniaki czy psujące się mięso królika. Jak przekonują Frédéric Zamochnikoff i Stéphane Bonnotte, analizujący rolę szczegółu w twórczości Polańskiego, „dbałość o detal nie tylko przydaje filmowi realizmu, ale pełni jeszcze jedną funkcję: wyostrza uwagę widza, który dzięki temu dostrzega rzeczy utajone, jakby drugą stronę dekoracji”<sup>20</sup>. Pomimo że prezentowane widzowi pokarmy ulegają zepsuciu, śmierdzą i coraz mniej nadają się do spożycia, Carol nie zamierza się ich pozbyć. Mało tego, bohaterka nosi kawałek upieczonego królika w torebce, czym wywołuje konsternację Bridget (ta, podając jej torebkę, dostrzega kawałek mięsa). To, co wstrętne i wywołujące odrazę u innych, staje się szczególnie bliskie osuwającej się w anormalność dziewczynie. Lubująca się w obrzydliwości, przy tym osuwająca się w milczenie i niewyjaśniająca nikomu swojego postępowania, Carol pozostaje całkowicie niezrozumiana przez otoczenie. *Wstręt* wszak nie mieści się w głowie fallicznej władzy,

<sup>18</sup> S. Bonnotte, F. Zamochnikoff, *Polański. Na rozdrożu światów*, tłum. K. i K. Pruscy, Warszawa 2006, s. 76.

<sup>19</sup> A. Laffay, *Opowiadanie, świat, kino*, tłum. S. Kowalski, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr LXVI, s. 175–209. Demonstratora obrazów nie sposób zidentyfikować. Według Alberta Laffaya, to „postać niewidoczna, fikcyjna, którą wspólne dzieło całego zespołu powołało do życia, która za naszymi plecami odwraca kartki albumu, dyskretnym znakiem skierowuje naszą uwagę na ten lub ów szczegół, w odpowiednim momencie podsuwa nieodzowną informację i przede wszystkim nadaje rytm przesuwanym obrazom” (ibidem, s. 202).

<sup>20</sup> Ibidem, s. 81.



której towarzyszy poczucie zagrożenia ze strony kobiecości. Ta, według Kristevej, „staje się synonimem radykalnego zła, które trzeba usunąć”<sup>21</sup> i jako taka jawi się podmiotowi niczym analogon tego, co wstrętne. To we wstręcie męski podmiot upatruje zagrożenie dla ładu, przyczynę swojej słabości i wreszcie źródło szaleństwa.

Przywarcie do Helen, obrzydzenie żywione do mężczyzn i wreszcie zanurzenie w tym, co wstrętne (brud, psujący się pokarm), to symptomy braku tożsamości. Według Kristevej „wyłanianie się własnej tożsamości wymaga prawa, które karze, podczas gdy przyjemność domaga się wstrętu, gdzie tożsamość jest nieobecna”<sup>22</sup>. Carol w istocie jest poza prawem – prawo mężczyzn zbywa wstrętem, jego miejsce zajmuje czułość siostry. Ta daje jej możliwość bycia poza światem sankcji, jak również rekompensuje nieobecność ojca. Jako byt niesamodzielny, który nie potrafi wykroczyć poza swoją siostrę, dziewczyna jest skąpana w wodach płodowych siostry-matki. Carol istnieje o tyle, o ile istnieje sama Helen. Brak Helen to symboliczna śmierć Carol – to jednocześnie początek wstrętu i bezmiaru szaleństwa. Pozostawiona sama sobie Ledoux pogrąża się w nostalgii za Helen, konfrontując się przy tym z nieznośnym poczuciem braku oparcia w drugim człowieku – kobiecie.

Szaleństwo bohaterki staje się wołaniem o bliskość, żądaniem kontaktu, co przejawia się ożywieniem tego, co martwe. Topniejące ściany, z których wychodzą męskie dłonie, ilustrują najdobitniej owe momenty kryzysu i zarazem alienacji, jakich doświadcza siostra Helen.

## Sąsiedzi

Sąsiedzi we *Wstręcie* Polańskiego są tymi, którzy strzegą ładu. To wcielenie rozumu, gotowego zrobić wszystko w imię czystości. Pojawienie się sąsiadów jest symbolicznym wpisaniem Carol w krąg szaleńców. Nie mają oni dla niej zrozumienia. Dziewczyna budzi ich oszołomienie i przerażenie. Staje się obiektem zakazanym i napiętnowanym. Sąsiadki nie pozwalają Helen zbliżyć się do siostry, jakby w obawie, że ta mogłaby się zarazić szaleństwem, wstrętem i innością Carol. Raz po raz odzywają się głosy: „lepiej się do niej nie zbliżać”, „lepiej jej nie ruszać”, „nie wolno ruszać. Nie dotykaj jej (słowa skierowane do Michaela), „on nie ma prawa” (reakcja na postawę partnera Helen, który bierze Carol w ramiona). Mamy tu więc do czynienia z inwersją. Carol, która żywiła wstręt do mężczyzn, sama staje się obiektem wzbu-

---

<sup>21</sup> J. Kristeva, op. cit., s. 70.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 55.

dzającym wstręt, wyzwalającym niepokój sąsiadów, czymś niebezpiecznym, a mimo to zdolnym przykuć uwagę – wszak wszyscy przyglądają się jej z zaciekawieniem. Carol staje się swoistą atrakcją. Sąsiedzi oblepiają ją spojrzeniami wyrażającymi niechęć, grozę bądź zdumienie.

Polański demaskuje we *Wstręcie* bezduszność sąsiedzkiego ciała – na wskroś szalonego, które bez zastanowienia wyklucza to, co może zakłócać jego spokój i co wymyka się kryteriom racjonalności. Sąsiedzkie oko, służąc udaremnianiu szaleństwa, zarazem je tłumi, co wydobywa scena poprzedzająca zabicie Colina. Carol atakuje mężczyznę dopiero wtedy, gdy ten, spostrzegłszy przyglądającą się im sąsiadkę, zamyka drzwi. Dopiero zamknięte drzwi gaszą sąsiedzkie prawo, otwierając furtkę szaleństwu dziewczyny. Autorzy książki *Polański. Na rozdrożu światów*, komentując zachowanie pojawiających się w scenach finalnych sąsiadów oraz jej siostry, posuwają się wręcz do stwierdzenia, że:

[...] jej sąsiedzi, własna siostra, wszyscy sprzysięgli się, by widzieć w niej morderczynię i tylko morderczynię. Podobny los będzie udziałem bohatera *Lokatora*... Ludzie nie mają serca i lubią zdawać się na to, co oczywiste<sup>23</sup>.

Przed szaleństwem nie ma więc innej ucieczki, jak tylko w kolejne szaleństwo. Funkcjonuje ono również jako przejaw ekstremum (nie)rozumu, który, owładnięty wstrętem, uczyni wszystko, by usunąć z pola widzenia to, co bezcześci porządek. To właśnie obsesja ładu ponad wszystko wymusza tropienie tego, co ów ład kontestuje, co podważa rozum. Dzięki szaleństwu intensyfikuje się niejako praca rozumu – może on wszak dawać popis swojej skuteczności przez marginalizowanie odmieńców, ekskludowanie ich poza granice zaciekle broniącej porządku wspólnoty, która – pogrążona w rutynie i stagnacji – wzbudza odrazę. Uzależnienie rozumu od szaleństwa pokazuje, że „nie może istnieć w naszej kulturze rozum bez szaleństwa, choć racjonalne poznanie, ujmujące szaleństwo, redukuje i rozbraja, ofiarowując mu kruchy status patologicznego przypadku”<sup>24</sup>.

Równie silnie da o sobie znać korelacja rozumu i szaleństwa w powieści Elfriede Jelinek<sup>25</sup>. Tam jednak szaleństwo będzie napędzać nie tylko apo-

<sup>23</sup> S. Bonnotte, F. Zamochnikoff, op. cit., s. 78.

<sup>24</sup> M. Foucault, *Szaleństwo i literatura...*, op. cit., s. 10.

<sup>25</sup> Bibliografia dotycząca twórczości Jelinek jest niezwykle obszerna. Hedwig Appelt, Anette Doll, Christa Gürtler, Herrad Heselhaus, Marlies Janz czy Tobe Levin to tylko niektórzy z badaczy zajmujących się jej twórczością. Jeśli chodzi o polską recepcję twórczości Jelinek, znacznie więcej miejsca poświęca się jej sztukom dramatycznym (zob. zwłaszcza prace K. Szumlewicz, M. Sugiery czy M. Szczepaniak) niż powieściom (zob. m.in. M. Szcze-

dyktyczny i rozrastający się do horrendalnych rozmiarów rozum, lecz również ciało. Co ważne, ciało podlegające władzy matki. Ciało uciekające przed tym, co wstrętne<sup>26</sup>, i zarazem go spragnione.

### Przemoc matki

Niewątpliwie szaleństwo Eriki podsycy jej matka. Bezimienna matka bohaterki to wcielenie karzącego rozumu, biorącego ciało córki w posiadanie, przekształcającego go w przedmiot, instrument, mający zapewnić córce światowy rozgłos. Matka jest zdolna zrobić wszystko, by tylko odgradzić Erikę od jej własnej cielesności. Niebezpiecznej, bo możliwej do zawłaszczenia przez mężczyznę, zdolnego podważyć władzę matki i zniweczyć karierę córki. By uchronić latorośl przed samą sobą, przed słabością wobec drzeмиącego w niej popędu, matka opracowuje szereg procedur i sankcji, grożących za wykroczenie poza jej wolę. Matka decyduje, z kim Erika się spotyka, jak się ubiera, co robi w czasie wolnym i wreszcie na co wydaje swoje pieniądze. Już pierwsze strony powieści przynoszą obraz ostrego konfliktu między kobietami, wywołanego przez na pozór tylko błahą przyczynę. Matka rzuca się na córkę z pięściami, gdyż ta nie dość, że kupiła sobie nową sukienkę, to jeszcze wróciła później do domu. Dalsze karty *Pianistki* pokazują, że przemoc zarówno fizyczna, jak i psychiczna jest na porządku dziennym w rodzinie Kohut – to swego rodzaju „norma” postępowania ustalona przez matkę.

Erika ma prawo żyć wyłącznie tak, jak chce tego jej rodzicielka. To ona „ustala [...] popyt na swoją córkę, co kończy się tym, że coraz mniej osób chce się z córką zobaczyć czy z nią porozmawiać”<sup>27</sup>. W imię rzekomej troski o córkę matka popada w ekstremum rygoryzmu. Staje się wcieleniem nowoczesnego rozumu. Jak stwierdza Ryszard Nycz:

[to] świat nowoczesności, ukształtowany przez swą naturę projektu i ideologię (czy metanarrację) postępu, narzuca bowiem rodzaj aktywności ukierunkowanej teleologicznie w przyszłość, która zmierza do osiągnięcia zespołu doczesnych, świeckich ce-

---

paniak, *Pióro jak skalpel: o wiedeńskiej pisarce Elfriede Jelinek*, „Fraza” 1997, nr 3, s. 93–100; eadem, „Miłość według norm austriackich”. *Dyskurs miłosny w powieściach Elfriede Jelinek*, [w:] *Miłość we współczesnych tekstach kultury*, red. M. Szczepaniak, Bydgoszcz 2010, s. 199–215; A. Kopacki, *Ta cudowna nienawiść. O powieści Elfriede Jelinek „Pianistka”*, „Literatura na Świecie” 2014, nr 1–2, s. 376–393).

<sup>26</sup> Na problematykę wstrętu w *Pianistce* zwraca uwagę A. Kiejna, *Co powiedzą kobiety: „Pianistka”, czyli apologia wstrętu*, „Rzeczpospolita” 2001, nr 263, s. D2.

<sup>27</sup> E. Jelinek, *Pianistka*, tłum. R. Turczyn, Warszawa 2004, s. 9.

łów rozwoju [...] za niemałą wszakże cenę: podporządkowania człowieka i wspólnoty normom instrumentalnej racjonalności<sup>28</sup>.

Celem realizowanego przez panią Kohut rozumowego projektu na poziomie dosłownym jest dobro córki i jej artystyczna kariera. W rzeczywistości jednak jej intencje są podszyte pragnieniem dominacji oraz ekspresji narcyzmu, który przejawia się troską o dziecko traktowane jako przedłużenie matki<sup>29</sup> – lustro, w którym ta może się przeglądać. W efekcie panią Kohut interesuje wyłącznie Erika, będąca odzwierciedleniem niej samej, czyli kobiety rozgoryczonej i wyobcowanej, niezaznającej szczęśliwości z partnerem, nad którym *notabene* się znęcała, żywiącej wstręt do mężczyzn<sup>30</sup>, będących uosobieniem złowrogich popędów i mogących zakłócić jej spokojny bieg życia. Kryjące się za „rozumem” nieoswojone pragnienia i ambicje dziedzić bezwolnie poddająca się władzy matki córka.

Szaleństwo przejawiałoby się zatem powieleniem matczynego despotyzmu, którego Erika doświadczyła jako dziecko i doświadcza nadal, będąc dojrzałą, niespełna czterdziestoletnią kobietą. Objawia się to nie tylko wstrętem do ciała jako potencjalnego źródła zagrożenia dla rozwoju artystycznej osobowości oraz mężczyzn, lecz również wstrętem do otaczających Erikę ludzi, którzy żyją i podlegają prawom biologii. Erika z obrzydzeniem patrzy na kłębiące się w środkach komunikacji publicznej masy. Odrzucając je, bohaterka próbuje rekompensować sobie swoisty głód cielesności, jakiego doznaje wskutek konieczności blokowania cielesnego potencjału na rzecz porządku *ars* oraz *ratio*:

Jej ciało to jedna wielka lodówka, w której przechowuje się sztuka. JEJ instynkt czystości jest niesamowicie wrażliwy. Brudne ciała tworzą wokół niej lepki las. Nie tylko brud cielesny, nieczystość najgorszego rodzaju, dająca o sobie znać z ton i pach, subtelną woń moczu wydzielaną przez staruszkę, płynący z sieci żył i porów nikotynowy zapach staruszka, owe niezliczone kupy jedzenia najniższej jakości, której opary wydostają się z żołądków; JEJ powonienie, JEJ receptory węchowe dręczy nie tylko mdły woskowy odór kołtuna na głowie, strupa, nie tylko ten leciusieńki, lecz dla wpraw nego węchu przenikliwy smród mikroskopijnych skrawków gówna pod paznokciami – pozostałości procesu spalania bezbarwnych produktów spożywczych, owych szarych,

<sup>28</sup> R. Nycz, op. cit., s. 9–10.

<sup>29</sup> P. Dessuant, *Narcyzm. Przegląd koncepcji psychoanalitycznych*, tłum. Z. Stadnicka-Dmitriew, Gdańsk 2007, s. 32.

<sup>30</sup> Wyraźne akcenty feministyczne i antypatriarchalne są widoczne w całej twórczości Jelinek. Na ten temat zob. zwłaszcza prace: M. Szczepaniak, *Pióro jak skalpel...*, op. cit.; eadem, *„Miłość według norm austriackich”...*, op. cit.; eadem, *„Mówię i mówię”: teatralne maski Elfriede Jelinek*, Bydgoszcz 2008.

skórzastych używek, jeśli w ogóle można mówić o jakimkolwiek użyciu – nie, najdotkliwsze jest dla NIEJ to, jak mieszkają jeden w drugim, jak bezwstydnie przywłaszczają sobie siebie nawzajem. Co gorsza, każdy wdziera się jeszcze w dodatku w myśli drugiego w jego najgłębszą uwagę<sup>31</sup>.

Szaleństwo Eriki wspiera się na geście wypychania tego, co wstrętne i co zagraża rzekomej niezależności podmiotu uwikłanego w matkę. Stosując mowę pozornie zależną, narrator odsłania sposób percypowania rzeczywistości przez Pianistkę. Erika widzi w tym, co wstrętne, nadmiarowość – wstręt jawi się jej niczym las pozbawiony granic. Dotyczy on bliskości, którą podmiot uznaje za wstrętną. Jak zauważa Ahmed:

[...] doświadczenie wstrętu wyraźnie zależy od kontaktu [...]. Kontakt tego doznaje się jako nieprzyjemnej intensywności; przy tym nie chodzi o to, że przedmiot, oddalony od ciała, ma cechę „bycia odrażającym”, tylko o bliskość przedmiotu wobec ciała, którą odczuwa się jako budząca odrazę. Przedmiot musi pojawić się na tyle blisko, by wywołać uczucie wstrętu<sup>32</sup>.

Broniąc się przed wstrętem, Erika broni dobrego imienia matki, wpajającej córce nienawiść do ciała i jego płynów. Jednocześnie broni się przed samą sobą, przed czymś, co jest w niej i co zasysa jej wewnątrz. Ucieka przed prawdą, jaka jawi się we wstręcie. Rację ma zatem Ahmed, uznając, że „przedmiot obrzydzenia tak nas afektuje, jak gdyby zawierał «prawdę» o naszej nań reakcji”<sup>33</sup>. W istocie, we wstręcie Erika widzi tę część siebie, której nie akceptuje. Bohaterka pragnie być kimś wielkim i wyjątkowym. Według Moniki Szczepaniak „Eryka – choć jest tylko nauczycielką gry na pianinie – uważa się za kogoś szczególnego i traktuje z góry całe swoje otoczenie, które w jej mniemaniu nie dorasta jej nawet do pięt”<sup>34</sup>.

Szaleństwo Eriki to odpowiedź na niemożność zaakceptowania tego, co jest jej z góry dane jako istocie podległej prawom biologii, jako istocie żyjącej, jako nie-przedmiotowi. Szaleństwo stanowi próbę przełamania monopolu matki na ciało córki – próbę rewizji jej władzy. Erika chce doświadczyć bliskości matki – kobiety, a nie automatu wydającego polecenia.

---

<sup>31</sup> E. Jelinek, *Pianistka*, op. cit., s. 27–28.

<sup>32</sup> S. Ahmed, op. cit., s. 173.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Szczepaniak M., *Pióro jak skalpel...*, op. cit., s. 97.

## Szaleństwo (nie)rozumu

Niemożliwość przekroczenia matczyne go kodeksu skutkuje szaleństwem (nie)rozumu. Określenia tego używam do opisu tych sytuacji, w których rozum zostaje wykorzystany do zastępowania bezpośredniej relacji z drugim człowiekiem (w tym wypadku chodziłoby zarówno o relację cielesną – seksualną, jak i emocjonalną) relacją wysoce zapośredniczoną przez zewnętrzne medium. Wskutek tego zapośredniczenia z horyzontu spojrzenia jednostki całkowicie znika ciało partnera oraz empatia, które muszą ustąpić zimnej kalkulacji i pragnieniu ujarzmienia swojego „ja”. Szaleństwo (nie)rozumu daje o sobie znać szczególnie wyraźnie w przypadku Pianistki, chcącej wykorzystywać rozum do znęcania się nad samą sobą. Tylko tak córce Kohut udaje się osiągnąć spełnienie, ponieważ tylko w ten sposób pozostaje posłuszna własnej matce. Erika jest tu wyłącznie wykonawczynią działań matki, która stosowała względem niej zarówno przemoc fizyczną, jak i symboliczną<sup>35</sup>. Szaleństwo (nie)rozumu osiąga apogeum w momentach, gdy bohaterka – pogrążona w całkowitej bierności – staje się wyłącznie kopią swojej rodzicielki, przedmiotem wyzbytym afektów, któremu obca jest mowa ciała i mowa uczucia.

Szaleństwo w *Pianistce* urzeczywistnia się w języku. Odgrywa on kluczową rolę zarówno w formie mówionej, jak i pisanej (Erika ofiarowuje wszak Klemmerowi list, zawierający dokładne instrukcje co do sposobu, w jaki ma z nią postępować). Artykułujący się w języku rozum zostaje wykorzystany jako narzędzie zarządzania ciałem oraz relacją z drugim człowiekiem. Przykładem przemocy (nie)rozumu jest zachowanie Eriki względem Waltera w szkolnej toalecie, do której ten wdziera się, oburzony nieudanymi próbami zaskarżenia sobie uczuć nauczycielki. Po „grze wstępnej” zainicjowanej przez młodego mężczyznę, ku jego zaskoczeniu, nie dochodzi do cielesnego zaspokojenia. Ustępuje ono rozumowi – rozum uaktywnia się więc w momencie, w którym winien wygasnąć, dając pierwszeństwo owładniętej popędami i afektami *somie*. Erika zaczyna masturbować Klemmera, po czym wydaje mu instrukcje, jak ten ma z nią postępować. Mężczyzna nie ma prawa dotykać Eriki, musi patrzeć jej w oczy, nie może mówić, nie wolno mu także ejakulować, mimo że kobieta go pobudza. Tak jak matka karała Erikę, tak ona karze Waltera. Jej celem jest wywołanie frustracji i bólu w *quasi*-partnerze. Jedynym prawem Waltera jest wykonywanie instrukcji danych mu przez nauczycielkę.

---

<sup>35</sup> O przemocy symbolicznej zob. P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, Warszawa 2006, s. 71–134.

Szaleństwo (nie)rozumu bierze się z braku autorefleksji, z niemożności wykroczenia poza autorytet matki, wreszcie ze wstrętu wobec wszystkiego, co nie jest matką. Ciało Klemmera jest dla Eriki nie tylko obce, ale i nieobecne – stanowi ono jedynie pretekst do zaspakajania własnych szaleńczych pragnień. Wikłając się w bliską znajomość z Walterem i uciekając przy tym w masochizm, Pianistka staje się ofiarą szaleństwa (nie)rozumu. Poznanie Klemmera jest kluczowym momentem w życiu Eriki – momentem przebudzenia, w którym starzejąca się i opuszczona (skazana wyłącznie na matkę) kobieta ma szansę nie tylko na miłosną relację z adorującym ją studentem politechniki, lecz również na wyzwolenie spod władzy despotki – jednak bohaterka zaprzepaszcza tę możliwość na rzecz ponownej komunii z matką. Instrukcje, jakie Erika przekazuje Walterowi w liście, który później zostaje odczytany w jej obecności, okazują się potwierdzeniem matczynej hegemonii i triumfem (nie)rozumu.

### Nieobecne „ja”

Erika chce, by Klemmer całkowicie ją obezwładnił i traktował z przemocą. „Usiądź, proszę, całym ciężarem na mojej twarzy i ściśnij mi głowę udami tak mocno, żebym nie mogła wykonać najmniejszego ruchu”<sup>36</sup>. Erika pragnie stać się przedmiotem w rękach mężczyzny. Swoich najsłabszych żądań nie jest jednak w stanie wypowiedzieć wprost. Komunikuje mu je w liście i w napięciu czeka, aż Klemmer przychylnie ustosunkuje się do jej próśb. W ten sposób Pianistka potęguje swój strach i jeszcze mocniej utwierdza się w roli ofiary. Rolą szaleństwa jest ciągle wzmaganie uczuć doświadczonych przez podmiot w dzieciństwie – to doprowadzanie do ekstremum lęku, frustracji, bólu, poniżenia, krzywdy, jakich Erika doznawała (i doznaje) ze strony matki. (Nie)rozum ma dopomagać bohaterce w aranżowaniu takich sytuacji, które pozwolą jej na ponowne przeżycie traumy z dzieciństwa – traumy bycia odrzuconą, nadzorowaną i karaną. Zewnętrzne medium sprawia, że Erika czeka na decyzję Waltera niczym na wyrok. List, ucieleśniający masochistyczne dążenia bohaterki, spełnia funkcję kontraktu, jaki Pianistka chce zawrzeć z Klemmerem. Według Gérarda Bonnetta:

[...] kontrakt stanowi integralną część problematyki masochistycznej. Skrupulatność, z jaką jest układany, sprawia, że można go traktować jako prototyp i model wszelkich kontraktów. Zmierza on do odtworzenia zamkniętego, wyizolowanego systemu, który zastępuje bliskość seksualną.

---

<sup>36</sup> E. Jelinek, *Pianistka*, op. cit., s. 281.

Szczegółowo określa miejsce, znaczenie i sposób użycia każdego przedmiotu: pejcza, butów na wysokim obcasie, ubrania; określa role odgrywane przez uczestników aktu; przewiduje nawet system kar i represji w wypadku złamania którejś z ustalonych reguł<sup>37</sup>.

Pianistka, dając Walterowi list zawierający opis masochistycznych pragnień, projektuje na niego te cechy, które właściwe są jej matce. Mężczyzna ma być bezwzględny i okrutny. Może robić z córką Kohut, co mu się podoba. Jego dostęp do niej nie jest niczym ograniczony. Erika chce być upokarzana i nadzorowana: „uderz mnie, proszę, grzbietem dłoni, mocno w twarz, kiedy będziemy sami. Zapytaj mnie, czemu nie poskarżę się matce albo ci nie oddam”<sup>38</sup>. Szaleństwo Pianistki przejawia się więc w pragnieniu bycia całkowicie bezbronną. W bezbronności Erika upatruje możliwość stania się idealną córką, która nie będzie w stanie w jakikolwiek sposób sprzeniewierzyć się matce. Bohaterka pragnie być całkowicie wypreparowana z resztek własnej woli, która mogłaby udaremnić jej posłuszeństwo wobec matki.

### Język szaleństwa. Wnioski

W przypadku powieści Jelinek znaczącą rolę w ekspresji szaleństwa odgrywa zastosowanie mowy pozornie zależnej – to ona sprawia, że postaci są w jakiś sposób niesamodzielne, jakby niezdolne do przemówienia własnym głosem, zdane na protekcję ze strony narratora. Osłania on swoich bohaterów przed furią szaleństwa, podobnie jak czynią to odpowiednie instytucje, takie jak szpitale czy domy opieki. Literatura spełnia tu więc rolę kaftana bezpieczeństwa – udaremnia to, co mogłoby stanowić potencjalne niebezpieczeństwo dla podmiotu. Z drugiej strony język, jakim Jelinek opisuje przygody swoich postaci, jest językiem szaleństwa, mieszającym style i estetyki, wykorzystującym na przykład kulinarne metafory czy porównania do mówienia o ludzkiej seksualności – „[...] mężczyzna najczęściej musi wyżywić kobietę i oceniany jest wedle swojej zdolności do wyżywienia, tak i tutaj dostarcza kobiecie ciepłego pożywienia, które jego wnętrzości same ugotowały na oszczędnym ogniu”<sup>39</sup>.

Pisarka operuje językiem, którego zrozumienie jest możliwe pod warunkiem przyzwolenia na zatarcie wszelkich granic – człowiek Jelinek to hybryda, zarazem podmiot, przedmiot, zwierzę i maszyna. Hybrydyczny jest

<sup>37</sup> G. Bonnet, *Perwersje seksualne: historia pojęcia, opis objawów, przyczyny*, tłum. D. Demidowicz-Domasiewicz, wstęp do wyd. pol. Z. Lew-Starowicz, Gdańsk 2006, s. 76.

<sup>38</sup> E. Jelinek, *Pianistka*, op. cit., s. 280–281.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 126.



także opisujący go język, wykorzystany do wskazywania na ludzką nieforemność i nierozumność. Język pokazujący całkowity brak kontroli podmiotu nad tym, co mówi – język, który jako byt niekontrolowalny najgłębiej daje o sobie znać w przypadku szaleństwa. Erika, wkładająca tyle wysiłku w tworzenie instrukcji dla Klemmera, staje się przecież ofiarą tego, co wypowiedziane i przezeń przyswojone. Owa nieodwracalność oddaje klęskę, jaką ponosi bohaterka zarówno w starciu z językiem, jak i z jego powodu. Zdaniem autorki przedmowy do *Mojej sztuki protestu*:

U podstaw krytycznego wywodu Jelinek leży przekonanie, że wszyscy jesteśmy „ugodzeni przez język”, a jednocześnie pogrążeni w iluzji suwerennego mówienia, mówienia własnym językiem. „Bo w końcu kto w domu jest u siebie, kto jest panem samego siebie?”. Czy mówiąc „ja”, możemy rzeczywiście mieć na myśli siebie? Czy nie chodzi o wmówiony nam pozór indywidualności w czasach *homo optionis* („pomysłić i wymyślić siebie”), pozór, który „wytryskuje z supermarketu”? Tymczasem język góruje nad nami i „ciągle chce kasać, tylko ludzie jeszcze o tym nie wiedzą”<sup>40</sup>.

Owo wmówienie wydaje się najgłębiej oddawać ducha (nie)rozumu, pokazując, że szaleństwo stanowi istotny komponent „ja”, które wmawia sobie określoną, jedynie słuszną wizję świata i przeżywa cierpienie, by jej bronić.

Zarówno Carol, jaki i Erika stają się w pewnym sensie ofiarami społeczeństwa przesiąkniętego niezdrową manią władzy i przypisującego sobie normalność. To społeczeństwo (nie)rozumu, zbiorowość powstrzymująca myślenie w obawie przed utratą pielęgnowanego wizerunku. Erika i Carol są postaciami, którym nie udaje się wykroczyć ani poza władzę zbiorowości, ani poza władzę wstrętu wzmagającego ich szaleństwo.

MADNESS, (UN)REASON AND DISGUST IN *REPULSION* BY ROMAN POLAŃSKI  
AND *THE PIANO TEACHER* BY ELFRIEDE JELINEK

ABSTRACT

The article discusses the problem of madness and disgust in Polański's film *Repulsion* and Jelinek's novel *The Piano Teacher*. The author, by referring to concepts created by, among others, Sara Ahmed, Julia Kristeva, Michel Foucault points to the relation between madness and disgust. According to the author, disgust leads to the madness of (un)reason. This displays in the fact, that protagonists cannot overcome not only their relatives' pression, but also influence of society.

---

<sup>40</sup> A. Jezierska, M. Szczepaniak, „*Nie u siebie, a jednak w domu*”. *Eseje Elfriede Jelinek*, [w:] E. Jelinek, *Moja sztuka protestu*, red. A. Jezierska i M. Szczepaniak, tłum. K. Bikont et al., Warszawa 2012, s. 16.

## KEYWORDS

madness, disgust, (un)reason, violence

## BIBLIOGRAFIA

1. Ahmed S., *Performatywność obrzydzenia*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
2. Bataille G., *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2007.
3. Bonnet G., *Perwersje seksualne: historia pojęcia, opis objawów, przyczyny*, tłum. D. Demidowicz-Domasiewicz, wstęp do wyd. pol. Z. Lew-Starowicz, Gdańsk 2006.
4. Bonnotte S., Zamochnikoff F., *Polański. Na rozdrożu światów*, tłum. K. i K. Pruscy, Warszawa 2006.
5. Bratkowski P., *Nobel za kontrowersje*, „Newsweek” 2004, nr 42.
6. Canetti E., *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Warszawa 1996.
7. Dessuant P., *Narcyzm. Przegląd koncepcji psychoanalitycznych*, tłum. Z. Stadnicka-Dmirtiew, Gdańsk 2007.
8. Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1987.
9. Foucault M., *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, wyb. i oprac. T. Komedant, tłum. B. Banasiak et al., Warszawa 1999.
10. Jelinek E., *Moja sztuka protestu*, red. A. Jezierska i M. Szczepaniak, tłum. K. Bikont et al., Warszawa 2012.
11. Jelinek E., *Pianistka*, tłum. R. Turczyn, Warszawa 2004.
12. Kiejna A., *Co powiedzą kobiety: „Pianistka”, czyli apologia wstrętu*, „Rzeczpospolita” 2001, nr 263.
13. Kiejna A., *Niepokorne spojrzenie. Literacki Nobel dla Elfriede Jelinek*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 238.
14. Kopacki A., *Ta cudowna nienawiść. O powieści Elfriede Jelinek „Pianistka”*, „Literatura na Świecie” 2014, nr 1–2.
15. Korbel J., *Szaleństwo a kulturowa i społeczna koncepcja kobiecości*, [online] [www.terapeuci.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=12&Itemid=6](http://www.terapeuci.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=6) [dostęp: 5.08.2014].
16. Kozioł U., *To nie jest wielka literatura*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 237.
17. Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.
18. Laffay A., *Opowiadanie, świat, kino*, tłum. S. Kowalski, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr LXVI.
19. Lipszyc J., *„Trochę mnie to przeraża”. Nobel dla austriackiej pisarki Elfriede Jelinek*, „Angora” 2004, nr 42.
20. Masłoń K., *Antyaustriackie gadanie*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 237.
21. Mazur P., *Nagroda dla skandalistki*, „Nasz Dziennik” 2004, nr 237.
22. Menninghaus W., *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009.
23. Miecznicka M., *Spacer po szkle*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 288.
24. *„Mówię i mówię”: teatralne maski Elfriede Jelinek*, red. M. Szczepaniak, Bydgoszcz 2008.
25. *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
26. Nussbaum M., *Hiding from Humanity. Disgust, Shame and the Law*, Princeton University Press 2006.
27. Nyssen U., *Nieładne problemy Elfriede Jelinek*, „Dialog” 1994, nr 6.

28. Parker J., *Polański*, tłum. A. Milcarz, Wrocław 1998.
29. Stachówna G., *Polański od A do Z*, Kraków 2002.
30. Stachówna G., *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994.
31. Szczepaniak M., „*Miłość według norm austriackich*”. *Dyskurs miłosny w powieściach Elfriede Jelinek*, [w:] *Miłość we współczesnych tekstach kultury*, red. M. Szczepaniak, Bydgoszcz 2010.
32. Szczepaniak M., „*Mówię i mówię*”: *teatralne maski Elfriede Jelinek*, Bydgoszcz 2008.
33. Szczepaniak M., *Pióro jak skalpel: o wiedeńskiej pisarce Elfriede Jelinek*, „*Fraza*” 1997, nr 3.
34. Wróblewski Ł., *Masłowska: opowieść o wstręcie*, Kraków 2016.

