

Znaczące ciało Gerti – szkic o *Pożądaniu* Elfriede Jelinek

Gerti's Meaningful Body: Reflections on Elfriede Jelinek's Novel Lust

Karol Gromek



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/td/1402>

ISSN: 2545-2061

Publisher

The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences

Printed version

Date of publication: 1 août 2017

Number of pages: 203-219

ISSN: 0867-0633

Electronic reference

Karol Gromek, « Znaczące ciało Gerti – szkic o *Pożądaniu* Elfriede Jelinek », *Teksty Drugie* [Online], 4 | 2017, Dostępny online od dnia: 15 août 2017, Ostatnio przedlądany w dniu 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/td/1402>

Znaczące ciało Gerti – szkic o *Pożądaniu* Elfriede Jelinek

Karol Gromek

TEKSTY DRUGIE 2017, NR 4, S. 203–219

DOI: 10.18318/td.2017.4.13

Jelinek jest rewolucjonistką. Porządkuje na nowo język literacki i pozwala wyjawić się w nim mowie ciała; ale czy zawłaszcza go zupełnie i każe mu działać według własnych praw? To pytanie będzie punktem wyjścia do mojej interpretacji *Pożądania*. Pisarka, zdaje się, odrzuca językowe normy, nadal pozostając czytelną. Opowiadając historie kobiet, nie zapomina o tym, że czytający – by mógł mieć jakiegokolwiek odczucia wobec bohaterek – musi najpierw je zrozumieć.

W granicach tekstu literackiego wytwarzają się trzy niezbędne relacje. Po pierwsze: czytający wobec piszącego. Po drugie: czytający wobec opisanej postaci. Wreszcie, po trzecie: piszący wobec *swojego* bohatera. Szczególnie zajmujący wydaje się ten ostatni związek, ponieważ wymaga on w tym przypadku określenia Jelinek autorką współodczuwającą i nazwania tym samym epitetem jej twórczości¹. Oczywiście pojawia się tu zastrzeżenie

Karol Gromek – lic., absolwent kulturoznawstwa, obecnie student filologii polskiej oraz filozofii w ramach MISH. Interesuje się teoriami poststrukturalizmu oraz filozofią nowocześniejszą. Kontakt: kargromek@gmail.com

1 O relacji empatii, literatury i badań literackich pisali wyczerpująco Anna Łebkowska oraz Jarosław Płuciennik: Zob. A. Łebkowska *Em-*

dotyczące etycznego wymiaru takiego pisania: przybliżenie się do innego (bohatera, czytającego, piszącego) może być narzuceniem osobistej perspektywy i podporządkowaniem czyjejs historii własnym regułom. Jeśli – podążając za Lévinasem – przyjmujemy, że: „więź z drugim zawiązuje się tylko jako odpowiedzialność”², to już wyraźnie kształtuje się sens tej relacji. W stosunku, który miał zestawiać podmioty, ostatecznie jeden z nich stanie się obiektem, potrzebującym – z perspektywy tego pierwszego – pomocy. Współodczuwanie i odpowiedzialność w tekście literackim nigdy nie rozgrywają się między podmiotami usytuowanymi względem siebie równorzędnie: to ja pochylam się nad tobą, ponieważ ty sam nie potrafisz wyrazić siebie. Pozostajemy więc z pytaniem: czy inny chce, by mówić *w jego imieniu*? Warto jednak podkreślić, że takie dylematy etyczne pojawiają się na samym końcu; początek, pierwsze zetknięcie jest emocjonalne – dopiero dalej sprawa staje się bardziej złożona i wieloznaczna. Odbiorca i jego odczucia to konsekwencja lektury tekstu, a sięgając jeszcze wcześniej: jest to następstwo empatii Jelinek dla swojej bohaterki. Czytelnicze emocje są jedynie efektem tamtego zetknięcia i nie są zapisane w tekście. *Ja* współodczuwam poprzez kolejne zapośredniczenia, ponieważ Gerti – główna bohaterka powieści – jest własnością Jelinek. Historia zapisana w *Pożądaniu* nigdy nie zaistniałaby bez autorki, ponieważ to ona *zechciała* ją opowiedzieć, więc to pisarka wykonała pierwszy gest, który uruchamia czytelniczą empatię.

Jeśli Elfriede Jelinek jest pisarką i rewolucjonistką – to z kolei takie zestawienie przywodzi na myśl inną kobietę, która zdecydowała się zgłębić zasadę rządzącą językiem, czyli materiałem, który Jelinek wykorzystuje. Myślę tutaj o autorce *La Révolution Du Langage Poétique*, Julii Kristevej, która w swoich teoretycznych pracach rozwija koncepcję wynikającą z psychoanalitycznych studiów a która posłuży mi do analizy i interpretacji *Pożądania*. Podstawowym założeniem Kristevej jest traktowanie języka (i też samego podmiotu) jako procesu, który jest konsekwencją przenikania się tego, co symboliczne, z tym, co semiotyczne³. Inaczej mówiąc: sposób, w jaki się komunikujemy, nie jest jedynie wyrazem Porządku Ojca, lecz też Porządku Matki. W przeciwieństwie do figury Ojca, który wiąże się z tym, co kulturowe, duchowe, myślowe i świadome, Matka i jej relacja

patia. *O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008, J. Płuciennik *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Universitas, Kraków 2004.

2 E. Lévinas *Etyka i Nieskończony*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, PAT, Kraków 1991, s. 55.

3 Zob. J. Bator *Julia Kristeva: kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie” 2000 nr 6, K. Kłosińska *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2010, s. 405-436.

z podmiotem opiera się na tym, co biologiczne, cielesne, nieświadome i afektywne. Krzyk, płacz, jęk, gesty, ułożenie ciała, bełkot – to język, który wykorzystuje dziecko, by porozumieć się z matką, która zazwyczaj bezbłędnie odczytuje ukryte znaczenia. Kristeva jest przekonana, że moment, w którym dziecko wchodzi w Porządek Ojca, nie jest równoznaczny z odrzuceniem tamtego języka. Wręcz przeciwnie: jego utrwalenie jest konieczne, by móc traktować mowę jako narzędzie komunikacji. W momentach, w których dochodzi do zdominowania jednego Porządku przed drugim, możemy mówić o psychozie lub histerii (albo o tekście psychotycznym lub histerycznym). Jeśli jednak zostaje zachowana równowaga między nimi, to podmiot jest w stanie wyrażać siebie w sposób, który nie pomija ani duchowego, ani cielesnego doświadczenia. Nierozstrzygniętą kwestią, którą będę tutaj rozwijał, jest to, czy cielesność jest możliwa do nazwania i zapisania oraz czy jest świadomie umieszczana w tekście. Oczywiście w przypadku dzieła literackiego należy pamiętać o tym, że podlega ono *spreparowaniu* i że kształt niektórych jego elementów wynika z narzuconej formy. Dzieło literackie nie jest (nie może być) zapisem terapii, która rzeczywiście miała miejsce; nie jest też dokumentacją medyczną, więc pisanie o tekście nigdy nie będzie *leczeniem*; może być jedynie rozpoznaniem symptomów. Kristeva tak opisuje proces stwarzania tekstu literackiego:

Twórczość literacka to przygoda ciała i znaków, będąca świadectwem uczuć: smutku jako oznaki oddzielenia i jako zapowiedzi panowania symbolu; radości jako oznaki triumfu, sytuującego mnie w uniwersum sztuki i sztuczności, oraz symbolu, które próbuję najlepiej jak umiem powiązać z moim doświadczeniem rzeczywistości. Twórczość literacka wytwarza jednak to świadectwo w całkiem innym materiale niż nastrój. Przekształca ona uczucie w rytmy, znaki, formy. „Semiotyczne” i „symboliczne” stają się znakami komunikującymi rzeczywistość uczuciową, wyczuwalną przez czytelnika (podoba mi się ta książka bo mówi o smutku, lęku albo radości), niemniej jednak zdominowaną, porzuconą, zwyciężoną.⁴

Trzy kobiety: Jelinek, Kristeva i Gerti – wszystkie razem próbują opowiedzieć poprzez język o kobiecym doświadczeniu i pożądanym. Poznają je tylko przez tekst. A tekst staje się faktycznym doświadczeniem. Postaram się przyjrzeć, na ile to jest uświadomione, a na ile instynktowne. Ta niepewność i ryzyko są wpisane w spojrzenie badawcze, które wykracza poza horyzont

4 J. Kristeva *Czarne słońce*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Universitas, Kraków 2007, s. 26-27.

tekstu *stricte* literackiego⁵ i wymaga rozpoznania śladów realnego życia, które mimowolnie zapisują się w historii podmiotu pisarki, teoretyczki i postaci literackiej. Wszystkie trzy tworzą wewnętrzny system odwołań i hierarchiczny porządek: każda z nich nie tylko podlega innej kategorii opisowej, ale też ma zgłębiać odmienny stopień niezależności. Niemniej największej siły opresji doświadcza bohaterka powieści.

Hierarchia

Tekst rozpoczyna się nagle, kończy się równie niespodziewanie. „Kobieta chce w końcu stać się nieskończona”⁶. Początek nie jest ekspozycją postaci, koniec nie jest podsumowaniem lub zgrabnym potraktowaniem historii puenty. Kilka pierwszych zdarzeń: kobieta obserwuje ludzi przez okno, spaceruje z dzieckiem, przygotowuje obiad, idzie do kościoła (gdzie siada w pierwszym rzędzie). Nie ma wątpliwości, że to będzie główna bohaterka – tylko czemu nie wiadomo, jakie nosi imię?

Koło pięćdziesiątej strony odkrywamy tajemnicę. Kobieta ma na imię Gerti. To imię jest zdrobnieniem od Gertrudy. Według prawa niemieckiego można nazywać dziecko zdrobnieniem i jest ono traktowane (to imię) jako oficjalne. Dorosła kobieta – Gerti – według swojego imienia zostaje na zawsze dzieckiem. (Na zawsze – czyli na całe swoje życie, co z jej perspektywy oznacza właśnie owo *zawsze*). Wiecznie zależna od kogoś, nieco infantylna, bezbronna: nosi w sobie wszystkie te cechy, które otrzymała w darze wraz z imieniem. Tak jakby ktoś (ojciec lub matka) chciał ją przed czymś ochronić, zachować jej niewinność, zatrzymać w pewnym stanie nieświadomości. To pierwszy ślad dysonansu semiotyczno-symbolicznej komunikacji: z jednej strony postać otrzymuje imię, które – wyrażone abstrakcyjnymi literami alfabetu – będzie wpływało na jej cielesne doświadczenie. Z drugiej strony ten ojcowski gest *nazwania* (ojcowski, bo z porządku symbolicznego) nakazuje

5 Problematiczny jest jednak fakt, że nawet to, co nie zostaje zapisane w literackim tekście, ostatecznie i tak podlega dyskursywizacji. Pisze o tym Ryszard Nycz w *Poetyce doświadczenia*: „Niezależnie bowiem od potrzeb i pokus zwrócenia się ku pozajęzykowym dziedzinom – ku sferze obrazów, emocji, cielesności, działania, tzw. bezpośredniego doznania czy doświadczenia... – to wszędzie tam, gdzie pytamy o to, czym są i co znaczą te zjawiska, przemieniamy je w dyskursywne doświadczenia, odnajdujemy się niezawodnie na powrót w obszarze językowego rozumienia” (R. Nycz *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 141).

6 E. Jelinek *Pożądanie*, przeł. E. Kalinowska, W.A.B., Warszawa 2007, s. 95.

jej zostać przy Matce (synonim opiekunki) – jako istota nie-dorośla, która nie potrafi funkcjonować samodzielnie. Gerti jest kobietą-dziewczynką, ale jej ciało nie jest dla niej już żadną tajemnicą; bardzo drobiazgowo i bogate w doświadczenia (eksperymenty) lekcje biologii poprowadzi dla niej mąż.

Jelinek nie pozwala swojej bohaterce wypowiedzieć ani słowa. Ona jest w tekście tylko poprzez swoje ciało, które i tak nie jest jej znakiem-własnością. Czytelnik (ale też jej mąż) zabiera jej to ciało na każdej stronie, w każdym akapicie. Ona nie jest nawet tytułowym pożądaniem – bo i ono jest jej zabrane: jej pragnienie nie ma tutaj znaczenia. Mężczyzna, który ją wykorzystuje dla własnej przyjemności, zabiera jej całą przyjemność. Jego nienasycenie seksualne uzasadnia istnienie tej kobiety w tekście – kobieta jest jedynie podporządkowana jego potrzebom.

Zależność władzy i hierarchiczności w *Pożądaniu* jest zauważalna na kilku poziomach. Sama treść wystarczająco dosadnie wyraża relację kobiet wobec mężczyzn i ukazuje ją w dość konwencjonalny sposób (bez większego problemu można wskazać, kto przyjmuje pozycję dominanta, a kto ofiary). Jelinek, jako autorka *Pożądania*, sama jednak nie wpisuje się w ten schemat: uderza w niego poprzez sam gest napisania książki. Kobieta, która stwarza tekstową rzeczywistość; kobieta-stwórca, to samo w sobie brzmi prawie jak bluźnierstwo! Gest stwarzania w społeczno-kulturowym dyskursie należy tylko do mężczyzny (Ojca, Boga). Prócz tego Jelinek decyduje się mówić o kobiecie. Tyle że jej bohaterka nie ma żadnej władzy. Gerti koncentruje całą swoją energię na tym, by po prostu *istnieć*. Nie ma świadomości pewnego kontinuum, w którym bierze udział jako postać literacka. Ostatecznie każda bohaterka zapisana w tekście to spadkobierczyni Molly Bloom. Wszelkie następstwa monologu żony Leopolda są jedynie godną politowania próbą podjęcia tamtego ryzyka. Tylko ona odważyła się powiedzieć wszystko i w taki sposób, w jaki miała na to ochotę:

mam nadzieję że napisze do mnie dłuższy list następnym razem jeżeli mnie naprawdę polubi O niech dzięki będą najwyższemu Bogu że mam kogoś kto da mi to czego tak okropnie potrzebowałam wrócił mi trochę życia [...] głupie kobiety wierzą że miłość to wzdychanie dla mnie to umieranie.⁷

Gerti nie mówi nic.

7 J. Joyce *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, PIW, Warszawa 1969, s. 796.

Ciało i jego właścicielka

Ona nie może powiedzieć zbyt wiele, mówieniem musiałaby wyjść z siebie, wypowiedzieć siebie (a zachowuje się tak, jakby tego nie potrafiła). Zbyt wielkie ryzyko; ciało jest jej niezbędne do życia, język już niekoniecznie. Może obejść się bez słów. „Zakłopotani podwładni milczą”⁸. Ciało jest wystarczająco dosadne; każda rozmowa jest tylko przypisem do już raz (dobitnie) przedstawionego znaku. Uniesiona ręka, spuszczone głowa: mylnie interpretowana przez męża jako znak poddania i szacunku. Kobieta się boi, Gerti się boi i czuje obrzydzenie. Bliskość męża jej nie roztkliwia. Gerti nie wie jak mogłaby opowiedzieć o swojej czułości. „Jej intymność już od dawna przypomina walcownicę [...]”⁹ – żona, z której *korzysta* tylko jeden człowiek, okazuje się surowcem nieodnawialnym; z każdym kolejnym spotkaniem pozbawia sama siebie wszelkich odczuć i robi to na własny użytek – żeby po prostu przestać cierpieć, ale móc istnieć. To jedyny sposób na przetrwanie maratonu upokorzeń, jaki funduje jej mąż.

Gerti nie dokonuje żadnego wywrotowego gestu, prócz tego, że po prostu *jest*. Pojawia się w tekście jak zwierzę doświadczalne i na niej testuje się granice języka i somatyczności. Nancy, rozważając temat ciała, zwraca uwagę na tę potencjalność mowy niesymbolicznej: „Ciało wyraża – nie jest ono ani milczące, ani nieme, bo to są kategorie językowe. [...] Ciało wyraża się w ten sposób, że – pozostając obce wobec wszelkich interwałów oraz dewiacji znaków – oznajmia absolutnie wszystko (oznajmia siebie w sposób absolutny)”¹⁰. Na tym *całkowitym istnieniu* opiera się wywrotowość postaci literackiej: tutaj jest ona poddawana nieskończonym torturom i upokorzeniom, a mimo to usilnie trwa. Rolę rewolucyjnego podmiotu Gerti dzieli ze swoją stwórczynią. Jelinek i literacka postać *produkuje* się nawzajem wobec czytelnika. Nawet jeśli odrzuci się zupełnie tezę o bohaterce jako podmiocie – który może i nie jest fizyczny, ale jest obecny – to nadal pozostaje autorka chroniąca istnienie Gerti. Pisarka strzeże bohaterki, by tak naprawdę zachować siebie jako wyrazicielkę myśli. Stosunek tego, co duchowe, z tym, co cielesne, Nancy opisuje tak: „W tym, co jest myślą o ciele, myśl jest popychana zawsze przez ciało do pójścia dalej, zbyt daleko. Za daleko na to, aby mogła pozostać myślą, ale równocześnie nie tak daleko, aby stała się ciałem”¹¹. Jelinek ztraca się

8 E. Jelinek *Pożądanie*, s. 31.

9 Tamże.

10 J.-L. Nancy *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 101.

11 Tamże, s. 34.

w o-pisywaniu – jej bohaterka zatracą się w zaznawaniu cierpienia: w ten sposób one się uzupełniają.

Gerti istnieje tylko poprzez opis swojego ciała i tego, co jej mąż z nim robi: „W locie zręcznie wylawia jej więdnące cycki, wiąże je u nasady sznurkami, zmieniając w pękate balony. Chwyta ją na karku za sukienkę, pochyla się nad nią, jakby chciał ją podnieść i wrzucić do torby”¹². Sam tekst robi to samo (ma te same właściwości): jest przemocowy wobec bohaterki. Ciało nie należy do niej; zawsze musi być upokorzone, rozebrane i do cna wykorzystane, aż do momentu, w którym będzie zupełnie pozbawione właścicielki.

Histoires d’amour

Nagle wydarza się coś niespodziewanego. Gerti spotyka mężczyznę. Wydaje się, że będzie to przełomowy moment w jej życiu. Spacerując w szlafroku i kapciach po ulicach miasteczka wypoczynkowego, będąc pod wpływem alkoholu, zostaje zaczepiona przez młodego studenta jadącego samochodem. Narracja ciągle powraca do tego pierwszego momentu, w którym obok niej zatrzymuje się auto Michaela; wielokrotnie akapity zaczynają się od tego zdarzenia (narracja *Pożądania* niezmiennie płynie tak, jakby wszystko działo się *teraz*). Gerti spotyka mężczyznę, którego (zdaje się) pożąda i który również pożąda jej. Wreszcie żona dyrektora patrzy na jakiegokolwiek człowieka z przyjemnością i widzi w nim swojego przyszłego kochanka (co ciekawe, dowiadujemy się, że to pierwsza taka sytuacja, w której odważa się zdradzić męża). Michael staje się nie tylko obiektem jej pragnienia, ale również spowiednikiem: ona coś mu opowiada w taki sposób, jakby dopiero teraz mogła mówić; coś w niej pęczniało, a teraz się z niej wylewa... Od chwili pojawienia się Michaela cała narracja przestaje pełnić jedynie rolę bezwzględного protokołu; zdaje się, że nadchodzi dla Gerti czas zmiany, że coś do niej dociera i ten młody mężczyzna pomoże jej się z tym zmierzyć. W samochodzie jest jej „przyjemnie ciepło”¹³, siedzą obok siebie, ona coś mu opowiada – to, co mówi, nie jest zapisane w tekście; może same jej słowa nie mają znaczenia (ale ona mówi!, wreszcie ma możliwość i chęć, by coś powiedzieć). W tekście jest tylko opis zdarzenia: ślad tego, że Gerti otwiera się przed młodym mężczyzną. A on jest świadkiem tego otwarcia; jest szczęśliwy, że może jej wysłuchać; ona jest spragniona jakiegokolwiek uczucia – i Michael ulega jej potrzebom.

12 E. Jelinek *Pożądanie*, s. 66.

13 Tamże, s. 91.

To powoduje, że kobieta się w nim zakochuje (pojawia się radość i oczekiwanie), a co za tym idzie, tekst wypełniają metafory. Tekst rozkwita. Tekst staje się gorący, „ciała powinny nieustannie płonąć”¹⁴. Gerti dopiero teraz zaczyna odczuwać swoje ciało i ciało Michaela. Tym razem akt seksualny nie będzie aktem przemocy; język nie będzie upokarzał i prowadził do bólu. Drugie ciało ma otrzymać to, co najlepsze. Opisy ich intymnych spotkań nie tracą swojej dosadności, ale wulgarny język jest wplątany w liryczną narrację¹⁵. Kobieta krzyczy do niego „Chodź!”¹⁶. Pierwszy raz wyraża jakiś sens za pomocą słów; jednak teraz to już dzieje się w momencie seksualnego napięcia, jest gdzieś między semiotycznym a symbolicznym porządkiem języka. Równie dobrze mogłoby to być jęk pozbawiony symbolicznego naddatku; samo słowo jest tylko pretekstem do *wyrażenia i ujawnienia* swojego pożądania. Wyzwała w sobie seksualną energię – „niech zdrzą podbrzusza, nie damy im zasnąć, cały czas musimy się bawić zapalniczką [...], by wciąż doprowadzać do wrzenia, połykać życie, które tak czy owak dostaliśmy w podarunku”¹⁷. Gerti wymyka się tekstowi, wymyka się również schematowi dotychczasowego życia – biegnie, ucieka przed porządkiem zdań: „Lecz nagle kobieta otwiera gwałtownie drzwi powoli przyspieszającego pojazdu, biegnie w las. Wypełniają ją uczucia, musi je z siebie wyrzucić [...].”¹⁸ Pierwszy raz kobieta staje się *główną* bohaterką, istnieje jako oddzielny byt, nie ustanawia się *wobec* kogoś. Wydarza się krótka chwila wyzwolenczego szaleństwa: „Ogania się rękami, jakby były tu komary i inne dziwne insekty, potyka się o korzeń, upada, kaleczy sobie twarz [...], znika w ciemnym lesie”¹⁹. Niespodziewany bieg wymyka się porządkowi tej narracji: ta, która opowiada, traci z oczu główną bohaterkę, musi jej szukać, wyłapać ślady jej obecności w tej rzeczywistości. Jednak ta ucieczka przed byciem widoczną (dla Jelinek, czytelnika, narratorki, Michaela) nie trwa zbyt długo. W pewnym momencie narratorka znów zaczyna widzieć Gerti („Nie, jest tam z przodu, biegnie!”²⁰). Ta sytuacja nie ma żadnych konsekwencji,

14 Tamże, s. 90.

15 Ten sposób myślenia o erotyce (łączenie dosłowności z subtelnością) przypomina wizualną pracę Maurycyego Gomulickiego *Cream Pie* (fotografia, 2006).

16 E. Jelinek *Pożądanie*, s. 95.

17 Tamże, s. 90.

18 Tamże, s. 85.

19 Tamże, s. 85.

20 Tamże, s. 85-86.

romans trwa dalej, bez żadnego komentarza. Teraz bohaterowie przenoszą się do motelu. Kochają się. I okazuje się, że młody mężczyzna zaczyna traktować ją tak samo jak mąż: jak narzędzie do zaspokajania swoich erotycznych (wręcz fizjologicznych) potrzeb. Po wszystkim odwozi ją do domu (oddaje pierwotnemu właścicielowi), gdzie cały seans upokorzeń ze strony małżonka zaczyna się od początku. Gerti zdaje się owładnięta miłością. Następnego dnia postanawia odnaleźć Michaela. Idzie do fryzjera, ubiera się w najlepszą suknię, jaką ma, maluje się (stroji swoje ciało); potem jedzie na stok narciarski, bo wie, że tam go spotka. Znowu jest pijana; nie zwraca uwagi na śmieszność całej sytuacji: widząc zjeżdżającego z góry Michaela wraz z grupą przyjaciół, podbiega do niego i rzuca mu się na szyję. On ją odtrąca. Jednak po krótkim czasie wraca – i rozpoczyna się orgiastyczna scena niczym z *Filozofii w buduarze* Sade'a²¹. Opis staje się zupełnie nieczytelny: nie wiadomo do końca, ile osób uczestniczy w seansie upokorzeń Gerti ani co dokładnie się dzieje.

Od momentu, w którym Gerti decyduje się odnaleźć Michaela, temperatura tekstu znowu wzrasta. Tym razem przejawem tego płonienia tekstu – doświadczenia jest wyraźnie zauważalne empatyczne zespolenie narratorki (autorki?) z bohaterką („My, damy...”²²); kiedy Gerti pojawia się na stoku i zauważa znajome Michaela, narratorka notuje: „Stoją naprzeciwko nas, nie wykazując zainteresowania, bo nie rozkwitamy jak niedostępny śnieg tam na ścianie”. Pośpiech zapisu sprawia, że autorka zapomina o dystansie między nią a bohaterką. Można to uznać za wyraz empatii – intensywnego procesu współodczuwania. Silne emocje Gerti nie są narratorkę obojętne. Obie współdoświadczają, a tym, co zdaje się je łączyć, jest nie tylko płęć, ale i wiek. Narratorka podkreśla wspólne kobiece doświadczenie starzenia: „Każda starzejąca się kobieta płaci cenę za mycie, strzyżenie, kładzenie się i wyżywienie. Żeby nasze włosy wyglądały, jak gdyby było ich więcej, niż mamy na koncie. [...] Wkrótce zostaniemy zastąpione młodszym człowiekiem [...]”²³.

21 „Musisz pocierpieć – nie ma na to rady. Jaki los cię czeka? Tego nie wiem! Może zostaniesz rozszarpana albo spalona żywcem. [...] Ale sobie pocierpisz, ładacznico! O, tak! Zanim umrzesz, musisz przejść niezliczone tortury. [...] Najpierw panie – zechciejcie uzbroić się w godmisze. Będziecie zadawać jej srogie razy to z przodu, to z tyłu. Kawaler, Augustyn i ja zmienimy was potem, używając naszej własnej broni. Zaraz zaczynamy. Jak się domyślacie, jej ciało ponownie przyjmie moje hołdy. Podczas tej orgii każdy z nas będzie mógł ją skazać na dowolną karę. Pamiętajcie jednak, żeby stopniować plagi, nie może zdechnąć od razu...” (D.A.F. de Sade *Filozofia w buduarze*, przeł. M. Fabjanowski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1989, s. 335-338).

22 E. Jelinek *Pożądanie*, s. 164.

23 Tamże, s. 158-159.

Wzrastanie temperatury tekstu wynika wprost z emocji towarzyszących Gerti: im silniej zapada się ona w afektywne doświadczanie, tym bardziej wyraziście początkowa struktura powieści łamana jest licznymi przekształceniami i zaburzeniami. To już nie jest tekst o pożądaniu jako o biologicznym, agresywnym popędzie; teraz pożądanie Innego zostaje utożsamione z zakochiwaniem się. Czytamy więc historię miłosną. Kristeva natomiast stwierdza wprost: „język miłości jest niemożliwy”²⁴.

Autorka *Histoires d'amour* decyduje się na opowiedzenie o regułach rządzących uczuciowym alfabetem. Mimo że przygląda się literackim tekstom (Balzac, Stendhal, Baudelaire, *Pieśń nad pieśniami*, Shakespeare, Bataille...), to zaczyna jednak od osobistego doświadczenia. Tak brzmi wstęp jej opowieści o historiach miłosnych:

Miłość od pierwszego wejrzenia, dzika miłość, niezmierną miłość, ognista miłość... Próba mówienia o tym zdaje się dla mnie czymś innym niż samo przeżywanie, ale jest nie mniej problematyczne i rozkosznie odurzające. Czy nie brzmi to absurdalnie? To szaleństwo. Bez wątplenia ryzyko dyskursu miłości, dyskursu kochanka, wyjawia się głównie z niepewności co do jego obiektu. O czym my właściwie mówimy? Pamiętam rozmowę kilku *jeunes filles*; ja byłam jedną z nich. Wybitnie kochliwa figura – *jeune fille* – stereotyp czarującej uwodzicielki, która miesza przyjemność, pożądanie i ideały w tym ogniu, który sama z pasją nazywa miłością [...]. Kiedy mówiliśmy, że się zakochałyśmy, to czy odkrywałyśmy przed naszymi ukochanymi prawdziwy sens naszych namiętności? [...] Być może naiwność tamtych rozważań ukrywa metafizyczną głębię – chociażby taką dotyczącą języka. Poza jeszcze jednym odkryciem o przepaści rozdzielającej nasze płcie, takie debaty wskazują, że miłość byłaby samotna przez nieopisywalność. Kiedy jednostka odkrywa siebie jako intensywnie prawdziwą, mocno subiektywną, ale też gwałtownie etyczną, ponieważ chciałaby być gotową by hojnie obdarowywać Innego, to w tym samym momencie odkrywa też swoje ograniczenia i niemoc swojego języka.²⁵

Trudno powiedzieć, na ile Kristeva jest tutaj badaczką literatury, a na ile pisarką. Wraca pamięcią do pierwszych rozmów o zakochiwaniu, przygląda

24 J. Kristeva *Tales of Love*, trans. L.S. Roudiez, Columbia University Press, New York 1987, s. 1, tł. własne.

25 Tamże, s. 2-3, tł. własne.

się tamtej sobie po wielu latach; nie pozostaje jednak wobec tego obojętna. Interpretuje siebie jak bohaterkę powieści, która wraz z rówieśnicami zaczyna poznawać nowe, wcześniej nieznanie i zupełnie tajemnicze odczucia. Dzięki tamtemu odczuwaniu miłości Kristeva wykształtowała dziś własne sposoby rozumienia tego, jak o uczuciu piszą inni; podmiot, zbierając historie z przeszłości, tworzy własny miłosny alfabet. Pisanie o miłości (i odczytywanie jej) jest procesem afektywnym. Kristeva w kolejnym akapicie określa miłość *kataklizmem* (niezbyt oryginalna metafora) – bo niszczy to, co podmiot do tej pory zdobył, rewiduje, daje w nadmiarze nowe przeżycia, jednocześnie zaburza stabilność:

Pomieszanie tożsamości, pomieszanie słów: dla jednostki miłość jest nagłym objawieniem, tym nieodwracalnym kataklizmem, o którym mówi się dopiero *po fakcie*. Dając się jej ponieść, *o niej* się nie mówi. Czuje się tylko, że wreszcie się mówi, po raz pierwszy, naprawdę. Ale czy tu właściwie chodzi o to, żeby coś powiedzieć? Niekoniecznie.²⁶

Badaczka stwierdza, że będąc *wewnątrz* uczucia, nie sposób go opisać. Wtedy podmiot uświadamia sobie mocniej obecność własnego ciała, które (zamiast niego samego) przemawia. Dopiero w momencie, gdy uczucie przestaje dominować, istnieje możliwość zanalizowania dawnego siebie. Póki to jednak nie nastąpi, w mowie będzie chodziło raczej o *grę* między podmiotami, której stawką jest „przebudowa, przeróbka, ożywianie ciała, mentalności, życia”²⁷.

Kristeva, pisząc *Histoires d'amour* – którą sama określa „filozofią miłości”²⁸ – rozwija właśnie ten temat języka, który – uciekając w metafory lub obscenę – stara się uchwycić podmiot zakochany. Stąd pytanie o to, czy gdy się mówi (pisze), uda się utrwalić afektywne doświadczenie, czy wprost przeciwnie – to emocjonalne zaangażowanie odbierze podmiotowi zdolność wyrażania. Kristeva udowadnia, że samo mówienie (bez względu na efekt) jest koniecznością, która – to za Ricoëurem – pozwala zrozumieć życie poprzez ułożenie jej w opowieść. Co ciekawe – to tworzenie opowieści wymaga konfrontacji z językiem już uporządkowanym, mającym swoją gramatykę i dotychczasowe zasady jego użytkowania. Wpisywanie w to swojej miłości jest więc próbą

26 Tamże, s. 3, tł. własne.

27 Tamże, s. 4, tł. własne.

28 Tamże, s. 1, tł. własne.

skonfrontowania własnego przeżycia z poprzednikami. Można mówić tylko o sobie, nawet, jeśli nie można powiedzieć wszystkiego (odsłonić prawdy); mówić po to, by zrozumieć i żeby *dać się odczytać* Innemu. Nawet jeśli słowa zdają się nonsensem, histerycznym bełkotem, kalką. Szukać w słowach siebie, na granicy szaleństwa zaznaczać siebie: „Ja, będąc zakochana, jestem w zenicie podmiotowości”²⁹. Opis miłosny natrafia na trudności:

Mówiąc, nigdy nie będziemy w stanie uniknąć mechanizmu wyparcia. Ale skoro od czasów Freuda funkcja cenzury zostaje zniesiona tam, gdzie w grę wchodzi pożądanie, przyjemność i miłość, pozostaje zasadnicze retoryczne pytanie: jaki język należy przypisać temu zniesieniu cenzury?³⁰

Jeśli Gerti jest zakochana, to i tak nie przyniesie to oczekiwanego efektu; kolejna cenzura (ta najbardziej niespodziewana, bo wynikająca z upragnionej miłości). Blokują ją uczucie, które zdawało się uwalniające. Gerti jest w *zencie podmiotowości*, ale nie potrafi tego powiedzieć.

DŹWIĘKI I RYTMY

Ci badacze psyche, których nazywamy pisarzami, podróżują do kresu nocy, gdzie nasze miłości lękają się kroczyć. Pozostajemy tylko zaniepokojeni przez intensywność stylu, mającego wobec nieświadomości swoje zobowiązania... Styl – świadek utraty znaczenia, strażnik śmierci.³¹

Skoro styl, jak Cerber, broni dostępu do prawdy, to jedyne, co pozostaje, to przyjrzenie się dokładnie konstrukcji tekstu. Wiedząc, z czego jest zbudowany, łatwiej dostrzec momenty, w których spójny kształt zaczyna się kruszyć.

Sama forma wydaje się męska: oschłe, konkretne i skuteczne zdania jak rozkazy: bohaterowie nie mają czasu na wątpliwości – posłusznie wykonują polecenia. Żołnierska musztra. Cięcie tekstu na krótkie frazy jest jednak tutaj bardzo natarczywe: płynność wypowiedzi zdaje się poćwiartowana, pokaleczona. Niepełne, więc poranione. A *brak* nie jest męski: męczyzna nie poddaje się bezcelowemu cierpieniu lub upokorzeniu. Tekst staje się kobiecym zapisem doświadczenia (albo samym doświadczeniem!). Kobieta-ofiara-tekst

²⁹ Tamże, s. 5, tł. własne.

³⁰ Tamże, s. 366, tł. własne.

³¹ Tamże, s. 371, tł. własne.

oddaje się męskiemu dotykowi i wzrokowi. Twór, który dostaje czytelnik może jedynie czynić kogoś swoim poddanym. Więc tekst *Pożądania* staje się kobiecy.

Pisanie, korzystanie z liter i układanie ich w słowa, a potem w zdania – to zawsze służy pewnemu podporządkowaniu. Kobieta, która pisze, nie może powiedzieć wszystkiego. Nigdy nie dochodzi w pełni do głosu – i w tym wypełnia się cała rewolucyjność Jelinek. Pisarka nie tyle wkracza w patriarchalny porządek, by *stawać się* tam kobietą, ale by zapisać kobiece doświadczenie *według* męskiego spojrzenia i uwydatnić te momenty, w których to zderzenie (męskie/kobiece) staje się wręcz niebezpieczne.

Zdania najczęściej są lapidarne (jakby napisane komuś na złość), by za chwilę wybuchnąć bogactwem metafor: cielesność jest tym tematem, który najmocniej wymaga przenośni. Momenty łamiące ogólny schemat są jak kumulacja energii, po których znów opada napięcie. Jak skurcz mięśni, coś nie do powstrzymania. Coś bliskiego pornograficznemu obrazowi, gdzie wszystko, każdy detal ma kojarzyć się jednoznacznie. Krótki oddech, kropka. Migawka: wszystko napisane jest w czasie teraźniejszym; dzieje się teraz, momentalnie. Jak okrzyki lub westchnienia spowodowane bólem lub rozkoszą. Zupełnie niekontrolowane, fizjologiczne:

Żeby otworzyć siebie przemieniamy się samoistnie w mięsisty krater rozchylony ku światu i gotowy do wybuchu. Kontakt ze sobą, a więc bólem i ciałem, nie słabnie. Można doświadczać ucieleśnień wewnętrznych transformacji. To, co zdawało się zwykle trwałą podstawą osoby – ciało – ściskane objęciami bólu zamienia się w ognisko niepohamowanego żywiołu.³²

W tekście Gerti/Jelinek ucieka przed kimś, nie może powstrzymać krzyku, który wydobywa się z jej ust, chociaż wie, że taki dźwięk może ją zdradzić. Oddaje się totalnie; język ją pochłania³³. Proces bez końca, wirowanie w kółko,

32 J. Brach-Czaina *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 1999, s. 25-26.

33 Ten trop interpretacyjny może łączyć się z przeżywaniem melancholii (której właściwością jest asymbolia), o której skutkach pisze Kristeva w *Czarnym słońcu*. Opis biegu – fizycznego wysiłku – jest jednocześnie silnym zaznaczeniem (u-sensownieniem) własnej podmiotowości bohaterki: „Dla bytu mówiącego życie jest sensem, gdy ma sens: życie stanowi wręcz apogeum sensu. Tracąc sens życia, traci on życie: gdy sens się rozpada, życie jest w niebezpieczeństwie” (J. Kristeva *Czarne słońce*, s. 8).

aż do upadku. *Ognisko niepohamowanego żywiołu* to miłość, ale też mówienie o miłości.

Ktoś ewidentnie się spieszy. Notuje na bieżąco, podąża za Gerti. To, co może, zapisuje skrótami: Ojciec Nieb. (s. 9), słabość żeńs. (s. 28), rzym.–kat. kraj (s. 113), tzn. (s. 95), publ. środki transportu (s. 170). Prócz tego, z ciała narratorki wydobywają się okrzyki i westchnienia: No nie! (s. 167), Halo! (s. 170), Au (s. 179), Hop (s. 188), Och (s. 188), tratatata (s. 200) – i zostają skrupulatnie zapisane w tekście. W całym pośpieszonym procesie zapisu życia Gerti nie ma czasu na *wyczyszczenie* inskrypcji.

Metafory ciała i działań cielesnych są fundamentem całego tekstu. Pojawiają się na przemian określenia uznawane za obscenicze oraz wyszukane figury stylistyczne, o których można powiedzieć, że są delikatne. Kristeva: „Nazwijmy metaforą, w ogólnym sensie *przenoszenia znaczeń*, ekonomią, która zmienia język, gdy podmiot i przedmiot aktu wypowiedzi mieszają swoje granice”³⁴. I tak właśnie Gerti mieści się w tym byciu między; gdzieś między obiektem a postacią. W rytmie niekończących się fraz, kobieta zatracza cechy indywidualne (zatracza się przez doświadczenie bólu lub przez doświadczenie miłości). Jest tylko ciałem, które – z każdą kolejną metaforą – zostaje zdegradowane do funkcji narzędzia. Ona nie ma do swojego ciała prawa. Genitalia bohaterki to m.in.: „drzwi żony” (s. 26), „przejrzyste wody kobiety” (s. 27), „paśnik dla zwierząt” (s. 102), „słodka zabawka” (s. 30), „puszka kobiety” (s. 101), „kieszeń jej ciała” (s. 31), „wargi ściśnięte różowymi majtkami” (s. 92) albo „muszla klozetowa” (s. 32).

Ta osoba, która opowiada historię, jest bezduszną. Zbliży się do bohaterki bardzo blisko, *wchodzi w nią* i obserwuje jej reakcję, każdą kroplę potu. Gerti pod ciągłą obserwacją; pacjentka, która prawdopodobnie nie będzie wyleczona.

Opowieść skupia się na dwojgu ludzi. Potem dołącza trzeci bohater – syn, ale on nie doświadcza w pełni napięć; jest obserwatorem, podobnie jak czytelnik („Syn, nasz widz, wie, jak wygląda zahaczanie ciała o ciało, malowanie paznokci, już to widział”³⁵). Impulsy przesuwają się między kobietą i mężczyzną: w ciągłym niepohamowanym pożądaniu on wzmacnia swoją dominującą pozycję, ona znów odwrotnie: traci wszystko (a nie potrafi tak wartościować tej sytuacji, by móc odbierać swoje ciało jako wystarczający,

34 J. Kristeva *Tales of Love*, s. 268, tł. własne.

35 Tamże, s. 194.

pełny znak). Z ułożenia ich ciał wynika historia; oni przykładają swoje ciała do siebie i pozwalają im mówić:

Nazwanie aktu seksualnego jako takiego w jego organicznej rzeczywistości, nie mówi nic o miłosnym związku jako o dociekliwym i niepokojącym dla jego podmiotów procesie. Opowieść musi spełniać podwójną rolę. Najpierw staje się obsceniczna, podąża za wyobraźnią najgłębiej jak tylko można ku najskrytszym zakątkom perwersji.³⁶

Nie krępujące się ciało powinno być jak najbardziej szczere.

Akt seksualny wydaje się nie mieć końca, ciągnie się przez kilka akapitów ze szczegółową, wręcz okrutną dokładnością. W następnych akapitach pojawiają się inne wariacje na temat seksualnego scenariusza: nie wiadomo, czy to opis kolejnego sadystycznego zbliżenia, czy raczej projekcja Gerti, męża lub narratorki. Nie wiadomo, kiedy kończy się jeden dzień, a zaczyna drugi. Czas wyznaczają kolejne opisy seksu. Dzień nie różni się od następnego.

Jego słowa się chwieją. Lewą ręką trzyma kobietę za biodro, zdejmuje jej przez głowę, o ile w ogóle to robi. Ona dygocze pod jego ciężarem. Mężczyzna głośno przeklina jej rajstopy, dawno zabronił ich nosić. Pończochy są bardziej kobiece i oni lepiej wykorzystują dziury, jeśli nie powstają w nich nowe. Zaraz się nią nasyci, co najmniej dwa razy, zapowiada. Zagnieżdżają się w nich nadzieje, kobiety żyją wspomnieniem, mężczyźni żyją chwilą, troskliwe pielęgnowane chwile można ułożyć w stertę czasu, który także jest ich. [...] Ubrania opadają z kobiety na stos, jak martwe zwierzęta. Mężczyzna jeszcze ciągle jest w płaszczu, jego twarde członek wyłania się z fałd ubrania, jakby światło padało na kamień. Kobieta zsuwa pantofle, wokół których tworzy się wilgotny krąg z rajstop i majtek. Szczęście zdaje się ją obezwładniać, jak to możliwe. Czaszka dyrektora wciska się w jej włosy łonowe, gryzie, jego pożądanie zawsze gotowe jest czegoś od niej żądać. Mężczyzna podnosi się, przyciska głowę kobiety do szyjki swojej butelki, stamtąd ma pić. Krępuje jej nogi, obłapia.³⁷

36 J. Kristeva *Tales of Love*, s. 366, tł. własne.

37 E. Jelinek *Pożądanie*, s. 13-14.

„Wspólnota mięsa”³⁸ – w tej dusznej atmosferze trwa Gerti, bo tak jej nakazuje Jelinek. Kolejne uderzenie, ucisk. Wdech i wydech, wymiana płynów i tarcie; połączenie i wypełnienie po brzegi. Dlaczego Gerti miałyby być nieszczęśliwa albo: dlaczego miałyby być traktowana jako postać szczęśliwa? Kogo interesuje czyjeś szczęście? Tylko człowieka zakochanego. To, że kobieta-pisarka stoi za postacią męża-kata i tak jak on zawłaszcza kobiece ciało, jest gestem na wskroś rewolucyjnym, ale jednocześnie interesującym pod względem etyki: dręczyciel zostaje odtworzony przez podmiot, który współodczuwa doświadczenie ofiary. Pisarka jednak wyraża empatię względem swojej bohaterki: bo mówi o niej do czytelnika (daje jej zaistnieć). Jednocześnie odbiera sobie możliwość takiego utożsamienia, który przynosi ulgę. Atakuje swoją wrażliwość, oddaje się masochistycznej torturze własnej wyobraźni. Chroni ciało postaci przed całkowitym zniknięciem – choć może jest to równoznaczne z przyłączeniem się do zadawania jej bólu... Wraz z nią doświadczamy tej *wspólnoty mięsa*. Według tego, co pisze Kristeva, Gerti nie ma możliwości wyrażenia inaczej niż poprzez ciało, bo kiedy już uwolni się spod tyranii męża, to wpada w kolejną pułapkę: pułapkę uczucia.

Zdarza się, że piosenkarka lub piosenkarz nie jest w stanie zaśpiewać kolejnego wersu³⁹. Wtedy jestem pewien, że ona lub on, stojąc na scenie, coś ryzykuje, coś chce mi dać: dzieli się swoim osobistym przeżyciem, które nie mieści się w formie tradycyjnej piosenki. Łamię się głos, brakuje tchu i wykonawca potrzebuje chwili, by znów zacząć śpiewać. Ciało się blokuje, nie chce się tak odsłaniać. Ale słowa chcą się wydostać; piosenkarz nie schodzi ze sceny, cierpliwie czeka, aż ciało pozwoli kontynuować. To może realnie trwać ułamek chwili, ale dla muzyka ten czas można znaczyć coś zgoła innego. Słowa, znaczenie, rytm – miesza się symboliczne i semiotyczne doświadczenie. Gdyby widz zobaczył tylko wzruszone ciało, to prawdopodobnie nie odczytałby sensu tego wzruszenia. Ale kiedy – po oprzytomnieniu – z krtani wydobywają się słowa, to wtedy uniesienie zdaje się zupełnie zrozumiałe. Podobne momenty załamania ustalonej struktury zdarzają się Jelinek. Szukałem w tekście tych śladów, które można by porównać z chwilą, którą opisałem. Historia musi zostać opowiedziana. *Pożądanie*: nieumiarkowane, ciągle drżące, kobiece ciało, które nigdy nie będzie spokojne i nasycone.

38 Tamże, s. 16.

39 Jako przykład takiej sytuacji można przedstawić fragment koncertu zespołu Antony and The Johnsons, w którym Antony Hegary wykonuje przy fortepianie utwór *Hope there's someone*: <https://www.youtube.com/watch?v=loNU4fVpO8E> (06.10.2016).

Jelinek pozwala Gerti zaistnieć w tekstowej rzeczywistości. Nie są to pełne, całkowite narodziny postaci; raczej połowiczne szkicowanie, które wykorzystuje to, czego język nie potrafi utrwalić. Gdyby to zaistnienie było pełne, to mielibyśmy do czynienia z autobiografią. Ale niezaprzeczalnie Gerti jest; jest jej ciało, krzyk, jęk i płacz; jej rytm i dźwięk.

Abstract

Karol Gromek

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

Gerti's Meaningful Body: Reflections on Elfriede Jelinek's Novel Lust

Gromek reads Elfriede Jelinek's novel *Lust* through Julia Kristeva's reflections on discourses of love and on the ways in which emotions are revealed and become fixed in language. Gromek's focus is on the formation of the author, the novel's protagonist and the researcher – three instances that work to enable the inscription of personal and bodily experience in the literary text. Literary connections help define the subjects' dependence networks, in which each one can assume a dominant or submissive position. One essential aspect is the discovery of principles according to which semiotic elements upset the symbolic order. Gromek points out such moments in *Lust*, treating the body as an intellectual and interpretative category.

Keywords

Jelinek, Kristeva, body, discourses of love