

„Miłość według norm austriackich” Dyskurs miłosny w powieściach Elfriede Jelinek

Miłość w czasach popkultury

Rewolucja seksualna zdetronizowała miłość. Postawiła ją w stan oskarżenia i spowodowała, że afirmowanie miłości wyszło z mody. Jeśli w ogóle istnieje jeszcze dzisiaj romantyzm, to należy go szukać – jak twierdzą Pascal Bruckner i Alain Finkielkraut – nie w sferze uczuć, ale w sferze *libido*: „zamiast namiętności – pożądanie, zamiast serca – płeć”¹. W toku ewolucji semantyki miłości miejsce tradycyjnego *amour passion* zajął symbiotyczny mechanizm relacji seksualnych czy – jak pisze Niklas Luhmann – „klinikno-terapeutyczna troska o spełnienie w orgazmie” oraz „semantyka sportu”:

Aktywność cielesna symbolizuje młodość, tak w związkach seksualnych, jak w sporcie. Chodzi o wyniki i poprawianie wyników: wyniki nie mogą jednak wywoływać poczucia winy, lecz winny być uzyskiwane spontanicznie, poprawa zaś wymaga trudu, uwagi i – jak przy wszystkich działaniach cielesnych – treningu².

Pozostając w obrębie semantyki sportu, można zatem powiedzieć, że jednym z istotniejszych celów aktywności w sferze intymnej jest poprzedzone treningiem bicie rekordów.

Opiewanie w sztuce niebiańskiej siły miłości, jej magicznego działania czy czarodziejskiej mocy wydaje się dziś anachronizmem. Idealizacja miłości jako daru niebios, efektu działania tajemniczych eliksirów, namiętności, która opętuje ludzi niespodziewanie, czyni ich ślepych na otaczający świat, pokonuje wszystkie przeciwności, łamie zakazy i nakazy, wydaje się raczej fenomenem historycznym. Dyskurs miłosny XX i XXI wieku dyskredytuje zarówno spełnioną, szczęśliwą miłość „poza granicami” społeczeństwa, jak i mieszczański koncept symbiozy miłości i małżeństwa³.

¹ P. Bruckner, A. Finkielkraut, *Die neue Liebesunordnung*, München, Wien 1980, s. 139, tłumaczenia cytatów z j. niemieckiego – M.S.

² N. Luhmann, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, tłum. J. Łoziński, Warszawa 2003, s. 198.

³ Przemiany intymności we społecznych społeczeństwach analizuje Anthony Giddens w pracy *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach* (tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2006).

Literatura XX i XXI wieku w dużej mierze odczarowuje miłość, demitologizuje ją, banalizuje. Tradycyjnie „zsakralizowana” retoryka miłości zamienia się w opowiadanie o seksie, przygodnych lub stałych związkach, aferach, zdradach, rozstaniach. Szczęśliwa miłość staje się przedmiotem przedstawień w literaturze trywialnej i w mediach, podczas gdy sztuka wysoka najczęściej inscenizuje intymne katastrofy, dewalując motyw romantycznej miłości. Inflacyjne powielanie obrazów *romantic love* w serialach, powieściach trywialnych, szlagierach czy w reklamie posiada nie rzadko znamiona sentymentalnego kiczu, a oczywiście *happy endy* wydają się potwierdzać prastarą „prawdę” o dwóch przeznaczonych dla siebie „połowach”, którym pisany jest los miłosnego zespolenia i które w końcu osiągają ekstatyczny stan symbiozy ciał i powinowactwa dusz.

Zmediatyzowany świat pełen kreacji „łatwej” namiętności i seksu powoduje powstawanie ogromnego kontrastu pomiędzy narzucanym przez „mity codzienności”⁴ pojmowaniem miłości a realiami życia uczuciowego. Tak komentuje to zjawisko Pascal Bruckner w wywiadzie z Dominique Simonet:

Szaleństwem naszych czasów jest pragnienie przeżywania miłości nieustannie, jak najintensywniej, bez chmur i cieni. Miłość jest przeceniana. Co do seksu, stał się naszą nową ideologią. Mówi się tylko o nim, i to mówi źle, wulgarnie i z upodobaniem. Jediną bronią przeciw temu wszystkiemu, jaką dziś dysponujemy, jest śmiech. Tak, już lepiej jest się śmiać⁵.

Czyżby więc o miłości należało pisać tylko w manierze *opera buffa*? A jednak istnieją próby zrehabilitowania miłości, próby uratowania dyskursu miłosnego, którego dzisiaj już nikt nie wspiera, który został porzucony, zignorowany, wykpiony, odcięty od władzy⁶. Jedną z najbardziej znanych takich prób jest tekst Rolanda Barthes’a *Fragmety dyskursu miłosnego* – oryginalny rodzaj reprodukcji i afirmacji języka uczucia, które oficjalnie spychane jest na peryferie czy opisywane za pomocą określeń typu „międzyludzka interpenetracja”⁷. Barthes dramatyzuje dyskurs miłości romantycznej z głównym jego elementem – przywiązaniem do innego, „które nie zna większej tęsknoty, jak ta za życiem w strefie cielesnej innego”⁸. Dlatego to spotkanie z ukochaną osobą traktowane jest jak święto, a radosny moment oczekiwania konstituuje tożsamość zakochanego, którego wyobraźnia wszędzie dopatruje się adresowanych do niego znaków. Barthes tak oto charakteryzuje nader niekorzystną sytuację kochającego we współczesnym świecie:

⁴ Tak brzmi niemieckie tłumaczenie *Mythologies* Rolanda Barthes’a.

⁵ D. Simonnet i in., *Najpiękniejsza historia miłości*, tłum. K. i K. Pruscy, Warszawa 2004, s. 132.

⁶ Por. R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 37.

⁷ Por. Miłość jako system interpenetracji, Luhmann, *Semantyka miłości*, op. cit., s. 210-216.

⁸ G. Dux, *Liebe*, [w:] Ch. Wulf (red.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim, Basel 1997, s. 847-854, tu: s. 847.

Dyskredytowana przez nowoczesną opinię sentymentalność miłości musi być pojmowana przez podmiot zakochany jako potężna transgresja, która pozostawia go samotnym i obnażonym; w wyniku odwrócenia wartości to sentymentalność staje się dzisiaj miłosną obscenicznością⁹.

Diagnoza autora *Fragmentów dyskursu miłosnego*, który twierdzi, że nikt nie chce afirmować społecznie stłumionego głosu zakochanego czy ratować miłosnego dyskursu z jego sentymentalną retoryką, wydaje się dotyczyć również tekstów Elfriede Jelinek, które ani nie celebryją *amour passion* czy *ars erotica*, ani nie inscenizują żadnych utopii miłości jako czegoś niewyraźnego w swym bezmiarze (jak na przykład teksty Ingeborg Bachmann¹⁰), wręcz przeciwnie – wielu czytelników odbiera powieści i dramaty Jelinek jako cyniczne traktaty przeciwko miłości. Zachodzi tu pewne nieporozumienie. Otóż to, co czytelnicy nazywają „złośliwą fikcją”, a krytycy „złym spojrzeniem”¹¹, inaczej mówiąc – ostrze satyry Elfriede Jelinek – bynajmniej nie jest skierowane przeciwko fenomenowi miłości czy figurze zakochanego/zakochanej. Jeśli teksty Jelinek mówią cokolwiek o miłości, to sformułowane w nich diagnozy dotyczą tego, co z dyskursem miłosnym uczyniono (i kto to uczynił), odnoszą się do trywialnego mitu miłości, medialnych fantazmagorii, zdarłego miłosnego kodu. W tekstach Jelinek mamy zatem do czynienia z parodią trywializowanej semantyki miłości jako strategią demonstrowania daleko posuniętej erozji miłosnego kodu. W jednym z wywiadów autorka *Amatorek* tłumaczy, nie pozostawiając wątpliwości co do swoich intencji: „Chciałam pokazać, że miłość nie jest czymś danym od Boga, darem niebios czy darem losu, lecz że jest ona, jak wszystko inne, zdeterminowana przez twarde reguły ekonomii”¹². Z tej wypowiedzi przebijają inklinacje marksistowskie pisarki o legendarnej reputacji skandalistki, a także zamysł obalania mitów, burzenia niebezpiecznych idylli, uparcie konstruowanych przez media powielające bezproblemowe obrazy piękna, miłości, harmonii, które to obrazy bohaterki i bohaterowie powieści Jelinek bezrefleksyjnie transponują na rzeczywistość i wykorzystują do kreowania swych tożsamości. Jelinek konstruuje literacki dyskurs na temat dyskursu miłosnego w zmediatyzowanej kulturze późnomodernistycznej czy postmodernistycznej. Jej refleksja nad kondycją zakochanej pary dotyczy kochanków/kochanek „zrodzonych”¹³ z kolorowych czasopism, reklam i seriali.

⁹ Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, op. cit., s. 245.

¹⁰ Por. M. Szczepaniak, „Ni miejsca na ziemi”? *Topografie miłości w prozie Ingeborg Bachmann*, [w:] G. Moroz, M. Ossowski (red.), *Miejsca magiczne w literaturze anglo- i niemieckojęzycznej*, Olecko 2008, s. 29-40.

¹¹ Por. R. Burger, *Der böse Blick der Elfriede Jelinek*, [w:] Ch. Gürtler, *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt a. M. 1990, s. 17-29.

¹² J.-H. Sauter, *Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharang*, „Weimarer Beiträge” 27 (1981), H. 6, s. 113.

¹³ Por. „Zrodzony z literatury, niezdolny mówić inaczej niż za pomocą jej zużytych kodów” (Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, op. cit., s. 65).

Pisanie o miłości ufundowane jest na przekonaniu o deprawacji miłosnych relacji w kulturze konsumpcjonistycznej i na wypływającej z tej diagnozy konieczności uprawiania swoistej „partyzantki semiologicznej” (U. Eco), polegającej na demaskowaniu mechanizmów kulturowej indoktrynacji sfer intymnych, przede wszystkim na obnażaniu miazmatów paradygmatu „miłości romantycznej”.

Ekonomia miłości

Miłość przedstawiona w powieści *Amatorki*, czy raczej to, co jest jako miłość określane, nie posiada żadnej własnej dynamiki, przeciwnie: nosi znamiona strategii ekonomicznej w celu zwerbowania mężczyzny. To nie jest przeżycie czy doświadczenie, lecz kreacja bohaterki, walka i praca, pole rywalizacji, arena zwycięstw i porażek. Miłość to albo prymitywny akt seksualny, albo chłodna kalkulacja.

Jelinek wykorzystuje schemat trywialnych powieści odcinkowych¹⁴ i przejmuje z nich koncepcję postaci ze sobą kontrastujących: dwie dziewczyny z prowincji, usilnie szukające mężów, to „dobry i zły przykład”, a jednocześnie „literackie prototypy i inkarnacje stereotypów”¹⁵. Imię Paula implikuje romantyzm, sielanekę, stare dobre czasy, przywołuje skojarzenia z powieścią ojczyźnianą i miłosną, zaś imię Brigitte nawiązuje do jednego z najbardziej znanych czasopism kobiecych, propagujących obraz kobiety otwartej, dynamicznej, nowoczesnej. Losy dwóch bohaterki prezentowane są według zasady kontrastu i paraleli. Obie okazują się – w zupełnie odmiennym sensie – „amatorkami” miłosnej gry. Kompozycja powieści oparta jest na schemacie: „cytat” trywialnego mitu miłości *versus* demitologizujący komentarz do tego cytatu. Jelinek podstępnie posługuje się wzorcami trywialnymi, wkrada się w ich retorykę, by w najmniej spodziewanym momencie subwersywnie zburzyć wszelką iluzję, dając czytelnikowi wyraźnie do zrozumienia: „to nie jest powieść ojczyźniana. to nie jest również powieść o miłości, nawet jeśli tak to wygląda”¹⁶.

W odniesieniu do „czasów popkultury” Niklas Luhmann diagnozuje problematyzację miłosnego kodu, precyzując jednocześnie istotę problemu: chodzi o to, by w obliczu społecznej presji, przymusu kochania i podobania się „znaleźć partnera do związku intymnego i związać go ze sobą”¹⁷. Z tym problemem borykają się tytułowe „amatorki”, które „przywłaszczają” sobie wzorce trywialnego mitu miłości i próbują według nich żyć.

¹⁴ Z podobnym schematem mamy do czynienia w powieści Marlene Streeruwitz *Lisa's Liebe* (Miłość Lisy) (1996), która także rozbudza oczekiwania konsumenta literatury trywialnej, po czym je doszczętnie burzy, pozostawiając bohaterkę ze świadomością, że miłość jest iluzją, a czytelnika – że przyporządkowanie tekstu do gatunku „odcinkowa powieść trywialna” nie wyczerpuje jego problematyki.

¹⁵ M. Janz, *Elfriede Jelinek*, Stuttgart, Weimar 1995, s. 24.

¹⁶ E. Jelinek, *Amatorki*, tłum. A. Majkiewicz, J. Ziemska, Warszawa 2005, s. 157.

¹⁷ Luhmann, *Semantyka miłości*, op. cit., s. 192.

Paula jest rozmarzoną, naiwną, wiejską dziewczyną, która wierzy w zbawienną moc miłości, a swoje wyobrażenia o niej czerpie z obrazów telewizyjnych i ilustrowanych pism: „to, że paula łączy miłość z tym, co zmysłowe, to zasługa czasopism, które tak chętnie czyta. słowo seksualność już raz słyszała, ale nie do końca zrozumiała”¹⁸. Przedtem bowiem Paula nie kojarzyła miłości z seksem, może najwyżej z dotykiem, rumieńcem, spojrzeniem, tęsknotą, rozpamiętywaniem... Ciało Pauli podzielone jest na strefy kompetencji: „praca to bardziej obowiązek i dlatego odbiera ją ciało poboczne. miłość to radość, odpoczynek i dlatego odbiera ją główne ciało”¹⁹. Dla miłości Paula jest gotowa do wyrzeczeń, rezygnuje z krawiectwa, które mogłoby jej dać niezależność finansową. Kiedy miłość – „najważniejsza rzecz w ludz. życiu”²⁰ – puka do jej drzwi, Paula jest przekonana, że zaczyna się nowe życie z Erichem, który jest „piękny jak na obrazku”, „od razu do pokochania”: „już sama miłość jest czymś szczególnym, z pewnością, ale jak szczególna musi być ta miłość, skoro okoliczności wybrały akurat paulę i ericha. paula i erich są jedynymi wśród tysięcy, a może nawet wśród milionów”²¹. Jest jak w kinie. Wybrańcom losu niespodziewanie przytrafiają się rzeczy niezwykle („miłość, jeśli w ogóle, jest jak grom”²²). Socjoerotyczny scenariusz romantycznych uniesień podpowiada absolutną wyjątkowość miłosnego spotkania.

Wkrótce jednak okazuje się, że strywializowany romantyzm z czasopism i szlagerów nie przystaje do rzeczywistości. Otóż Erich kocha tylko „silniki i wódkę”, a gdyby mógł wybierać między Paulą a motocyklem, to „wziąłby motocykl”²³. Na Paulę zerka tylko czasem – tak, jak patrzy się na „nieszkodliwego robaka”. W obliczu tych okoliczności miłość zmienia swoją „siedzibę” – choć jeszcze dobrze się nie zadomowiła, już „przeprowadza się” z narządów płciowych „do głowy” i stąd podejmuje nową aktywność skierowaną na Ericha nie jako człowieka, lecz jako potencjalnego ojca. Paula chce koniecznie podarować Erichowi swoje ciało, dlatego zwabia go do wiejskiej szopy („tu panuje kalkulacja, dodawanie, odejmowanie, a teraz również lodowate zimno”²⁴) i chociaż miłość sprawia ból (jak to możliwe?), to cel jest osiągnięty: „paula jeszcze nie powiedziała erichowi kocham cię, bo ledwo go zna, a teraz wszystko jednym ciągiem: kocham cię

¹⁸ Jelinek, *Amatorki*, op. cit., s. 34.

¹⁹ Ibidem, s. 37.

²⁰ Ibidem, s. 44.

²¹ Ibidem, s. 45.

²² Ibidem, s. 36.

²³ Z dzisiejszej perspektywy można sobie wyobrazić Ericha jako czytelnika męskich magazynów, w których nierzadko pojawia się tradycyjna sugestia waloryzowania miłości jako tylko jednej z wielu form męskiej aktywności, konkurującej z zaangażowaniem w życie zawodowe czy publiczne, z męskimi przyjaźniami czy z rozlicznymi – także męskimi – zainteresowaniami i formami spędzania wolnego czasu.

²⁴ Jelinek, *Amatorki*, op. cit., s. 109.

i będę miała z tobą dziecko”²⁵. Paula mówi o uczuciach, choć nic już do Ericha nie czuje. „Kocham cię” staje się elementem strategii związania ze sobą potencjalnego partnera. Jednakże biorąc pod uwagę powieściowy koncept „ekonomii” miłości, to Paula jest właściwą kochanką, to ona chce nie tylko mieć i pokazać ludziom, co ma, „ale mieć do kochania”. Bo „paula, ta głupia gęś, musi kogoś kochać!”²⁶. Oprócz posiadania ukształtowana przez medialne fragmenty dyskursu romantycznego Paula pragnie miłości i szczęścia.

Brigitte nie jest całkowitą amatorką. Jest bardziej zaawansowana. Od początku nie żywi iluzji, wie, jakie prawa rządzą rynkiem matrymonialnym, zna wartość swojego ciała i wie, kiedy należy je wystawić na sprzedaż. Przy minimum nakładów chce osiągnąć maksimum zysków. Brigitte kalkuluje i funkcjonalizuje retorykę miłosnego kodu: „miłość to takie uczucie, że potrzebna jest druga osoba. jesteś mi potrzebny, mówi brigitte, żeby już nie chodzić do fabryki, bo ta w ogóle mi nie jest potrzebna. potrzebny jesteś tylko ty i twoja bliskość”²⁷. W rzeczywistości potrzebna jest firma elektryczna, której właścicielem jest Heinz, a której współwłaścicielką może stać się Brigitte. Dlatego warto symulować trywialny (znany Heinzowi) dyskurs miłosny aż do skutku: „tak bardzo cię kocham, brigitte mówi tak, jak jej ulubieńczy z filmu, z radia, z telewizora i z płyty”²⁸. Tymczasem jedynym autentycznym, suwerennym i aktywnym stanem emocjonalnym po stronie obojga „kochanków” jest od początku nienawiść, choć Brigitte ciągle opowiada o miłości, a Heinz o pożądaniu: „heinz i brigitte lękają się rozmiaru tej miłości. brigitte lęka się bardziej niż heinz, gdyż uczucie to sprawa raczej kobieca”²⁹. Przypadek Brigitte, która oprócz usidlenia Heinza i przekonywania jego i jego rodziców o swej wartości jako kandydatki na żonę, musi walczyć z konkurentką Susi, w sposób ekstremalny obnaża relację posiadania i panowania, a także zamaskowaną przez sentymentalne mity hierarchię klasową i płciową, związek płci i władzy. To, co „spadło nagle (grom)” na Brigitte i Heinza i nazywa się miłością, w rzeczywistości jest formą transakcji, której celem jest małżeństwo strategiczne. Brigitte oferuje swe młode ciało, Heinz zapewnia byt. Ona kupuje sobie prestiż, on kupuje seks. A potem zaczyna się „powolne obumieranie”.

W świecie Brigitte i Heinza miłość „jest właściwie możliwa tylko jako symulacja, która bazuje na cynicznej wiedzy, że mieć i kochać to to samo”³⁰. Historię Brigitte, jej „bezlitosne łowy” na męczyznę, zacieklą walkę i intensywną pracę i wreszcie

²⁵ Ibidem, s. 113.

²⁶ Ibidem, s. 86.

²⁷ Ibidem, s. 25.

²⁸ Ibidem, s. 29.

²⁹ Ibidem, s. 26.

³⁰ S. Baackmann, *Erklär mir Liebe. Weibliche Schreibweisen von Liebe in der Gegenwartsliteratur*, Hamburg, Berlin 1995, s. 171.

„awans” jako efekt tych mozolnych zabiegów, można uznać za XX-wieczną wersję *Ars Amatoria* w wydaniu kobiecym.

Parodia i destrukcja trywialnego mitu miłości kulminują w scenie ślubu, tradycyjnie uważanego za przeżycie jednorazowe i niezapomniane. Agresywna fantazja Jelinek dyktuje sarkastyczne komentarze i chwytły artystyczne, które powodują efekt całkowitej deziluzjonizacji: „brigitte nareszcie znalazła prawdziwe dopełnienie swego życia: partnera na dobre i na złe. paula nareszcie znalazła prawdziwe dopełnienie swego życia: partnera na dobre i na złe”³¹. Ten ślub to nudny, rutynowy rytuał pozbawiony niepowtarzalnej aury, która zwykle takim uroczystościom towarzyszy, akt inicjujący śmierć socjalną i seksualną kobiety: „kobiety wychodzą często za mąż lub giną w inny sposób”³². Bohaterki bynajmniej nie wstępują na nową, lepszą drogę życia. To, co się przed nimi otwiera, jest prawdziwą drogą do piekła. Brigitte stała się „twarda i zgorzkniała”, Paula łamie reguły powieści trywialnej i zaczyna się prostytuować, po czym traci rodzinę. Erich nadal kocha tylko alkohol i silniki, a Heinz „rozkwita przy kuchni brigitte. jest już spasiony jak wieprz”³³.

Retoryka miłości w powieści *Amatorki* jest odarta z wszelkiej poezji i pozbawiona romantyzmu. Miłość ma jakiś cel, da się uzasadnić, można ją dosłownie „wypracować”. Wszystkie cechy romantycznej miłości zostają przez Jelinek doszczętnie zburzone: jedność namiętności seksualnej i emocji (seks jawi się jako obiekt przetargu, obrzydliwy rytuał, bezsensowna kolizja ciał)³⁴, jedność miłości i małżeństwa (pobierają się ludzie, którzy się w istocie nienawidzą), integracja rodzicielstwa (Brigitte nie lubi dzieci, a macierzyństwo traktuje jako konieczny warunek osiągnięcia celu), szczerość i wierność (Erich wypróbuje swoje *ars erotica* w kontaktach z turystkami, Paula zaczyna się prostytuować), jednorazowość uczucia i niepowtarzalność partnerów (na każdym kroku sarkastyczne komentarze burzą iluzję niepowtarzalności i podkreślają banalność uczucia, jego „kolportażowy” charakter), wzajemność jako warunek prawdziwej miłości (kobiety starają się przekonać mężczyzn, że oni też je kochają)³⁵. Na płaszczyźnie społecznej miłość – akt nieważny emocjonalnie – ma szczególnie doniosłe znaczenie dla kobiet. Stwarza możliwość przywiązania do siebie mężczyzny gwarantującego awans społeczny. W tym sensie jedna z bohaterek – Brigitte – osiąga sukces („dobry przykład”), a druga – Paula – „musi splajtować”, bo źle oceniła sytuację rynkową³⁶.

³¹ Jelinek, *Amatorki*, op. cit., s. 166.

³² Ibidem, s. 6.

³³ Ibidem, s. 180.

³⁴ Por. M. Szczepaniak, *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*, Frankfurt a. M. 1998, s. 168-170.

³⁵ Por. K. Lenz, *Romantische Liebe – Ende eines Beziehungsideals?*, [w:] K. Hahn, G. Burkart (red.), *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*, Opladen 1998, s. 65-85, tu: s. 66-69.

³⁶ Por. E. Spanlang, *Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk*, Wien 1992, s. 234.

Odslony teatru miłosnego

Również para miłosna z powieści *Pianistka* sięga po elementy miłosnego kodu. Erika Kohut i Walter Klemmer wyznają sobie miłość, ale istotą konstytuującego się związku staje się w koncepcji Jelinek „skorumpowane” pojęcie miłości. Dla ekonomisty i sportowca z ambicjami władzy i kontroli nauczycielka gry na fortepianie stanowi prowokację, choćby dlatego, że w jakiegokolwiek dziedzinie ma nad nim przewagę. Walter Klemmer – znany w całym mieście „sprinter w sztuce i w miłości”³⁷ postanawia przełamać schemat „mentorka i uczeń”: teraz to on będzie nauczycielem. Erika próbuje zrealizować swoje ukryte pragnienia i sprostać obrazom miłości, które zna z filmów – usiłuje zagrać perfekcyjną kochankę: „Niech jej pożąda, niech za nią chodzi, niech leży u jej stóp, niech ją bez przerwy ma w swoich myślach, niech nie będzie dla niego ucieczki”³⁸. Oboje grają w teatrze miłości, aranżują miłosną fabułę, prowokują się nawzajem i rozczarowują, zawierają układy i ranią nawzajem swoją wrażliwość, jeśli w ogóle jakąś posiadają – chciałyby się dodać w duchu sarkastycznych komentarzy Jelinek. Skomplikowaną konstelację wzajemnych oczekiwań obrazowo ilustruje następujący pasaż: „Są opleceni wspólnie jak bliźniacze owady w kokonie. Ich delikatne jak pajęczyna, kruche powłoki z ambicji, ambicji, ambicji i jeszcze raz ambicji spoczywają nieważko na szkieletach ich cielesnych pragnień i marzeń”³⁹. A kiedy rozplywa się sztuczna aura miłosnych wyznań, obietnic, próśb, życzeń, na scenę wkracza niepoohamowana agresja.

Pianistka opowiada o niezdolności do miłości, ale powieść koncentruje się w dużej mierze na psychicznym i socjalny podłożu przedstawianych tu patologii. Walter Klemmer jest ofiarą mitu męskości i seksu, jego „fascynacja” kobietą, „jakiej może pragnąć młody człowiek jako wprawki do życia”⁴⁰, jest wynikiem pewnej kalkulacji: warto spróbować swoich sił w obliczu starszej od niego kobiety, trzymającej się ideału, trochę „zidiociałej i ogłupiałej”, żyjącej tylko duchem, aby po „odsłonięciu jej prawdziwego ciała” zobaczyć, „czy do czegoś się nada: jako kochanka”⁴¹. Erika, która „nic nie czuje i nigdy nic nie czuła”⁴², którą wszystko, co cielesne i fizjologiczne, napawa wstrętem, zaczyna interesować Klemmera jako „ćwiczebny model”, rodzaj „miłosnych manewrów”, przygotowujących do prawdziwych bojów („zazwyczaj wypasa się na młodszych nieco łąkach”⁴³). Mężczyźni wszak – jak zauważa Giddens – zawsze byli specjalistami od miłości „w zakresie technik uwodzenia i zdobywania”⁴⁴. Uwodzenie niedostępnej kobiety ma charakter gry, sportu, wyzwania – przyświeca

³⁷ E. Jelinek, *Pianistka*, tłum. R. Turczyn, Warszawa 2004, s. 201.

³⁸ *Ibidem*, s. 143.

³⁹ *Ibidem*, s. 209-210.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 81.

⁴¹ *Ibidem*, s. 250-251.

⁴² *Ibidem*, s. 96.

⁴³ *Ibidem*, s. 240.

⁴⁴ Giddens, *Przemiany intymności*, op. cit., s. 78.

mu również cel przyswojenia jej cielesnych rozkoszy, uformowania jej ciała na swój sposób, zerwania pancerza budowanego przez matkę w żmudnym procesie wrogiej ciału socjalizacji. Klemmer chciałby zdobyć tę obwarowaną twierdzę, obnażyć opancerzone ciało, „wreszcie rozpakować tę paczkę”⁴⁵. Realizacja tego przedsięwzięcia może okazać się przyjemnością („Polowanie jest dla mężczyzny większą przyjemnością niż miłosne zespolenie”⁴⁶), ale wymaga też zastosowania odpowiedniej strategii. Klemmer zachowuje się zgodnie z regułami miłosnego kodu, funkcjonalizuje retorykę dyskursu miłosnego, imituje namiętnego kochanka. Wie, jakie słowa musi wypowiedzieć, jakie wykonać gesty. Cytuje z arsenału specyficznego kodu miłości, nie wzbogacając tego kodu o żadne indywidualne piętno, jak chciałby tego Roland Barthes, kiedy pisze: „Zrodzony z literatury, niezdolny mówić inaczej niż za pomocą jej zużytych kodów, jestem jednak z moją siłą sam, oddany *mojej własnej filozofii*”⁴⁷. Filozofia miłości w wydaniu Klemmera to wyrachowany machiawelizm, nie mający nic wspólnego z opisywaną przez Barthes’a kondycją podmiotu miłosnego.

Erika Kohut potrafi wyobrazić sobie związek między kobietą a mężczyzną wyłącznie jako relację panowania. Kobieta – „płeć kochająca i poetycka” (K. Günderrode) – w porządku miłosnym powieści Jelinek nie chce być ani wykluczona, ani zdominowana, lecz wdaje się w grę o władzę, próbuje przywłaszczyć sobie pozycję „faliczną”, chce być PANIĄ⁴⁸. Również z perspektywy Eriki „miłosna kooperacja” ma charakter teatralny.

Pierwsza odsłona miłosnego teatru ma miejsce w toalecie: „tych dwoje odtwórców głównych ról zamierza teraz odegrać scenę miłosną, tylko między sobą, bez statystów, tylko jeden odtwórca głównej roli, z ciężkim brzemieniem, pod drugim odtwórcą głównej roli”⁴⁹. Próba zespolenia przebiega według stereotypowego scenariusza, a cała scena ma charakter parodii dyskursów miłosnych z powieści trywialnych z ich metaforyką naturalnych erupcji (burza, trzęsienie ziemi, wybuch wulkanu). On szarpie na niej ubranie, ona pozostaje pasywna jak „instrument” i wydaje okrzyki. Jednak nieoczekiwanie następuje odwrócenie schematu, które kładzie kres konwencjonalnej męskiej estetyce wyczynu. Kobieta rozkazuje mężczyźnie pasywność, a sama przystępuje do akcji, którą przerywa w najmniej odpowiednim momencie. Ten rodzaj upokorzenia symbolicznie pozbawia Klemmera męskości, w pewnym sensie – jak pisze Marlies Janz – Erika dokonuje kastracji, degraduje Klemmera do statusu kobiety⁵⁰. Klemmer nie może pojąć, jak można tak „wyłączyć mężczyznę z biegu wydarzeń”: „w końcu to on jest jeźdźcem, a ona wierzchowcem”⁵¹. W odruchu bezradności męż-

⁴⁵ Jelinek, *Pianistka*, op. cit., s. 251.

⁴⁶ Ibidem, s. 208.

⁴⁷ Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, op. cit., s. 65.

⁴⁸ Por. Janz, *Elfriede Jelinek*, op. cit., s. 75.

⁴⁹ Jelinek, *Pianistka*, op. cit., s. 218.

⁵⁰ Janz, *Elfriede Jelinek*, op. cit., s. 79.

⁵¹ Jelinek, *Pianistka*, op. cit., s. 222.

czyzna wypowiada miłosne słowa, słowa puste, aczkolwiek trafiające na podatny grunt kobiety uwiecznionej w patriarchalnych wzorcach i wyobrażeniach o kobiecości i męskości. Kobieta nie mówi nic o miłości, ale wkrótce artykułuje swoje pragnienia pisemnie. Przy następnym spotkaniu wręcza Klemmerowi list zawierający spis jej perwersyjnych pragnień: „W liście jest napisane, jaki przebieg ma mieć pewna miłość. Erika napisała wszystko, czego nie chce powiedzieć”⁵². Sadomasochistyczna partytura ma określać dalszy przebieg tej miłości. Kobieta chce być podporządkowana, lecz „o swoich kajdanach decyduje sama” – to kolejna z „falicznych” uzurpacji Eriki Kohut⁵³. Eksces epistolarny stanowi przykrywkę prawdziwych pragnień – w rzeczywistości Erika tęskni za czymś innym, pragnie czułości i ciepła, chce, by Klemmer „zrealizował z nią miłość według norm austriackich”⁵⁴. Zanim miłosna fabuła rozwinie się, jasny staje się jej „pomyłkowy” charakter, kochanków dzieli „nieprzebyty mur”: „Obydwoje zazębionych ze sobą miłośnię ludzi jeszcze przed rozpoczęciem działań wojennych myli się co do tego, czego od siebie chcą, i tego, co od siebie dostaną”⁵⁵.

Kolejna scena rozgrywa się w pomieszczeniu dla sprzątaczek. Erika składa wyznanie miłości „polegające na tym, że nie proponuje nic więcej ponad nudne żądania, wyrafinowane umowy i opatrzone niezliczonymi zabezpieczającymi klauzulami układy”⁵⁶. Potem „pędzi” na Klemmera „jak lawina miłości” i „wykonuje miłosne poruszenia tak, jak je sobie wyobraża”⁵⁷: „Wyciąga mu koszulę i wije się dziko, jak to jest przyjęte i w zwyczaju u kochających się”⁵⁸. Gwałtowna prowokacja miłosna powoduje impotencję mężczyzny, miłosne zespolenie zamienia się w żalną akrobatykę ciał, a kończy przemocą i obelgami.

I wreszcie trzecia odsłona tego – w gruncie rzeczy dyletanckiego – teatru. Klemmer odkrywa karty i demonstrować nienawiść ukrywaną pod płaszczem miłości. Wypowiada wojnę, aby przywrócić miłosny porządek do stanu „normy” i pokazać, kto tu w istocie jest myśliwym, a kto zwierzyną. Epizod z Eriką, która wyimaginowała sobie mężczyznę jako wybawiciela, a teraz prosi, „aby dane jej było powrócić do miłości w normalnym wydaniu”⁵⁹, kończy się brutalnym pobiciem i gwałtem. „Mistrz sportu dokonał czynu”⁶⁰. „Złośliwy karzeł miłości” zainkasował zapłatę za upokorzenie męskości.

⁵² Ibidem, s. 237.

⁵³ Barthes pisze, że dla zakochanego list nie ma wartości taktycznej, „jest on czysto *ekspresywny* – w ostateczności pochlebny (ale pochlebstwo nie jest w żadnym razie interesowne: jest jedynie wyrazem oddania); nawiązuję z innym *relację*, a nie korespondencję” (Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, op. cit., s. 226).

⁵⁴ Jelinek, *Pianistka*, s. 288.

⁵⁵ Ibidem, s. 255.

⁵⁶ Ibidem, s. 301.

⁵⁷ Ibidem, s. 302.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem, s. 333.

⁶⁰ Ibidem, s. 342.

Związek Eryki i Klemmera opiera się na imitacji, grze, oszustwie. Chodzi o redukcję partnera do obiektu, który z kolei ma się zachowywać jak kochający subiekt, ale tego nie czyni. Renate Schneider tak podsumowuje logikę koncepcji miłości w *Pianistce*: „W ‘miłości’ chodzi o to, że mężczyzna sobie życzy, aby kobieta czyniła z własnej woli to, co on de facto na niej wymusza”⁶¹. Erika nie potrafiła sprostać ani roli męskiej, ani kobiecej, a gdy uwierzyła w miłość (niewłaściwie odczytała komunikaty Klemmera), spotkały ją przemoc i gwałt. Jej problem polegał na tym, że interpretowała „jako rzeczywistość to, co w rzeczywistości jest mitem, a tym samym spełnia[ła] oczekiwania patriarchy”⁶². Ukształtowany przez „normalny” patriachal Klemmer-zdobywca wreszcie udowodnił, że jest „prawdziwym mężczyzną” i posiadał to, czego chciał. Wybawca okazał się gwałcicielem. „Ta miłość to w gruncie rzeczy zniszczenie”⁶³. Jelinek obnażyła obsceniczną relację panowania, mieszczańską ekonomię miłości, ale także niezwykłą moc kolektywnych obrazów i tekstów kultury na temat miłości i różnicy płci, które inicjują i kreują (nierządkiem w istocie uniemożliwiają) związek między kobietą i mężczyzną.

Make war not love

Radykalna dekonstrukcja empatycznego dyskursu miłosnego manifestuje się w twórczości Jelinek *last but not least* w przedstawianiu pary jako „miejsca wojny w kulturze” (H. Cixous). W historii miłosnej w wersji Jelinek zawsze wpisany jest paradygmat zwycięstwa i porażki, ofiary i sprawcy, gloryfikacji i upokorzenia. W pewnym sensie autorka jest – jak wielokrotnie podkreślała – kontynuatorką koncepcji Ingeborg Bachmann, która diagnozowała wojnę płci jako szalejący w społeczeństwie austriackim „prywatny faszyzm”⁶⁴. Tematem powieści *Pożądanie* jest niemożliwość realizacji kobiecego pożądania, ale także niemożliwość opowiadania o miłości i namiętności⁶⁵. Powieść stanowi radykalną ilustrację tezy, że między kobietą a mężczyzną konstytuuje się relacja władzy i przemocy, tutaj najdobitniej ilustrowana przez brutalny seks. Istotą także i tego przedstawienia miłości jest konstatowanie fiaska.

⁶¹ R. Schneider, *Diese Liebe ist im Kern Vernichtung. Zu Elfriede Jelinek*, „Argument” 33 (1991), H. 3, s. 361-371, tu: s. 369.

⁶² M. Luserke, *Sexualität, Macht und Mythos. Elfriede Jelineks Roman „Die Klavierspielerin”*, „Der Deutschunterricht” 1 (1993), s. 24-37, tu: s. 31.

⁶³ Jelinek, *Pianistka*, op. cit., s. 341.

⁶⁴ O recepcji Bachmann w twórczości Jelinek piszę szerzej w dwóch artykułach: M. Szczepaniak, „Todesarten” – „Todesraten”. *Der weibliche Tod bei Bachmann und Jelinek am Beispiel der Gier-Projekte*, [w:] J. Drynda, (red.), *Die Architektur der Weiblichkeit. Identitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Literatur von österreichischen Autorinnen*, Poznań 2007, s. 41-52; M. Szczepaniak, „Es war ein Unfall” oder die „Unachtsamkeit der Wand”. *Elfriede Jelineks „Todesarten”*, [w:] S. Müller, C. Theodorsen (red.), *Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat*, Wien 2008, s. 203-227.

⁶⁵ Por. G.A. Höfler, *Sexualität und Macht in Elfriede Jelineks Prosa*, „Modern Austrian Literature” 23 (1990), nr 3/4, s. 99-110, tu: s. 99.

Oczywiście, że w *Pożądaniu* nie ma „prawdziwej” miłości. Są „stosunki małżeńskie oraz akty nierządne”... Na stole kuchennym, na krawędzi wanny, w każdym zakątku dyrektorskiej willi. Mikroprzestrzeń intymności pary małżeńskiej zdaje się nawiązywać do anektowania wszelkich topografii do celów uprawiania seksu w dyskursie pornograficznym. Tekst jest ostrą satyrą na usportowione formy uprawiania seksu przez społeczeństwo otumanione reklamą i pornografią.

Powieść naświetla problem pożądania w kontekście socjalnym i politycznym na przykładzie następującej konstelacji: Hermann, dyrektor fabryki, mąż i głowa rodziny, wykorzystuje ekonomicznie robotników, a seksualnie żonę – swoją byłą sekretarkę⁶⁶. Uprawianie seksu w zaciszu domowym w epoce AIDS staje się dla mężczyzny smutną koniecznością. Jednocześnie jest systematycznym pozbawianiem kobiety wartości. Atmosferę seksualnej apokalipsy podkreśla sadystyczna brutalność i schemat niekończących się repetycji: męskie żądanie i kobiece oddanie, po jednej stronie patriarchalne monstrum, po drugiej – zwierzę udomowione. Między kobietą a mężczyzną istnieje fatalny rozdział, przepaść nie do pokonania, o której Jelinek ciągle opowiada i której źródeł upatruje *last but not least* w mocy językowych klisz, w kreacyjnej potencji trywialnego dyskursu miłosnego.

Seksualne ataki małżonka w sferze uchodzącej za refugium (małżeństwo, rodzina) ilustrują bezbronność małżonki w „domu lalek”: Kobieta, „pokorna jak muszla klozetowa”⁶⁷, „nie ma serca, by się oprzeć, podąża za nim bezbronna”⁶⁸. Męska „genitalna broń” wielokrotnie jawi się jako narzędzie militarne czy mechaniczne, na przykład „elektr. kabel”⁶⁹, „otwieracz do konserw”⁷⁰, samochód terenowy, karabin, pejcz. W ten sposób Jelinek nawiązuje do audiowizualnego przemysłu pornograficznego oraz do obscenicznego dyskursu literackiego⁷¹. Ewentualna pornograficzna tendencja tekstu, której wrażenie powstaje poprzez imitację języka porno, zamienia się w swoje przeciwieństwo. *Pożądanie* to projekt demitologizatorski, radykalne antyporno, subwersywna destrukcja języka i estetyki pornografii. W obiegującą atmosferę „ogrodu rozkoszy” nagle „wdzierają się” brud, smród, sadyzm, wulgarna prymitywność – kobieta „ugina się pod ciężkim brzemieniem szczęścia”⁷².

⁶⁶ W kontekście publikacji powieści wskazywano na analogię Clinton-Lewinsky.

⁶⁷ E. Jelinek, *Pożądanie*, tłum. E. Kalinowska, Warszawa 2007, s. 32.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 13.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 21.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 33.

⁷¹ Wielokrotnie spotykamy odwołania do medialnych prefiguracji miłości, które mają znaczenie zarówno dla Hermanna [„Kobieta – którą spragniony porównuje ze zdjęciami i filmami” (*ibidem*, s. 29)], jak i dla Gerti, która „bowarystycznie” oczekuje potwierdzenia wyobrażeń o młodym kochanku: „Kobieta domaga się boskiego obrazu Michaela, który obiecywały jej podobne do niego zdjęcia” (*ibidem*, s. 105). Ten paradygmat wydaje się dotyczyć wszystkich mieszkańców okolicy: „Jak żyliby bezrobotni, gdyby świat nie miał dla nich wzorów z tanich powieści?” (*ibidem*, s. 43).

⁷² Jelinek, *Pożądanie*, op. cit., s. 30.

Willa, w której króluje „Dyrektor, Bóg gromowładny”⁷³, to raczej ogród rozkoszy perwersyjnych, zwierzęcych, sadystycznych: „on nią rządzi, ona go oporządza”⁷⁴. Dla Gerti formy uprawiania seksu sprowadzają się do odczuwania bólu, a ucieczka z domowej sfery przemocy w ramiona potencjalnego wybawcy, młodego studenta Michaela, okazuje się powtórką dobrze znanego schematu poniżenia i gwałtu. Kobieta nie ma prawa do wyboru mężczyzny. Skazana jest na poddanie swego ciała kolonizacji. Kobieca „rozkosz” pozostaje ciągle taka sama: „Jest nieskończonym łańcuchem powtórzeń, które za każdym razem coraz mniej nam się podobają, a przecież elektroniczne media i melodie przyzwyczyły nas, że każdy dzień przynosi do domu coś nowego”⁷⁵.

Podobnie jak inne bohaterki Jelinek, Gerti rekonstruuje trywialne wzorce z telewizji i gazet, a w jej wyobrażeniach o męskości i w zachowaniach miłosnych nie ma niczego autentycznego. Gerti funkcjonuje jako „milcząca podpora systemu” (J. Kristeva), w istocie akceptuje seksualną i socjalną hierarchię, a kiedy próbuje się z niej wyrwać, zostaje pozbawiona wszelkich iluzji i podporządkowana „ogólnie obowiązującemu organowi”⁷⁶ – „gmach jej uczuć” zostaje doszczętnie zburzony. „Co z tego, że padło na nią światło miłości”⁷⁷ ...

Tradycyjne dyskursy o miłości czy seksie dekonstruowane są prawie w każdym zdaniu. Jelinek w ten sposób demonstruje niemożliwość niewinnego mówienia o miłości, która została historycznie zdeformowana, a współcześnie prezentuje się jako fragment historii kobiecego ciała w epoce kultury wideo i zagrożenia AIDS. Literacka strategia cytowania i komentowania jest dość skomplikowana. Intertekstualna tkanka tekstowa z licznymi wulgaryzmami i neologizmami uniemożliwia wszelką emocjonalną „przyjemność tekstu”⁷⁸. Debata wokół powieści *Lust*, ostro krytykowanej jako damskie porno, była o tyle nieporozumieniem, o ile koncentrowała się na postaciach i „akcji” (pomysł sfilmowania *Pożądania* wiązałyby się z ryzykiem wyprodukowania w czystej postaci porno, bo tutaj „bohaterem” i nośnikiem krytyki pornograficznej jest język). Lektura tekstów Jelinek nie może być zorientowana na postaci, by nie przeoczyć podstawowego wymiaru tej literatury, jakim jest powierzchowność i nonfiguratywność. Postaci Jelinek materializują się jako funkcje języka, szablony wypowiedzi o miłości i seksie, a ich deformacje wypływają z przynależności do określonej płci, klasy społecznej czy generacji. Bohaterami nie są osoby, lecz wypowiedzi, one to, a nie osoby, podlegają konfrontacji i tworzą konstelacje konfliktów. Jelinek burzy struktury językowe i mentalne, posługując się strategiami

⁷³ Ibidem, s. 77.

⁷⁴ Ibidem, s. 37.

⁷⁵ Ibidem, s. 109.

⁷⁶ Ibidem, s. 175.

⁷⁷ Ibidem, s. 167.

⁷⁸ Na ten temat por. niepublikowaną dysertację A. Jezierskiej-Wiśniewskiej *Przyjemność tekstu? O strategii zagęszczania znaczeń na przykładzie powieści Elfriede Jelinek Lust/Pożądanie*, Warszawa 2009.

selekcji, izolacji, generalizacji, zmasowania, karykatury i alegoryzacji. Zatem nie akrobatyka pozycji miłosnych, lecz akrobatyka słów czyni powieść *Pożądanie* interesującą. Wśród tychże słów „miłość” pojawia się stosunkowo często w kontekstach niepozostawiających wątpliwości, że w świecie przefiltrowanym przez osobliwą wrażliwość Jelinek takie określenie międzyludzkich relacji stanowi semantyczne nadużycie.

„Stosunki wyobcowanych automatów”

Teksty Jelinek to „mikrosocjologiczne studia ludzkich deformacji”⁷⁹. Centralnym zamiarem autorki wydaje się zrywanie zjawiskom życia społecznego i intymnego maski niewinności. Interesuje ją głównie dyskurs, ale też społeczeństwo, które go tworzy (nazywa je „społeczeństwem infantylnym”⁸⁰), późnokapitalistyczne społeczeństwo „wyobcowanych automatów”⁸¹.

Krytyka i niesmak czytelników w znacznej mierze wynikają z ich rozczarowania światem literackim kreowanym przez Elfriede Jelinek. I rzeczywiście jest to świat „odczarowany”, odarty z wszelkiego piękna, wyjątkowo ponury. Autorka podważa iluzoryczną wiarę w możliwości opisywania świata „z pierwszej ręki”. „Prawda” o miłości, w którą wierzą bohaterowie jej powieści, w istocie jest „prawdą” telewizyjnego ekranu i kolorowych czasopism. Jelinek burzy ten osłepiający medialny dyskurs obrazów, które manipulują ludzką świadomością nawet w sferach najbardziej intymnych. Dlatego jej dyskurs miłosny nie jest „gładką powierzchnią, która pokrywa Obraz”, nie jest „bardzo miękką rękawiczką spowijającą kochaną istotę”⁸², jest raczej powierzchnią od początku chropowatą, pełną rys i pęknięć, z mocno wyeksponowanym „punktem nadpsucia” (Barthes).

Utopia miłości u Jelinek ma charakter negatywny. Powieściowy dyskurs miłosny obarczony jest inklinacjami patologicznymi i sprowadza się do ukazywania (prze)mocy iluzji, odczarowywania naszego uwięzienia w obrazach, dekonstrukcji tradycyjnego sposobu mówienia i pisanie o miłości. Prowokacja tekstów Jelinek polega również na tym, że skłania uważnego czytelnika do uświadomienia sobie, że miłość jest fenomenem dyskursywnym, miłość to *de facto* język, który ją inscenizuje w określonym kontekście kulturowym, także język władzy, ekonomii, wojny, sportu. Powieściowe subteksty odpowiadają pytaniom w rodzaju: kto mówi, komu wolno mówić (i pożądać), dlaczego tak, a nie inaczej mówi się o miłości, jak artykułują się miłosne potrzeby kobiet i mężczyzn, jakie pozostawia to ślady, jakie widoczne lub ukryte skutki przynosi medialny dyskurs miłosny. Kto jest PANEM miłosnego dys-

⁷⁹ Burger, *Der böse Blick*, op. cit., s. 20.

⁸⁰ Por. E. Jelinek, *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, Reinbek 1972.

⁸¹ E. Fromm, *O sztuce miłości*, tłum. A. Bogdański, Poznań 2009, s. 89.

⁸² Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, op. cit., s. 70.

kursu, kreatorem miłosnych scenariuszy. I gdzie przebiega „tajemnicza linia demarkacyjna” (W. Woolf) między mitem a rzeczywistością.

Łatwo prześledzić te kwestie sprawdzając, w jakich okolicznościach na kartach powieści Jelinek pada wyznanie *kocham cię* i z jakimi inscenizacjami aktu wypowiedzenia mamy do czynienia. Roland Barthes pisze na temat „afirmatywnego performatywu” *kocham cię*, że „może być to słowo wzniosłe, uroczyste, lekkie, może być erotyczne, pornograficzne. Jest to słowo społecznie wędrujące”⁸³. Jelinek tak konstruuje konteksty wypowiedzenia frazy *kocham cię*, że „społeczna wędrówka” tejsze frazy prowadzi na „mniej wydeptane” ścieżki, ilustrując połączenie miłości i ekonomii oraz miłości i wojny. Retoryka miłości w tekstach Jelinek jest dokładnym przeciwieństwem tej opisywanej przez Barthes’a: „Mówić miłośnie, to wydatkować siły bez końca, niewyczerpanie, to uprawiać stosunek bez orgazmu”⁸⁴. Miłosne mówienie w *Pianistce* czy w *Amatorkach* jest bez reszty „wyrachowane”, ale nie w rozumieniu Barthes’a:

Dyskurs miłosny nie jest pozbawiony wyrachowania: rozumiuję, niekiedy liczę po to, by otrzymać jakieś zadośćuczynienie, by uchronić się przed taką czy inną raną, albo po to, by wewnątrz, w odruchu nastroju, przedstawić innemu skarb pomyślności, który dla niego trwonię *na nic*⁸⁵.

Bohaterowie powieści Jelinek rozumują i liczą, by zagarnąć jak najwięcej dla siebie, przed ranami i tak nie mogą się uchronić, a trwonienie czegokolwiek „na nic”, tak po prostu, dla osoby ukochanej nie mieści się w ich „filozofii” miłości. Nie trwonią nawet miłosnych wyznań. Wszystko musi się opłacać. Afirmowana przez Barthes’a zależność podmiotu kochającego, bez której nie ma prawdziwej miłości, a która manifestuje się w tęsknym oczekiwaniu na jakiś sygnał (dzwonek telefonu) czy całkowitym skupieniu na osobie ukochanej, zamienia się u Jelinek w zależność w rodzaju „podległości” i skupienia na atrybutach osoby rzekomo kochanej, które mogą przynieść korzyść (np. umiejętność gotowania, posiadanie firmy czy nieruchomości etc.). Miłość w czasach kapitalizmu jawi się jako rezultat stosunków ekonomicznych⁸⁶ i w istocie się do nich sprowadza – do „stosunków ekonomicznych” właśnie. Kochać to znaczy używać...

Kocham cię staje się u Jelinek performatywem dekonstruktywnym. *De facto* chodzi o burzenie frazy wraz z jej zafałszowanym sentymentalnym kontekstem i z oczekiwaniem „oczywistości” wmówionych nam miłosnych scenariuszy. Bez-

⁸³ Ibidem, s. 214.

⁸⁴ Ibidem, s. 123.

⁸⁵ Ibidem, s. 136.

⁸⁶ Przedstawiciele tzw. teorii krytycznej (przede wszystkim Marcuse i Fromm) definiują fenomen miłości jako fakt społeczny i analizują oddziaływanie społeczeństwa kapitalistycznego na sferę intymną i emocjonalną jednostki („standaryzacja” miłości).

problemowy, odtwórczy charakter miłosnych wyznań czynionych przez naiwne czy wyrachowane kobiety oraz infantylnych i agresywnych mężczyzn obnaża inflacyjny i manipulacyjny charakter retoryki miłosnej, a także sugeruje interpretację miłości jako konstruktu stabilizującego asymetryczny porządek płciowy.

W pewnym sensie można zaryzykować tezę, że Jelinek – podobnie jak Roland Barthes – próbuje ratować dyskurs miłosny, ale czyni to *ex negativo*, poprzez ukazanie monstualnych rozmiarów medialnej mistyfikacji, poprzez próbę przywrócenia miłości „skradzionej” jej przez mit historii⁸⁷. Dlatego nie spotkamy u Jelinek takich obrazów miłości jak u Barbary Duden: „Leżeliśmy pogrzebani w jakiejś rzadkiej harmonii, która występuje wtedy, kiedy nikt nie może zwyciężyć”⁸⁸. Miłość w sensie takiej „rzadkiej harmonii” niemożliwa jest nawet jako krótki przeblysłk wzajemnego oddania, czasowe zawieszenie broni, ulotna chwila, epifania⁸⁹. I nie ma mowy o utopijnej konceptualizacji miłości, jaką zarysowuje Pierre Bourdieu – miłości, która

kładzie kres myśliwskiej i wojennej wizji stosunków między płciami, kres strategii dominacji, których celem jest pozbawienie wolności, przywiązanie, podległość, poniżenie i ujarzmienie, wywołujące niepokój, niepewność oczekiwania, frustrację, rany i upokorzenie, ustanawiające asymetrię właściwą nierównym stosunkom wymiany⁹⁰.

LITERATURA

- Baackmann, Susanne, *Erklär mir Liebe. Weibliche Schreibweisen von Liebe in der Gegenwartsliteratur*, Hamburg, Berlin 1995.
- Barthes, Roland, *Fragmety dyskursu miłosnego*, tłum. Marek Bieńczyk, Warszawa 1999.
- Barthes, Roland, *Przyjemność tekstu*, tłum. Ariadna Lewańska, Warszawa 1997.

⁸⁷ Konsekwentne rozumienie dyskursu miłości romantycznej w jego pierwotnej formie pozwala dostrzec pewne analogie między romantycznym a ponowoczesnym konceptem miłości: połączenie cielesności i duchowości, zasada wzajemnego wspierania indywidualnych potrzeb, małżeństwo oparte na miłości, autonomia małżeństwa, ideał androginiczny. Jednakże stopień trywializacji tego dyskursu niejednokrotnie przesłania implikacje dyskursu romantycznego, które wskazują na tkwiący w nim potencjał demokratyzacji miłosnych relacji. Tezę interpretacyjną o próbach ratowania dyskursu miłosnego w tekstach Jelinek formułuję na gruncie dekonstrukcji, nie sądzę bowiem, aby intencja autorska Jelinek korespondowała z optymizmem Barthes’a, który jednak, mimo aktualnego kryzysu, optuje za długim trwaniem semantyki miłości romantycznej.

⁸⁸ B. Duden, *Übergang*, Berlin 1987, s. 128.

⁸⁹ Czytelnik może przeżywać chwile rozkoszy, ale nie są one związane ze światem przedstawionym, lecz z „kamasutrą” języka (określenie R. Barthes’a). W sensie *Przyjemności tekstu* powieści Jelinek nie są „tekstami przyjemności”, lecz „tekstami rozkoszy”, które „ogałaca[ją], pozbawia[ją] wiary (być może nawet ociera[ją] się o nudo), narusza[ją] podstawy historycznych, kulturowych i psychologicznych przekonań czytelnika [...], doprowadza[ją] do kryzysu jego związków z językiem” (R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 89).

⁹⁰ P. Bourdieu, *Męska dominacja*, tłum. L. Kopcewicz, Warszawa 2004, s. 130.

- Bourdieu, Pierre, *Męska dominacja*, tłum. Lucyna Kopcewicz, Warszawa 2004.
- Bruckner, Pascal; Finkielkraut, Alain, *Die neue Liebesunordnung*, München, Wien 1980.
- Burger, Rudolf, *Der böse Blick der Elfriede Jelinek*, [w:] Christa Gürtler, *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt a. M. 1990, s. 17-29.
- Duden, Barbara, *Übergang*, Berlin 1987.
- Dux, Günther, *Liebe*, [w:] Christoph Wulf (red.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim, Basel 1997, s. 847-854.
- Fromm, Erich, *O sztuce miłości*, tłum. Aleksander Bogdański, Poznań 2009.
- Giddens, Anthony, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, tłum. Alina Szulżycka, Warszawa 2006.
- Höfler, Günther A., *Sexualität und Macht in Elfriede Jelineks Prosa*, „Modern Austrian Literature” 23 (1990), nr 3/4, s. 99-110.
- Janz, Marlies, *Elfriede Jelinek*, Stuttgart, Weimar 1995.
- Jelinek, Elfriede, *Amatoriki*, tłum. Anna Majkiewicz, Joanna Ziemska, Warszawa 2005.
- Jelinek, Elfriede, *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, Reinbek 1972.
- Jelinek, Elfriede, *Pianistka*, tłum. Ryszard Turczyn, Warszawa 2004.
- Jelinek, Elfriede, *Pożądanie*, tłum. Elżbieta Kalinowska, Warszawa 2007.
- Jezińska-Wiśniewska, Agnieszka, *Przyjemność tekstu? O strategii zagęszczania znaczeń na przykładzie powieści Elfriede Jelinek Lust/Pożądanie*, Warszawa 2009 (niepublikowana dysertacja).
- Lenz, Karl, *Romantische Liebe – Ende eines Beziehungsideals?*, [w:] Kornelia Hahn, Günter Burkart (red.), *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*, Opladen 1998, s. 65-85.
- Luhmann, Niklas, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, tłum. Jerzy Łoziński, Warszawa 2003.
- Luserke, Matthias, *Sexualität, Macht und Mythos. Elfriede Jelineks Roman „Die Klavierspielerin”*, „Der Deutschunterricht” 1 (1993), s. 24-37.
- Sauter, Josef-Hermann, *Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharrang*, „Weimarer Beiträge” 27 (1981), H. 6, s. 109-117.
- Schneider, Renate, *Diese Liebe ist im Kern Vernichtung. Zu Elfriede Jelinek*, „Argument” 33 (1991), H. 3, s. 361-371.
- Simonnet, Dominique i in., *Najpiękniejsza historia miłości*, tłum. Krystyna i Krzysztof Pruscy, Warszawa 2004.
- Spanlang, Elisabeth, *Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk*, Wien 1992.
- Szczepaniak, Monika, „*Es war ein Unfall*” oder die „*Unachtsamkeit der Wand*”. *Elfriede Jelineks „Todesarten”*, [w:] Sabine Müller, Cathrine Theodorsen (red.), *Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat*, Wien 2008, s. 203-227.
- Szczepaniak, Monika, „*Ni miejsca na ziemi*”? *Topografie miłości w prozie Ingeborg Bachmann*, [w:] Grzegorz Moroz, Mirosław Ossowski (red.), *Miejsca magiczne w literaturze anglo- i niemieckojęzycznej*, Olecko 2008, s. 29-40.
- Szczepaniak, Monika, „*Todesarten*” – „*Todesraten*”. *Der weibliche Tod bei Bachmann und Jelinek am Beispiel der Gier-Projekte*, [w:] Joanna Drynda (red.), *Die Architektur der Weiblichkeit. Identitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Literatur von österreichischen Autorinnen*, Poznań 2007, s. 41-52.
- Szczepaniak, Monika, *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*, Frankfurt a. M. 1998.