

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW  
UNIwersytetu Jagiellońskiego

## RADA NAUKOWA

Przewodniczący Rady Naukowej

Prof. dr hab. Wojciech Nowak | Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dr Denys Azarov | Uniwersytet Narodowy „Akademia Kijowsko-Mohylańska”

Prof. Martin Bier | East California University

Prof. dr hab. Andriy Boyko | Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki

Prof. Hugh J. Byrne | FOCAS Research Institute, Dublin Institute of Technology

Dr hab. Adrián Fábíán | University of Pécs

Prof. dr hab. Maria Flis | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Tadeusz Gadacz | Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Dr Herbert Jacobson | Linköping Universitet

Prof. dr hab. Katarzyna Kieć-Kononowicz | Uniwersytet Jagielloński

Dr Miklós Kiss | University of Groningen

Dr Erdenhuluu Khohchahar | Kyoto University

Prof. dr hab. Andrzej Kotarba | Uniwersytet Jagielloński

Dr Oleksiy Kresin | Narodowa Akademia Nauk Ukrainy

Prof. dr hab. Marta Kudelska | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Tomasz Mach | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Andrzej Mania | Uniwersytet Jagielloński

Dr Kristin McGee | University of Groningen

Prof. dr hab. Karol Musioł | Uniwersytet Jagielloński

Prof. Biderakere E. Rangaswamy | Bapuji Institute of Engineering and Technology

Dr Melanie Schiller | University of Groningen

Prof. dr hab. Jacek Składzień | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Leszek Sosnowski | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Bogdan Szlachta | Uniwersytet Jagielloński

Prof. Luigia di Terlizzi | Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Prof. Matthias Theodor Vogt | Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW  
UNIwersYTETU Jagiellońskiego

---

NAUKI HUMANISTYCZNE

~ NUMER SPECJALNY 8 (1/2017) ~

# KULTUROWE DYSKURSY SZALEŃSTWA

Pod redakcją Iwony Boruszkowskiej



KRAKÓW 2017

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ  
ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków  
[www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty](http://www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty)

Redaktor naczelna:  
Ewa Modzelewska

Zastępczyni redaktor naczelnej:  
Iga Łomanowska

Sekretarz redakcji:  
Rafał Kur

Redaktor prowadząca serii:  
Ewa Modzelewska

Redaktor tomu:  
Iwona Boruszkowska

Projekt okładki:  
Katarzyna Migdał

Publikacja finansowana ze środków Towarzystwa Doktorantów UJ

Współpraca wydawnicza:

WYDAWNICTWO  
n o w a s t r o n a

[www.wydawnictwonowastrona.pl](http://www.wydawnictwonowastrona.pl)  
e-mail: [biuro@nowastrona.net.pl](mailto:biuro@nowastrona.net.pl)

---

© Copyright by Towarzystwo Doktorantów UJ  
All rights reserved  
Wydanie I, Kraków 2017  
Nakład: 60 egz.

e-ISSN 2082-3916  
p-ISSN 2082-419X

## Spis treści

URSZULA ZBRZEŹNIAK	7
Urządzenie zwane szaleństwem	
ANNA MICHALSKA	23
Hiperracjonalność jako niedostatek rozumności. Studium depresji	
ALEKSANDRA BYRSKA	39
Totalność zaburzenia – chory świat <i>Niecierpliwych</i> Zofii Nałkowskiej	
OLEXANDR WESSELENYI	51
Locating the Totalitarian Insanity: The Chronotype of the Asylum in Mykola Khvyliovyi's <i>A Table about     the Sanatorium Zone</i> and Ken Kesey's <i>On Flew Over     the Cuckoo's Nest</i>	
IWONA BORUSZKOWSKA	61
Obłąd profetyczny w dramacie <i>Kassandra (Кассандра)</i> Łesi Ukrainki	
PAULINA CHARKO-KLEKOT	81
Szaleństwo codzienności we współczesnej dramaturgii rosyjskiej	
ŁUKASZ WRÓBLEWSKI	99
Szaleństwo, (nie)rozum i wstręt we <i>Wstręcie</i> Romana Polańskiego oraz <i>Pianistce</i> Elfriede Jelinek	
SABINA MISIARZ-FILIPEK	119
Dyskurs szaleńca – <i>Nimfomanka</i> Larsa von Triera	
AGNIESZKA NAREWSKA	127
Taneczne obrazy szaleństwa na przykładzie wybranych inscenizacji baletu <i>Giselle</i> Adolphe'a Adama	
DARIA DOMARAŃCZYK	141
Początki prasy psychologicznej na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX wieku	
INFORMACJE O AUTORACH	149

## Contents

URSZULA ZBRZEŹNIAK	7
Apparatus of Madness	
ANNA MICHALSKA	23
Hyperrationality as a Reduced Rationality. A Study of Depression	
ALEKSANDRA BYRSKA	39
Total Disorder – Insane World in <i>Niecierpliwi</i> by Zofia Nałkowska	
OLEXANDR WESSELENYI	51
Locating the Totalitarian Insanity: The Chronotype of the Asylum in Mykola Khvyliovyi's <i>A Table about     the Sanatorium Zone</i> and Ken Kesey's <i>On Flew Over     the Cuckoo's Nest</i>	
IWONA BORUSZKOWSKA	61
Profetic Madness in Lesya Urainka's Drama <i>Kassandra</i>	
PAULINA CHARKO-KLEKOT	81
Madness of Everyday Life in Modern Russia Drama	
ŁUKASZ WRÓBLEWSKI	99
Madness, (Un)Reason and Disgust in <i>Repulsion</i> by Roman Polański and <i>The Piano Teacher</i> by Elfriede Jelinek	
SABINA MISIARZ-FILIPEK	119
Discourse of the Madman – <i>Nymphomaniac</i> by Lars von Trier	
AGNIESZKA NAREWSKA	127
Dance Images of Insanity in Adolphe Adam's Ballet <i>Giselle</i>	
DARIA DOMARAŃCZYK	141
The Origins of the Press Psychological Polish Lands at the Turn of the 19 <sup>th</sup> and 20 <sup>th</sup> Century	
ABOUT THE CONTRIBUTORS	149

URSZULA ZBRZEŹNIAK

UNIwersytet Warszawski  
Instytut Filozofii  
Zakład Historii Współczesnej Filozofii Nieanalitycznej  
E-MAIL: URSZULAZBRZEZNIAK@GMAIL.COM

---

## Urządzenie zwane szaleństwem

### STRESZCZENIE

Niniejszy tekst jest próbą analizy jednego z najważniejszych problemów w myśli Michela Foucaulta, a mianowicie historii szaleństwa. Zagadnienie to pojawiło się we wczesnych pismach francuskiego myśliciela i powróciło w nieco innym kontekście dwie dekady później. W swoich pierwszych pracach (*Choroba umysłowa a psychologia, Historia szaleństwa*) Foucault opisywał szaleństwo jako pozytywne zjawisko, pokazał też proces przekształcenia szaleństwa w chorobę umysłową. Owa transformacja nie była jedynie prostą zmianą języka, wymuszoną przez rozwój nauki, lecz stanowiła zasadniczą modyfikację w kulturze zachodniej. Od tego czasu szaleństwo utraciło swoją głębię oraz zdolność do ujawniania prawdy o naturze ludzkiej, stając się pozytywnym przedmiotem nauki.

### SŁOWA KLUCZOWE

szaleństwo, psychiatria, władza, wiedza

Niniejszy tekst chciałabym poświęcić filozoficznej interpretacji szaleństwa oraz jego współczesnej odmiany, czyli choroby psychicznej, zaproponowanej przez Michela Foucaulta. Kwestią, która interesuje mnie szczególnie, jest status choroby psychicznej. Problem ten, choć kluczowy i stanowiący tło wszystkich prac francuskiego myśliciela, nigdy nie doczekał się wyraźnego sformułowania. Oczywiście, jeśli nie liczyć uwag rozsianych w wykładach niezwiązanych bezpośrednio z historią psychiatrii, czytelnik Foucaulta zmuszony jest domyślać się, jaki status przypisywał on najpierw szaleństwu, a później chorobie psychicznej. W niniejszym tekście postaram się odpowiedzieć na pytanie o „naturę” choroby psychicznej, choć – ze względu na powściągliwość samego Foucaulta w tej kwestii – trudno o ostateczne jej rozstrzygnięcie.

Od pewnego czasu recepcja poglądów francuskiego filozofa dotyczących historii szaleństwa i choroby psychicznej ulega pewnej transformacji pod wpływem publikacji kolejnych tomów wykładów z Collège de France. Obecnie dysponujemy dwoma cyklami wykładów z lat siedemdziesiątych, w których Foucault powrócił do kwestii, od której rozpoczął swoją działalność badawczą, czyli historii choroby psychicznej. Najkrócej rzecz ujmując, we wczesnych pracach Foucaulta ważne było uchwycenie momentu powstania nowoczesnego języka opisującego zjawisko do tej pory rozumiane jako szaleństwo oraz procesu wykształcania porządku instytucjonalnego, mającego to zjawisko kontrolować. Należy przypomnieć, że powrót tego tematu przypada na czas, w którym Foucault dokonał wielu zmian w swoim wyjściowym stanowisku. Sam filozof wskazuje zresztą te zmiany jako jeden z ważniejszych powodów, dla których postanowił po raz kolejny zmierzyć się z historią szaleństwa. Foucault, jak się wydaje, usiłował uzgodnić dawniejsze dzieła z nową perspektywą. O tym, że faktycznie była to próba wpisania wcześniejszych prac w nowy projekt, świadczy choćby wykład rozpoczynający kurs, podczas którego omawiana jest podstawowa różnica w ogólnym sposobie postrzegania szaleństwa. Niezależnie od tego, co o wcześniejszych dziełach mówił i pisał sam Foucault, najbardziej widoczną zmianą było podkreślenie znaczenia Nietzscheańskiego. Rzecz jasna, Fryderyk Nietzsche pojawia się dość często we wczesnych pracach jako symbol niemożliwego związku języka i szaleństwa. W późniejszych pracach Nietzsche znika jako symbol, natomiast genealogia staje się coraz ważniejsza jako metoda badawcza.

O wyjątkowym miejscu Nietzschego świadczą choćby dwa dość znane teksty – pierwszy pochodzi z końca lat sześćdziesiątych, a drugi z 1971 roku. W pierwszym z nich, zatytułowanym *Nietzsche, Marks, Freud*<sup>1</sup>, autor *Ecce homo* potraktowany został jako jeden z twórców współczesnej hermeneutyki, której zasady konstytuują to, co można nazwać naszym *a priori* historycznym, wyznaczając niekończącą się „grę odbić”, w której współczesna hermeneutyka nas umieszcza i poniekąd więzi. Z kolei w tekście *Nietzsche, genealogia, historia*<sup>2</sup> Foucault podkreśla znaczenie radykalnego antyesencjalizmu autora *Narodzin tragedii*. Już we wcześniejszym tekście poświęconym Nietzschemu Foucault twierdził, że jego filozoficzne znaczenie polegało na zakwestionowaniu istnienia „źródłowego znaczonego”, nato-

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marks*, tłum. K. Matuszewski, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6.

<sup>2</sup> Idem, *Nietzsche, genealogia, historia*, [w:] idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000.



miast w drugim z nich wątek antyesencjalistyczny staje się zagadnieniem najważniejszym, a wszelka domniemana pozytywność przedmiotów zostaje zakwestionowana w imię postulatu, zgodnie z którym „poza rzeczami znajduje się «coś zgoła innego»”, zaś ów mityczny sekret, który badacze usiłują wydrzeć rzeczywistości, sprowadza się do konstatacji, że rzeczy „nie mają istoty”, a jedyne, co je konstytuuje, to mnogość zdarzeń.

Motyw różnicy, zakwestionowanie pierwotnego charakteru tożsamości, wyznacza próg w myśleniu samego Foucaulta, który zawsze wykorzystywał Nietzscheańską krytykę esencjalizmu, choć w swoich pierwszych pracach pozostawał w pewnej mierze jego zakładnikiem<sup>3</sup>. To napięcie wydawać się może paradoksalne, ale można je wyjaśnić. Otóż wczesną twórczość Foucaulta przenika pewne napięcie wytwarzane przez obecność dwóch nie do końca spójnych wątków.

Z jednej strony stałym elementem myśli francuskiego filozofa było przekonanie, że jedynie w historii, a dokładniej – w przypadkowych splotach wydarzeń, należy poszukiwać schematów określających aktualny sposób widzenia i rozumienia świata. W swoich pracach, a także w wielu wypowiedziach wyraźnie podkreślał, że nie wierzy w pozytywność kryjącą się za takimi pojęciami, jak choćby „szaleństwo”. Zwracał uwagę, że nie istnieje „szaleństwo w stanie naturalnym”<sup>4</sup>, że zawsze jest ono efektem procedur je konstytuujących. Niekoniecznie muszą to być procesy wykluczające szaleństwo. Równie dobrze mogą to być sposoby wyznaczania obłędowi pewnej przestrzeni, w której może się on bez przeszkód ujawniać, a nawet stanowić element kultury o wyjątkowym znaczeniu.

Problem szaleństwa, dzieje jego obecności w kulturze Zachodu oraz seria transformacji „schematów strukturujących nasze doświadczenie”<sup>5</sup>, w tym także nasz sposób doświadczania obłędu, stanowiły, jak się wydaje, pewien inwariant w myśli Foucaulta. Istotnie, w swojej najwcześniejszej książce filozof dostrzega coś, co określa jako „globalną strukturę szaleństwa”, a jednocześnie zwraca uwagę, że jedynie badanie historyczne pozwala uchwycić konkretne *a priori*, umożliwiające pojawienie się *nowego* sposobu jego doświadczania. Foucault zakłada niekiedy, jak się zdaje, iż odniesienie do szaleństwa (to jedynie jedno z imion, jakie w dziejach przybierało to zjawisko)

---

<sup>3</sup> Przed zarzutem niekoherencji można bronić Foucaulta, wskazując na używany przez niego język, który może jedynie sugerować, że faktycznie opowiada się on za esencjalistycznym rozumieniem szaleństwa.

<sup>4</sup> M. Foucault, *La folie n'existe que dans une société*, [w:] idem, *Dits et écrits*, vol. 1, Paris 2001, s. 197.

<sup>5</sup> Idem, *Choroba umysłowa a psychologia*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 196.

stanowi konstytutywny element każdej kultury, a zatem skłonny jest uznać je za coś ahistorycznego. W *Chorobie umysłowej* stwierdza, iż nie istnieje kultura, która byłaby niewrażliwa na zjawisko szaleństwa, a o ludziach obłąkanych pisze, że „jest w nich coś, co wyraża różnicę i domaga się odróżnienia”<sup>6</sup>. Kilka zdań dalej dodaje, iż owo magiczne coś jest pustym miejscem, w którym następnie pojawia się doświadczenie szaleństwa. Nasuwa się pytanie o status owej pustki: Czy wyraża ona odniesienie do czegoś pozytywnego, co nie znalazło jeszcze swojego imienia, czy też odnosi się jedynie do doświadczenia granicy?

Z jednej strony wskazać można wiele fragmentów pochodzących zarówno z *Choroby umysłowej*, jak i *Historii szaleństwa* czy mniejszych tekstów, w których Foucault sugeruje, że szaleństwo, obłąd są czymś więcej niż tylko doświadczeniem granicy, pustką czy niemożnością. Mówi przecież o czymś takim jak „szaleństwo wyzwolone i odalienowane, przywrócone niejako swojemu pierwotnemu językowi”<sup>7</sup>, a zatem przestaje ono być jedynie nazwą nadaną doświadczeniu absolutnej różnicy, a staje się znakiem czegoś pierwotnego, czemu należałoby przywrócić miejsce i rangę. Marzenie o odzyskaniu prawdy szaleństwa wyrażona jest w pierwszej *Przedmowie do Historii szaleństwa*<sup>8</sup>. W tekście tym francuski filozof postuluje dotarcie do stopnia „zero historii szaleństwa, gdzie jest ono niezróżnicowanym doświadczeniem”<sup>9</sup>, stworzenie historii „szaleństwa w jego żywotności, nim zostało ujarzmione przez wiedzę”<sup>10</sup>. Z drugiej zaś strony zaprzecza możliwości odtworzenia pierwotnego doświadczenia szaleństwa<sup>11</sup>. Dzieło Foucaulta miałoby zatem jedynie pośrednio odtwarzać przemiany doświadczenia obłądki na przestrzeni dziejów, tworząc historię kolejnych gestów zawłaszczania i ograniczania szaleństwa.

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. 116.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 115.

<sup>8</sup> Oczywiście nie należy zapominać, że spory kłopot dla Foucaulta stanowiła polemika z Derridą, która zadecydowała o kształcie kolejnych wydań *Historii szaleństwa* i wcale nie skończyła się w latach siedemdziesiątych, lecz dopiero w latach dziewięćdziesiątych tekstem «*Être juste avec Freud*». *L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse*, w którym to już nie Foucaultowska interpretacja poglądów Kartezjusza stanowi najważniejszy problem, ale sposób, w jaki Foucault odczytuje znaczenie Freuda. Zob. J. Derrida, «*Être juste avec Freud*». *L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse*, [w:] idem, *Penser la folie. Essais sur Michel Foucault*, Paris 1992, s. 141–194.

<sup>9</sup> M. Foucault, *Przedmowa*, tłum. T. Komendant, [w:] idem, *Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 5.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 11.

Szaleństwo, a następnie choroba psychiczna były kolejnymi awatarami Zewnętrzza, które stanowi negatywną prawdę o człowieku. Z owym Zewnętrzem łączy nas złożona relacja. Jest ono imieniem obietnicy przywrócenia człowieka jego naturze, ostatecznego odsłonięcia prawdy o nim, ale jednocześnie owa prawda jest tego rodzaju, że nie może zostać wprost wypowiedziana i zasymilowana przez kulturę jako należąca do tego, co zewnętrzne<sup>12</sup>. Z niektórych wypowiedzi Foucaulta można wnioskować, iż uznawał on szaleństwo za nośnik pozytywnej treści, którą kultura Zachodu przekształciła w margines. Z owym marginesem łączy ją paradoksalna i nierozzerwalna więź. Już we wczesnych pismach pojawia się zatem figura, która określana jest jako *homo dialecticus*, a która w pełni zostanie opisana w *Słowach i rzeczach* jako człowiek – twór *episteme* współczesnej, któremu nieodłącznie towarzyszy nieświadomość jako jego sobowtór i prawda zarazem. Ciągłe jednak brakuje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o to, czym dokładnie jest owo zwierciadło odbijające – choć w zdeformowanej postaci – człowieka.

Trzeba zwrócić uwagę, że obok tych fragmentów, w których francuski filozof sugeruje, że szaleństwo, owa „ogólna forma transgresji”<sup>13</sup>, wyznacza pewną zakazaną prawdę, której kultura jednocześnie wzbrania i pożąda, znajdują się ustępy, w których kategoria Zewnętrzza nie jest już traktowana jako wyklęta treść, lecz jedynie jako specyficzny język, wypowiadający swój własny kod. Na tym, zdaniem Foucaulta, miałyby polegać transgresyjność i niemożność asymilacji Zewnętrzza, pozostającego językiem odniesionym do samego siebie. W tym drugim ujęciu nie ma już mowy o prawdzie człowieka, przywróceniu mu wypartych treści. Chodzi raczej o zniesienie człowieka, zaniknięcie funkcji podmiotu. W eseju *Szaleństwo, nieobecność dzieła* nie pojawiło się twierdzenie, iż ów nowy język wiąże się z zanikiem podmiotu<sup>14</sup>. Wprost Foucault wypowiada tę myśl w tekście poświęconym Maurice’owi Blanchotowi, w którym centralna kategoria Zewnętrzza także charakteryzowana jest jako mowa odniesiona do siebie samej, ale jednocześnie unicestwiająca podmiot jako ostateczną, suwerenną instancję zarządzającą mową<sup>15</sup>. Tak więc w drugim ujęciu język szaleństwa, a także język współ-

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 151–155. Warto przypomnieć, że ten dwuznaczny stosunek do nieświadomości będzie uznany za konstytutywny wymiar człowieka, który jednocześnie traktowany jest jako coś obcego wobec człowieka i przechowującego prawdę o nim.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 154.

<sup>14</sup> W tekście tym wiele jest uwag o powolnym rozpadzie obowiązującego jeszcze myślenia o człowieku nieustannie odsyłającego do szaleństwa oraz o procesie dekompozycji kulturowych konstruktów, jakimi są szaleństwo i choroba psychiczna. Ibidem, s. 153–154.

<sup>15</sup> Idem, *Myśl zewnętrzza*, tłum. B. Banasiak, [w:] idem, *Szaleństwo i literatura*, op. cit., s. 174–176.

czesnej literatury, wyznaczałby ostateczny wymiar transgresji, kierując się nie ku zapomnianemu źródłu, lecz ku rozproszeniu, pustce.

W tekstach poprzedzających *Słowa i rzeczy*, a także w swojej najśłynniejszej książce Foucault zauważa istnienie co najmniej dwóch podejść do sfery tego, co nieświadome w kulturze nowoczesnej. Zasluga Zygmunta Freuda polegała na dokonaniu ostatecznego przemieszczenia szaleństwa w ramach porządku językowego.

To przemieszczenie w tekście *Szaleństwo, nieobecność dzieła*<sup>16</sup> utożsamiane jest z narodzinami psychoanalizy oraz Freudowskim projektem oddania głosu szaleństwu. Jednak w tym samym tekście Foucault zdecydowanie odrzuca tezę, iż zamiarem Freuda było dokonanie swoistej hermeneutyki nieświadomości, deszyfracji ukrytych w niej treści, ujawnia natomiast fundamentalnie podwojony status owej nieświadomości, czyli fakt, iż jest ona „mową wypowiadającą język”<sup>17</sup>. Freud odkrywa zatem nie pełnię mowy szaleństwa, jego właściwy język, ale osobliwą strukturę, nazywaną przez Foucaulta *rezerwą* sensu, będącą figurą „powstrzymującą i zawieszającą sens”<sup>18</sup>. Niezależnie od tego, czy Foucault charakteryzował szaleństwo w ten sposób, czy przypisywał mu jakąś zawartość domagającą się przywrócenia mu środków wyrazu, konsekwentnie umieszczał w szaleństwie pewną – emancypacyjną to zbyt wiele powiedziane – nadzieję na przekroczenie osławionego „antropologicznego kręgu”.

Późniejsze teksty dotyczące dziejów szaleństwa opisują je z innej perspektywy. W wykładach pochodzących z połowy lat siedemdziesiątych rodziny choroby psychicznej są poddawane krytycznej, tym razem nazywanej genealogiczną, rozbiórce. Foucault porzuca projekt odnajdywania szaleństwa „odalienowanego”, nie jest zainteresowany śledzeniem całej odległej historii wzajemnych relacji między rozumem a nierozumem-obłędem-szaleństwem. Celem jego pracy jest odtworzenie tego specyficznego momentu pojawienia się człowieka jako przedmiotu oglądu psychiatrycznego, w pewien sposób powraca więc do punktu, w którym zakończył *Chorobę umysłową*. Tym jednak, co zdecydowanie odróżnia badania z lat siedemdziesiątych od prac wcześniejszych, jest przeniesienie uwagi z teoretycznych warunków zaistnienia określonych modeli myślenia i mówienia o szaleństwie na poziom łączący elementy praktyk dyskursywnych z elementami niedyskursywnymi. Oczywiście nie zamierzam sugerować, iż we wcześniej-

---

<sup>16</sup> Idem, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, tłum. T. Komendant, [w:] idem, *Szaleństwo i literatura*, op. cit.

<sup>17</sup> Idem, *Choroba umysłowa a psychologia*, op. cit., s. 113.

<sup>18</sup> Idem, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, op. cit., s. 157.

szych pracach Foucaulta ten pozadyskursywny element się nie pojawiał, ale zajmował on inne miejsce niż w tekstach późniejszych.

*Choroba umysłowa* i *Historia szaleństwa* obfitują w drobiazgową analizę historycznych sposobów ujmowania i problematyzowania szaleństwa, a także – jak powie później sam Foucault – sytuują się na poziomie analizy uprzywilejowanej przedstawienia szaleństwa<sup>19</sup>. *Historia szaleństwa*, oprócz analizy języka i modeli medycznych, uwzględnia także ów niedyskursywny nadatek, jakim są historyczne okoliczności pojawienia się lub przekształcenia teorii naukowych oraz stowarzyszonych z nimi instytucji. Włączenie tych praktyczno-politycznych dociekań oraz pokazanie, że element władzy zawsze ukryty był w relacjach poznawczych, zbliża perspektywę *Historii szaleństwa* do późniejszych badań francuskiego myśliciela. Warto pamiętać, że ów pozadyskursywny element pełnił nieco inną funkcję niż w wykładach z lat siedemdziesiątych. W późniejszych badaniach przedmiotem zainteresowania francuskiego filozofa było „urządzenie” definiowane jako zbiór heterogenicznych elementów połączonych pewnym typem relacji. Urządzenie to konstelacja, której warunki możliwości oraz funkcjonowania zależą od współdziałania szeregu niewspółmiernych poziomów. Poza tym, na co kładzie nacisk autor *Słów i rzeczy*, konstytutywnym składnikiem urządzenia jest element strategiczny, a więc stanowi ono zawsze jakąś formę odpowiedzi lub interwencji wymuszoną sytuacją zewnętrzną.

W reinterpretacji problemu narodzin już nie szaleństwa, lecz choroby psychicznej chodzi nie tylko o ukazanie sekwencji kolejnych teorii, ale też o pokazanie powolnego ruchu wyłaniania się nowego pola, które zostanie rozparcelowane pomiędzy mnożące się odmiany zaburzeń psychicznych. Newralgicznym punktem dociekań Foucaulta stało się pokazanie szpitala psychiatrycznego jako gigantycznej „maszyny leczącej”, wskazanie jego paradoksalnego charakteru i specyficznej funkcji społecznej. Foucaultowski projekt analizy funkcjonowania wybranych instytucji zdecydowanie przekracza realizowane już wcześniej badania prowadzone przez Ervinga Goffmana czy Roberta Castela, na którego zresztą Foucault wielokrotnie się powołuje. Nie chodzi tu jedynie o uchwycenie momentu powstania danej instytucji, zrekonstruowanie serii zdarzeń, które się do tego przyczyniły, czy w końcu opis typu racjonalności rodzącej się i podtrzymującej jej istnienie, ale o ogólniejszy problem związku tego, co pozadyskursywne, z tym, co dyskursywne. Tym razem badania Foucaulta nie ograniczają się jedynie do wskazania, jak to uczynił w *Archeologii wiedzy*, różnorodnych poziomów składa-

---

<sup>19</sup> Idem, *Le pouvoir psychiatrique*, Paris 2003, s. 14.

jących się na praktyki społeczne, ale dotyczą ogólnego zagadnienia warunkowania się zależności między porządkami władzy i wiedzy, czyli problemu, który w pełni rozwinięty zostanie w książce *Nadzorować i karać* oraz w pierwszym tomie *Historii seksualności*.

Przy okazji warto wspomnieć, że transformacja perspektywy myślenia o szaleństwie i chorobie psychicznej dokonała się dość wcześnie. Już w cyklu wykładów z początku lat siedemdziesiątych, poświęconych narodzinom współczesnej władzy karania, Foucault wspomina o szpitalu psychiatrycznym jako instytucji o specjalnym znaczeniu dla analizy relacji między funkcjonowaniem wiedzy a porządkiem władzy. W krótkim fragmencie poświęconym temu zagadnieniu pojawia się znana z późniejszych prac teza dotycząca współzależności wiedzy i władzy. Oprócz jasnego wyartykułowania najważniejszych tez dotyczących natury związku między wiedzą i władzą pojawia się tu także kwestia „topograficzna” związana z pojawieniem się szpitala psychiatrycznego<sup>20</sup>. Nie jest to problem zupełnie nowy. Pytanie o sposób, w jaki społeczeństwa parcelują przestrzeń, pojawiało się we wcześniejszych pracach – widać tu silne nawiązanie do wczesnego tekstu Foucaulta poświęconego społecznej i kulturowej funkcji heterotopii. Szpital psychiatryczny zawsze był dla filozofa przykładem nie tylko instytucji o szczególnym znaczeniu, ale także specyficznej przestrzeni, rządzącej się własnymi prawami, sprowadzającymi się do tego, że heterotopia, której jednym z przykładów jest właśnie szpital psychiatryczny, skupia i jednocześnie odwraca relacje panujące w danej społeczności, stanowiąc „kontr-miejsce”<sup>21</sup>. Oczywiście Foucault dostrzega i opisuje różnorodne rodzaje znanych heterotopii, wskazuje na wielość pełnionych przez nie funkcji, ale nie wspomina o efekcie zwrotnym, jaki mogłyby one mieć. Wydaje się, że problem efektu zwrotnego kontr-miejsc jest zagadnieniem, które dostrzegł Foucault dopiero w latach siedemdziesiątych.

W tym czasie francuski filozof wprowadza pewne korekty w sposobie prezentowania historii psychiatrii, zasadnicza teza pozostaje jednak nienaruszona. W późniejszych badaniach, podobnie jak miało to miejsce w *Historii szaleństwa*, zakwestionowana została humanistyczna wizja powstania i ewolucji szpitala psychiatrycznego. Tym, co uległo zmianie, jest rozbudowa niektórych elementów ogólnej diagnozy. Centralnym pytaniem w *Le pouvoir psychiatrique* autor wprost sugeruje, iż nie tylko instytucja szpitala psychiatrycznego, ale także sam dyskurs psychiatryczny, a zatem pewien „reżim

---

<sup>20</sup> Idem, *La société punitive*, Paris 2013.

<sup>21</sup> Idem, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 120.

prawdy”, jest efektem określonej techniki władzy<sup>22</sup>. Związek władzy i wiedzy nie ogranicza się wszakże tylko do tego punktu. Psychiatria przesiąknięta jest relacjami władzy, będącymi jednym z elementów działania terapeutycznego. Szpital, przynajmniej w jego pierwotnym kształcie opisywanym przez Foucaulta, odzwierciedla relacje władzy. Zasady jego funkcjonowania, architektura, cały wewnętrzny porządek stanowią manifestację nowej władzy – władzy spojrzenia lekarskiego.

Książka *Le pouvoir psychiatrique* poświęcona jest analizie wewnętrznej dynamiki rządzącej instytucją szpitala psychiatrycznego. Chodzi o to, by ukazać współzależność pola interwencji medycznej i pewnych specyficznych relacji władzy. Rzecz jasna Foucault głosi coś więcej niż truizm, zgodnie z którym wiedza nie powstaje w izolacji od warunków materialnych i politycznych. Obecności takiego uproszczonego schematu można doszukiwać się w *Historii szaleństwa* lub *Narodzinach kliniki*, choć trzeba podkreślić, że w nich większe znaczenie miały kwestie związane z procesem pojawiania się nowych teorii i słowników medycznych, chodziło więc bardziej o uchwycenie samych przekształceń w obszarze wiedzy, natomiast refleksja dotycząca społeczno-ekonomicznych uwarunkowań procesu powstawania danej dziedziny wiedzy pozostawała jedynie uzupełnieniem. W późniejszych analizach sposób formowania przestrzeni szpitala i rozłożenie elementów konstytuujących jego porządek stają się właściwie kluczem do zrozumienia kształtu języka medycznego. Trzeba także podkreślić, że w późniejszych pracach problem władzy jako czynnika współkonstruującego wiedzę uzyskuje niezwykle wręcz złożoność. Władza, jej funkcjonowanie nie zajmuje francuskiego myśliciela jedynie jako element wypierany przez oficjalny dyskurs medyczny. Chodzi nie tylko o to, by pokazać, że relacje władzy bezpośrednio wymuszają określone modyfikacje w wiedzy, lecz także by ujawnić, że władza stanowi integralny składnik tej konkretnej dziedziny, jaką jest psychiatria. Obecność władzy w psychiatrii jest w pewien sposób wszechobecna. Można wręcz powiedzieć, iż stanowi ona podstawowy warunek kształtowania specyficznej przestrzeni widzialności, która z kolei jest warunkiem istnienia wiedzy psychiatrycznej. Mamy tu do czynienia ze schematem wykorzystanym niegdyś w *Narodzinach kliniki*. W pracy tej także ujawniony został związek między aranżacją pewnej przestrzeni a możliwością pojawienia się nowych przedmiotów badania naukowego. W pracach późniejszych rola władzy staje się o wiele subtelniejsza i wieloznaczna. Tym razem chodzi o pokazanie, że władza stanowiła gwarancję funkcjonowania

---

<sup>22</sup> Idem, *Le pouvoir psychiatrique*, op. cit., s. 15.

władzy medycznej i że sam proces terapeutyczny był inkarnacją władzy o dwoistym charakterze: władzy psychiatry i władzy samej rzeczywistości. Warto przypomnieć, że w czasach protopsychiatrii sukcesem terapeutycznym był moment powtórnej integracji pacjenta z jego biografją, a także ze światem otaczającym. Oczywiście wszystkie te elementy, czyli tożsamość własna oraz rzeczywistość otaczająca chorego, jednocześnie odwołują się do prawdy, angażując władzę w tej mierze, w jakiej psychiatra dysponuje władzą zmuszającą pacjenta do akceptacji jego rzeczywistej sytuacji. Foucaultowi nie chodzi jedynie o to, by obnażyć całe okrucieństwo kryjące się w postępowaniu tych, których uznaje się za rzeczników humanitaryzmu. Istotne jest wykazanie, że ów „grzech pierworodny” psychiatrii nie zniknął wraz z Philippe Pinelem czy François Leuretem, lecz w innych formach trwa po dziś dzień. Najważniejszym zadaniem badań składających się na *Le pouvoir psychiatrique* jest zdiagnozowanie i opisanie wszystkich elementów współtworzących urządzenie psychiatryczne, którego najdonioślejszą funkcję stanowiło zintegrowanie władzy i prawdy w pewną funkcjonalną całość. Należy także pamiętać, że w latach siedemdziesiątych badania nad konkretnymi instytucjami stanowią dla francuskiego filozofa jedynie punkt wyjścia diagnozy o charakterze ogólnym. Błyskotliwa analiza „mikrofizyki władzy azylarnej” w następnym cyklu wykładów, *Les anormaux*<sup>23</sup>, zostaje dopełniona wątkiem pozwalającym zrozumieć znaczenie, jakie dla kształtu nowoczesnych społeczeństw miało pojawienie się takich instytucji, jak szpital psychiatryczny.

Wykłady z lat 1974–1975 wpisują rozważania z poprzedniego cyklu w szerszy kontekst, jaki wyznacza społeczno-polityczna funkcja psychiatrii. O ile w wykładach *Le pouvoir psychiatrique* stawką było uchwycenie sposobu funkcjonowania porządku azylarnego, o tyle w nowym cyklu wykładów celem jest pokazanie, jakie funkcje pełnił on w społeczeństwie. Tym razem chodzi o wskazanie, w jaki sposób ta, jak się może wydawać – marginalna, instytucja kształtowała język prawa oraz w jaki sposób zdobyła poczesne miejsce w przestrzeniach innych niż szpital psychiatryczny. Wymienione wątki odnaleźć można, niestety w bardzo okrojonej formie, w *Nadzorować i karać*, we fragmentach opisujących dziwny i zaskakujący mariaż wymiaru sprawiedliwości z funkcją ekspercką lekarza psychiatry, psychologa etc. Wykłady z lat 1974–1975 prezentują powolną ewolucję wymiaru sprawiedliwości, otwierającego się na język medycyny, oraz systematyczny podbój języka praw przez język medyczny, który stanowi nośnik normalizacji. Mamy tu do

---

<sup>23</sup> Idem, *Les Anormaux*, Paris 1999.



czynienia z historią instytucji tak charakterystycznych dla współczesnych społeczeństw zachodnich, jak ekspertyza sądowa oraz naukowy nadzór nad populacją. Te późniejsze badania uzupełniają, co zrozumiało, wcześniejsze analizy, ale wyraźnie uprzywilejowują badanie dotyczące pewnych kluczowych dla psychiatrii pojęć, takich jak instynkt, degeneracja, dziedziczenie. Historia przemian słownika psychiatrycznego oraz dzieje psychiatrii jako elementu pomocniczego wymiaru sprawiedliwości służy Foucaultowi jako środek do pokazania jednej z dróg prowadzących do ukształtowania się społeczeństwa poddanego władzy normalizującej. W tym sensie rozważania te stanowią integralną część pomysłu przedstawionego w *Nadzorować i karać* oraz *Woli wiedzy*. Pozwalają nawet lepiej niż wymienione prace zrozumieć niezwykle uprzywilejowanie tej dziedziny medycyny, która stała się jednym z najbardziej skutecznych narzędzi polityki społecznej. Trzeba też zauważyć, że z późnych prac Foucaulta poświęconych psychiatrii całkowicie znika mit szaleństwa jako obietnicy wyzwolenia. W momencie, gdy zjawisko szaleństwa włączone zostało w wielkie dzieło genealogii współczesnego społeczeństwa, stało się jedynie osobliwym przypadkiem władzy normalizującej.

Pozostaje jednak odpowiedzieć na pytanie, czy zmiany wprowadzone przez Foucaulta przynoszą także redefinicję, a może po prostu określenie tego, czym jest w istocie choroba psychiczna. Lektura rozważań poświęconych narodzinom nowoczesnej techniki karania oraz też dotyczących ukonstytuowania się wiedzy o seksualności, a przede wszystkim ogólne założenia dotyczące produktywnego charakteru relacji między władzą a wiedzą, skłaniają do dość radykalnych wniosków. Być może choroba psychiczna, podobnie jak seksualność, jest jedynie epifenomenem relacji władzy konstytuujących społeczeństwo współczesne. Czy cała wiedza psychiatryczna nie powinna być uznana li tylko za funkcjonalną siatkę wytwarzającą swoje obiekty? Takie odczytanie jest w dużym stopniu uprawdopodobniane przez samego Foucaulta. Pierwszy tom *Historii seksualności*, a także wykłady *Les Anormaux* opisują proces wyłaniania się siatki kategorii, które następnie implementowane są jako narzędzia opisu i kontroli, przy czym język używany przez autora sugeruje, że ich nadrzędną funkcją jest normalizacja. Proces stałego przyrostu wiedzy psychiatrycznej byłby zatem nie postępem, konsekwentnym budowaniem coraz doskonalszych narzędzi opisu, lecz prostym wytwarzaniem skutków<sup>24</sup>. Co więcej, w *Le pouvoir psychiatrique*

---

<sup>24</sup> Dokumentem dość dobrze ilustrującym te tezy jest praca poświęcona przypadkowi Pierre'a Rivière'a, w której uchwycony jest moment zderzenia dwóch instancji: sądowiczej i psychiatrycznej, posługujących się odmiennymi modelami rozumienia i oce-

Foucault utrzymuje, że histeria stanowiła wytwór wewnętrznej dynamiki szpitala psychiatrycznego. Nie oznacza to, że odmawia on histerii realności, ponieważ trudno kwestionować jej istnienie jako zjawiska, ale że uznaje ją za integralny element wewnątrzszpitalnej rzeczywistości. Warto dodać, że Foucault nie ogranicza się do zdemaskowania histerii jako efektu ubocznego instytucji szpitalnej, ale wprost uznaje ją oraz specyficzny język symptomów za narzędzie oporu pacjentów wobec lekarzy<sup>25</sup>. Przykład histerii stanowi ilustrację tezy sformułowanej w *Historii seksualności*, że każda relacja władzy powołuje do życia opór, który w tym przypadku przybrał jak najbardziej cielesną formę.

Jednak w tym samym wykładzie Foucault sugeruje znacznie więcej, a mianowicie, że szpital psychiatryczny – i nie chodzi tu o konkretne jego formy, lecz o samą instytucję – stanowi miejsce wytwarzania choroby umysłowej. Na tym polega jego paradoksalna rola, ponieważ jednocześnie dąży do usunięcia wszelkich symptomów choroby i stanowi naturalną przestrzeń jej realizacji<sup>26</sup>. Czy znaczy to, że choroba psychiczna jest wyłącznie efektem osobliwego połączenia wiedzy psychiatrycznej z dyscyplinarnym reżimem samego szpitala? O ile można by się zgodzić z tezą, że szpital psychiatryczny może wytwarzać obłąkanego, przy czym chodzi tu jedynie o to, że miejsce, które ma służyć leczeniu chorób psychicznych, jedynie je zaostrza, o tyle stwierdzenie, że obłąd jako taki jest efektem władzy psychiatrycznej, zdaje się iść zbyt daleko.

Hipotezom Foucaulta trudno odmówić perswazyjności, szczególnie, że część z nich może znajdować potwierdzenie w naszym doświadczeniu postępującej medykalizacji oraz patologizacji życia. Obserwujemy też powolny proces sprzęgania wiedzy medycznej, psychologicznej z różnymi strategiami społecznymi. Jednak mimo wszystko powstaje pytanie, czy wszelkie zjawiska opisywane przez psychologię i psychiatrię uzyskują swoją materialność jako efekty oddziaływania pewnej interpretacji rzeczywistości z relacjami władzy. Wydaje się, że twierdzenie, iż nie istnieje realna choroba psychiczna, było co najmniej nierozsądne. O ile w wykładach dotyczących reżimu psychiatrycznego nie pojawiają się żadne tezy na temat ontologii chorób psychicznych, o tyle w późniejszych wykładach Foucault wielokrotnie odnosi się do tego problemu i czyni to w radykalny sposób.

---

niania czynu oraz sprawcy. Przypadek Rivière'a jest ciekawy ze względu na to, że miał miejsce w czasie, gdy psychiatria powoli zdobywała swoje miejsce w ramach procesu sądowego. Zob. idem, *Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtowałam moją matkę, moją siostrę i brata mojego... Przypadek matkobójcy z XIX wieku*, tłum. T. Komendant, P. Wilczyński, Gdańsk 2002.

<sup>25</sup> Idem, *Le pouvoir psychiatrique*, op.cit., s. 253.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 252.

W *Terytorium, bezpieczeństwie i populacji* twierdzi on, iż „nie ma takiej rzeczy jak szaleństwo», nie oznacza to jednak, że jest ono niczym”<sup>27</sup>. Foucault uznaje, że przedmiot danej dziedziny zawdzięcza swoje istnienie określoneemu reżimowi prawdy. Ten sam wątek pojawia się w wykładach z następnego roku i tam uzyskuje pełne sformułowanie. Foucault zakłada, że nie istnieje pozytywność szaleństwa czy też prawda szaleństwa. Wszelką pozytywność czerpie ono z połączenia praktyk władzy i odpowiadających im reżimów prawdy, które właściwie powołują do życia swoje obiekty. Nie chodzi już jednak o to, by analizy pokazujące historyczność psychiatrii jako specyficznego dyskursu połączonego z relacjami władzy, stwarzającymi miraż znany jako choroba psychiczna, przeciwstawić właściwemu obrazowi szaleństwa, lecz o uchwycenie samego ogólnego mechanizmu, wytwarzającego przedmioty wiedzy i obiekty interwencji władzy. W tej perspektywie pytanie o właściwość czy niewłaściwość danego sposobu ujmowania zjawiska traci sens, bowiem zostaje ono uznane za korelat konkretnej konfiguracji władzo-wiedzy. Jednocześnie należy pamiętać, że celem Foucaulta nie jest pokazanie, iż wszystko jest iluzoryczne, ale ujawnienie samego procesu urzeczywistniania pewnych przedmiotów lub zjawisk. Pisze on następująco: „Nie mamy tu do czynienia z żadną iluzją, ponieważ to właśnie zbiór praktyk, i to praktyk rzeczywistych, doprowadził do wyłonienia się czegoś i odcisnął na nim rzeczywiste piętno”<sup>28</sup>. Widać zatem, że dochodzi tu do głosu perspektywa Nietzscheańska, zakładająca zniesienie różnicy między prawdą a pozorem. Foucault konsekwentnie utrzymuje, że nie ma właściwego szaleństwa, które w trakcie procesu historycznego zostało zmistyfikowane i które należałoby odzyskać, przywracając jego właściwy język.

Późniejsze stanowisko Foucaulta dotyczące statusu szaleństwa ulega znacznej modyfikacji. Nadal odróżnia on szaleństwo od choroby psychicznej, ale różnica ta odsyła jedynie do dwóch słowników i praktyk, jakie stosowano w odniesieniu do odpowiadających im zjawisk. Widać zatem, że ujawnia się tu czysto historyczne ujęcie, abstrahujące od wszelkiej ponadhistorycznej perspektywy. Ślady tej ostatniej można było odnaleźć we wcześniejszych pracach Foucaulta. Oczywiście nie należy uznawać, i to zostało pokazane w pierwszej części, że konsekwentnie opowiadał się on we wcześniejszych tekstach za wizją szaleństwa wyalienowanego, któremu należy zwrócić właściwe miejsce. Jednak niektóre fragmenty, a także do pewnego stopnia ogólna wymowa tych prac, właśnie to sugerują. O tym, iż nie jest to jedynie wrażenie, świadczyć może także sposób czytania jego innych prac,

---

<sup>27</sup> Idem, *Terytorium, bezpieczeństwo, populacja*, tłum. M. Herer, Warszawa 2010, s. 134.

<sup>28</sup> Idem, *Narodziny biopolityki*, tłum. M. Herer, Warszawa 2011, s. 43.

nawet należących do późniejszego okresu. Dla wielu czytelników *Nadzorować i karać* nie jest jedynie krytyką pozornego humanitaryzmu nowoczesnego więziennictwa, ale także pracą przenikniętą pewną nostalgią za dawniejszymi czasami. Wydaje się, że podobne poczucie nostalgii za czasami, gdy szaleństwo funkcjonowało poza porządkiem azylarnym, da się wyczytać z jego pierwszych prac, z kolei książki późniejsze bardzo konsekwentnie utrzymują się w obrębie wspomnianego przed chwilą podejścia Nietzschowskiego. Zmiana czy też zradykalizowanie stanowiska niesie z sobą dwie konsekwencje.

Pierwsza z nich polega na zredefiniowaniu tego, czym jest rzeczywistość danego zjawiska. Staje się ona jedynie serią skutków nieustannie wytwarzanych przez konkretny zespół relacji władzy połączony i wzmacniany przez porządek prawdy, który nie tylko przynosi ze sobą swoistą ontologię (w tym przypadku chorób psychicznych), ale również podział na prawdę i fałsz<sup>29</sup>. Wyłania się tu historia następujących po sobie konfiguracji władzo-wiedzy, ustanawiających właściwe dla siebie i nieporównywalne ramy przedstawiania i jednocześnie wytwarzania rzeczywistości.

Druga konsekwencja, tym razem o praktycznej naturze, wiąże się ze sposobem myślenia o historii polegającym na tym, że kwestionuje ona wykorzystywanie jej jako narzędzia krytyki, a przynajmniej czyni tę kwestię trudniejszą. Foucault w bardzo lapidarny, ale równocześnie dosadny sposób odniósł się do tej kwestii, mówiąc: „Ostatecznie bowiem szaleństwo, proszę mi wierzyć, jest równie opresywne”<sup>30</sup>. Znaczy to, że szaleństwo nie jest żadną obietnicą, możliwością języka wyzwolonego, ale inną strukturą przemocy. Tym samym Foucault dystansuje się wobec pewnego sposobu odczytywania jego wczesnych dzieł, włączającego go w ramy antypsychiatrii czy też pewnego romantycznego podejścia do szaleństwa. Jednocześnie ten gest odcięcia sprawia, że niezwykle problematyczne staje się rozstrzygnięcie praktycznej wartości jego rozważań. Skoro nie tylko rozum jest narzędziem opresji, ale także szaleństwo, to gdzie należałoby poszukiwać wolności? Czy jest ona w ogóle możliwa?

## APPARATUS OF MADNESS

### ABSTRACT

This paper will attempt to examine probably the most important problem in Michel Foucault thought, i.e. the history of psychiatry. Problem of psychiatry had appeared in the early works of French thinker and after two decades returned in a different con-

---

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 58.

text. In *La maladie mentale et personalite* and *L'histoire da la folie*, Foucault has described madness as a positive phenomenon, he has also depicted the transformation of madness into mental illness. This transition was not a simple change of language caused by the progress of science but rather a global change in the western culture. From that time forward, madness has lost his depth and ability to reveal truth of the human nature and became the positive object of science.

## KEYWORDS

madness, psychiatry, power, knowledge

## BIBLIOGRAFIA

1. Derrida J., «Être juste avec Freud». *L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse*, [w:] idem, *Penser la folie. Essais sur Michel Foucault*, Paris 1992.
2. Foucault M., *Choroba umysłowa a psychologia*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 2000.
3. Foucault M., *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000.
4. Foucault M., *Inne przestrzenie*, tłum. A. Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.
5. Foucault M., *Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtował moją matkę, moją siostrę i brata mojego... Przypadek matkobójcy z XIX wieku*, tłum. T. Komendant, P. Wilczyński, Gdańsk 2002.
6. Foucault M., *La folie n'existe que dans une société*, [w:] idem, *Dits et écrits*, vol. 1, Paris 2001.
7. Foucault M., *La société punitive*, Paris 2013.
8. Foucault M., *Le pouvoir psychiatrique*, Paris 2003.
9. Foucault M., *Les Anormaux*, Paris 1999.
10. Foucault M., *Narodziny biopolityki*, tłum. M. Herer, Warszawa 2011.
11. Foucault M., *Nietzsche, Freud, Marks*, tłum. K. Matuszewski, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6.
12. Foucault M., *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, tłum. B. Banasiak et al., Warszawa 1999.
13. Foucault M., *Terytorium, bezpieczeństwo, populacja*, tłum. M. Herer, Warszawa 2010.



ANNA MICHALSKA

POLSKA AKADEMIA NAUK  
INSTYTUT FILOZOFII I SOCJOLOGII  
E-MAIL: MICHALSKANNA@GMAIL.COM

---

## Hiperracjonalność jako niedostatek rozumności. Studium depresji

### STRESZCZENIE

Łączę perspektywy neurobiologiczną i fenomenologiczną, by pokazać, że depresja jest związana z zaburzeniami w percepcji własnego ciała, a także ze zmniejszoną motywacją do eksploracji otoczenia i zredukowanym poczuciem sprawczości. Efektem tego jest hiperracjonalność, wyrażająca się czysto rozumowym stosunkiem do otoczenia, przy czym schematy myślenia charakteryzuje sztywność mająca związek z brakiem potrzeby eksploracji. Konkludując, wskazuję, że struktura doświadczenia w depresji jest podobna do struktury dobrze osadzonych instytucji, a ewentualna krytyka postaw depresyjnych przenikających rozmaite praktyki społeczne musi iść w parze z krytyczną analizą oferty filozoficznej, którą niosą popularne paradygmaty terapeutyczne.

### SŁOWA KLUCZOWE

depresja, racjonalność, nadrefleksja, ciało, percepcja ciała

Depresja rozumiana jako zespół szczególnego rodzaju zaburzeń afektywnych i poznawczych stanowi dogodny model dla studiów nad specyfiką ludzkiej rozumności oraz jej deficytów. Charakteryzuje ją swoisty paradoks: hiperracjonalność (nadrefleksyjność, hiperlogiczność) idzie w parze ze znaczącymi zaburzeniami w sferze racjonalnego działania.

Jeśli przyjrzeć się jej szerzej – wykraczając poza dobrze znany zestaw objawów, jak obniżenie nastroju, poczucie winy, apatia, problemy ze snem itp. – depresja okazuje się samonapędzającym się mechanizmem, który w swym dążeniu do problematyzacji każdego aspektu ludzkiego doświadczenia zarazem rozszerza i zawęża jego granice. Uważna analiza struktury

doświadczenia depresyjnego sugeruje ponadto, iż u podstaw nowożytnego – nastawionego od czasów Kartezjusza na krytykę wszelkich form myślenia i działania – ideału racjonalności tkwi coś, co na użytek niniejszego wywodu proponuję nazwać postawą depresyjną. Ideał ten – propagowany i realizowany nie tylko w licznych koncepcjach filozoficznych, ale też stanowiący zespół głęboko zakorzenionych, milczących założeń, określających strukturę i sposób działania wielu instytucji – jest kontrowersyjny w tej mierze, w jakiej separuje sferę myślenia od sfery działania, w efekcie zaburzając obydwie. Pojawia się w związku z tym pytanie, czy skrajnie „krytyczna” racjonalność nie jest w rzeczywistości szczególnym przypadkiem irracjonalizmu.

Powyższego pytania nie jestem oczywiście w tym krótkim tekście rozstrzygnąć. Ograniczam się tu do analizy depresji jako określonego sposobu myślenia i przeżywania, który wydaje się wypełniać zasady racjonalności krytycznej. Łączę neurobiologiczne oraz fenomenologiczne perspektywy analityczne, koncentrując się na sposobie, w jaki osoby dotknięte depresją doświadczają własnego ciała. Coraz więcej koncepcji i rozstrzygnięć neurobiologicznych oraz fenomenologicznych jest bowiem zbieżnych w sugerowaniu, iż objawy i doświadczenia afektywne i poznawcze są drugorzędne względem przedrefleksyjnych zaburzeń w postrzeganiu ciała. Owo „wykorzenie” jest z kolei źródłem postawy krytycznej bliskiej bądź tożsamej ze sceptycyzmem.

W pierwszej części tekstu omawiam najważniejsze neurobiologiczne modele depresji. Analiza taka, ujawniając „mechanikę” depresji, pozwala usystematyzować jej symptomatologię oraz fenomenologię. Ponieważ jednak mechanistyczny opis nie wyczerpuje problemu doświadczenia depresyjnego, w kolejnej części przeanalizuję fenomenologię depresji pod kątem tych aspektów, które są istotne z punktu widzenia relacji między cielesnością a stylem myślenia czy też nastawieniem poznawczym osób cierpiących na depresję.

Kończąc, zwracam uwagę na strukturalne podobieństwa pomiędzy postawą depresyjną a popularnym modelem krytycznej racjonalności. Sygnalizuję też istnienie międzydyscyplinarnych pól problemowych, które zasługują na wnikliwą eksplorację.

### **Neurobiologia depresji. Modele badań nad depresją**

W literaturze przedmiotu znajdziemy co najmniej kilka niesprzecznych ze sobą neurobiologicznych modeli depresji, które kładą nacisk na różne aspekty tego złożonego zjawiska. Wzięte razem, modele te wyznaczają zbiór pod-



stawowych zasad, które muszą być uwzględnione w analizie depresji. Z neurobiologicznego punktu widzenia depresja jest zaburzeniem w funkcjonowaniu całych systemów neuronalnych, nie zaś poszczególnych ośrodków, i ma związek z obniżeniem lub zanikiem neurogenezy oraz neuroplastyczności. Mówiąc bardziej precyzyjnie, wśród przedstawicieli tak zwanych neuronauk panuje zgoda, iż depresja ma związek z wielopoziomowymi zaburzeniami w ramach tak zwanej pętli korowo-limbiczej, które skutkują, najbardziej obrazowo rzecz ujmując, patologicznym uproszczeniem światopoglądu i zarazem wyostreniem doświadczenia w pewnych jego aspektach.

### **Depresja jako zaburzenie równowagi i komunikacji pomiędzy mózgowymi ośrodkami przetwarzania emocjonalnego**

Na poziomie neurobiologicznym depresja przejawia się zaburzeniami w funkcjonowaniu kilku kluczowych ośrodków mózgowych, będących komponentami pętli czołowo-limbiczej<sup>1</sup>: kory przedczołowej i ciemieniowej oraz tak zwanego układu limbicznego (w tym głównie jądra migdałowego i hipokampa), przedniego zakrętu obręczy oraz kory wyspy.

Wyraźne anomalie występują w funkcjonowaniu dwóch krytycznych z punktu widzenia sprawnego poruszania się w świecie ludzi i przedmiotów rejonów kory przedczołowej: tak zwanej kory grzbietowo-bocznej oraz brzuszno-przyśrodkowej<sup>2</sup>. Kora grzbietowo-boczna odpowiada za wyższe funkcje poznawcze, do których należą między innymi planowanie, uwaga, pamięć robocza, rozwiązywanie problemów. Kora grzbietowo-boczna bierze udział w przetwarzaniu bodźców płynących ze środowiska zewnętrznego, a także w tak zwanej kontroli wykonawczej<sup>3</sup> (zob. niżej). Aktywność

---

<sup>1</sup> W. D. S. Kilgore, D. A. Yurgelun-Todd, *Ventromedial Prefrontal Activity Correlates with Depressive Mood*, "Developmental Neuroscience" 2006, No. 26, s. 167–171; V. Matic, M. Robinson, T. Oakes, S. Iyengar, S. G. Ball, J. Russell, *Neurobiology of Depression: An Integrated View Of Key Findings*, "International Journal of Clinical Practice" 2007, No. 61 (12), s. 2030–2040; M. Koenigs, J. Grafman, *The Functional Neuroanatomy of Depression. Distinct Roles for Ventromedial and Dorsolateral Prefrontal Cortex*, "Behavior and Brain Research" 2009, No. 201 (2), s. 239–243; D. Sliz, Sh. Harley, *Major Depressive Disorder and Alterations in Insular Cortical Activity. A Review of Current Functional Magnetic Imaging Research*, "Frontiers in Human Neuroscience" 2012, No. 6, s. 323.

<sup>2</sup> M. Koenigs, J. Grafman, op. cit.; A. Papazacharias, M. Nardini, *The Relationship Between Depression and Cognitive Deficits*, "Psychiatria Danubina" 2012, Vol. 24, suppl. 1, s. 179–182.

<sup>3</sup> Zob. R. N. Spreng, *The Fallacy of "Task-Negative" Network*, "The Frontiers of Psychology" 2012, No. 145; R. N. Spreng, W. D. Stevens, J. P. Chamberlain, A. W. Gilmore, D. L. Schacter, *Default Network Activity, Coupled with the Frontoparietal Control Network, Supports Goal-Directed cognition*, "NeuroImage" 2012, No. 53 (1), s. 30–17.

kory brzuszo-przyśrodkowej jest natomiast ukierunkowana wewnętrznie: ma ona wiele wzajemnych powiązań z ośrodkami przetwarzania emocji w układzie limbicznym oraz z podkorowymi ośrodkami nagrody. Krótko mówiąc, ten rejon mózgu pełni rolę pośrednika między poznaniem a afektem, nadaje myślom i spostrzeżeniom wartość emocjonalną, uczestniczy też w procesie autorefleksji<sup>4</sup>.

Badania za pomocą funkcjonalnego rezonansu magnetycznego pokazują, że u chorych dotkniętych depresją spoczynkowa aktywność kory grzbietowo-bocznej jest obniżona względem grupy kontrolnej, natomiast aktywność kory brzuszo-przyśrodkowej – podwyższona<sup>5</sup>. Umysł pacjenta dotkniętego depresją funkcjonuje głównie w tak zwanym trybie domyślnym (*default mode*). Chory nie ma motywacji do działania, jest bierny i zorientowany na przeżycia wewnętrzne. Przejście z trybu domyślnego na zadaniowy najwyraźniej sprawia chorym trudność, o czym świadczy obniżona aktywność kory brzuszo-przyśrodkowej oraz podwyższona aktywność kory grzbietowo-bocznej podczas wykonywania zadań. Owe różnice w rozkładzie aktywności kory grzbietowo-bocznej oraz brzuszo-przyśrodkowej podczas spoczynku oraz wykonywania zadań sugerują, iż pacjenci dotknięci depresją muszą włożyć więcej wysiłku w rozwiązywanie zadań. Cierpi zarówno pamięć robocza, jak i podejmowanie decyzji oraz koncentracja<sup>6</sup>. Rozwiązywanie problemów przestaje być naturalne, spontaniczne: badania wykazują, iż w trakcie wykonywania złożonych zadań, na przykład tak zwanego testu Stroopa, osłabienie kory bocznej idzie w parze z zaangażowaniem zasobów „zewnętrznych” względem funkcji poznawczych, jak pamięć semantyczna<sup>7</sup>.

Kora grzbietowo-boczna bierze również udział w neutralizowaniu negatywnych emocji za pomocą ich tłumienia lub poprzez reewaluację bodźca. Istnieją różnice w funkcjonowaniu tego rejonu w prawej i lewej półkuli: w depresji obniżona aktywność spoczynkowa dotyczy lewej półkuli, podczas gdy prawa – odpowiedzialna za utrzymanie uwagi – okazuje się nadaktywna<sup>8</sup>. W rezultacie osoby dotknięte depresją nie tylko mają problemy

---

<sup>4</sup> M. Koenings, J. Grafman, op. cit.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> A. Papazacharias, M. Nardini, op. cit.

<sup>7</sup> D. Sliz, Sh. Harley, op. cit. W teście Stroopa badanemu prezentuje się na przykład nazwy kolorów wydrukowane czcionką w kolorze niezgodnym z treścią, a następnie prosi się o określenie, w jakim kolorze wydrukowane jest dane słowo.

<sup>8</sup> S. Grimm, J. Beck, D. Shuepbach, D. Hell, P. Boesiger, F. Bermpohl, L. Niehaus, H. Boeker, G. Northhoff, *Imbalance between Left and Right Dorsolateral Prefrontal Cortex in Major Depression Is Linked to Negative Emotional Judgment. An fMRI Study in Severe Major Depressive Disorder*, "Biological Psychiatry" 2008, No. 63 (4), s. 369–376.

z reewaluacją negatywnych emocji, ale też bardziej się na nich koncentrują. Są zalewani falą negatywnych uczuć, z którą nie są sobie w stanie poradzić inaczej niż przez wycofanie się. Nie bez znaczenia jest również fakt, iż zgodnie z hipotezą lateralizacji prawa półkula jest w dużo większym stopniu nakierowana na przeżycia negatywne i sytuacje chaotyczne, podczas gdy lewa półkula pełni funkcję organizującą i jest ukierunkowana na percepcję porządku. Nadaktywność prawej półkuli względem lewej sama w sobie stanowi więc częściowe przynajmniej wyjaśnienie interesującego nas zjawiska.

Charakterystyczny dla depresji zanik motywacji do działania ma związek z faktem, iż mózgowo ośrodki nagrody osób dotkniętych depresją – znajdujące się w starym ewolucyjnie ośrodku, w tak zwanych jądrach podstawy – dużo słabiej reagują na pozytywne bodźce<sup>9</sup>. Najprawdopodobniej zaburzenia w tym rejonie są przyczynowo odpowiedzialne za objawy związane z obniżeniem aktywności kory przedczołowej bocznej – oba regiony są silnie powiązane ze sobą, a ich praca regulowana jest przekazywaniem dopaminy.

Charakterystyczne dla depresji wycofanie samo w sobie świadczy o zaburzeniach w ramach systemu dopaminergicznego. W depresji, podobnie jak w stanach lękowych, spada znacząco motywacja do spontanicznych zachowań zorientowanych na eksplorację otoczenia<sup>10</sup>, co w oczywisty sposób wpływa ujemnie na proces uczenia się. Uczenie się nowych rzeczy wymaga pewnej wrażliwości na bodźce, która powoduje raczej zaciekawienie niż lęk przed nieznanym. Z uwagi na zaburzenia w ramach systemu dopaminergicznego owa ekscytacja nowością, w normalnych okolicznościach motywująca do aktywnej eksploracji, zostaje stłumiona niepokojem, który z kolei zostaje „skodyfikowany” w postaci typowego dla depresji, cynicznego światopoglądu (zob. niżej), który ma za zadanie uzasadniać na poziomie intelektualnym wspomnianą niechęć do podejmowania kontrolowanego ryzyka i testowania różnych możliwości działania.

---

<sup>9</sup> J. Epstein, H. Pan, J. H. Kocsis, Y. Yang, T. Butler, J. Chusid, H. Hochberg, J. Murrrough, E. Strohmayer, E. Stern, B. A. Sillbersweig, *Lack of Ventral Striatal Response to Positive Stimuli in Depression versus Normal Subjects*, „American Journal of Psychiatry” 2006, No. 163 (10), s. 1784–1790; D. A. Pizzagalli, A. J. Holmes, D. G. Dillon, E. L. Goetz, J. L. Birk, R. Bogdan, D. D. Dougherty, D. V. Iosifescu, S. L. Rauch, M. Fava, *Reduced Caudate and Nucleus Accumbens Response to Awards in Unmedicated Subjects with Major Depression Disorder*, „American Journal of Psychiatry” 2009, No. 166 (6), s. 702–710.

<sup>10</sup> Jakk Pansepp odnoszące się do systemu dopaminergicznego określenie „system nagrody” proponuje zastąpić nazwą „system eksploracji” (SEEKING system). Zob. J. Pansepp, *Affective Neuroscience. The Foundations of Human and Animal Emotions*, Oxford–New York 1998.

## Depresja jako zaburzenie kontroli wykonawczej

Rozpatrując rzecz z nieco innej perspektywy, można powiedzieć, że depresja jest zaburzeniem w ramach tak zwanej kontroli wykonawczej. Kontrola wykonawcza to sieć ośrodków mózgowych (części płata ciemieniowego, przedczołowego, kory obręczy, kory wyspy), która nadzoruje interakcje między różnymi segmentami systemu emocjonalnego oraz wyższymi funkcjami poznawczymi. Mechanizm ten pozwala integrować poznanie wewnętrzne z zewnętrznym w procesie rozwiązywania złożonych (wieloaspektowych) problemów i projektowania długofalowych strategii działania<sup>11</sup>. Zaburzenia w funkcjonowaniu kontroli wykonawczej skutkują rozszczepieniem między intelektem a emocjami oraz osłabioną, zorientowaną negatywnie uwagą i motywacją.

Za jedną z podstawowych przyczyn depresji uznaje się dziś powszechnie przewlekły stres lub też wrodzoną nadwrażliwość na bodźce. Przekonanie to ma solidne neurobiologiczne podstawy. Chroniczny stres jest zjawiskiem samonapędzającym się: w wyniku długotrwałej ekspozycji na stresogenny bodziec zostaje on niejako zinternalizowany – dochodzi do swoistego uogólnienia bodźca w postaci mniej specyficznego wzorca, w wyniku czego coraz więcej sytuacji zaczyna podpadać pod kategorię stresora. Stan napięcia staje się wręcz nawykiem, reakcją względnie niezależną od presji środowiskowej.

Na poziome neurobiologicznym przewlekły stres przejawia się trwałą nadaktywnością na osi hormonalnej podwzgórze-przysadka-kora nadnerczy. Mechanizm jest następujący: Każde – czy to realne, czy domniemane – zagrożenie aktywuje mózgowy ośrodek strachu, jądro migdałowe. Jądro to wpływa na działanie podwzgórza oraz podkorowych regulatorów reakcji autonomicznych („uciekaj-albo-walcz”), jego aktywność jest z kolei modulowana przez hipokamp oraz korę mózgową. Przewlekły stres oznacza silniejszą stymulację jądra migdałowego, które wymyka się spod kontroli wyższych ośrodków korowych, pobudzając podwzgórze do zintensyfikowanej stymulacji przysadki, która z kolei wydziela hormon pobudzający korę nadnerczy do produkcji kortyzolu. Nadmiar kortyzolu zwrótnie oddziałuje na hipokamp, z czasem go niszcząc<sup>12</sup>. Ponieważ zaś hipokamp odpowiada za kontekstualne uczenie się, pośredniczy też w relacji między jądrem migdałowym a korą mózgową, przewlekły stres upośledza mechanizmy odpowiedzialne za reewaluację bodźców i modulację odpowiedzi. Brak możliwości spontanicznego umiejscawiania zdarzeń w szerszym, mniej

---

<sup>11</sup> N. R. Spreng, op. cit.

<sup>12</sup> V. Maletic et al., op. cit.

biało-czarnym kontekście powoduje charakterystyczne dla depresji widzenie tunelowe i uwięzienie w nacechowanych negatywnie schematach reakcji emocjonalnych i myślowych. Sytuacyjny strach przeradza się w zdekontekstualizowany lęk<sup>13</sup>, trwale zmieniając percepcję rzeczywistości.

Co szczególnie istotne, w depresji zaburzona jest komunikacja między jądrem migdałowatym (ośrodkiem strachu) a korą wyspy, ważnym ośrodkiem odpowiadającym za integrowanie uczuć trzewnych i tym samym umożliwiającym świadome monitorowanie stanów fizjologicznych organizmu<sup>14</sup>. Kora wyspy jest, wedle Antonia Damasio, źródłem uczuć podstawowych, które z racji swej oczywistości są najmniej uchwytnie, a jednocześnie zasadniczo wpływają na nasze samopoczucie<sup>15</sup>. W depresji kora wyspy jest zmniejszona, gorzej skomunikowana z wyższymi ośrodkami mózgowymi, w dodatku przetwarzanie emocji zostaje przekierowane do tego jej rejonu, który u osób zdrowych odpowiada za przetwarzanie bodźców bólowych<sup>16</sup>.

Podsumowując, depresja na poziomie neurobiologicznym przejawia się powiązanymi ściśle ze sobą zaburzeniami kontroli wykonawczej oraz interocepcji, co koreluje z obniżeniem nastroju, motywacji do działania oraz zdolności zmiany punktu widzenia.

### Fenomenologia depresji. Dwa obrazy ciała

W niniejszym tekście skupiam się na bardzo podstawowym, choć wciąż niedostatecznie silnie obecnym w powszechnej świadomości, cielesnym aspekcie depresji. U osób dotkniętych przewlekłą depresją dochodzi bowiem do zaburzeń w percepcji własnego ciała. Zaburzenie to stanowi elementarny punkt odniesienia – czy wręcz ramę pojęciową – dla fenomenologii i symptomatologii depresji. Cielesny aspekt depresji dobrze też naświetla relację pomiędzy neurobiologicznym oraz fenomenologicznym poziomami zjawiska.

Problem zaburzonej percepcji ciała w depresji (oraz schizofrenii) podejmuje Thomas Fuchs w swych pracach inspirowanych fenomenologią Edmunda Husserla oraz Maurice'a Merleau-Ponty'ego. Fuchs za Merleau-Pontym posługuje się rozróżnieniem na ciało przeżywane (*lived body*) oraz ciało jako obiekt<sup>17</sup>. Ciało przeżywane to ciało będące podmiotem, działają-

<sup>13</sup> J. LeDoux, *The Synaptic Self. How Our Brains Become Who We Are*, New York 2003.

<sup>14</sup> D. Slitz, Sh. Harley, op. cit.

<sup>15</sup> A. Damasio, *Jak umysł zyskał jaźń. Konstruowanie świadomego umysłu*, Poznań 2010, s. 87– 88, 128.

<sup>16</sup> D. Slitz, Sh. Harley, op. cit.

<sup>17</sup> Th. Fuchs, *The Phenomenology of Shame, Guilt and the Body in Body Dysmorphic Disorder and Depression*, "Journal of Phenomenological Psychology" 2003, No. 33 (2), s. 223–

ce, żywe, odpowiadające w skoordynowany sposób na bodźce wewnętrzne i zewnętrzne. Wśród osób zdrowych fizycznie i psychicznie jest ono oczywistością i stanowi niewysłowny i niesproblematyzowany punkt odniesienia i medium doświadczenia – jest czymś, co z samej swojej natury nie podlega ewaluacji i krytyce. Ciało ma jednak także aspekt fizyczny: podlega oddziaływaniom przyczynowo-skutkowym, stawia opór, ulega chorobom, wymaga poddawania go różnym operacjom<sup>18</sup>. Własnego ciała jako obiektu doświadczamy na co dzień w sytuacjach dużego wysiłku, na który nie jesteśmy przygotowani, czy też podczas wykonywania rutynowych, nieważnych, automatycznych czynności, jak mycie zębów.

Jak zauważa Fuchs, w depresji relacja między dwoma obrazami ciała zostaje zaburzona. Ciało przeżywane *zastyga*, zaczyna się wymykać bezpośrednio doświadczeniu. Przestaje być medium działania i staje się martwym obiektem fizycznym, którego opór trzeba ciągle pokonywać siłą woli<sup>19</sup>. Warto przypomnieć, że rozróżnienie na ciało przeżywane oraz ciało jako obiekt zostało dużo wcześniej zaproponowane przez Arthura Schopenhauera – miało ono zasadnicze znaczenie w jego interpretacji filozofii Immanuela Kanta. Wedle Schopenhauera ciało pierwotnie (w sensie metafizycznym) nie jest przyczynowo nieuwarunkowaną wolą, lecz stanowi jej wyraz. Ciało dla Schopenhauera jest podstawą bycia i doświadczenia: harmonię osiąga się w procesie doświadczania świata i siebie samego, nie zaś poprzez próby manipulowania fizycznością w nadziei na pokonanie jej nieuchronnych ograniczeń. Jednakże życie osoby pogrążonej w depresji jest podporządkowane właśnie wysiłkowi kontrolowania odpornej materii ciała i umysłu, co szybko prowadzi do stanu mentalnego wyczerpania, powodując nasilenie symptomów.

## Depresyjna nadrefleksyjność

Gdy ciało przestaje być medium doświadczenia i działania i zostaje zredukowane do obiektu podlegającego oddziaływaniom, pojawia się potrzeba odgórnej kontroli, a w ślad za tym – nadrefleksyjność.

---

243; idem, *Corporealized and Disembodied Minds. A Phenomenological View of the Body in Depression and Schizophrenia*, "Psychology and Psychiatry" 2005, No. 12 (2), s. 95–107.

<sup>18</sup> A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. J. Galewicz, Warszawa 2009.

<sup>19</sup> Do opisu tego zjawiska Fuchs używa trudnego do przetłumaczenia terminu *corporealization*.

Pojęcie nadrefleksyjności należy stosować z dużą ostrożnością, gdyż zasadniczo odnosi się ono zarówno do depresji, jak i schizofrenii (psychozy)<sup>20</sup>. Między tymi dwoma rodzajami nad-myślenia zachodzi jednak zasadnicza różnica. Jak podkreśla Fuchs, podczas gdy schizofrenicy doświadczają odcieleśnienia (*disembodiment*) – dosłownie rozszczepienia ciała i umysłu – melancholicy zostają uwięzieni we własnym „martwym” ciele<sup>21</sup>. Nie ma tu miejsca, by szczegółowo rozwinąć tę myśl. Wystarczy na razie zaznaczyć, iż nadrefleksyjność w depresji ma związek z zanikiem woli i motywacji do działania<sup>22</sup>: melancholicy, w przeciwieństwie do schizofreników, nie mają obsesji kontrolowania każdego gestu i ruchu, wykazują jednak zasadnicze trudności w podejmowaniu (inicjowaniu) działań i ich systematycznym wykonywaniu, co – jak zauważono wcześniej – ma związek z nadmiernym obciążeniem aparatu wolicjonalnego i koniecznością angażowania go do najbardziej nawet trywialnych zadań. Wola w depresji, jak zauważa Fuchs, traci przejrzystość semantyczną<sup>23</sup> i staje się problemem. „Czysta” myśl ma zastąpić naturalną sprawczość. Pojawia się samonarzucony przymus. Wedle Matthew Ratcliffe’a melancholia to w istocie zaburzenie w o l n e j w o l i<sup>24</sup>.

Z neurobiologicznego punktu widzenia zanik naturalnej sprawczości ma związek z zaburzeniami w obrębie tak zwanych znaczników somatycznych. Termin ten – ukuty przez Antonia Damasio – odnosi się do stanów cielesnych (emocji), które zabarwiają nasze myśli i działania, subtelnie nadając im kształt i kierunek. Stanowią one nieodzowny komponent w procesie podejmowania decyzji oraz planowania i monitorowania działań<sup>25</sup>. Zaburzenia na poziomie interocepcji, z którymi mamy do czynienia w depresji, skutkują zagubieniem, zanikiem inicjatywy, myśleniem za pomocą dużych kwantyfikatorów, nadmierną koncentracją na sobie oraz potrzebą kontroli, która jest w istocie jej pozorem, ponieważ musi być każdorazowo poprzedzona aktami deliberacji i nie znajduje oparcia w naturalnym, zadaniowym i kontemplatywnym, nastawieniu do świata.

---

<sup>20</sup> L. A. Sass, *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1994; Th. Fuchs, *The Psychopathology of Hyperreflexivity*, „Journal of Speculative Philosophy”, 2010, No. 24 (3), s. 239–255; idem, *Corporealized...*, op. cit.

<sup>21</sup> Idem, *The Psychopathology...*, op. cit.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Th. Fuchs, *Corporealized...*, op. cit.

<sup>24</sup> M. Ratcliffe, *Depression and the Phenomenology of Free Will*, [w:] K. W. M. Fulford, M. Davies, R. Gipps, G. Graham, J. Sadler, G. Stanghellini, T. Thornton, *Oxford Handbook of Philosophy and Psychiatry*, Oxford University Press, Oxford 2014.

<sup>25</sup> A. Damasio, *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, tłum. M. Karpiński, Poznań 2013.

Jak zauważa Fuchs, depresja przejawia się ograniczeniem *metaperspektywy* rozumianej jako umiejętność koordynowania dwóch obrazów ciała<sup>26</sup>. Na poziomie neurobiologicznym metaperspektywa odpowiada kontroli wykonawczej, odpowiedzialnej za równoważone funkcjonowania mózgu w trybach zadaniowym (zorientowanym zewnątrznie) i domyślnym (zorientowanym wewnątrznie). W depresji tryb domyślny, jak wspomnieliśmy, wyraźnie dominuje i jest – inaczej niż u osób zdrowych – podporządkowany negatywnym emocjom<sup>27</sup>.

Poczucie winy – jeden z najważniejszych, różnicujących objawów długotrwałej depresji – wiąże się właśnie z owym „nieogarnianiem ciała”, jego przytłaczającą obecnością i obcością zarazem. Melancholicy mają tendencję do nadmiernego tłumaczenia się i poczuwania do odpowiedzialności za wszelkie zło. Bezpośrednią przyczyną jest oczywiście niskie mniemanie o sobie, głębsza przyczyna leży jednak w elementarnym braku zaufania do własnego ciała, które zdaje się wymagać ciągłego nadzoru. Ów brak zaufania uogólnia się na poczucie powszechnego skażenia i niedoskonałości. Wycofanie się ze świata jest źródłem swoistego egocentryzmu, który powoduje, że chory poczuwa się do odpowiedzialności za wszelkie zło, paradoksalnie nie będąc przy tym w stanie podejmować działań naprawczych, co ma oczywiście związek z uogólnioną, niemożliwą do praktycznego ogarnięcia skalą przewin.

Podobnie rzecz ma się ze wstydem: melancholik czuje się wystawiony na krytyczny ogląd otoczenia, ponieważ sam rozpatruje siebie i swoje ciało z perspektywy zewnętrznej, pasywnej i rozczłonkowanej, nie zaś wewnętrznej, aktywnej i całościowej.

### **Nastawienie osądzące i cyniczny paradygmat poznawczy**

Najogólniej rzecz ujmując, w depresji człowiek traci poczucie integralności cielesnej i mentalnej. Spójność w myśleniu i działaniu nie jest już dana, lecz musi zostać odgórnie, za cenę dużego wysiłku, narzucona. Jak trafnie zauważa Fuchs, melancholik osadza siebie w roli prokuratora: traktuje siebie jak niesprawny mechanizm i ciągle osądza swoje braki. Ten negatywny osąd zastępuje wewnętrzną motywację. Brak metaperspektywy oznacza brak

---

<sup>26</sup> Th. Fuchs, *The Phenomenology...*, op. cit.

<sup>27</sup> M. Koenings, J. Grafman, op. cit.; D. Slitz, Sh. Harley, op. cit.; J. P. Hamilton, D. Furman, C. Chang, M. Thomason, E. Dennis, I. Gotlib, *Default-Mode and Task-Positive Network Activity in Major Depressive Disorder. Implications for Adaptive and Maladaptive Rumination*, "Biological" 2011, No. 70 (4), s. 327–333.



perspektywy rekonyliacji, rozwiązania konfliktu<sup>28</sup>. Cierpiący na depresję są w stanie intelektualnie wyobrazić sobie pozytywne rozstrzygnięcia konkretnych problemów, jednak traktują je jako fantasmagorie niewarte poważnego potraktowania i niemożliwe do zastosowania w praktyce.

Charakterystyczna dla depresji nadrefleksyjność prowokuje specyficzną postawę poznawczą, którą można określić mianem cynicznego poznania. Depresja to też swoisty nadrealizm: badania wskazują na przykład, że u osób chorych wzrasta świadomość upływającego czasu<sup>29</sup>. Będąc bardziej (samo)świadomym i bardziej analitycznym, melancholik ma poczucie poznawczej wyższości, co stanowi czynnik utrudniający terapię. Wizja wyzdrowienia może być przez osobę cierpiącą na depresję postrzegana przez pryzmat możliwego oślepienia czy „ogłupienia”, co jest słuszne w takiej mierze, w jakiej zdrowie psychiczne wymaga pewnego rozproszenia uwagi w różnych kierunkach, podczas gdy uwaga melancholika jest skupiona na jednym wymiarze rzeczywistości, który uznaje on za absolutnie fundamentalny. Poznanie melancholika nie jest oczywiście „czyste”. Steruje nim negatywna emocja. Brak kontroli wykonawczej nad systemem emocjonalnym sprawia, że negatywna emocja staje się niemal przezroczysta i zaczyna tworzyć własny układ odniesienia.

To ostatnie spostrzeżenie wymaga dalszego komentarza. Otóż osoby depresyjne są często wybitnie świadome samych siebie, w tym również schematów, w ramach których działają. Nie można więc powiedzieć, iż melancholik nie zdaje sobie sprawy, że sterują nim negatywne emocje. Rzecz raczej w tym, że często uważa on, iż ta negatywna emocja jest jedyną, która odpowiada rzeczywistości, a minimalizm w działaniu jest bardziej adekwatny niż naiwność, którą wykazują ludzie zdrowi, angażując się w rozmaite aktywności i snując plany<sup>30</sup>. Melancholik może na przykład postrzegać optymizm jako wynik biologicznego zaprogramowania, proreprodukcyjnego oszustwa. Innymi słowy, osoba dotknięta depresją może być w pełni świadoma braku swobody działania, jednocześnie będąc zdania, iż postawa depresyjna najlepiej odpowiada obiektywnej rzeczywistości, a postrzegane ograniczenia są bardziej realne niż sfera możliwości, o której istnieniu przekonane są osoby niecierpiące na depresję. Z perspektywy melancholika zdrowie psychiczne wydaje się wręcz rezultatem wypierania niewygodnych „prawd”.

---

<sup>28</sup> Th. Fuchs, *The Phenomenology...*, op. cit.

<sup>29</sup> S. Gil, S. Droit-Volet, *Time Perception, Depression, and Sadness*, “Behavioural Processes” 2009, No. 80, s. 169–176.

<sup>30</sup> Z perspektywy biologicznej depresja jest wynikiem negatywnego uczenia się, mentalnym odpowiednikiem tudzież rozszerzeniem opcji „zastygnij” lub „wycofaj się”.

Melancholik uważa wolność i wolną wolę wyłącznie za konstrukt intelektualny (wymysł, iluzję), ponieważ jest ją w stanie jedynie intelektualnie pojmować (jako utopię), nie zaś realnie jej doświadczać jako swobody i spontaniczności działania. Funkcjonowanie społeczne jest utrudnione nie tylko z powodu wszechobecnego wstydu i poczucia winy, ale również dlatego, że melancholik nie jest w stanie internalizować żadnych norm poprzez ich wpisanie w spontaniczne programy działania. Wszystko, co normatywne, jawi mu się w związku z tym jako z natury opresyjne bądź instrumentalne<sup>31</sup>, nadane przez zewnętrzną instancję, do której to kategorii zalicza również własny, odcieleśniony umysł. Paradoksalnie w zaburzeniach depresyjnych skłonność do nadmiernej eksploatacji władz umysłowych idzie w parze z obniżoną zdolnością uczenia się w wyniku stłumienia neurogenezy w hipokampie oraz dysfunkcją w ramach systemu nagrody. Tłumaczy to brak elastyczności myślowej melancholika, jego skłonność do poruszania się w sztywnych granicach wyznaczonych przez depresyjny, aporetyczny światopogląd. Warto zaznaczyć, że owa sztywność światopoglądowa nie ma charakteru dogmatycznego w sensie przywiązania do pewnych pozytywnych zasad czy przekonań, lecz wyraża się uogólnionym negatywizmem.

Konkludując, styl poznawczy osób dotkniętych depresją charakteryzuje schematyczność i formalizm, a także wysoki stopień abstrakcji, co ma związek ze sposobem, w jaki odczuwają one i postrzegają własne ciało.

## Uwagi końcowe

Depresja, której żelazną logikę tak trudno podważyć, stanowi niezwykle ciekawy problem terapeutyczny, kulturowy i filozoficzny. Jedna rzecz wydaje mi się szczególnie godna uwagi: jest nią strukturalne podobieństwo depresji i filozoficznego modelu racjonalności krytycznej, który stanowi podstawę funkcjonowania wielu mniej lub bardziej sformalizowanych instytucji. Postawy i wartości takie jak:

1. obiektywizm rozumiany nie jako wymóg – oraz wyzwania z nim związane – wagi racji w toku dynamicznych, obarczonych ryzykiem błędu procesów i interakcji, lecz jako brak zaangażowania, z silną tendencją do urzeczowiania;
2. maksymalizm na poziomie konstrukcji myślowych (uniwersalizm, stosowanie dużego kwantyfikatora), idący w parze z minimalizmem w odniesieniu do celów (raczej eliminacja zagrożeń niż budowanie);

---

<sup>31</sup> Th. Fuchs, *The Phenomenology...*, op. cit.

3. nastawienie skrajnie wartościujące, formalizm i schematyzm w myśleniu i działaniu (niewrażliwość na kontekst), idący w parze z relatywizmem;

przenikają wiele współczesnych praktyk społecznych, determinując jeśli nawet nie przekonania, to w każdym razie zrutynizowane sposoby działania. Analiza tego, w jakim stopniu współczesny model racjonalności zakłada i promuje postawę depresyjną i związaną z nią logikę ciągłego zagrożenia – lub z niej wynika – wydaje się przedsięwzięciem interesującym i ważnym.

Analiza kulturowo usankcjonowanych postaw depresyjnych musi być połączona z rozważaniami filozoficznej i kulturowej oferty, jaką niosą najbardziej popularne terapie, przede wszystkim podejście psychodynamiczne oraz terapia poznawczo-behawioralna. Krytyka postawy depresyjnej jako sposobu życia oraz determinanty kulturowej ma bowiem sens jedynie pod warunkiem istnienia postaw alternatywnych, które opierają się depresyjnemu sceptycyzmowi bez popadania w utopijność (będącą zresztą janusowym obliczem depresji) oraz bez próby stępienia melancholijnej wrażliwości i wyobraźni. Terapia CBT – zwłaszcza jej odłam ukierunkowany na ćwiczenie uważności (*mindfulness*) – wydaje się proponować spójny model ponownego, nienaiwnego zakorzenienia w świecie. Metody terapeutyczne koncentrują się nie tyle na zastąpieniu negatywnego profilu reakcji postawą bardziej pozytywną, ile na wykreowaniu układu integrującego pozytywne i negatywne przeżycia w ramach szerszego światopoglądu. Analiza rozmaitych metod terapeutycznych pod kątem ich filozoficznych i antropologicznych presupozycji może być źródłem ważkich sugestii w procesie konstruowania zrównoważonej teorii, koncepcji czy modelu racjonalności i związanej z nią zdolności osądu i krytycznego myślenia. Jest to jednak temat na inną okazję.

HYPERRATIONALITY AS A REDUCED RATIONALITY.

A STUDY ON DEPRESSION

ABSTRACT

The paper analyzes the structure of experience in melancholic depression, suggesting it is isomorphic with a certain ideal of critical rationality. Depression is characterized by a paradox: an excessive exploitation of intellectual faculties (hyperrationality, hyperlogicality) and overarching criticism go hand in hand with a diminished capacity for decision-making, learning, and problem-solving. Hyperrationality thus proves to be a special case of irrationality. I combine neurobiological and phenomenological perspectives to show that depression is connected with a distorted perception of one's own body as well as with a compromised motivation for exploratory behaviors and diminished sense of agency. What results is hyperrationality: a sense

that one has to reason one's way through the environment, where the reasoning schemas are rigid owing to the lack of exploratory urge. By way of conclusion, I suggest that a critique of depressive attitudes underlying social practices should concentrate on the philosophical presuppositions of popular therapeutic paradigms.

#### KEYWORDS

depression, rationality, hyperrationality, body, body perception

#### BIBLIOGRAFIA

1. Damasio A., *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, tłum. M. Karpiński, Poznań 2013.
2. Damasio A., *Jak umysł zyskał jaźń. Konstruowanie świadomego umysłu*, Poznań 2010.
3. Epstein J., Pan H., Kocsis J. H., Yang Y., Butler T., Chusid J., Hochberg H., Murrough J., Strohmayer E., Stern E., Sillbersweig B. A., *Lack of Ventral Striatal Response to Positive Stimuli in Depression versus Normal Subjects*, "American Journal of Psychiatry" 2006, No. 163 (10).
4. Fuchs Th., *Corporealized and Disembodied Minds. A Phenomenological View of the Body in Depression and Schizophrenia*, "Psychology and Psychiatry" 2005, No. 12 (2).
5. Fuchs Th., *The Phenomenology of Shame, Guilt and the Body in Body Dysmorphic Disorder and Depression*, "Journal of Phenomenological Psychology" 2003, No. 33 (2).
6. Fuchs Th., *The Psychopathology of Hyperreflexivity*, "Journal of Speculative Philosophy", 2010, No. 24 (3).
7. Gil S., Droit-Volet S., *Time Perception, Depression, and Sadness*, "Behavioural Processes" 2009, No. 80.
8. Grimm S., Beck J., Shuepbach D., Hell D., Boesiger P., Bermpohl F., Niehaus L., Boeker H., Northhoff G., *Imbalance between Left and Right Dorsolateral Prefrontal Cortex in Major Depression Is Linked to Negative Emotional Judgment. An fMRI Study in Severe Major Depressive Disorder*, "Biological Psychiatry" 2008, No. 63 (4).
9. Hamilton J. P., Furman D., Chang C., Thomason M., Dennis E., Gotlib I., *Default-Mode and Task-Positive Network Activity in Major Depressive Disorder. Implications for Adaptive and Maladaptive Rumination*, "Biological" 2011, No. 70 (4).
10. Kilgore W. D. S., Yurgelun-Todd D. A., *Ventromedial Prefrontal Activity Correlates with Depressive Mood*, "Developmental Neuroscience" 2006, No. 26.
11. Koenigs M., Grafman J., *The Functional Neuroanatomy of Depression. Distinct Roles for Ventromedial and Dorsolateral Prefrontal Cortex*, "Behavior and Brain Research" 2009, No. 201 (2).
12. LeDoux J., *The Synaptic Self. How Our Brains Become Who We Are*, New York 2003.
13. Maletic V., Robinson M., Oakes T., Iyengar S., Ball S. G., Russell J., *Neurobiology of Depression: An Integrated View Of Key Findings*, "International Journal of Clinical Practice" 2007, No. 61 (12).
14. Pansepp J., *Affective Neuroscience. The Foundations of Human and Animal Emotions*, Oxford–New York 1998.
15. Papazacharias A., Nardini M., *The Relationship Between Depression and Cognitive Deficits*, "Psychiatria Danubina" 2012, Vol. 24, suppl. 1.

16. Pizzagalli D. A., Holmes A. J., Dillon D. G., Goetz E. L., Birk J. L., Bogdan R., Dougherty D. D., Iosifescu D. V., Rauch S. L., Fava M., *Reduced Caudate and Nucleus Accumbens Response to Awards in Unmedicated Subjects with Major Depression Disorder*, "American Journal of Psychiatry" 2009, No. 166 (6).
17. Ratcliffe M., *Depression and the Phenomenology of Free Will*, [w:] K. W. M. Fulford, M. Davies, R. Gipps, G. Graham, J. Sadler, G. Stanghellini, T. Thornton, *Oxford Handbook of Philosophy and Psychiatry*, Oxford University Press, Oxford 2014.
18. Sass L. A., *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1994.
19. Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. J. Galewicz, Warszawa 2009.
20. Sliz D., Harley Sh., *Major Depressive Disorder and Alterations in Insular Cortical Activity. A Review of Current Functional Magnetic Imaging Research*, "Frontiers in Human Neuroscience" 2012, No. 6.
21. Spreng R. N., *The Fallacy of "Task-Negative" Network*, "The Frontiers of Psychology" 2012, No. 145.
22. Spreng R. N., Stevens W. D., Chamberlain J. P., Gilmore A. W., Schacter D. L., *Default Network Activity, Coupled with the Frontoparietal Control Network, Supports Goal-Directed cognition*, "NeuroImage" 2012, No. 53 (1).



ALEKSANDRA BYRSKA

UNIwersytet Jagielloński  
WYDZIAŁ POLONISTYKI  
KATEDRA KRYTYKI WSPÓŁCZESNEJ  
E-MAIL: ALEKSANDRA.M.BYRSKA@GMAIL.COM

---

## Totalność zaburzenia – chory świat *Niecierpliwych* Zofii Nałkowskiej

### STRESZCZENIE

Artykuł problematyzuje poziomy zaburzenia w powieści Zofii Nałkowskiej zatytułowanej *Niecierpliwi*. Totalność zaburzenia opiera się w tej książce po pierwsze – na przekonaniu, że świat jest chory/zaburzony, po drugie – na ukazywaniu relacji międzyludzkich, zwłaszcza rodzinnych i miłosnych, jako mogących zaburzać zdrowie psychiczne, po trzecie – na przedstawianiu świata zarówno ludzkiego, jak i natury jako pełnych dysfunkcji i agresji, po czwarte – na demaskowaniu źródła zaburzeń w świecie i powiązaniu go z męską dominacją i przemocą, po piąte – na umieszczeniu zaburzeń w samej strukturze kompozycyjnej i językowej powieści.

### SŁOWA KLUCZOWE

zaburzenia, miłość, rodzina, relacje międzyludzkie, kobiecość, męskość, powieść eksperymentalna

*Niecierpliwi* Zofii Nałkowskiej – jej mniej znana, choć przez wielu uważana za najlepszą, powieść z 1935 roku – to książka niezwykła, wciąż zaskakująca czytelnika po ponad osiemdziesięciu latach, które minęły od jej publikacji. Napisano o niej wiele interesujących tekstów, jednak do tej pory koncentrowały się one na dwóch bardzo istotnych dla konstrukcji i przesłania książki zagadnieniach – cielesności i wstręcie wobec niej (a zatem również względem własnego ciała) oraz skandalu śmiertelności: śmierci jako choroby przekazywanej z pokolenia na pokolenie i tytułowej „niecierpliwości”

bohaterów, ich nietypowej rodzinnej skłonności, tj. dążeniu ku samobójczej śmierci<sup>1</sup>.

Jakub nie zabija jednak Teodory ze strachu przed śmiercią ani z powodu wstrętu wobec własnej i innych cielesności – robi to z rozpaczy i zazdrości. To „niebezpieczne związki”, o których w kontekście twórczości Nałkowskiej pisała Ewa Kraskowska<sup>2</sup>, są głównym tematem tej powieści – relacyjność i zależność od innych ludzi. Tak się też składa, że mowa tu o zależności od ludzi zaburzonych i od rozprzestrzeniania się tego zaburzenia, zarażania się nim przez rodzinę i związki.

Zaburzenie wydaje się najlepszym słowem organizującym *Niecierpliwych* na każdym poziomie tekstu, w każdej jego warstwie. Będę go używać w możliwie najszerszym rozumieniu – zarówno jako terminu pochodzącego z klasyfikacji psychiatrycznej<sup>3</sup>, jak i w odniesieniu do każdego „zaburzenia” jakiegoś ładu, wprowadzania elementów niezgodnych, niepasujących do całości, „burzenia” harmonii. Nałkowska bardzo świadomie stworzyła tutaj świat, w którym nie ma podziału na zdrowych i chorych, który jest zaburzony przez niemożliwość komunikacji i zarażenie przemocą, w którym jednostka musi walczyć z innymi o swoją wolność, nie mogąc równocześnie bez nich funkcjonować<sup>4</sup>.

### **Fabuła – związek kobiety i mężczyzny jako zaburzenie ładu psychicznego**

Związek kobiety i mężczyzny jako nieustanne zmaganie się i walka o równowagę psychiczną to jeden z głównych tematów *Niecierpliwych*. Jakub i Teodora są przykładem tragicznego rozminięcia. Dwoje kochających się ludzi nie jest w stanie wspólnie funkcjonować i osiąga spokój wyłącznie w oddaleniu od siebie. To skrajnie pesymistyczna wizja relacji miłosnych, w której każda bliskość okazuje się zagrożeniem i ograniczeniem wolności, a relacja

---

<sup>1</sup> Por. G. Borkowska, *O resztkach struktur mitycznych w Niecierpliwych Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6 (156), s. 31–45; A. Galant, *Śmierć króla i chustka Teodory*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka” 2013, nr 21 (41), s. 53–69.

<sup>2</sup> Por. E. Kraskowska, *Niebezpieczne związki. Raz jeszcze o prozie Zofii Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4 (40), s. 71–91.

<sup>3</sup> Według *Leksykonu psychiatrii* zaburzenia psychiczne to „ogół zaburzeń czynności psychicznych i zachowania, zwykle będących źródłem cierpienia lub utrudnień w funkcjonowaniu społecznym, które są przedmiotem zainteresowania psychiatrii klinicznej, w tym takich jej działów, jak diagnostyka, leczenie, profilaktyka, badania etiologii i patogenety”. *Leksykon psychiatrii*, red. S. Pużyński, Warszawa 1993.

<sup>4</sup> Por. E. Kraskowska, op. cit., s. 91.



taka jak małżeństwo może podsycać zaburzenia nerwowe osób w niej będących. Co jednak ważne, Nałkowska zdaje sobie sprawę, że funkcjonowanie w pojedynkę nie jest żadnym rozwiązaniem, i w tym punkcie tkwi obywatelski tragizm tej powieści, który najlepiej oddaje cytat:

Chodzili wtedy obok siebie jak dwie hieny, które zapamiętali z jednej dawnej bytności w zwierzyńcu. Nieustannie biegały po niedużej klatce i mijając się, za każdym razem warczały na siebie. Ten gardłowy syk nienawiści oznaczał, że nie mogą tego znieść, że nie wytrzymają ani chwili dłużej. A miotały się tak wciąż razem przez miesiące i lata. – Jakub i Teodora też marzyli o tym, by się rozstać, by wreszcie wytchnąć od tych złych uczuć – ale wytchnienie okazywało się niemożliwe, zarówno jak niemożliwe było rozstanie. Miłość – która zaczęła się w zachwycie, trwała jeszcze, gdy z zachwyty nie pozostało już nic<sup>5</sup>.

Rozstanie nie jest możliwe, jednak bycie razem naraża na ciągłe zaburzenie przestrzeni intymnej czyją obecnością (zarówno Jakub, jak i Teodora wydają się niemal skrajnymi introwertykami), stwarza ryzyko zarażenia się od kogoś złym samopoczuciem, przejęcia jego lęków czy też po prostu wystawienia się na gniew, jak w analizie Magdaleny Janowskiej, która pisze, że bycie w związku oznacza także „oddanie niejako siebie na pastwę innego człowieka, zdanie się na jego wolę, zmienność, chęci”<sup>6</sup>.

Rozwijająca się choroba nerwowa Jakuba tak samo jak tekst zagarnia i pochłania Teodorę, która zmuszona jest uciekać przed tą ekspansją, widoczną nawet w strukturze samej powieści, co zauważyła jako pierwsza Arleta Galant:

[...] jego introspekcje zagarniają coraz więcej miejsc narracji, sukcesywnie wypełniają i zarażają neurotycznymi stanami i wizjami kolejne partie tekstu [...] psychiczna i emocjonalna zapaść Jakuba rozwija się, narasta i nawarstwia<sup>7</sup>.

Jest tak również dlatego, że neurotyzm Jakuba karmi się odrazą do siebie i wstydem spowodowanymi zdradą, a chwiejność psychiczna Teodory jest potęgowana przez myśl o odrzuceniu choćby na moment na rzecz innej kobiety. Emocje Jakuba określam jako wstyd, ponieważ psychologowie w bardzo interesujący sposób oddzielają go od poczucia winy ze względu na konsekwencje w ludzkim działaniu:

---

<sup>5</sup> Z. Nałkowska, *Niecierpliwi*, Warszawa 1978, s. 118.

<sup>6</sup> M. Janowska, *Postać – człowiek – charakter. Modernistyczna personologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*, Kraków 2007, s. 204.

<sup>7</sup> A. Galant, op. cit., s. 62.

Uważa się, że dla poczucia winy charakterystyczna jest tendencja do naprawienia szkody i krzywdy oraz oczekiwanie kary, natomiast wstyd powoduje silną potrzebę ukrycia się przed innymi [...]. Dlatego też Tangney [...] twierdzi, że poczucie winy wzbudza w ludziach proaktywną i konstruktywną orientację przeszłościową, podczas gdy wstyd – orientację na dystansowanie się, izolację i obronę<sup>8</sup>.

Z tego wstydu może wynikać obronna agresja Jakuba i jego gniew skierowany na Teodorę, która po zdradzie „zmięła się” i irytuje go na każdym kroku. Gdy Jakub wyrasta z fazy wstydu i w poczuciu winy jest wreszcie gotowy naprawić krzywdy, okazuje się, że jest już za późno. Jednak jego walka wewnętrzna, pogłębiająca zły stan psychiczny, to opisywane przez polskiego psychiatrę-freudystę działającego w latach trzydziestych „piekielne męki jaźni”, która jest

[...] wzięta w kleszcze z dwu stron przez dwa rodzaje nieświadomej szarpaniny: przez nieprzeparte popędowe, niedotłumione pożądania, płynące z „onego” z jednej strony, i przez nacisk groźnego osądu nad-jaźni z drugiej<sup>9</sup>.

Najważniejszy jest tutaj splot wstydu, wstrętu i poczucia winy, ale także przekonanie o niechlubnej słabości tych, którzy odczuwają i okazują gwałtowne emocje<sup>10</sup> – dlatego Jakub traci szacunek do Teodory, gdy ta przestaje być niedostępna i wyniosła, dlatego też traci szacunek do siebie jako słabego, bo targanego emocjami. Nałkowska odsłania tutaj bardzo ważny aspekt tresowania mężczyzny do roli silnego i oschłego i pokazuje, co wydarza się, gdy mężczyzna sobie z tą narzuconą rolą nie radzi. Zarówno niezaradność Jakuba, jak i niezwykle skomplikowana relacja z żoną potęgują jego odrazę do samego siebie, która – narastając i kumulując się w momencie bycia zdradzonym – by zostać „rozwiązana po męsku”, musi skończyć się przelewem krwi. Co jednak pozostaje Jakubowi po zamordowaniu ukochanej żony? Wyłącznie samobójstwo, bo gdyby oszczędził swoje życie, wstyd i poczucie winy, a zatem odraza i wstręt do siebie, wzrastałyby jeszcze bardziej.

<sup>8</sup> W. Łosiak, *Psychologia emocji*, Warszawa 2012, s. 64.

<sup>9</sup> M. Bornsztajn, *Historia rozwoju psychoanalizy i jej stan współczesny (w 80-q rocznicę urodzin Zygmunta Freuda)*, Warszawa 1936, s. 18, [za:] L. Magnone, *Urodziny Freuda. Recepcja psychoanalizy w Polsce w 1936 roku*, „Kronos” 2010, nr 1, s. 155–166. Artykuł Leny Magnone jest również dowodem na to, że Nałkowska pisząc *Niecierpliwych* musiała znać przynajmniej podstawowe tezy Freuda, które w latach trzydziestych były popularyzowane przez „Wiadomości Literackie”, a zatem mogła zakładać pewne podświadome mechanizmy kierujące działaniem Jakuba Mrowy.

<sup>10</sup> Por. C. A. Lutz, *Emocje, rozum i wyobcowanie. Emocje jako kategoria kulturowa*, [w:] *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar i J. Straczuk, Warszawa 2012, s. 36–38.

## Bohaterowie, światy przedstawione

Główni bohaterowie *Niecierpliwych* – Jakub i Teodora – są przez Nałkowską skazani na porażkę także przez rzeczywistość, jaka ich otacza. Co istotne, w powieści trudno znaleźć jakiegokolwiek bohatera, który nie byłby naznaczony pewnego rodzaju zaburzeniem. Nie należy się dziwić Jakubowi przeżywającemu obciążenie historią obu rodzin, gdy przyjrzymy się bliżej, o jakich osobach mowa. Siostra Teodory, Hortensja, o skłonnościach samobójczych mówi wprost: „U nas można uważać to za rodzinne”<sup>11</sup>. Ich matka zastrzeliła się z rewolweru ojca; zarówno Teodora, jak i Hortensja mają za sobą próby samobójcze. Warto również zwrócić uwagę, że obie kobiety – o słabej konstrukcji psychicznej i podniszczone przez dramat rodzinny – wiążą się z zaburzonymi mężczyznami. Mąż Hortensji wydaje się tutaj wręcz symboliczny – jego choroba psychiczna zagarnia całe życie rodzinne, zawłaszcza kochającą żonę, która w pełni poświęca się trwaniu przy mężu-dziecku. Nawet ich dziecko jest odsyłane z domu na czas ataków furii Jana i wraca, gdy ojciec przebywa w szpitalu psychiatrycznym. Ten powracający schemat (Jakub i Teodora, Jan i Hortensja, rodzice Jakuba, rodzice Teodory) wskazuje na przekonanie Nałkowskiej o pewnej predylekcji czy też zdeterminowaniu w miłości, które polega na wiązaniu się ze sobą jednostek zaburzonych i potęgowaniu się tych zaburzeń w trakcie trwania małżeństw.

Jednak nie tylko o miłość chodzi. W *Niecierpliwych* spotykamy również Leonie, której życie opiera się w całości na strachu przed chorobą i śmiercią i która ostatecznie umiera w nie dość jasnych dla czytelnika okolicznościach, oraz jej męża Piotra, który pozornie bardziej typowy, cierpi na jakiś trudny do dookreślenia smutek, paraliż woli, który sprawia, że nie radzi sobie najlepiej z zarządzaniem gospodarstwem, a w życiu prywatnym zapada w apatię, trwa przez lata w swego rodzaju bezruchu i nawet jasno sygnalizowane uczucia do Teodory nie są w stanie zmusić go do podjęcia działania.

Z kolei w rodzinie Jakuba mamy niewyjaśnioną śmierć dziadka – Fabiana Szpotawego – która nawet po wielu latach jest źródłem konfliktów w rodzinie. Pytanie, czy było to samobójstwo, czy jednak nie, dręczy wszystkich. Mamy też ojca Jakuba, niezrównoważonego, nadpobudliwego mitomana, który nie jest w stanie prowadzić normalnego trybu życia, utrzymać stałej pracy i sieje zniszczenie, gdziekolwiek się pojawia. Szalenie istotna jest również Maria, prosta kobieta, z którą Jakub ma kilkoro dzieci, lecz tylko jedno (!) z nich przeżywa. Maria jest przykładem przekonania Nałkowskiej o tym, że ludzie postrzegają się tylko powierzchownie i tak naprawdę nic

---

<sup>11</sup> Z. Nałkowska, *Niecierpliwi*, op. cit., s. 169.

o sobie nie wiedzą – pozornie zdrowa i radosna, pozbawiona neurotyzmów, które cechują innych bohaterów książki, okazuje się okrutna i przepełniona agresją: znęca się nad własnymi dziećmi, prawdopodobnie doprowadzając do śmierci co najmniej jednego z nich.

Tak naprawdę, gdy spojrzymy na świat oczami Jakuba Mrowy, okaże się, że wszyscy są zaburzeni – bo nienaturalnie brzydki i zdeterminowani do tego, co złe:

Ludzie byli brzydki i ubodzy, mężczyźni drobni, o cienkich, długich szyjach, zgarbionych łopatkach, w śmiesznych, zbyt modnych kapeluszach, w za szerokich spodniach, bez palt mimo chłodu. Mijał ławkę; mężczyzna trzymał rękę na kolanie dziewczyny, nalegał i perswadował z bliska, z wolna osiągał swoje. Ona ociągała się jeszcze, przystawała jednak, już rozluźniona w oporze, już odemknięta i uległa, siedziała, czekając, żeby odbył się nad nią ten jej los<sup>12</sup>.

Mężczyźni są skłonni do przemocy, a kobiety zgadzają się na swój los, bo wiedzą, że i tak ich nie ominie. Ratunku nie ma nawet w naturze. Pozornie przeciwstawiona brzydocie miasta Wieksznia, spokojna wieś, gdzie czas płynie wolniej, to obraz, który również jest podszyty niepokojem, obraz zdychającej świni czy ryby zabitej przez Albina jednym sprawnym ruchem, ryby, która szkodziła innym rybom i zdradziecko je kaleczyła.

### **Przemoc mężczyzn jako zaburzenie świata**

Jedną z głównych przyczyn wszelkich zaburzeń w świecie przedstawionym jest męska przemoc i jej pochodne: zazdrość, niewierność, zawiść, ambicja. Jak pisał Bruno Schulz w recenzji *Niecierpliwych* z 1939 roku, w tej powieści: „pierwiastek męski [jest] niezrozumiały, zasadniczo niedostępny analizie, irracjonalny i wrogi”<sup>13</sup>. Cała książka jest w pewien sposób przesycona lękiem, jakie decyzje podejmie kolejny mężczyzna, jakiego kolejnego zniszczenia dokona. Warto zwrócić uwagę, że nie ma w *Niecierpliwych* miejsca na męskiego bohatera, któremu moglibyśmy jako czytelnicy zaufać, w którego czystość intencji wierzymy. Gdy któryś z nich jest silniejszy, zdrowszy, to okazuje się, że niczego to nie zmienia, bo tak jak Roman – brat Teodory – pomimo swojej zaradności życiowej i energii również postępuje źle: uwodzi i porzuca młodą mężatkę Irenę. Grzechem kobiet bywa bezwolność, podporządkowanie, ale całe zło wypływa z mężczyzn. Jak zauważyła Ewa Krakowska:

<sup>12</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>13</sup> B. Schulz, *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, „Skamander” 1939, 108/110, s. 166, [za:] G. Borkowska, op. cit., s. 32.

Zofia Nałkowska posiada wyraźną predylekcję do kreowania w swoich powieściach postaci męskich o mniej lub bardziej uwidoczniionych cechach psychopatycznych, skrajnych – według modnej w owych czasach typologii Kretschmera – schizotypików<sup>14</sup>.

Schizotypik to typ nieufny, zamknięty, oschły, drażliwy<sup>15</sup>, z rysem psychopatycznym, czyli agresywnym, ukierunkowanym na przemoc. Tak jest u Nałkowskiej – to, co wyraźnie przebija się w tle *Niecierpliwych* pomimo niedomówień, to głębokie przekonanie o przemocowym charakterze stosunków seksualnych. W *Niecierpliwych* to mężczyzna zawsze nalega i namawia, aż kobieta ustąpi, lecz te namowy mają różną intensywność – na przykład Jakub na samym początku swojej wizyty w Wiekszni próbuje zawlec Teodorę do swojego pokoju siłą, gdy ta nie chce z nim pójść z własnej woli. Co znamienne, ich stosunki małżeńskie nawet w dobrych czasach Teodora określa jako „upokarzające szczęście”<sup>16</sup>, co staje się dziwnym oksymoronicznym połączeniem. Czy trzeba zgodzić się na upokorzenie, by dostąpić szczęśliwej chwili? Zdaje się, że niejedna z bohaterek Nałkowskiej właśnie w ten sposób myśli.

Sprawy komplikują się jeszcze bardziej, gdy sam mężczyzna okazuje się zagubiony w swoich emocjach, zaburzonej perspektywie postrzegania świata oraz oczekiwaniach kierowanych wobec niego. Jakub Mrowa nie jest przecież postacią, która z premedytacją, świadomie wyniszcza ukochaną żonę. Chce nawet ratować ten związek. Wychodzi Teodorze naprzeciw, jadąc do Wiekszni. W momencie kryzysu odślania się przed nim świadomość, że ją kocha i krzywdzi. Po pierwsze – jest już wtedy jednak za późno, po drugie – nie potrafi zapanować nad swoimi popędami. Arleta Galant dodaje w tej kwestii ważne spostrzeżenie:

Co więcej, historia ta, ujęta w konwencję dramatu – nawet melodramatu – małżeńskiego prowokuje do tego, by w dynamice miłosnego związku dylematy Jakuba, jego miotanie się pomiędzy materialnością a transcendencją, odczytać w schemacie przypowieści o męskości zamkniętej w dialektycznym koszmarze, lub inaczej: koszmarnym ciągu prób znoszenia, przekraczania nieusuwalnych egzystencjalnych sprzeczności. Czy przemoc to tutaj rodzaj męskiego obłądka?<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> E. Kraskowska, op. cit., s. 81.

<sup>15</sup> Por. *Słownik języka polskiego*, [online] [www.sjp.pwn.pl/slowniki/schizotypik.html](http://www.sjp.pwn.pl/slowniki/schizotypik.html) [dostęp: 23.07.2017].

<sup>16</sup> Z. Nałkowska, *Niecierpliwi*, op. cit., s. 24.

<sup>17</sup> A. Galant, op. cit., s. 66–67.

A zatem zło nie tylko wypływa z mężczyzny. Można powiedzieć, że on sam nie potrafi go powstrzymać, nawet gdy go nie chce. Dlatego wkraczając w związek, w świat wewnętrznej wolności kobiety, mężczyzna nieuchronnie staje się zaburzeniem, zmianą, burzycielem harmonii. Ta niezwykle schematyczna, stereotypowa opozycyjność męskiego i kobiecego powtarza się także w innych powieściach Nałkowskiej, choćby w *Granicy*<sup>18</sup>. Kobięcość jest tą humanistyczną siłą, jak pisał Schulz, która – jak zauważa Galant – uciekając przed męskim okrucieństwem „[...] w sprzecznościach i ambiwalencjach nie dostrzega wyłącznie ciemności, w zarażonej śmiercią powieści jest [...] tą postacią, która na moment – nie godząc egzystencjalnych sprzeczności za wszelką cenę – rozbłyskuje”<sup>19</sup>. W tym ujęciu kobieta byłaby zatem tą stereotypową, mityczną łączniczką między sprzecznościami, obalającą opozycje binarne i będącą ponad męskie intelektualne aporie swoją wolą życia, chęcią odczuwania choć przez chwilę miłości i piękna, niczym Teodora pomimo całej rozpaczy gotowa otworzyć się raz jeszcze na nową miłosną relację i oddać się jej z nieroztropnym zachwytem.

## **Eksperyment powieściowy**

*Niecierpliwi* zostali przez Nałkowską świadomie zaburzeni również na poziomie struktury tekstu. Jak napisała Ewa Kraskowska, Nałkowska:

[...] stara się [...], by pojedyncze dzieło literackie całym sobą, nie tylko w warstwie stematyzowanej, odzwierciedlało ziarnistą, entropiczną strukturę bytu (stąd te zdarczenia brane z bylekiąd, zdeterminowane, można rzec, fatalistycznie, ale nie podległe logice przyczynowo-skutkowej)<sup>20</sup>.

Główny cel takiego działania wydaje się jasny – próba zmierzenia się z zapisem funkcjonowania ludzkiej świadomości, jej nielogiczności, skojarzeniowego toku, wybiórczego podejścia do szczegółów, arbitralnie uznawanych za istotne bądź nie. Zwracała na to uwagę Anna Sobolewska:

W *Niecierpliwych* Nałkowska po raz pierwszy zastosowała nowoczesną technikę narracyjną – narracja ma pokazywać zdarzenia jako odbite w świadomości postaci. Nowa technika pozwoliła autorce przedstawić rzeczywistość wieloznaczną i nie-

---

<sup>18</sup> W *Granicy* Zenon Ziembiewicz również jest postacią zaburzającą życie dwóch kobiet – Justyny i Elżbiety. Por. Z. Nałkowska, *Granica*, Kraków 2007.

<sup>19</sup> A. Galant, op. cit., s. 68.

<sup>20</sup> E. Kraskowska, op. cit., s. 76.

przenikliwą, wielokrotnie załamana w pryzmacie psychiki postaci (poznajemy nawet wspomnienia cudzych wspomnień ciężące nad pamięcią bohaterów)<sup>21</sup>.

Na czym polegała ta technika? Przede wszystkim pisarka zrezygnowała tutaj z chronologicznego i wynikowego toku opowieści – co ciekawe, nawet tak skrajne posunięcie, jakim było zdradzenie zakończenia historii Jakuba i Teodory na samym początku książki, nie osłabiło utrzymywanego w niej nieustannie napięcia. Obficie wykorzystana została tutaj mowa pozornie zależna, przenosząca się przede wszystkim pomiędzy umysłami Jakuba i Teodory, a samo skonfrontowanie ich odmiennych perspektyw – zaangażowania w związek i niemożności porozumienia pomimo miłości, niezwykle wyostrzyło tragiczny wyraz powieści. Dodatkowo Nałkowska bardzo sprawnie skonstruowała cały szereg nieudomówień i sytuacji, w których jesteśmy zmuszeni wyłącznie domyślać się, co naprawdę się wydarzyło. Nadmierna szczegółowość zderza się tutaj z brakiem istotnych dla fabuły informacji<sup>22</sup>, co wprawia czytelnika w zakłopotanie i niejako wciąga go w obręb postaci z powieści. Istotne wnioski w tej kwestii sformułowała Magdalena Janowska:

Przekształcanie się obrazu zamglonych, widzianych jak na niewyraźnej fotografii, postaci w bliskość pojedynczych, przesadnie ostrych, ruchliwych portretów, opiera się na zasadzie pewnego rodzaju dysproporcji informacji. Ich zmienna zawartość, czy raczej obrazowość, powoduje, iż zarówno postać Jakuba, jak i osoby wyłaniające się z jego pamięci, stają się niepełne. Narasta potrzeba śledzenia źródeł informacji o nich. Bohaterowie *Niecierpliwych* zostają otoczeni swoistą tajemnicą i objęci siecią niedokończonych spostrzeżeń. Obok problemu ilości dostępnych „danych” dotyczących obiektu znaczące pozostaje pojęcie perspektywy spojrzenia, która zmienia się w zależności od przestrzennego usytuowania oraz stanu psychiki obserwatora<sup>23</sup>.

To wszystko sprawia, że trudniej nam jako czytelnikom jednoznacznie ocenić zarówno intencje, jak i uczucia bohaterów. Próby pisania przez Nałkowską potocznym stylem są też widoczne w warstwie brzmieniowej tekstu:

---

<sup>21</sup> A. Sobolewska, *Sztuka powieściopisarska Nałkowskiej. (Lata 1935–1954)*, Ewa Frąckowiak-Wiegandtowa – recenzja, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1 (67), s. 311.

<sup>22</sup> Pisała o tym Grażyna Borkowska: „O niektórych zdarzeniach mówi się z niewielkiego dystansu, z przywołaniem wszystkich szczegółów i detali (spotkanie Jakuba z synem; nocna podróż pociągiem Teodory z Piotrem; stypa po śmierci Ludwiki; sceny z udziałem Antoniego Mrowy itd.), inne przepływy czasu narrator «załatwia» zbiorczą formułą (całe partie dotyczące rozmaitych członków rodziny Szpotawych), jeszcze inne – pomija lub pseudonimuje, zmuszając czytelnika do łącania swoistych dziur w fabule (tego, że Teodora weszła w intymną relację z Albinem, co nie jest w końcu bez znaczenia w kontekście dokonanego morderstwa z zazdrości, dowiadujemy się z kilku zdań wypowiedzianych jak gdyby mimochodem” (G. Borkowska, op. cit., s. 42).

<sup>23</sup> M. Janowska, op. cit., s. 183–184.

w licznie stosowanych sołecyzmach, urywanych zdaniach, zmiennej dynamice krótkich i długich wypowiedzeń, dużej ilości wyliczeń, a nawet w zaburzeniach koherencji, pewnym braku powiązań między zdaniami, jak choćby w takim fragmencie:

Jakub miał niecałe osiemnaście lat, gdy opuścił dom ciotki Pauliny. Z Marią, której zawdzięczał owego Ernesta, zamieszkał, gdy urodziła mu pierwsze dziecko. Cała sprawa Marii nie jest ani trochę bardziej cieleśna niż sam Ernest – chociaż trwała cztery lata. Jakieś niedobre rozstanie. Smutek, niezadowolenie z siebie. Brak litości i zarazem upokorzenie. Jakub czuje obawę przed tym wspomnieniem, chce go uniknąć<sup>24</sup>.

To wręcz zadziwiające, że przy tak częstym zaburzeniu naturalnego toku składniowego i fragmentaryczności wywodu *Niecierpliwych* czyta się tak dobrze – Nałkowskiej udaje się zarazić czytelnika totalnym zaburzeniem, które w toku lektury przestaje zwracać uwagę i wydaje się naturalne.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że w *Niecierpliwych* Nałkowska opisała świat chory, zaburzony u samych podstaw, świat, który ją przerażał i przeciw któremu chciała zaprotestować. Jest w tej powieści fatalizm, ale jest również pewna rozpacz, wołanie o pomoc, zmuszanie czytelnika do patrzenia i wzięcia udziału. Nałkowska zabrania nam odwracać oczy i zmusza do zadawania sobie wciąż pytania o to, co zrobić, by przewyciężyć chorobę, przywrócić do ładu to, co zostało zaburzone.

#### TOTAL DISORDER – INSANE WORLD IN *NIECIERPLIWI* BY ZOFIA NAŁKOWSKA

##### ABSTRACT

The article is about levels of disorder in *Niecierpliwi* by Zofia Nałkowska. First – the novel is infected by confidence about the world is totally disturbed. Second – family and love relationships can destroy mental health. Third – the world of people and nature is full of aggression and ugliness. Fourthly – male predominance and violence are the source of disorder in the world. The structure of this novel on the composition and language layers contain disturbances too.

##### KEYWORDS

disorder, love, family, relationships, femininity, masculinity, experimental novel

---

<sup>24</sup> Z. Nałkowska, *Niecierpliwi*, op. cit., s. 15.



## BIBLIOGRAFIA

1. Borkowska G., *O resztkach struktur mitycznych w Niecierpliwych Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6 (156).
2. Bornsztajn M., *Historia rozwoju psychoanalizy i jej stan współczesny (w 80-ą rocznicę urodzin Zygmunta Freuda)*, Warszawa 1936.
3. *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012.
4. Galant A., *Śmierć króla i chustka Teodory*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka” 2013, nr 21 (41).
5. Janowska M., *Postać – człowiek – charakter. Modernistyczna personologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*, Kraków 2007.
6. Kraskowska E., *Niebezpieczne związki. Raz jeszcze o prozie Zofii Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4 (40).
7. *Leksykon psychiatrii*, red. S. Pużyński, Warszawa 1993.
8. Łosiak W., *Psychologia emocji*, Warszawa 2012.
9. Magnone L., *Urodziny Freuda. Recepcja psychoanalizy w Polsce w 1936 roku*, „Kronos” 2010, nr 1.
10. Nałkowska Z., *Granica*, Kraków 2007.
11. Nałkowska Z., *Niecierpliwi*, Warszawa 1978.
12. Schulz B., *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, „Skamander” 1939, 108/110.
13. Sobolewska A., *Sztuka powieściopisarska Nałkowskiej. (Lata 1935–1954)*, Ewa Frąckowiak-Wiegandtowa – recenzja, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1 (67).



OLEXANDR WESSELENYI

VINNYTSIA STATE MYKHAILO KOTSIUBYNSKYI PEDAGOGICAL UNIVERSITY (UKRAINE)  
FACULTY OF PHILOLOGY AND JOURNALISM  
UKRAINIAN PHILOLOGY  
E-MAIL: SEANYLEWESS@GMAIL.COM

---

**Locating the Totalitarian Insanity:  
The Chronotope of the Asylum in Mykola Khvyliovyi's  
*A Tale about the Sanatorium Zone* and Ken Kesey's  
*One Flew Over the Cuckoo's Nest***

ABSTRACT

The article compares the formal and intentional aspects of the novels *A Tale About the Sanatorium Zone* by the Ukrainian writer of 1920s Mykola Khvyliovyi and *One Flew Over the Cuckoo's Nest* by Ken Kesey through the prism of Bakhtin's chronotope. The reason of many coincidences in these two novels about madness lies in the similar historical context of two eras – the post-revolutionary USSR and post-WWII America. The author of the article analyses the asylum (the cuckoo's nest) and the sanatorium (the zone) as the incarnations of ruining the personality. The time in such conditions is shown in a distorted form, which is why it becomes even more neurotic. The chronotopic structure of both texts clearly reflects verges of human existence in a totalitarian society and reveals the ways of psychoisolation and psychomanipulation undertaken by the power system.

KEYWORDS

insanity, totalitarianism, asylum, chronotope, Mykola Khvyliovyi, Ken Kesey

Since the 17<sup>th</sup> century the isolation of people with mental illnesses in Europe has been built on the model of a panoptic prison. This practice has inspired not only the spheres of politics and law, but has become a universal metaphor of the psychotic discourse in arts and literature. The act of creation involving psychotic discourse in the text indicates the line between insanity and modern literature, called by Michelle Foucault the "experience of mad-

ness.” According to him, to be an artist (or a genius) is not equal of being a madman, because the act of creation denies any sign of madness (the well-known formula of madness as “the absence of work.”) The proximity of madness and literature, says Foucault, “must not be interpreted as a psychological kinship that has been laid bare at last”:

Discovered as a language silencing itself in its superimposition on itself, madness neither demonstrates nor recounts the birth of an *œuvre* (or something that, by genius or by chance, might have become an *œuvre*); it designates the empty form from which such an *œuvre* comes, i.e. the place from which it is unceasingly absent, where it will never be found because it has never been there. There, in that pale region, beneath that essential cover, the twin incompatibility of an *œuvre* and madness is unveiled; it is the blind spot of each one's possibility, and of their mutual exclusion.<sup>1</sup>

This phenomenon is presented in a number of novels and stories, especially in those which focus on depicting an asylum. Each country has its own “history of madness” in literature, but we can find some commonalities even in different periods of history. When comparing the formal and intentional aspects of *A Tale About the Sanatorium Zone* by the Ukrainian writer of 1920s Mykola Khvyliovyi and *One Flew Over the Cuckoo's Nest* by Ken Kesey, a lot of similarities can be found despite the fact, that they were written in different times and authors couldn't know about the other's text. The reason of such coincidences lies in the similar historical context of two eras – the NEP as the first step to the Soviet terror after the Great Revolution and Civil War and post-war America, which in the words of Sheldon Wolin was moving in the second half of the 20<sup>th</sup> century toward *inverted totalitarianism*. The mental institution (the cuckoo's nest) and the sanatorium (the zone) as its analogue are incarnations of ruining the personality. Using such architectonics in their works, both writers create a permanent chronotope of the asylum, where characters must behave like patients or medical staff.

Although Khvyliovyi doesn't call the scene of his novel “a madhouse,” the general atmosphere of the zone is full of mental illness – hysteria, schizophrenia, nymphomania, suicidal ideation etc. The doctors and nurses don't use radical curing methods in this sanatorium, but the patients are locked in an unseen prison of their own being, losing the connection with the real world. According to Dominique Colas, the basis of the early Soviet repressive machine lies in the psychology of its creators. Colas had noticed the rare but consistent use of the word “hysteria” and some other terms of psy-

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Madness, the absence of an œuvre*, [in:] *History of Madness*, ed. J. Khalfa, London 2006, p. 548.

chiatry in the writings of Lenin, especially in his letters.<sup>2</sup> When Lenin saw the threat of counter-revolution or someone was annoying him, he advised to immediately send the person to the sanatorium. It was a clear message of using the mental institutions for isolation and punishing the unreliable persons. The first uses of the so-called “sanatoriums” for repressive purposes were documented in 1919 during the imprisonment of Maria Spiridonova, Lenin’s former ally.

Half a century later in the USA people were also losing contact with reality. Mostly because of the traumatic experience of the War and the fear of a nuclear conflict, together with the later Vietnam War. Margot A. Henriksen in her fundamental work *Dr. Strangelove’s America: Society and Culture in the Atomic Age* demonstrates the artistic expression of the post-WWII America “crowded with the insane,”<sup>3</sup> who have to be cured in mental institutions. These people represented not only the veterans, who exhibit the psychological agony of anxiety, but the usual middle-class people and any other social groups, including “small men.” It was the main factor that launched the beat generation together with Kesey’s view of the American society.

The external opposition in both Khvyliovyi’s and Kesey’s texts transforms into an internal one and it reflects the hidden social, political, moral and philosophical controversies of post-revolutionary and post-war era. Contradictions caused by the limited real personal rights and freedoms are encoded in the topical concept of the zone and in the barred reality of the cuckoo’s nest.

The semantics of the word *zone* marks the limitation of space, both external (territorial) and internal (psychic) isolation. The zone is a construct of people, who are isolated by the bounded space and the contradiction between their true essence and the desire to appear someone else. The zone eliminates the individual perception, establishing thinking and behaviour stereotype set by the system. The tragedy inside the zone is the inability to realize the spiritual and volitional principles, to break free.

The meaning of the idiom *cuckoo’s nest* is just alike a metaphor of a closed system, in which the nestlings are properly isolated from the external influences and where they are bounded until they are ready to fly. The word *cuckoo* is not only a reference to the common meaning of the madman, but also shows the connection between the deviant behaviour of this species of birds and the mental state of the patients in the asylum. They are kept there

---

<sup>2</sup> D. Colas, *Le léninisme: philosophie et sociologie politiques du léninisme*, Paris 1982, p. 32.

<sup>3</sup> M. A. Henriksen, *Dr. Strangelove’s America: Society and Culture in the Atomic Age*, Berkeley 1997, p. 118.

until they can adapt to the demands of society – and that in the view of the Americans is possible only through physical and mental elimination of their illness. The cuckoo's nest is a legitimised form of the system (the Combine), which presses on those who doesn't accept its rules by rebelling in the form of insanity against public order, the taboos, mechanization of existence and facelessness.

The two concepts of the asylum in the novels of Khvyliovyi and Kesey despite some opposites complement the authors' outlined picture of reality. The zone provides more space for free movement of the patients between different loci – the building, the couch lawn, the commanding heights, the lake. All these loci has their symbolic meaning, e.g. the commanding heights are the top of anarch's (the main protagonist's) thoughts and feelings, because "the best moments of being at the sanatorium zone were connected" with them.<sup>4</sup> Whereas the space of the cuckoo's nest is far more limited, besides it has a rather vertical structure: on the floor of the therapeutic department the area of the patients' movement is clearly limited, it is separated from the staff room with a glass wall. The only place where patients can temporarily stay alone and uncontrolled is the tub room. The centre of this locus is represented by the control panel, which marks the point of McMurphy's resistance against the Combine and become the instrument of Bromden's escape from the "nest" in the final. Other floors of the asylum consist of the Disturbed ward, the Shock Shop and operating rooms. Transition from one level to another means moving between the circles of hell.

The resemblance of the zone and prisons, which later will be argued by Foucault, is declared by the cynical character Carno: "Life is still a prison; you only need to furnish it with a canary and a samovar."<sup>5</sup> These details correlate with the radio and the drinking fountain in Kesey's novel: the "canary bird/radio" pair means the art for the masses, which is designated with simple functionality with no relation to the symphonic sound and spirit; the "samovar/ drinking fountain" pair shows the satisfaction of the basic physiological needs for a weakened human and serves only for sustaining the viability without any vitality. The basis of such systems is the seeming freedom, the illusion of democracy and equal access to life benefits, which actually turns into the equal unavailability of these benefits.

The factors of the external space play a significant role in both texts. In the *Tale About the Sanatorium Zone* they are represented by the Galtaiian Borders, the experimental farm and the prison. All these locations contrast

---

<sup>4</sup> M. Khvyliovyi, *Tvory v piatiokh tomakh*, vol. 3, Toronto–Baltimore 1982, p. 151.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 125.

in a certain way with the reality of the zone and create an effect of an invisible sphere around the zone, outside of which there is a very different chronotope:

The town was always so incomprehensible, like a Korean idol. There was the side path near the experimental farm, where girls were returning from the greenhouses at the evening and sang songs at the lilac sunset. These were the wailful songs, which started with the lines about the “high mountain” and ended with “the youth does not return.” At that moment the experimental farm flew away from the sanatorium zone to unreal distances. However in the morning joy was bubbling here. When the dew fell down and the light was clamouring nuclearly, then the stones of all the spectral scale were falling to the roofs of the experimental farm. That was the crumbling of the land’s crown – the sun.<sup>6</sup>

The contemplation of these objects is only possible from the commanding heights, where anarch enjoys spending his time, especially with his lover Maya and the young poet Khlonia. It’s like a tower, which provides an opportunity to see the whole outer world, where his thoughts and dreams about anarchism eager. The tragic conflict inside him and with the society distances him from the commanding heights and the real world.

In *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* there are some notable external spaces, such as the gym. It’s the place where basketball matches between the patients and the aids, initiated by McMurphy, took place. This change of scenery suddenly brings patients within the scope of normal, less regulated and more democratic existence, because the field has the same rules for everyone, in addition, everyone is able to stand up for oneself and for the honour of his team. Although the patients cannot compete with the skills of the aids, they like winners because they do what they are not permitted to do, at least in terms of Miss Ratched’s system.

The more explicit form of the external space is the town, which patients pass during their trip to the ocean. The very fact that they step out of the cuckoo’s nest causes a huge resistance from Miss Ratched, because in this case, patients can feel themselves as part of the outside world and even manage to survive without adapting to conventional norms. From the narrators perspective the outer world absorbed the features of the Combine:

All up the coast I could see the signs of what the Combine had accomplished since I was last through this country, things like, for example – a t r a i n stopping at a station and laying a string of full-grown men in mirrored suits and machined hats, laying

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 136.

them like a hatch of identical insects, half-life things coming pht-pht-pht out of the last car, then hooting its electric whistle and moving on down the spoiled land to deposit another hatch. [...] Or things like five thousand houses punched out identical by a machine and strung across the hills outside of town, so fresh from the factory they're still linked together like sausages. [...] The houses looked so much alike that, time and time again, the kids went home by mistake to different houses and different families. Nobody ever noticed. They ate and went to bed.<sup>7</sup>

And yet the presence of patients in the town is a breakthrough, not only physical but also spiritual. No wonder that the patients during the trip feel unprecedented confidence in their own usefulness. Swimming in the open ocean becomes a real liberation from the mental prison, because this locus could not be a space for existence of the insane in the American post-industrial society. The fishing trip is a triumph for the patients, but they don't realize the illusory nature of such freedom.

In Khvyliovyi's novel the steppe is similar to the foresaid ocean, because in the romantic hallucinations and dreams of the protagonist it's associated with Makhno's spirit of anarchy. To a certain extent the function of the steppe, clearly presented to anarchy, is transferred to the Galtaian Borders, which separate the isolated world of the zone (in fact – the world of a huge mechanised state) from the rest of the world, whence in the vision of anarchy the future Attila rides carrying the real sanitation of humanity. The connection of two worlds is also presented by the river, which takes the scream of the sanatorium's fool to the sea.

The key moment in understanding the spatial limitations of characters is their inability to cross its boundaries. This marks the final defeat of the system that is able to keep people in mental hospitals on condition that "nobody is detained" there and anyone can leave even tomorrow.<sup>8</sup> "But when anarchy was moving to the idea that he might, if willing, leave the sanatorium zone, somewhere in the deep hidings there was a thought that he doesn't tell the truth: that he will never leave from here, that there is no return from here, and that is – if it might be said – the whole drama."<sup>9</sup> At the end of his suffering he is not only convinced of his despair, but also accepts that burden and puts up with it. The patients of the cuckoo's nest are held there on their own will, totally surrendered into the hands of the Big Nurse. McMurphy knows that his faith depends completely on Ratched's will: he can be sent back to jail or be kept for treatment. It remains unclear for him,

---

<sup>7</sup> K. Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, New York 1976, pp. 235–236.

<sup>8</sup> M. Khvyliovyi, *Tvory...*, op. cit., p. 134.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 96.



why all the patients believe in the therapeutic effect of their isolation, if not for themselves, then at least for the society.

The time in such conditions is felt in a distorted form and becomes even more neurotic, which influences character's behaviour. In *One Flew Over the Cuckoo's Nest* the author uses an amorphous chronotope, where Bromden's view is reduced to a form of a comic book: "Like a cartoon world, where the figures are flat and outlined in black, jerking through some kind of goofy story that might be real funny if it weren't for the cartoon figures being real guys..."<sup>10</sup> This cartoon-like being is fragmented and split into phases, where each character's field of action is limited by its "frame", and their thoughts and expressions pop up in the form of "word bubbles" (as it's shown on one of the novel's cultic book covers with arts of Joe Sacco). Bromden feels that time is being manipulated with a fog machine, which helps the Big Nurse "to set the wall clock at whatever speed she wants." This feeling of "fake time" enhances the effect of existence detached from reality, which is set according to the considerations of Miss Ratched:

She's given to turning up the speed this way on days like, say, when you got somebody to visit you or when the VFW brings down a smoker show from Portland – times like that, times you'd like to hold and have stretch out. That's when she speeds things up. But generally it's the other way, the slow way. She'll turn that dial to a dead stop and freeze the sun there on the screen so it don't move a scant hair for weeks, so not a leaf on a tree or a blade of grass in the pasture shimmers. [...] You sit solid and you can't budge, you can't walk or move to relieve the strain of sitting, you can't swallow and you can't breathe. The only thing you can move is your eyes and there's nothing to see but petrified Acutes across the room waiting on one another to decide whose play it is. The old Chronic next to me has been dead six days, and he's rotting to the chair. And instead of fog sometimes she'll let a clear chemical gas in through the vents, and the whole ward is set solid when the gas changes into plastic.<sup>11</sup>

It is clear, that this sort of "fake time" exists only from the narrator's schizophrenic perspective, but it's a universal view of all the patients and all the members of the totalitarian society, who experience the manipulation of the system.

A similar picture can be found in the *Tale About the Sanatorium Zone*. The time is outlined unclearly, though the season in the text is defined as autumn with a corresponding symbolic stress. However the alternation of days and periods is acyclic, which is traced in sudden changes of weather.

---

<sup>10</sup> K. Kesey, *One Flew...*, op. cit., p. 39.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 82.

The climate in the text expresses the condition of persons lost in the Soviet world; it becomes a huge metaphor of anarch's internal experiences, emotional blasts and self-denial. At the meantime the sanatorium, i.e. the asylum has a strict daily routine, which creates an oppressive atmosphere of mechanical existence, brought from the everyday life.

Such mechanised organization of chronos ruins any rational aspects of time in the novels. In fact, Bakhtin proves the presence of time which is "utterly excluded from action"<sup>12</sup> in novels built in a form of vision, such as Dante's *Divine Comedy*. He says:

Everything that on earth is divided by time, here, in this verticality, coalesces into eternity, into pure simultaneous coexistence. Such divisions as time introduces – "earlier" and "later" – have no substance here; they must be ignored in order to understand this vertical world; everything must be perceived as being within a *single time*, that is, in the synchrony of a single moment; one must see this entire world as simultaneous.<sup>13</sup>

It's the exact way of putting the vision of inferno into anarch's hallucinations and Bromden's nightmares, "a big machine room down in the bowels of a dam where people get cut up by robot workers."<sup>14</sup>

One of the sanatorium's patient Unicum claims that "everything in the zone is done automatically":

At eight o'clock – the bell rings, then breakfast, lunch, dinner, tea, supper. Between them – couches, one of them is silent. In the hours of couches there are always quarrels with the nurses. As you see, it's impossible without this: one patient is undisciplined; the other just accidentally doesn't follow the order... For example, during the silent couch instead of lying like a log someone jumps up and gets away somewhere.<sup>15</sup>

So patients just meet their basic needs most of the time, nothing more. The complete absence of therapy (especially in psychological forms) reduces staying in the sanatorium to an animal existence, which sometimes is hedonistic, and sometimes unbearable.

The American mental institution of the second half of the 20<sup>th</sup> century does the contrary – it creates a widespread therapeutic system and intro-

---

<sup>12</sup> M. Bakhtin M., *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Poetics*, [in:] idem, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. M. Holquist and C. Emerson, Austin 2010, p. 156.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 157.

<sup>14</sup> K. Kesey, *One Flew...*, op. cit., p. 95.

<sup>15</sup> M. Khvyliovyi, *Tvory...*, op. cit., p. 77.

duces various forms of influence on the patients psyche with quasi medical purposes. This “progress” of curing the madness is highly praised by the Public Relation man,

“saying how overjoyed he is that mental hospitals have eliminated all the old-fashioned cruelty”: “What a cheery atmosphere, don’t you agree?” [...] “Oh, when I think back on the old days, on the filth, the bad food, even, yes, brutality, oh, I realize, ladies, that we have come a long way in our campaign!”<sup>16</sup>

This regulated system, designed to discipline the patient and to eliminate its individual volitional impulses, causing the dominance of the so-called “gray weekday of the sanatorium,” when any time period of existence loses its meaning and any activity, which was to be directed to overcome the absurd, turns itself into absurdity: neither the endless sojourning, nor vegetating in the same place does not allow to feel the Dasein. The isolation patients are depicted as yet not death, but also as no longer living. That’s why Iuri Lavrinenko interprets the zone as “a morgue of revolution, where living corpses of the rebellion heroes came from everywhere [...] to cure their mental scars or just to rotten.”<sup>17</sup> The couch in the sanatorium zone is just an act of nonsense, as the whole schedule at the cuckoo’s nest. Nurse Katria, who represents a runaway in Khvyliovyi’s novel, dreams about the only ideal world: “I imagine the future only as a beautiful fragrant garden, where the human itself will be the master. In any other cases life has no sense. To fight only for winning the right to be a supplement to a machine is folly.”<sup>18</sup> The mechanical existence is the greatest burden for a person as a mental creature. By losing this basement anarch loses faith in the possibility of building a different world.

The chronotopic structure of both texts clearly reflects verges of human existence in a totalitarian society and reveals the ways of psychoisolation and psychomanipulation undertaken by the power system. Both Khvyliovyi and Kesey make attempts to create the contemporary society, which is clearly divided into victims and executors. Confrontation of their texts shows the chronotopic organisation of the text. Further comparative studies of the two novels could reveal the phenomenological and poetical basis of madness in two different literatures through the common prism of totalitarianism.

<sup>16</sup> K. Kesey, *One Flew...*, op. cit., p. 17.

<sup>17</sup> I. Dyvnych [Iurii Lavrinenko], *Ideii khudozhnikh tvoriv M. Khvyliovoho*, [in:] Department of manuscript funds and textology of Taras Shevchenko Institute of Literature of the NASU, fund 206, folder 18, p. 1.

<sup>18</sup> M. Khvyliovyi, *Tvory...*, op. cit., p. 79.

MIEJSCE SZALEŃSTWA TOTALITARNEGO:  
CHRONOTOP AZYLU W *POWIEŚCI O SANATORYJNEJ ZONIE* MYKOŁY CHWYLOWEGO  
ORAZ W *LOCIE NAD KUKUŁCZYM GNIAZDEM* KENA KESEYA

STRESZCZENIE

Artykuł jest propozycją komparatystycznej analizy formalnych i tematycznych aspektów dwóch książek: *Powieści o sanatoryjnej зоне* autorstwa dwudziestowiecznego ukraińskiego pisarza Mykoła Chwyłowego i *Lotu nad kukułczym gniazdem* Kena Keseya, przy użyciu koncepcji chronometru Bachtina. Autor analizuje azyl (gniazdo kukułki) i sanatorium (zonę) jako inkarnacje zepsucia osobowości. Czas w takich warunkach jest przedstawiony w zniekształconej formie, współgrając z neurotycznością przestrzeni. Struktura chronotopowa obu tekstów wyraźnie odzwierciedla ludzką egzystencję w społeczeństwie totalitarnym i ujawnia sposoby psychoizolacji i psycho-manipulacji podjętej przez system.

SŁOWA KLUCZOWE

obłąd, totalitaryzm, azyl, chronotop, Mykoła Chwyłowy, Ken Kesey

BIBLIOGRAPHY

1. Bakhtin M., *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Poetics*, [in:] idem, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. M. Holquist and C. Emerson, Austin 2010, pp. 112–158.
2. Colas D., *Le léninisme: philosophie et sociologie politiques du léninisme*, Paris 1982.
3. Dyvnych I. [Iurii Lavrinenko], *Ideii khudozhnikh tvoriv M. Khvyliovoho*, [in:] Department of manuscript funds and textology of Taras Shevchenko Institute of Literature of the NASU, fund 206, folder 18, p. 1.
4. Foucault M., *Madness, the absence of an œuvre*, [in:] idem, *History of Madness*, ed. J. Khalfa, London 2006, pp. 511–567.
5. Henriksen M. A., *Dr. Strangelove's America: Society and Culture in the Atomic Age*, Berkeley 1997.
6. Kesey K., *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, New York 1976.
7. Khvyliovyi M., *Tvory v piatiokh tomakh*, vol. 3, Toronto–Baltimore 1982.

IWONA BORUSZKOWSKA

UNIwersytet Jagielloński  
WYDZIAŁ POLONISTYKI  
KATEDRA TEORII LITERATURY  
E-MAIL: IWONA.BORUSZKOWSKA@UJ.EDU.PL

---

## Obłąd profetyczny w dramacie *Kasandra (Касандра)* Łesia Ukrainki<sup>1</sup>

### STRESZCZENIE

Artykuł porusza temat szaleństwa/choroby psychicznej w literaturze ukraińskiej doby modernizmu końca XIX i początku XX wieku. Szaleństwo, będąc jednym z głównych tematów piśmiennictwa modernistycznego, do dziś nie doczekało się należytego omówienia w literaturoznawstwie ukraińskim. Powstałe do tej pory prace poruszały to zagadnienie jedynie w sposób wybiórczy i fragmentaryczny, zawsze na marginesie głównego kręgu zainteresowań badawczych, zdecydowanie nie wyczerpując problemu. Jest to fakt o tyle zastanawiający, że w spuściźnie literackiej najważniejszych reprezentantów ukraińskiego modernizmu, między innymi Łesia Ukrainki (1871–1913), temat choroby psychicznej odgrywa niebagatelną, by nie powiedzieć kluczową, rolę. Pracę poświęcono zagadnieniu kreacji bohaterów literackich jako postaci zdominowanych przez defekt. Wśród omówionych figur znalazła się opętana wieszczka Kasandra z dramatu Łesia Ukrainki *Kasandra (Касандра)*.

### SŁOWA KLUCZOWE

obłąd profetyczny, szaleństwo, Kasandra, Łesia Ukrainka, ukraiński modernizm, defekt

Wśród modernistycznych literackich realizacji przedstawiających chorobę znajdziemy takie, które świadczą o dużym zainteresowaniu grecko-rzymską mitologią i tradycją antyczną:

Pozorna egzotyka starożytnych czasów kryje za sobą zazwyczaj śmiałe próby aktualizacji ducha i nastroju antyku, skonfrontowania ich z nastrojami dominującymi na przełomie wieków. Stąd też pochodzi podstawowa cecha modernistycznego mitologizmu, którego istota polega na zainteresowaniu pisarzy nie tyle zewnętrznymi atry-

---

<sup>1</sup> Publikacja powstała przy wsparciu Narodowego Centrum Nauki w ramach stypendium doktorskiego na podstawie decyzji numer DEC-2014/12/T/HS2/00141.

butami mitu, ile jego wewnętrzną treścią, zdolną przemawiać daleko poza czasem i realiami<sup>2</sup>.

Antyczne inspiracje i mitologiczne reinterpretacje prawdopodobnie najlepiej odnaleźć można w utworach Łesi Ukrainki (Łarysy Kosacz), a takie poematy dramatyczne, jak *Kasandra* (1907), potwierdzają wzmożone zainteresowanie autorki korzeniami europejskiej kultury<sup>3</sup>. Wypełniając jedno z określonych przez T. S. Eliota zadań estetyki modernistycznej („związek kultur narodowych z tradycją antyczną stanowił dowód na ich uszlachetnienie i dojrzałość”<sup>4</sup>), autorka przybliżała antyczną tradycję ukraińskiej literaturze, ale też traktowała mit jako „wewnętrzne, duchowe doświadczenie ludzkości”<sup>5</sup>, dokonując jego twórczej adaptacji:

Modernistyczna percepcja świata antycznego – jak twierdzi Nadija Poliszczuk – to filozoficzny klucz do istoty ludzkiego bytu, przenikniętego tragicznym odczuwaniem świata. Wgłębiając się wciąż w mitologiczne fabuły, zarazem oboje pozostają zdystansowani wobec zewnętrznego, fabularnego kształtu mitu<sup>6</sup>.

Fabuła utworu, zaczerpnięta z mitu o upadku Troi, posłużyła Ukraince do wykreowania postaci wieszczki Kasandry<sup>7</sup> jako silnego kobiecego indywidualium, reprezentującego zarówno jednostkę, jak i zbiorowość. Łesia Ukrain-

<sup>2</sup> J. Poliszczuk, *Antyczny mit o zagładzie Troi i egzystencjalny wymiar bohatera w dramacie Łesi Ukrainki „Kasandra”*, [w:] *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008, s. 573.

<sup>3</sup> Zob. M. Kaczmarczyk, *Antyk – tekst, kontekst i intertekst w twórczości Łesi Ukrainki*, „Roczniki Humanistyczne” 2011, t. 59, z. 7, s. 99–111.

<sup>4</sup> T. S. Eliot, *Szkice literackie*, tłum. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 222.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> N. Poliszczuk, *Porażka z fatum. Wizje antyku w „Kasandrze” Łesi Ukrainki i „Meleagrze” Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Ateny, Rzym, Bizancjum...*, op. cit., s. 601.

<sup>7</sup> *Kasandra* – mitologiczna córka króla Troi Priama, która otrzymała dar jasnowidzenia, jednak nikt nie wierzył jej przepowiedniom zapowiadającym upadek królestwa. Pojawia się w *Iliadzie* Homera i w *Eneidzie* Wergiliusza. Jako postać mitologiczna inspirowała twórców dramatów – między innymi Ajschylosa (*Oresteję*, *Agamemnon*), Eurypidesa (*Trojanki*), Williama Szekspira (*Troilus i Kresyda*), Jana Kochanowskiego (*Odprawa posłów greckich*) czy Stanisława Wyspiańskiego (*Akropolis*). Balladę poświęca jej Fryderyk Schiller (*Kasandra*), a wiersze Michaił Lermontow i Taras Szewczenko. *Kasandra* jest jedną z wieszczek występujących w mitologii. Prócz niej przyszłość przepowiadały Sybilla, Kirke czy Erato. Wśród wieszczów wymienia się najczęściej: Amfiaraosa, Fineusa, Glaukosa, Helena (brata Kasandry), Idmona, Kalchasa, Melampusa, Nereusza i Tejrezjasza. Zob. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987; Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003.

ka postępuje z motywem Kasandry odmiennie niż większość autorów – czyni z tej epizodycznej, traktowanej drugorzędnie postaci główną, tytułową bohaterkę dramatu, rozwijając kasandryczny wątek w ukraińskiej literaturze. Sposób potraktowania mitologicznego tematu był zatem odmienny „od licznych formalistycznych i estetycznych reinterpretacji antycznych motywów, charakterystycznych dla rosyjskich i zachodnioeuropejskich symbolistów i dekadentów końca XIX i początku XX wieku”<sup>8</sup>. Z jednej strony apokaliptyczne motywy współgrające z dekadentkim światopoglądem nader często pojawiały się w twórczości przełomu wieków, zarówno w literaturach słowiańskich, jak i zachodnioeuropejskich, z drugiej zaś sam profetyzm okazał się

[...] cechą zasadniczą rosyjskiej filozofii religijnej pierwszych dekadach XX wieku. Rosyjska nowoczesna dramaturgia stworzyła również wiele odmian proroczego mitu starożytności, ale nowoczesne odwołania do historii Kasandry uznać trzeba za odkrycie ukraińskiej autorki<sup>9</sup>.

Badacze określali ten dramatyczny poemat na różne sposoby, zaznaczając także, że jest dramatem o ludzkim losie i możliwości samostanowienia w opozycji do podlegania fatum:

Pozytywny sens rozwiązania tego problemu polega na tym, by człowiek nie pozostawał w życiu biernym świadkiem wydarzeń, lecz przewidując te wydarzenia aktywnie wpływał na ich bieg. Organizował i nadawał kierunek procesowi ich rozwoju<sup>10</sup>.

O powstałym w 1907 roku utworze pisze Jarosław Ławski:

Blisko jej do tragedii, wykorzystany tu przecież mit konotuje kategorie losu, fatum, wolności, prawdy. Ale nie jest to ani w wymiarze gatunkowym, ani w sferze głębinnej wymowy – tragedia klasyczna. Łesia Ukrainka nazwała swe dzieło „poematem dramatycznym”<sup>11</sup>.

Mit i jego nowa interpretacja stanowią metaforyczny obraz psychologii jednostki w kryzysie. Autorka uczyniła z odrzuconej przez społeczeństwo wieszczki nie tylko centralną, tytułową postać dramatu, ale też symbol opi-

---

<sup>8</sup> І. Журавська, *Леся Українка та зарубіжні літератури*, Київ 1963, s.134.

<sup>9</sup> Т. Г. Свербілова, Н. П. Малютіна, Л. В. Скорина, *Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття*, Черкаси 2009, s. 156.

<sup>10</sup> А. Іщук, *Леся Українка*, Київ 1950, s. 68.

<sup>11</sup> J. Ławski, *Ironia w strukturze dramatu. „Kassandra” Łesi Ukrainki*, [w:] *Київські полоністичні студії*, red. Р. Радишевський, t. XXIV, Київ 2014, s. 416.

sywanej historii, dokonując feminizacji mitologicznej interpretacji<sup>12</sup>. Zainteresowanie uniwersalnością mitu w twórczości Łesi Ukrainki współbrzmi z formułą Nietzschego i jego retorycznym pytaniem dotyczącym współczesności: „starożytność można zrozumieć właściwie tylko z punktu widzenia terażniejszości – czy więc także terażniejszość powinniśmy rozumieć z punktu widzenia starożytności?”<sup>13</sup>.

Jak zauważa Dorota Sajewska:

[...] w tragedii bazującej na micie doszło do nawiązania do tragedii greckiej. [...] Dramatopisarze modernistyczni sięgali nie tylko po mity greckie, ale również często także po wątki biblijne oraz orientalne, zawsze jednak po to, by móc oddziaływać na współczesnego człowieka, obrazować jego kondycję<sup>14</sup>.

Autorka *Kasandry* sięga do elementów antycznej tradycji, które współgrają z obliczem epoki *fin de siècle*: „schyłkowości, dekadencjonalnej kultury, estetyzmu, [...] nerwowości, dezintegracji osobowości”<sup>15</sup>. Mitologiczny model służy Kosacz do wykreowania własnej wizji katastrofy, będącej tłem dla indywidualnego dramatu (wewnętrznego doświadczenia) głównej postaci – niezrozumianej, obcej, innej. Twórcza adaptacja<sup>16</sup> polegała na przekształceniu wyobrażeń o zagładzie starożytnego miasta poprzez katastroficzne

<sup>12</sup> W celu uwypuklenia feminizacji tej reinterpretacji przywołać można dramat *Achilles* (1903) Stanisława Wyspiańskiego, w którym autor poddaje modernistycznemu opracowaniu ten sam mit, czyniąc z postaci Kasandry jedynie postać epizodyczną. Zob. H. Filipkowska, *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, Lublin 1998; L. Eustachiewicz, *Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 1, s. 3–21. Por. J. Poliszczuk, *Antyczny mit o zagładzie Troi...*, op. cit., s. 579: „Słusznie [...] pisano o pewnej formie modernizacji postaci Kasandry, chociaż nawiasem mówiąc pełne prawo do tego wywalczyła sobie autorka poematu już tym, że wprowadziła Kasandrę do szeregu pierwszorzędnych bohaterów mitologicznych, albowiem u jej poprzedników sławna trojańska kapłanka występowała przeważnie jako postać marginalna, epizodyczna”.

<sup>13</sup> Cyt. za: M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 198.

<sup>14</sup> D. Sajewska, „Chore sztuki”. *Choroba, tożsamość, dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX w.*, Kraków 2005, s. 124.

<sup>15</sup> Ibidem. Na temat wpływu antyku grecko-rzymskiego na twórczość pisarzy modernistów zob. W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999.

<sup>16</sup> Łesia Ukrainka nie jest zresztą pierwszą autorką sięgającą do antycznych źródeł. Mit był inspiracją dla tak różnych pisarzy, jak Hryhorij Skoworoda (ukr. Григорій Сковорода, 1722–1794), Iwan Kotlarewski (ukr. Іван Котляревський, 1769–1838), Taras Szewczenko (ukr. Тарас Шевченко, 1814–1861) czy Iwan Franko (ukr. Іван Франко, 1856–1916). Jednak to autorce *Kasandry* historycy literatury przyznają szczególne miejsce w reinterpretacji narracji mitologicznych. Zob. M. Kaczmarczyk, *Antyk – tekst, kontekst i intertekst...*, op. cit., s. 100–101.



proroctwa bohaterki i stawianie pytań o granicę między *sacrum* a *profanum*, między realnym a proroczą wizją, między poczuciem przynależności a odrzuceniem przez wspólnotę:

[...] mit o Kasandrze na tle zagłady Troi wydaje się kreacją egzystencjalnego wyczerpania (charakterystycznego dla przełomu wieków) oraz autoprojekcją osobowości w warunkach ogólnego zagrożenia, lęku i katastrofy<sup>17</sup>.

Niezbyt trafne wydają mi się zatem rozpoznania lubelskiej badaczki twórczości Łesi Ukrainki Marty Kaczmarczyk, która w zainteresowaniu mitem upatruje przejawy „apollinijskiej natury” i „tęsknotę za rajem, skrajnie różniącym się od współczesności, w której przyszło jej żyć”<sup>18</sup>. Zwrot ku takim, a nie innym elementom antycznych narracji nie stanowi próby ucieczki od własnej rzeczywistości – jak chce Kaczmarczyk – lecz świadczy raczej o chęci pogłębienia namysłu nad ówczesnością za pomocą trwałych, archetypicznych elementów kultury. Klimat epoki, powszechny dekadentyzm, przecucie końca i schyłkowość sprzyjały zainteresowaniu i chęci zdobycia wiedzy o tym, co znajduje się poza horyzontem realności, wejścia w pozarzeczywiste, stąd popularność prosoctw i praktyk okultystycznych, a także przywoływanie tak lubianego przez romantyzm starożytnego poglądu o boskiej proveniencji natchnienia poetyckiego (poeta jako profeta). Nie bez powodu w epoce skażonej dekadentyzmem ukraińska autorka sięga do jednego z najbardziej katastroficznych mitów – o upadku Troi, o fatalizmie ludzkiego losu.

Dramat ten traktować można także, co proponuje Wira Ahejewa, jako dramat słowa, a dokładnie utwór o „komunikacyjnej przepaści”<sup>19</sup> – niezrozumieniu, dysonansie między wypowiedzianymi przez Kasandrę prosoctwami a reakcją społeczności:

Kasandra (*składa błagalnie ręce, jak do modlitwy*)

Błagam cię, siostrzo najdroższa, nie pytaj o nic i nie zmuszaj mnie do mówienia! Może to prawda, że moje słowa zabijają jak śmiertelna trucizna i że moje oczy mogą odebrać ludziom siłę?... Chciałabym oślepnąć i oniemieć! To byłoby wielkie szczęście!...<sup>20</sup>

<sup>17</sup> J. Poliszczuk, *Antyczny mit o zagładzie Troi...*, op. cit., s. 574; zob. idem, *Міфологічний горизонт українського Модернізму*, Івано-Франківськ 2002, s. 265–377: „Mit upadku Troi przetwarza się [...] w autorską wizję upadku starego, sprofanowanego przez człowieka świata, apokaliptyczne prosoctwa, tak popularne w dobie *fin de siècle*”.

<sup>18</sup> M. Kaczmarczyk, *Antyk – tekst, kontekst i intertekst...*, op. cit., s. 101.

<sup>19</sup> В. Агеєва, *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*, Київ 2001, s. 135.

<sup>20</sup> Ł. Ukrainka, *Kasandra*, [w:] eadem, „*Kasandra*” i inne dramaty, tłum. S. E. Bury, oprac. W. Kubacki, S. Kozak, Kraków 1982, s. 30.

To w słowie objawia się defektywność świata antycznego – zarówno w słowach przepowiedni Kasandry, traktowanych jako magiczne, pochodzące z wymiaru *sacrum*, jak i w oskarżeniach o obłąd i brednie. To ono wywołuje strach, przekazuje tajemnicę, posiada swoją siłę i ujawnia bezsilność – jak w dialogu z Andromachą:

Kassandra

Och, Andromacho, jakże gorąco pragnę, by się nie sprawdziły moje słowa!

Andromacha

Gdybyś ich nie wymieniała i nie zatrzuwała nas nimi, nie byłoby nieszczęść, które sprowadzasz.

Kassandra

Wyrzekam się tych słów złowieszczych!

Andromacha

Już za późno!<sup>21</sup>

W innym fragmencie ktoś z tłumu woła: „schwycicie ją i zakneblujcie jej usta”<sup>22</sup>, tak jakby z prawdą przepowiedni można było walczyć jedynie poprzez unicestwienie słów i tej, która te słowa wypowiada, poprzez odebranie jej głosu. Milczenie to jest milczeniem o odmienności, o chorobie<sup>23</sup>. „Wieszczenie” Kasandry można interpretować jako „tragedię nierozumu”, a chorobę w utworze rozumieć jako metaforę na kilku różnych poziomach: „kłamstwa” języka, „kłamstwa” płci, samotnictwa. Trojańska królowna bierze na siebie całą odpowiedzialność za to, co przepowiada swoim współpracownikom:

Kassandra

[...] Przeklęte niech będą oczy, które to widzą!

Andromacha

Przeklęte usta, które to mówią!

Kassandra

Niech będę za to przeklęta, ale milczeć nie potrafię<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 70.

<sup>23</sup> Niewypowiadanie diagnozy czy nieujawnianie symptomów stanowiło próbę walki z nią, ocalenia przed losem.

<sup>24</sup> Ł. Ukrainka, op. cit., s. 71.

Bohaterka ma świadomość, że jej los związany jest z odpowiedzialnością za słowo, którym objawia przyszłość, czyli za słowo przestrogi. Porusza w ten sposób także kwestię tego, czym jest prawda słowa lub prawda przepowiedni.

### **Chora wieszczka**

Córka Priama „cieszy się w Troi złą sławą”<sup>25</sup> od momentu uzyskania daru jasnowidztwa, który otrzymała od zakochanego w niej Apollina. Ponieważ jednak Kasandra nie odwzajemniła jego uczuć, ten rzucił na nią klątwę, która spowodowała, że nikt nie wierzy jej przepowiedniom, nikogo więc nie może przekonać do zmiany postanowień. Znająca przyszłość Troi księżniczka nie jest w stanie zapobiec upadkowi miasta i śmierci rodaków. Dramat ludzkiej egzystencji upatrywać można w tym, że w lęku i osamotnieniu bohaterka dźwiga ciężar fatum, które w jej przypadku jest losem odrzuconej wieszczki, przekraczającej narzucone społecznie role, tragicznie uwiłkanej w historię.

Mitologiczny los Kasandry jest zawsze losem tego, kto bezsilnie patrzy do końca na to, co nieuniknione, co musi się dopełnić. Postaci kasandrycznej przypisywana jest najgłębsza, pełna i najdłużej trwająca świadomość tragizmu, która pozbawiona jest jednak nieodrodnego elementu klasycznej sytuacji tragicznej: możliwości działania, konieczności wybierania, nawet takiego, które niesie z sobą zniszczenie jednej z dwu równorzędnych wartości. Kasandra jednocześnie posiada wiedzę tragiczną i jest pozbawiona kontaktu z otoczeniem<sup>26</sup>. Możliwość przekazania tajemnej wiedzy bogów czyni z niej istotę wykluczoną z ziemskiego porządku, nieprzynależącą też do sfery *sacrum*: „niezrozumiana i nieakceptowana z powodu daru jasnowidzenia, zostaje skazana na samotność przez tych, dla których jej prorocze słowa stają się fatalnym wyrokiem”<sup>27</sup>.

Historia ta w obrębie kreacji ukraińskiej pisarki stwarza jednak możliwość wydobycia jednostkowego kobiecego doświadczenia, uczynienia go płaszczyzną realizacji mitu, a co za tym idzie wykreowania odrębnego kobiecego podmiotu defektywnego w postaci antycznej wieszczki, której „obojętne, co wypada, co nie, robi tylko to, co musi, na co skazał ją los”<sup>28</sup>. Jak zauważa Ławski:

---

<sup>25</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>26</sup> J. Ławski, op. cit., s. 416.

<sup>27</sup> N. Poliszczuk, *Porażka z fatum...*, op. cit., s. 602.

<sup>28</sup> Ł. Ukrainka, op. cit., s. 30.

Mit ulega [...] uwewnętrznieniu, pewnej humanizacji. Jest to mit poddany feminizacji (liryzacji i... sarkazmowi), bo cały świat *Kasandry* przynależy do kobiet, a gineceum jest przestrzenią dramatyczną. Daje to sztuce z jednej strony wymiar pewnej kobiecej empatii, z drugiej – okrucieństwa. Mit sfeminizowany okazuje się też mitem uwewnętrznionym. W *Kasandrze żyje...* los *Kasandry*. Kobieca wrażliwość zderza się z losem, fatum, koniecznością, których – jak przędzenia, snucia nici – powstrzymać nie sposób<sup>29</sup>.

Tak rozumiany dramat nie byłby tylko uniwersalną tragedią prawdy czy tragedią słowa, ale też tragedią kobiecej samotności i niezrozumienia, dramatem rozdźwięku kobiecego słowa i męskiego czynu.

Dramat Łarysy Kosacz odczytywać można również na innych poziomach. Współczesna krytyka feministyczna dostarcza nam narzędzi i sposobów rozumienia zarówno postaci szalonych kobiet, kobiecego buntu wobec hierarchicznego porządku (dającego władzę mężczyznom), jak i egzystencjalnego osamotnienia kobiecego podmiotu, czyli doświadczeń będących udziałem *Kasandry*. Tragizm samotności powodowany jest komunikacyjną ułomnością, brakiem zrozumienia, które zawsze istnieje pomiędzy „niezwykłą osobowością artysty, jego słowem i niezrozumieniem tego słowa przez ogół społeczeństwa”<sup>30</sup>. Figura *Kasandry* jako kobiety buntowniczkicy czy też – jak chce Nancy K. Miller – „przedstawienie kobiecej sygnatury protestu”<sup>31</sup> jest symbolem sprzeciwu wobec świata opartego na patriarchalnych podziałach ról i zasad nim rządzącym – norm i praktyk wykluczających kobiecą punkt refleksji czy działania. Niektórzy badacze twierdzą wręcz, że autorka „świadomie pozbawiła swoją bohaterkę oznak płciowej przynależności”<sup>32</sup> (w sensie biologicznego czy fizycznego istnienia), a w podejmowaniu przez nią fundamentalnych pytań o sens egzystencji widzą zaprzeczenie „kobiecego piśma” czy rezygnację z kobiecej sygnatury w tekście na rzecz zbliżana się do „sygnatury męskiej”<sup>33</sup>. Warto zwrócić jednak uwagę na zaakcentowane przez autorkę różnice między kobiecym a męskim, które uwidaczniają się chociażby na płaszczyźnie światopoglądu, stosunku do irracjonalnego, ról w społeczeństwie<sup>34</sup>. Jak zauważa Łesia Demśka-Budzulak:

<sup>29</sup> J. Ławski, op. cit., s. 418.

<sup>30</sup> Т. Г. Свєрбілова, Н. П. Малютіна, Л. В. Скорина, op. cit., s. 156.

<sup>31</sup> N. K. Miller, *Arachnologie: kobiety, tekst i krytyka*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 502.

<sup>32</sup> Т. Г. Свєрбілова, Н. П. Малютіна, Л. В. Скорина, op. cit., s. 156.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Zob. В. Агєєва, op. cit., s. 134.

Kassandra, pełna pasji kobieta z boskim darem, walczy z kobietą, która pragnie miłości, zrozumienia, życia. Walka ta podsycana jest i zaostrowana antyfeministyczną tradycją kultury, w której przebywa bohaterka. Obie kobiety poniosą klęskę<sup>35</sup>.

Bohaterka jest zupełnie bezbronna względem nieuchronnego losu, skazana na jego wypełnienie. Przyjmując go, zostaje jednak odrzucona, ponieważ nikt nie chce słuchać jej wróżb o katastrofie ani w nie wierzyć. Nawet najbliżsi ją lekceważą:

Parys

Och, Kasandro, kiedyż nareszcie przestaniesz krakać o śmierci, o nieszczęściu, o zgubie? Wszystkiemu już nastał wreszcie kres: i wojnie, i nieszczęściom, czas odpocząć<sup>36</sup>.

Sprzeciw wobec nieuchronnego obserwować możemy w działaniach Polikseny, która zaprzecza prawdziwości przepowiedni, oskarżając Kasandrę o popadnięcie w obłęd:

Nie jesteś przecież winna swojej choroby, nie jest twą winą, że bogowie zmącili ci myśli, że dostrzegasz nieszczęścia i zło tam, gdzie nawet jego cienia nie ma, że sobie i ludziom zatruwasz każdą chwilę radości. Bardzo mi ciebie żal<sup>37</sup>.

Kassandra jej odpowiada: „Powiedziałaś, że jestem chora. Może to i prawda, więc nie zwracaj uwagi na bredzenia chorej...”<sup>38</sup>. Również Andromacha nie chce uwierzyć w profecje Kasandry, nazywając je pogardliwie jej prawdą „złowieszczą i zgubną”<sup>39</sup>: „zupełnie ci się rozum pomieszało, dlatego też mieszasz prawdę z wymysłami”<sup>40</sup>. Bohaterka wybiera życie w kłamstwie, prosząc Kasandrę o to, aby pozwoliła „pożyć trochę kłamstwem rodzącym nadzieję”<sup>41</sup> – w ten sposób zaprzecza smutnej i okrutnej prawdzie, wybiera życie w iluzji, pragnie jedynie szczęścia.

W postaciach Polikseny i Andromachy „kreuje pisarka dwa modele przeciwstawiania się fatum i ludziom je wieszczącym. [...] Widzenia są więc prezentowane i pojmowane jako szalone majaczenia (Poliksena) lub jako kłamstwa (Andromacha)”<sup>42</sup>. W postaci Kasandry ukraińska autorka ukazała

---

<sup>35</sup> Л. Демська-Будзуляк, *Драма свободи в модернізмі. Пророчи голоси драматургії Лесі Українки*, Київ 2009, s. 157.

<sup>36</sup> Ł. Ukrainka, op. cit., s. 64.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> N. Poliszczuk, *Porażka z fatum...*, op. cit., s. 604.

nie tylko tragiczność polegającą na bezsilności względem Losu i konieczności wypełnienia przeznaczenia, ale też tragiczność jako nieuniknioność przyjęcia na siebie roli szalonej. To zaś wiązało się z podważeniem prawdziwości słów przepowiedni, odrzuceniem przez najbliższych i społeczeństwo, brakiem zrozumienia oraz próbą z góry skazanego na klęskę zmagania się z fatum. Dlatego między innymi dramat ten określić można mianem „dramatu ironii tragicznej”<sup>43</sup>:

W samą strukturę mitu osobowego Kasandry wpisana jest ironia tragiczna: wiedzy i bezsilności, możliwości (ostrzeżenia), która jest niemożliwa, prawdy, która nie wyzwala i nie ocala, ale niszczy<sup>44</sup>.

Wszelkie podejmowane przez Kasandrę próby przekazania ostrzeżenia kończą się fiaskiem – jej wiedza pochodzi bowiem ze sfery irracjonalnego, jako wizja strasznego losu wywołuje strach i niedowierzanie, a także agresję. Przywołując słowa Héléne Cixous ze *Śmiechu Meduzy*, można powiedzieć, że Kasandra nie „mówi”, lecz

[...] rzuca w powietrze swoje drżące ciało, ona się wylewa, wzbija się, cała staje się swoim głosem, broni zacięcie „logiki” swojej mowy także własnym ciałem, jej ciało świadczy prawdę wraz z nią całą. Ona się wystawia. Cieleśnie materializuje sobą to, co sama myśli, oznacza to swoim ciałem<sup>45</sup>.

Helen – brat Kasandry, który również posiada wieszczą moc – określa ją mianem „jasnowidzącej siostry”<sup>46</sup>, dokonując rozróżnienia między ich darami. Twierdzi bowiem, że kieruje się odwagą, „rozpaczą zaś Kasandra”<sup>47</sup>; męczyzna utożsamia więc siebie z „frygijskim rozumem”, który dzięki swej przenikliwości zyskuje przewagę nad herosami i królami. Analityczny, „frygijski” rozum posiada także Kasandra, jednak jej profetyczny dar został wzmocniony intuicją, związany z chaosem wszechrzeczy, przez co wymyka się logice i jest „tym opętaniem, które pozwala zajrzeć w kosmiczne tajniki bytu, niedostępne codziennemu i pragmatycznemu rozumowi frygijskiemu”<sup>48</sup>. W ten sposób spełniają się proroctwa córki Priama, co bohaterka komentuje:

<sup>43</sup> J. Ławski, op. cit., s. 411.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 417.

<sup>45</sup> H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6, s. 153.

<sup>46</sup> Ł. Ukrainka, op. cit., s. 52.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> B. Агеєва, op. cit., s. 143–144.

Helen

Ciesz się, siostrze, zwyciężyłaś!

Kassandra (*złowieszczym tonem*)

Nie ja zwyciężyłam, lecz moja. Jestem tylko jej narzędziem. Subtelny i giętki jest frygijski rozum, moja z łatwością go zgięła i złamała, twarda i ciężka jest jej prawica, wykuwa z narodów zbroję świata, a ja i ty jesteśmy tylko gwoździ tej zbroi. Nie przeceniajmy siebie, Helenie<sup>49</sup>.

Postrzegana przez najbliższych i innych mieszkańców Troi jako oszałała, zaczyna być utożsamiana ze źródłem nieszczęścia, tak jakby sprowadzały je słowa jej przepowiedni. Kasandra podkreśla, że:

[...] zawsze tylko przeczuwam nieszczęście, często je widzę, ale nie umiem wskazać, z której nadejdzie strony. Wiem tylko, że jest już blisko.<sup>50</sup> [...] To nie słowa siostry – opisuję tylko to, co widzę. A widzę, jak Troja ginie<sup>51</sup>.

Jej słowa zdają się posiadać moc kreowania tragedii. Śmierć najbliższych i upadek ojczyzny powodują, że bohaterka zaczyna tracić rozeznanie w tym, co jest rzeczywistością, a co ułudą, co należy do świata realnego, a co jest tylko prorocstwem. Łesia Ukrainka ponownie rozważa istnienie i labilność granicy dwóch antytetycznych płaszczyzn rozumu i nierozumu. Zaistniała bowiem sytuacja, gdy przepojeni lękiem mieszkańcy Troi imputują wieszczce, że jej słowa i widzenia wywołują tragiczne następstwa. O takiej sytuacji pisał Michel Foucault w *Porządku dyskursu*:

Jeszcze u poetów greckich VI wieku prawdziwy dyskurs, w pełnym, wartościującym sensie tego słowa – dyskurs prawdziwy, dla którego żywiono szacunek i którego się lękano, taki, któremu trzeba było się podporządkować jako panującemu – był to dyskurs głoszony według przyjętego rytuału, w dodatku przez tego, który miał do niego prawo. Był to dyskurs orzekający sprawiedliwość, przyznający każdemu jego część. **Dyskurs, który przepowiadając przyszłość, nie tylko ogłaszał to, co miało się zdarzyć, lecz uczestniczył także w tego realizacji.** [podkr. – I. B.] Wymagał przy tym udziału ludzi i sekretnie współdziałał z przeznaczeniem. Tymczasem sto lat później najwyższa prawda nie przebywała już w tym, czym był dyskurs, ani w tym, co robił, lecz zamieszkała w tym, co mówił. Nadszedł dzień, w którym prawda przesunęła się ze skutecznego, sprawiedliwego i zrytualizowanego aktu wypowiedzi w kierunku tego tylko, co wypowiedziane. W kierunku jego znaczenia, jego formy, jego przedmiotu i referencji<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Ł. Ukrainka, op. cit., s. 53–54.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w College de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 12–13.

Dar głównej bohaterki traktowany jest jak przekleństwo, a jej zachowanie określa się w kategoriach nieracjonalnego, chorego czy niestosownego. Kasandryczne wieszczanie zaczyna oznaczać przerażające fakty, nikt zatem nie chce ich znać, słyszeć, rozważać ani próbować im zapobiec. W pewnym momencie nawet bohaterka nie może rozeznaczyć się w tym, czy jej proroctwa są słownym przesłaniem fatum, czy może faktycznie mają sprawczą moc wcielania iluzorycznej abstrakcji. Na tym też opiera się kolejna płaszczyzna konfliktu i konieczność wyboru między mówieniem a milczeniem.

Kasandra stoi po stronie stereotypowo przypisywanych kobieciej naturze: emocjonalności, intuicji, nieświadomego, a także uosabia niepokój i wieszczy nieszczęście, w przeciwieństwie do Helena, który – jako wieszcz – reprezentuje „rozum”, logikę i spokój, przez co nikt nie podważa jego przepowiedni i nie nazywa szaleńcem. W tej reprezentacji różnych oblicz profetyzmu autorka zdecydowanie opowiada się po stronie szaleństwa, nierozumu, obłądzenia, rozumiejąc je jako mocniej związane z prawdą i twórczością: cóż innego, jeśli nie tragiczną prawdę, ukazują słowa Kasandry; od kogóż innego, jeśli nie od boga poezji, pochodzi jej prorocza predyspozycja. Apolliński dar córki Priama traktowany jest przez otoczenie jako przekleństwo bogów, jest podstawą – jak podkreśla Ahejewa – by określano ją jako chorą, szaloną, zupełnie nie zważając na to, że jej przepowiednie się sprawdzają. „Duchowa równowaga, racjonalizm, «chłodny» umysł, który nie zna tajemnych głębin, nie posiada doświadczenia czy lęku nierozumu, szaleństwa – to dla Łesi Ukrainki zupełnie nietwórczy zacząć”<sup>53</sup> – podsumowuje Wira Ahejewa.

### **Proroctwa, przeczuwania, przewidywania**

„Ja nie przepowiadam. Mówię tylko, co widzę”<sup>54</sup> – oponuje Kasandra w rozmowie z Heleną. Wizje wieszczki są katastroficzne:

Powożony przez Afrodytę, mknie Ares niesyty, jak oszalały żądzą ogier. Gotujcie hekatombę! Widzę: czarne statki na morzu krają sterami purpurowe fale, żagle rwą się do lotu... Achajscy wojownicy potrząsają groźnie grzywami pióropuszy na hełmach<sup>55</sup>.

[...]

Żywi szykują wina na wesele, a zabici wołają: „Krwi dajcie, krwi!” ... Tyle krwi czarnej widzę! Tyle krwi!... I widzę, jak nasz ojciec obejmuje kolana katom swoich dzieci... Słyszę krzyk, płacz, wycie, skamlenie.... To nasza matka! Poznaję jej głos!<sup>56</sup>

<sup>53</sup> B. Агеєва, op. cit., s. 142.

<sup>54</sup> Ł. Ukrainka, op. cit., s. 20.

<sup>55</sup> Ibidem.



Również we fragmencie dotyczącym wprowadzenia konia trojańskiego:

(w *nagłym natchnieniu*) Biada! Hieny brodzą po ruinach Troi i liżą krew jeszcze świeżą... gorącą... obwąchują nie zastygłe jeszcze trupy, radośnie skowycząc...<sup>57</sup>

Pełne nawiązań proroctwa Kasandry kierują uwagę na irracjonalne elementy rzeczywistości. W jej apokaliptycznych wizjach obecne są przede wszystkim motywy symboliczne (krew czarna, purpurowa fala, miecz, berło, pożar), obrazy są raczej oszczędne, podobnie jak zarysowane w poemacie dramatycznym realia historyczne – Kasandra „pomija [je] lub wspomina o nich jedynie mimochodem”<sup>58</sup>, co świadczy o nieistotności tych elementów i tendencji do zuniwersalizowania czasu i historii. Koncentrując się na tytułowej postaci i odrzucając rekonstrukcje mitu oraz tło historyczne, Kosacz podkreśla zainteresowanie psychiką bohaterki, wewnętrzną fabułą, płaszczyzną, na której rozwija motywy osamotnienia, odrzucenia, niezrozumienia czy lęku. Strach przed odróżniającym od innych darem powoduje stopniowe odcinanie się od otoczenia i wywołuje egzystencjalną samotność bohaterki:

W pewnych wypadkach jest to ujawnienie jednoznacznie antagonistycznych postaw (Kasandra – Helena, Kasandra – Onomaj), w innych – dramatyczne zerwanie z bliskimi ludźmi (Kasandra – Poliksena, Kasandra – Dolon, Kasandra – Helena itd.), co oznacza stopniowe odgrózenie się bohaterki od świata, od balastu ziemskich uczuć<sup>59</sup>.

W kontekście losu Kasandry odejście od świata ludzi interpretować można jako fatum (zdeterminowany przez bogów nieuchronny los), raczej konieczność niż świadomy wybór. Skonfrontowanie bohaterki z fatum pozwala rozpocząć „zglobianie ukrytych płaszczyzn świadomości”<sup>60</sup>, ciesząc się zainteresowaniem w modernizmie. Osamotnienie wieszczki jest zwielokrotnione, ponieważ nie należy ona ani do świata ludzi – niezrozumiana i odrzucona ze względu na swój dziwny dar proroctwa, ani do świata bogów – mimo że od nich otrzymała namiastkę boskiej mocy przewidywania przyszłości, widzenia prawdy niedostępnej innym, wiedzę o rzeczach tajemnych. Helena opisuje jej los, twierdząc: „Tylko ty ośmielasz się zmagać z bogami. I za to cię karzą”<sup>61</sup>.

---

<sup>56</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>58</sup> J. Poliszczuk, *Antyczny mit o zagładzie Troi...*, op. cit., s. 579.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 580.

<sup>60</sup> N. Poliszczuk, *Porażka z fatum...*, op. cit., s. 601.

<sup>61</sup> Ł. Ukrainka, op. cit., s. 19.

Nieakceptowana, wykluczona poza święte i nieświęte, przekraczająca granice boskiego i ludzkiego, uświadamia sobie, że jej dar jest równocześnie przekleństwem – bohaterka nie potrafi się „odwrócić od tajemnic boskich ku żywemu szczęściu”<sup>62</sup>. Bezustannie towarzyszy jej lęk wywołany życiem w osamotnieniu po odrzuceniu przez wspólnotę, duchowym cierpieniem, bezsilnością wobec zmiany losu, który wieszczy. Jej inność wzbudza lęk i wrogość wśród mieszkańców Troi, którym prorokini przepowiada śmierć i upadek ich świata: „I tak już na mojej głowie dość przekleństw, wżarły się w nią, jak żelazny diadem, tak jak węże nad czołem Meduzy, syczą złowieszczo, zatruwając chwilę i zagłuszając rozum”<sup>63</sup>.

Pisząc o możliwościach przedstawiania szaleństwa, William J. T. Mitchell zauważa:

Na długo przed nadejściem XIX stulecia boski szal poetyckiej i proroczej instancji – od greckich wyroczni po ślepego Tejrezjasza i histeryczną Kasandrę, [...] uczynił niepożyczalność możliwą do reprezentowania i dostępną doświadczeniu<sup>64</sup>.

Niezrozumiała wieszczka Kasandra dopełnia wykreowaną przez Łesię Ukrainkę na kartach dramatów galerię postaci odmiennych, innych, wykluczonych, egzystujących na granicy różnych porządków. Jest też ona kolejną bohaterką, nad którą ciąży fatum szaleństwa, silną indywidualnością skonfliktowaną z ogółem czy ze społeczeństwem poprzez swój defekt, powodujący osamotnienie i antycypujący śmierć. Wyjątkowość wieszczki nie jest odbierana pozytywnie, wzbudza strach i grozę, powoduje wrogość i oskarżenia. Inność jako wymiar szaleństwa jest jedną z płaszczyzn dostępu do wiedzy tajemnej. Osamotniona Kasandra, tragicznie odczuwająca i widząca świat dookoła, zanurza się w poczuciu winy, „piętno winy tragicznej ciąży nad jej sumieniem”<sup>65</sup>. Podejmuje próbę odrzucenia przeznaczenia, proctw, w skrajnej bezsilności wypowiadając: „wyrzekam się słów złowieszczych”<sup>66</sup>, „oślepnijcie złowieszcze oczy”<sup>67</sup>.

Nadija Poliszczuk interpretuje fragment pozostawiania Kasandry w poznawczym impasie jako moment nieuniknionej „porażki” głównej bohaterki

<sup>62</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>64</sup> W. J. T. Mitchell, *Widząc obłąd. Szaleństwo, media i kultura wizualna*, [w:] *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012, s. 137.

<sup>65</sup> N. Poliszczuk, *Porażka z fatum...*, op. cit., s. 603.

<sup>66</sup> Ł. Ukrainka, op. cit., s. 28.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 29.

w walce z fatum, jako moment klęski i kulminacyjny punkt tragiczności<sup>68</sup>. Ławski z kolei wskazuje na „ironię pełnej samowiedzy”, kiedy bohaterka „wiedząc-widząc wszystko, [...] sama nie wie, albo wie, choć nie wie”<sup>69</sup>. Oksana Zabużko dostrzega zaś w wieszczym szaleństwie Kasandry pewne elementy motywu *mania poetica* –

[...] „pewną formę napadów szaleństwa, za które człowiek przeważnie nie może ręczyć” i w stosunku do której czuje się, niczym starodawni prorocy – jak choćby sama Kasandra, autorskie *alter ego* – instrumentalnym narzędziem, wykonawcą nieposkromionej, co więcej „despotycznej”, *zewnątrznej* woli: „jak tylko wezmę się do jakiejś spokojniejszej roboty, natychmiast «owładnie» mną jakieś niepokonane, despotyczne marzenie, męczy mnie po nocach, po prostu pije moją krew, dosłownie. Czasami aż się tego boję – cóż to za mania jakaś?” – przy czym „mania” ta o tyle jest *silniejsza od choroby fizycznej*, że nawet tę ostatnią zmusza do wycofania<sup>70</sup>.

Zwraca poza tym uwagę na inny wymiar dramatu i jego autobiograficzny kontekst – Kasandra jest *alter ego* autorki, która tak jak wieszczka widzi prawdę, potrafi przepowiedzieć w swoich utworach przyszłe kataklizmy, jest świadoma możliwych tragedii i podobnie jak obywatelka Troi, posadzana o chorobę, pomieszanie zmysłów i mijanie się z prawdą, nie umie tym zagrożeniom zapobiec. Tak jak jej bohaterka, pozostaje bezsilna, świadoma niemożności spełnienia pragnień, przeciwstawienia się przeciwnościom losu. W figurze tej ujawnia się ontologiczna inność względem pozostałych mieszkańców Troi traktowanych jako wspólnota – to sięgający romantyzmu konflikt jednostki względem zbiorowości. Kasandra to jeden z wariantów (nad)wrażliwego odmienca, widzącego więcej niż pozostali, wyalienowanego, niezrozumianego, odrzuconego – symbol losu artysty ujętego w antynomicznym modelu „swój – obcy”<sup>71</sup>. Łesia Ukrainka – jak twierdzi Ahejewa – przybliży niezrozumienie i głuchotę<sup>72</sup>: trojanie obwiniają wieszczkę, że jej słowa są trudne do przyjęcia, nikt nie chce ich wysłuchać ani pojąć.

Autorka zinterpretowała swoją postać w liście z 27 marca 1903 roku do Olhy Kobyłańskiej:

<sup>68</sup> N. Poliszczuk, *Porażka z fatum...*, op. cit., s. 603–604.

<sup>69</sup> J. Ławski, op. cit., s. 242.

<sup>70</sup> O. Zabużko, *Notre Dame d'Ukraine: Українка в контексті міфології*, Київ 2007, s. 71.

<sup>71</sup> Por. A. Z. Makowiecki, „Artystowstwo” jako odchylenie od normy, [w:] idem, *Młodo-polski portret artysty*, Warszawa 1971; A. Złotnicki, *Arystokracja „mózgowców”*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973, s. 34–40.

<sup>72</sup> B. Агеєва, op. cit., s. 146.

[...] tragiczna prorokini, ze swoją prawdą, której nikt nie uznaje, ze swoim marnym proroczym talentem, właściwie taki niespokojny i żywiołowy typ: rozumie nieszczęście i przepowiada je, i nikt jej nie wierzy, bo choć mówi prawdę, to nie tak, jak tego oczekują ludzie; wie, że nikt jej nie uwierzy, ale inaczej mówić nie potrafi; wie, że jej słów nikt nie przyjmuje, ale nie może milczeć, bo dusza jej i słowo są nieujarzmione; ona sama boi się swojego prococtwa i, co najtragiczniejsze, sama w nie często wątpi, bo nie wie, czy zawsze jej słowa zależą od wydarzeń, czy, wprost przeciwnie, wydarzenia zależą od jej słów, i dlatego często milczy tam, gdzie trzeba mówić; wie, że jej ukochana Troja zginie, i rodzina, i wszystko, co miłe jej sercu, i musi powiedzieć to głośno, bo jest to prawda, i, znając tę prawdę, nie czyni niczego, by walczyć, a gdy stara się coś zrobić, to jej czyny marnie giną, bo czyny bez wiary są martwą treścią, a wiary w ratunek w niej nie ma i być nie może; ona wszystko prowadzi, ona wszystko wie, lecz nie suchą wiedzą filozofa, tylko za pomocą intuicji człowieka, który obserwuje wszystko nieświadomie i bezpośrednio (poprzez „nerwy”, jak mówią w naszych czasach), nie rozumem, a uczuciem, – dlatego nigdy nie mówi: „Wiem”, a jedynie: „Widzę”, bo istotnie widzi ona to, co będzie, lecz wyjaśnić za pomocą argumentów, czemu musi być tak, a nie inaczej, nie może<sup>73</sup>.

Fragment ten ukazuje to, co dla pisarki było najistotniejsze w postaci antycznej wieszczki: tragedię rozumu, wiedzy trudnej do zaakceptowania przez ogół, odrzucenie spowodowane innością, niezrozumienie. W Kasandrze odbija się zatem życie samej Łarysy Kosacz, jej cierpienie i świadomość nieuchronności katastrofy.

Ze względu na duży stopień metaforyzacji, użycie symboli i rozważanie problemów uniwersalnych: „życia i śmierci, utraty sensu, wiary, niemożności racjonalnego ogarnięcia przyczyn i skutków”<sup>74</sup> *Kasandra* Łesi Ukrainki zbliża się do europejskiego dramatu egzystencjalnego. Bohaterka wedle najbliższych i współobywateli znajduje się poza sferą racjonalnego, w miejscu odbiegającym od normalności, więc uznana zostaje za obłąkaną – to, czego nie widać, czego nie da się racjonalnie wyjaśnić lub empirycznie sprawdzić, równoznaczne jest bowiem z obłędem. Kobieta posiada dar jasnowidzenia, została przez bogów wybrana (przeklęta?), jest częścią świata nadprzyrodzonego. Helena, Poliksena, Andromacha czy Helen określają wieszczkę jako „niepoczytalną”<sup>75</sup> (Helena), „złowieszczego puszczyka”<sup>76</sup>, „złowieszczego ptaka”<sup>77</sup> (Wartownik), „wściekłą jędzę”<sup>78</sup> (Andromacha), tę, która „całkiem

<sup>73</sup> Л. Українка, *Твори у 12 т.*, т. 12, s. 354, cyt. za: I. Журавська, op. cit., s. 55.

<sup>74</sup> M. Kawecka, *Postać Kasandry w dramatycznej interpretacji Łesi Ukrainki i poetyckim odczytaniu Wisławy Szymborskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 2012, t. LX, z. 7, s. 96.

<sup>75</sup> Ł. Ukrainka, op. cit., s. 20.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>77</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 54.

rozum postradała”<sup>79</sup> (Poliksena), „wiedźmę”, którą należy zabić za jej „zło-wieszcze krakanie”<sup>80</sup>. O podobnym mechanizmie przeczytać możemy u Julii Sowy:

Szereg [...] terminów psychiatrycznych ma również popularność i użyteczność społeczną, w codziennym użyciu są np. następujące słowa: „histeria”, „mania”, „obsesja”, „szał”, „paranoja”, „depresja”, „neuroza”. Obserwując sposoby i okoliczności ich stosowania, dojść można do wniosku, że najrozmaitsze dewiacje w sposobie myślenia, odczuwania i działania, powodując repulsję moralną, czy w ogóle emocjonalną, ściągają na siebie te parapsychiatryczne określenia<sup>81</sup>.

Napiętnowanie Kasandry jako chorej odbiera jej zdolność racjonalnego myślenia, a jej słowa odzierają z pozorów prawdziwości. Taka sytuacja powoduje, że w kreacji głównej bohaterki zauważamy archetyp człowieka zmagającego się z własną defektywnością – darem świadczącym o wyjątkowości i zarazem przekleństwem rujnującym życie.

Głównym tematem dramatu zdaje się egzystencjalna sytuacja podmiotu pozostającego w konflikcie, przeżywającego katastrofę, uwikłanego w dyskurs nieracjonalnego. Ponadczasowość obrazu trojańskiej wieszczki związana jest z jej silnym kobiecym doświadczeniem defektywnym – świadomości nadchodzącego nieszczęścia, posiadania wglądu w mające nastąpić zniszczenie czy zagładę i niemożności przekonania zbiorowości o prawdziwości jej słów. W kontekście szaleństwa Kasandra pozostaje archetypem wieszczki, której przepowiedni nikt nie słucha. Jej słowa zostają zlekceważone. Jak uogólnia Wira Ahejewa: postać Kasandry jako „człowieka słowa” traktować można jak obraz artystki, twórczyni<sup>82</sup>, która pojmuje świat nie tyle racjonalnie, ile intuicyjnie. To także figura kobiety buntowniczkowej, która w swej irracjonalności staje naprzeciw mitycznego fatum i patriarchalnych podziałów.

#### PROFETIC MADNESS IN LESYA UKRAINKA'S DRAMA *КАСАНДРА* (*KASANDRA*)

##### ABSTRACT

The main aim of this article is a synthetic overview of the phenomenon of insanity/mental illness in Ukrainian literature day Modernism late nineteenth and early twentieth century. Insanity, being one of the main themes of modernist literature, today

<sup>79</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>81</sup> J. Sowa, *Kulturowe założenia poczucia normalności w psychiatrii*, Warszawa 1984, s. 19–20.

<sup>82</sup> B. Агеєва, op. cit., s. 137.

does not live to see a proper discussion in the Ukrainian literary studies. The resulting so far work has moved this issue only into a selective and fragmentary way, always on the margins of the main range of research interests, thus far definitely without exhausting problem. This is a much puzzling fact, that in the literary legacy of the most important representatives of the Ukrainian modernism, among others Lesya Ukrainka (1871–1913), a topic of mental illness plays a considerable, if not crucial, role. This article presents analysis of Ukrainka's drama *Касандра* (*Kassandra*).

#### KEYWORDS

profetic madness, insanity, Kassandra, Lesya Ukrainka, ukrainian modernism, defect

#### BIBLIOGRAFIA

1. Cixous H., *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6, s. 147–166.
2. Eliot T. S., *Szkice literackie*, tłum. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, Warszawa 1963.
3. Eustachiewicz L., *Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 1, s. 3–21.
4. Filipkowska H., *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, Lublin 1998.
5. Foucault M., *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w College de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.
6. Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987.
7. Kaczmarczyk M., *Antyk – tekst, kontekst i intertekst w twórczości Łesi Ukrainki*, „Roczniki Humanistyczne” 2011, t. 59, z. 7, s. 99–111.
8. Kaczmarek W., *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999.
9. Kaweczka M., *Postać Kasandry w dramatycznej interpretacji Łesi Ukrainki i poetyckim odczytaniu Wisławy Szymborskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 2012, t. LX, z. 7, s. 86–92.
10. Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003.
11. Ławski J., *Ironia w strukturze dramatu. „Kassandra” Łesi Ukrainki*, [w:] *Київські полоністичні студії*, red. P. Радішевський, t. XXIV, Київ 2014, s. 411–424.
12. Makowiecki A. Z., *„Artystowstwo” jako odchylenie od normy*, [w:] idem, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.
13. Markowski M. P., *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997.
14. Miller N. K., *Arachnologie: kobiety, tekst i krytyka*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 487–513.
15. Mitchell W. J. T., *Widząc obłęd. Szaleństwo, media i kultura wizualna*, [w:] *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012, s. 135–150.
16. Poliszczuk J., *Antyczny mit o zagładzie Troi i egzystencjalny wymiar bohatera w dramacie Łesi Ukrainki „Kassandra”*, [w:] *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008, s. 573–583.
17. Poliszczuk N., *Porażka z fatum. Wizje antyku w „Kasandrze” Łesi Ukrainki i „Meleagrze” Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008.

18. Sajewska D., „Chore sztuki”. *Choroba, tożsamość, dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX w.*, Kraków 2005.
19. Sowa J., *Kulturowe założenia poczucia normalności w psychiatrii*, Warszawa 1984.
20. Ukrainka Ł., *Kassandra*, [w:] eadem, „Kassandra” i inne dramaty, tłum. S. E. Bury, oprac. W. Kubacki, S. Kozak, Kraków 1982, s. 16–77.
21. Złotnicki A., *Arystokracja „mózgowców”*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973, s. 34–40.
22. Агеєва В., *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*, Київ 2001.
23. Демська-Будзуляк Л., *Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Лесі Українки*, Київ 2009.
24. Журавська І., *Леся Українка та зарубіжні літератури*, Київ 1963.
25. Забужко О., *Notre Dame d’Ukraine: Українка в контексті міфологій*, Київ 2007.
26. Іщук А., *Леся Українка*, Київ 1950.
27. Поліщук Я., *Міфологічний горизонт українського Модернізму*, Івано-Франківськ 2002.
28. Свєрбілова Т. Г., Малютіна Н. П., Скорина Л. В., *Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття*, Черкаси 2009.





PAULINA CHARKO-KLEKOT

UNIwersytet ŚLĄSKI W KATOWICACH  
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY  
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej  
Zakład Historii Literatury Rosyjskiej  
E-MAIL: PAULINA.CHARKO-KLEKOT@US.EDU.PL

---

## Szaleństwo codzienności we współczesnej dramaturgii rosyjskiej

### STRESZCZENIE

W artykule podjęta została próba zbadania i opisanie motywu szaleństwa codzienności we współczesnych tekstach dramatycznych. Autorzy, próbując dociec odwiecznych prawd o życiu oraz sensie istnienia, szczególną uwagę poświęcają wszelkiego rodzaju anomaliiom i odstępstwom od normy. Dramat rosyjski charakteryzuje się postrzeganiem świata jako „szalonego domu”, podkreślając coraz większą powszechność patologicznych i marginalnych dotąd zachowań. Przedmiotem analizy są utwory Nikołaja Kolady, Wasilija Sigariewa, Olega Bogajewa i Jarosławy Pulinowicz, których bohaterowie muszą stawić czoła wścieklej i niebezpiecznej rzeczywistości.

### SŁOWA KLUCZOWE

współczesna dramaturgia rosyjska, codzienność, Nikołaj Kolada, Oleg Bogajew, Wasilij Sigariew, Jarosława Pulinowicz

Roch Sulima swoją książkę o antropologii codzienności rozpoczyna stwierdzeniem, że „codzienność jest nieuchronna jak pogoda. [...] jest praktykowana i nie potrzebuje definicji”<sup>1</sup>, a Jolanta Brach-Czajna zauważa, że codzienność, stanowi „podstawę naszego istnienia” i choć jest niezauważalna i upływa na drobniaczkach, to będąc tłem egzystencjalnym niezwykłych zdarzeń, w efekcie decyduje o wszystkim<sup>2</sup>. Przez długi czas codzienne czynności były

---

<sup>1</sup> R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 7.

<sup>2</sup> Podobne stwierdzenie możemy odnaleźć w monografii *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, w której Aneta Mazur przypo-

traktowane jako zbyt mało znaczące, by poddawać je analizie czy opisowi. Redaktorzy i autorzy monografii *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do wspolczesnosci* poczatkami fascynacji codziennością odnajdują w XIX wieku, podkreślając, że to w tamtym okresie nastąpiła „wielka ekspansja tematów, problemów oraz toposów codzienności”<sup>3</sup>. Jak zauważa Anna Skotnicka, „porzucenie tzw. wartości wyższych, załamanie wzorca etycznego [...] [spowodowało] odejście od paradygmatu symboliczno-romantycznego na rzecz kodu egzystencjalnego”<sup>4</sup>, a co za tym idzie spopularyzowało kategorię codzienności, która zaczęła interesować zarówno badaczy, jak i twórców (na przykład pisarzy). Dziś nikogo już nie dziwi, że „zdarzenia potoczne” (Jolanta Brach-Czajna) mogą służyć i służą człowiekowi do doświadczania siebie i swojego istnienia<sup>5</sup>. Wszak jak mówi Brach-Czajna: „Któż nam zaręczy, że w codzienności nie dzieją się jakieś sprawy ostateczne?”<sup>6</sup>, a jeśli tak, to ważne jest dostrzeżenie, że otaczające nas codzienne drobiazgi są istotne.

Cytowana wyżej Brach-Czajna podkreśla, że najwyraźniejszym sposobem bycia w codzienności jest krzątaństwo: „kto się krząta (a kto się nie krząta?), przystępuje do zmagania istnienia z nicością i wkracza w metafizyczny wymiar świata”<sup>7</sup>. Te pozornie nieważne rzeczy, banały, które są tak oczywiste, że człowiek przyjmuje je niemal bez zastrzeżeń, a często bez świadomego udziału<sup>8</sup>, jak pisze Brach-Czajna, zawierają wszystko<sup>9</sup>. Codziennosc nierozzerwalnie łączy się z takimi kategoriami pojęciowymi, jak powtarzalność, schemat, rutyna. Stoi w opozycji do niecodziennosci, niezwyklosci, niepowtarzalnosci i często bywa utozsamiana ze sfera *profanum*<sup>10</sup>. „Codziennosc jest obszarem oswojonej zwyczajnosci danego czasu i miejsca, okre-

---

mina, że Stifter podkreślał fundamentalność codzienności, akcentując jednocześnie, iż spełnia się ona niedostrzegalnie i naturalnie. Zob. *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do wspolczesnosci*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Opole 2007, s. 11.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>4</sup> A. Skotnicka, *Niezwyklosc codzienności w prozie rosyjskiej drugiej połowy XX wieku*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach slowiańskich*, t. 6, red. I. Malej, Z. Tarajło-Lipowska, Wrocław 2004, s. 135.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>6</sup> J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 70.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>8</sup> Zob. P. L. Berger, T. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistosci*, tłum. J. Niżnik, Warszawa 1983, s. 51. Patrz również: W. Kędzierzawski, *Codziennosc jako kategoria antropologiczna w perspektywie historii kultury*, Opole 2009, s. 20; A. Skotnicka, op. cit., s. 136–137.

<sup>9</sup> J. Brach-Czajna, op. cit., s. 80.

<sup>10</sup> Zob. G. Borkowska, *Zycie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonesans)*, [w:] *Codziennosc w literaturze...*, op. cit., s. 27–28.

ślonej czasoprzestrzeni społecznej i kulturowej”<sup>11</sup> – odnotowuje Wojciech Kędzierzawski. Oswojonej, czyli bezpiecznej, znanej człowiekowi, przewidywalnej. Jeśli codzienność traktowana jako zachowania, normy i zwyczaje w naszej kulturze powszechne, z góry wiadome, których przestrzeganie gwarantuje sprawne funkcjonowanie w społeczności, nie zagraża człowiekowi, czuje się on w niej chroniony. Wystarczy jednak przesunąć granice tego, co codzienne i „normalne”, w stronę zachowań nietypowych, graniczących z przemocą, patologią, by człowiek poczuł się zagrożony, by te anormalne realia codzienności zmusiły go do buntu czy ucieczki, niejednokrotnie w stronę szaleństwa.

Dość często wszelkie odstępstwa od normy postrzegane są jako przejaw szaleństwa, warto więc pochylić się nad istotą „nierozumu”. Lista synonimicznych określeń szaleństwa jest długa. Można na niej umieścić pojęcia takie, jak: obłąd, szał, mania, idiotyzm, choroba psychiczna, zaburzenie psychiczne, wariactwo czy wiele innych. Należy zauważyć, że bliskoznaczność wyżej wymienionych wyrazów zależy od kontekstu, który albo warunkuje ekwiwalentność tych terminów, albo je różnicuje, ukazując odmiany różnorodnych aberracji i podkreślając wieloaspektowość podejmowanej problematyki.

Zdaniem Marty Kasprovicz w potocznym dyskursie szaleństwo najczęściej jest łączone z

[...] chorobą psychiczną, obłądem twórczym, brakiem świadomości w sensie bezkrytycznego, posłusznego podlegania normom narzuconym przez „władze”, lub odwrotnie: podważanie tychże z góry narzuconych zasad, wtedy może być nadmiarem świadomości, która staje się otwartą raną na bezrefleksyjnej tkance wszechświata doprowadzającą do utraty zmysłów, do oszołomienia<sup>12</sup>.

Szaleństwo ma więc wiele twarzy: raz jest efektem choroby umysłu, innym razem następstwem ignorowania jednostki przez społeczeństwo. Bywa spowodowane negacją zasadności przestrzegania norm, a niekiedy wręcz przeciwnie: obsesyjnym respektowaniem reguł, na przykład religijnych. Szaleństwo to także obcość, inność, dziwność, to postępowanie wbrew przyjętym normom, ale też ich przerysowane naśladownictwo<sup>13</sup>. Odchylenia takie jak nerwice, bezsenność, fobie, zaburzenia odżywiania, zaburzenia tożsa-

<sup>11</sup> W. Kędzierzawski, op. cit., s. 8.

<sup>12</sup> M. Kasprovicz, *Nomadyczność istnienia świadomego szaleńca. Szaleństwo jako świadome wykorzenienie*, [w:] *Zjawisko szaleństwa w kulturze*, red. M. Kasprovicz et al., Toruń 2010, s. 127.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 127–128.

mości są zachowaniami wykraczającymi poza utarty porządek i bardzo często prowadzącymi do ekskluzji społecznej jednostki. Odrzucenie może przybierać różne formy w zależności od tego, kto definiuje szaleństwo danej osoby – reakcją przeciętnych obywateli na anomalie jednego z członków wspólnoty może być ignorowanie i ograniczanie kontaktów. W przypadku nauk klinicznych odpowiedzią na odmiennosć zwykle jest diagnoza choroby i rozpoczęcie leczenia, a w szczególnych przypadkach fizyczna izolacja<sup>14</sup>.

Szaleniec, odmienniec, wariat – ludzkość stosuje różne określenia inności i wielorakie formy jej odseparowania. Opinia publiczna dość łatwo feruje wyroki, gdy styka się z zachowaniami przekraczającymi przyjęte normy i zasady moralne, dlatego określenie „szalony” jest często spotykane nie tylko w rozprawach naukowych, ale też w potocznym dyskursie. Dzisiejszy świat, w którym największe nadzieje pokładane są w nauce, a co za tym idzie w rozumie i racjonalności, chętnie definiuje wszelkiego rodzaju zaburzenia, nadając im miano choroby. Jak konstatuje Aleksandra Szczęsna, ludziom łatwiej zaakceptować szaleństwo jako chorobę, którą nauka może opisać i wytłumaczyć<sup>15</sup>. Znamienne jest jednak to, że zachowań odbiegających od normy jest w dzisiejszym świecie coraz więcej. Tak dużo, że pytanie o szaleństwo jednostki należałoby zastąpić pytaniem o szaleństwo całego świata. Nad przesunięciami granic tego, co powszechne w życiu codziennym, rozmyślał Michel Foucault, pisząc:

Być może kiedyś nie będzie już wiadomo, czym bywało szaleństwo – Artauda uzna się za podłoże (a nie zerwanie) naszej mowy; nerwice za konstytutywne formy (a nie dewiacje) naszego społeczeństwa. Co odczuwamy dziś jako granicę, obcość, rzecz nie do wytrzymania, zyska *serenitas* pozytywności<sup>16</sup>.

Tak więc kiedy marginalne, „chore”, budzące w człowieku lęk zachowania stają się masowe, codzienność traci swój bezpieczny charakter, staje się obca i groźna, nosi znamiona szaleństwa. Tak rozumiane szaleństwa codzienności są jednym z tematów chętnie podejmowanych przez współczesnych dramatopisarzy rosyjskich, co nie stanowi już dzisiaj *novum*, gdyż

---

<sup>14</sup> Szerzej na temat odbioru szaleństwa w zależności od czynników kulturowych zob. A. Szczęsna, *Co się stało z „homo demens”? Rzecz o kulturach choroby i kulturach szaleństwa*, [w:] *Wokół rozumienia szaleństwa. Szkice z zakresu humanistyki*, red. P. Prus, A. Stelmazyk, Toruń 2012, s. 27–37.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 36.

<sup>16</sup> M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i opracował T. Komendant, tłum. B. Banasiak et al., Warszawa 1999, s. 151.

obłąd i obsesja od dawna znajdują się w kręgu zainteresowań literatury rosyjskiej<sup>17</sup>.

W rosyjskiej tradycji literackiej z szaleństwem nierozzerwalnie związana była także postać jurodiwego, którego obraz, choć zmodyfikowany, występuje także w tekstach współczesnych. Sylwetka „świętego szaleńca”, jak tłumaczy się to pojęcie, albo szalonego mędrca, jak określa go Piotr Koprowski<sup>18</sup>, od średniowiecza po dziś dzień dostarcza inspiracji pisarzom. Zjawisko jurodstwa wpłynęło na postrzeganie szaleństwa przez pryzmat logiki paradoksu – łączenie obłąkania z mądrością stało się popularnym środkiem wyrazu wśród twórców, którzy raz po raz wykorzystywali postać szaleńca jako krzywe zwierciadło, mające pokazać prawdziwe oblicze kondycji ludzkiej<sup>19</sup>. Można zadać pytanie, co pociąga autorów w obrazie szalonego mędrca. Wspomniany już Piotr Koprowski pisze, że pierwotnie jurodiwi byli predysponowani do zmiany świata, porzucali swoje samotnie lub klasztory, wyruszali do miast, by tam zakwestionować dotychczasowe grzeszne życie mieszkańców. Chcieli zmusić ludzi do zmiany życia i postępowania. Niepowodzenia komunikacyjne między szalonym mędrce a światem, który chciał zmienić, sprawiły, że ów święty szaleniec przestał rozumieć otaczającą go rzeczywistość, co w efekcie powodowało nasilenie u niego obja-

---

<sup>17</sup> Jeśli chodzi o utwory dwudziestowieczne, wystarczy wspomnieć chociażby Saszę Sokołowa i jego utwór *Szkoła dla głupców*, w którym narratorem jest chory na schizofrenię chłopak, dramat Wieniedikta Jerofiejewa *Noc Walpurgi czyli Kroki Komandora: tragedia w pięciu aktach*, którego akcja rozgrywa się między innymi w domu wariatów, czy *Mistrza i Małgorzatę* Michaiła Bułhakowa z motywem szaleństwa i szpitala psychiatrycznego. Odwołując się do rosyjskiej tradycji literackiej, nie sposób pominąć utworów Fiodora Dostojewskiego, z *Idiotą* na czele, Antona Czechowa (np. *Sala nr 6*) czy Leonida Andriejewa (choćby opowiadanie *Myśl*). Mówiąc o zainteresowaniu współczesnych kategorią codzienności, warto przywołać takie nazwiska, jak Jurij Trifonow, Władimir Makanin czy Tatiana Tołstaja, w prozie których codzienność jako kategoria egzystencjalna i tekstowa (organizująca fabułę) zajmuje ważne miejsce. Szerzej o twórczości tych autorów w kontekście zagadnienia codzienności zob. A. Skotnicka, op. cit.

<sup>18</sup> P. Koprowski, *Szaleniec czy mędrzec? Szkic do portretu ruskiego jurodiwego*, [w:] *Wokół rozumienia szaleństwa...*, op. cit., s. 186–187. Zagadnienie „świętego szaleńca” było poruszane przez Iwonę Boruszkowską w referacie *Szaleństwo/choroba psychiczna w literaturze ukraińskiego modernizmu. Wprowadzenie* podczas konferencji „Anatomia (nie)rozumu”. Więcej o zjawisku jurodstwa: A. Кузнецов, *Юродство и столпничество: Религиозно-психологическое, моральное и социальное исследование*, Moskwa 2000; J. Sieradzian, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2005; C. Wodziński, *Św. Idiota*, Gdańsk 2003; B. Brądkiewicz, *Choroba psychiczna w literaturze i kulturze rosyjskiej*, Kraków 2011.

<sup>19</sup> Warto przywołać choćby twórczość Aleksandra Puszkina, Fiodora Dostojewskiego, Fiodora Sołoguba, Dmitrija Miereżkowskiego, a ze współczesnych twórców – Wieniedikta Jerofiejewa.

wów obłędu. Nie respektując praw obowiązujących w realnym świecie, dążył jurodiwy do ustanowienia własnych norm<sup>20</sup>. Jak zauważa dalej Koprowski, jurodiwych uważano za szaleńców ze względu na ich sposób bycia i postrzegania rzeczywistości znacząco odbiegający od zasad przyjętych w ówczesnej społeczności. Ich szokujące zachowanie i odmienność wywoływały lęk i obawy u innych, co skutkowało odrzuceniem przez ogół:

Wywołujący skandale, gwałcący normy społeczne, szokujący swoim zachowaniem jurodiwy był uważany za szaleńca, wariata, osobę niespełna rozumu. Wystawiając na pośmiewisko siebie, ośmieszał on zarazem świat, demaskował obłudę społeczeństwa, obnażał jego pozorny chrystianizm<sup>21</sup>.

Obrazem „świętego szaleńca” często posiłkują się współcześni dramaturdzy, na przykład Nikołaj Kolada – jeden z najpopularniejszych, najpłodniejszych i najbardziej utalentowanych dramatopisarzy naszych czasów. Często występującego w twórczości Kolady bohatera, który psychicznie i duchowo odstaje od świata, literaturoznawca Naum Lejderman nazywa «блаженным» – błogosławionym. Charakteryzuje ów typ postaci jako tych, którzy chcąc zerwać z okropną realnością, tworzą w swoich umysłach własną, piękniejszą realność<sup>22</sup>. Aby pokazać rozdźwięk między tymi światami, dramaturg często wykorzystuje obłęd – choroba psychiczna jednostki zostaje wykorzystana do ujawnienia prawdziwego „ja” człowieka. W niepoczytalności i wariacjach bohaterów Kolady kryje się prawdziwość ich uczuć, szczerść ich pragnień.

Olga, jedna z „блаженных” postaci Kolady, bohaterka dramatu *Murlin Murło* (*Мурлин Мурло*), jak zauważa Lidia Mięowska, „żyje w ciągłym oczekiwaniu na prorokowane zmiany”<sup>23</sup>. Otaczająca rzeczywistość nie daje jej szczęścia. Kobieta próbuje oswoić ją poprzez gromadzone licznie przedmioty. Zbieranie rzeczy ma jej pomóc uczynić dom, w którym żyje, bardziej przyjaznym, przytulnym<sup>24</sup>. Jednak nie mogąc odnaleźć w sobie harmonii, Olga nie jest w stanie uporządkować przestrzeni wokół siebie. Jej codzien-

---

<sup>20</sup> P. Koprowski, op. cit., s. 187–193.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 189. Zob. także: И. Ковалевский, *Подвиг юродства (Юродство о Христе и Христа ради юродивые восточной и русской церкви)*, Москва 2002, s. 169–170.

<sup>22</sup> Н. Лейдерман, *Драматургия Николая Коляды*, Екатеринбург 2002, s. 17.

<sup>23</sup> L. Mięowska, *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007, s. 150.

<sup>24</sup> Szerzej o roli przedmiotów we współczesnej dramaturgii zob. eadem, *Uwięziony w rzeczach. Problemy (de)reifikacji w twórczości Olega Bogajewa*, [w:] *Idea przemiany. Zagadnienia literatury, kultury, języka i edukacji*, t. 3, red. A. Majkiewicz, M. Duś, Częstochowa 2011, s. 89–100.

ność sprowadzona do kolekcjonowania przedmiotów (kwiatów, obrazków, różnego rodzaju pudełek, a nawet starych mebli) przybiera formę natręctwa, a sama Olga próbuje wśród tych rzeczy odnaleźć siebie. Jej ucieczka w wewnętrzny, intymny świat powoduje, że otoczenie uważa ją za głupią, nawiedzoną, choć dobrą i spokojną kobietę. Jest traktowana jako niespełna rozumu i zmuszona do istnienia niejako poza społecznością<sup>25</sup>. Takie wykluczanie szaleńca ze społeczności jest charakterystyczne dla europejskiej kultury – jak konstatuje Michel Foucault – szaleniec zawsze znajduje się „poza”<sup>26</sup>. Jego nietypowe, odbiegające od ogólnie przyjętych zasad zachowania wywołują niepokój i lęk, które „normalni” członkowie społeczności chcą oddalić od siebie. Najprostszym sposobem jest umieszczenie „dziwaka” poza życiem społecznym, pozbawiając go „realności jako *socius*”<sup>27</sup>.

Oldze z *Murlin Murło* narzuca się funkcjonowanie w ograniczonej przestrzeni – dziewczyna nie pracuje, większość czasu spędzając w mieszkaniu, które nie daje poczucia bezpieczeństwa i daleko odbiega od tradycyjnego archetypu domu. Kolada umieszcza bohaterkę swojego dramatu w małym, zagraconym mieszkaniu na dalekiej rosyjskiej prowincji<sup>28</sup>. Chruszczowki i komunałki, w których żyją protagoniści Kolady, są „antydomem”. Jak pisze Elena Fomina: „В таких домах [...] герой не может уединиться от людей, он практически всегда стоит перед лицом враждебного ему социума”<sup>29</sup>. Dom nie chroni, wręcz przeciwnie – stanowi obcą i wrogą przestrzeń, która jeszcze bardziej podkreśla wewnętrzny konflikt bohatera. Brak duchowej harmonii odzwierciedlony zostaje poprzez nieporządek przestrzeni. Posiłkując się ponownie artykułem Mięrowskiej, można stwierdzić, że „taka galeria rzeczy w całej swojej masie stanowi wewnętrzną charakterystykę bohatera otoczonego nimi”<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> Eadem, *Gra-nie w postmodernizm...*, op. cit., s. 150.

<sup>26</sup> M. Foucault, *Powiedziane, napisane...*, op. cit., s. 255. Inaczej dzieje się w przypadku niektórych tak zwanych kultur prymitywnych, w których nie dość, że jest miejsce dla inności prezentowanej przez osobę szaloną, to jeszcze może być ona wartościowana pozytywnie, na przykład poprzez nadanie jej nadzwyczajnych funkcji religijnych. Zob. A. Szczęsna, op. cit., s. 34.

<sup>27</sup> M. Foucault, *Choroba umysłowa a psychologia*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 84.

<sup>28</sup> Motyw prowincji i antydomu jest właściwy twórczości nie tylko Kolady, ale również wielu innych współczesnych dramaturgów, szczególnie jego uczniów, na przykład Wasilija Sigarielowowa i Jarosława Pulinowicza.

<sup>29</sup> Е. Фомина, *Пространство дома в драматургии Николая Коляды*, „Вестник СамГУ” 2012, nr 5, s. 162: „В таких домах [...] герой не может одиозоваться от людей, практически всегда стои перед тварзю врозией му социальности” (tłum. własne).

<sup>30</sup> L. Mięrowska, *Uwięziony w rzeczach...*, op. cit., s. 94.

Obrazy „antynomów” niszczących bohaterów Kolady składają się na obraz świata jako „сумасшедшего дома” – szalonego domu<sup>31</sup>.

Sytuacje, gdy codzienność zawłaszcza to, co do tej pory było domeną szaleństwa, pozwala przedstawiać teraźniejszość jako dom wariatów. Dość często bohaterowie sztuk uralskiego dramaturga wykrzykują niczym Aleksiej z dramatu *Murlin Murło*: „Куда я попал? Дурдом. Какой мрак”<sup>32</sup>, lub jak Mężczyzna ze sztuki *Nudziarz (Зануда)*: „Они все, все сошли с ума! Весь мир, все люди, человечество, цивилизация, все, все, все!!!”<sup>33</sup>. Grozę otaczającej rzeczywistości oddaje Kolada, portretując poszczególne rodziny i wspólnoty – wszak to one wyrażają nastroje całego społeczeństwa. Ponadto, ukazując dom, który winien być ostoją bezpieczeństwa, jako miejsce patogeniczne i niszczycielskie, autor zwraca uwagę na moralną degradację człowieka, która zaczyna się w rodzinie i ogarnia cały świat.

Warto więc rozważyć, w czym przejawia się szaleństwo cywilizacji, które przeraża bohatera sztuki *Nudziarz*, interesującej ze względu na zaprezentowane obok obłędu świata pomieszanie zmysłów jednostki. W utworze występują dwie postaci: Mężczyzna<sup>34</sup>, mający obsesję na punkcie bezpieczeństwa, i Monter wezwany przez Mężczyznę do założenia linii telefonicznej. Pełen lęków bohater uczynił ze swojego domu twierdzę – drzwi balkonowe zostały zabite deskami, okna są do połowy zasłonięte workami z piaskiem, a meble ustawiono w taki sposób, aby można było się za nimi ukryć i ostrzeżliwać wrogów. Tym, co doprowadza Mężczyznę niemal do choroby psychicznej, jest wściekła, napastliwa, niebezpieczna rzeczywistość, pokazywana w codziennych wiadomościach:

<sup>31</sup> М. И. Громова, *В поисках современной пьесы*, „Литература в школе” 1996, nr 3, s. 78.

<sup>32</sup> Н. Коляда, *Мурлин Мурло*, [online] [www.kolyada.ur.ru/murlin\\_murlo/](http://www.kolyada.ur.ru/murlin_murlo/) [dostęp: 6.07.2017]. Sztuka ukazała się w Polsce po raz pierwszy w czasopiśmie „Dialog” w 2001 roku (nr 12, s. 70–99), później utwór razem z kilkoma innymi został wydany jako publikacja zwarta (zob. N. Kolada, *Merylin Mongoł i inne sztuki*, tłum. J. Czech, Kraków 2005).

<sup>33</sup> Н. Коляда, *Зануда*, [online] [www.kolyada.ur.ru/zanuda/](http://www.kolyada.ur.ru/zanuda/) [dostęp: 6.07.2017]: „Они wszyscy, wszyscy oszaleli! Cały świat, wszyscy ludzie, człowieczeństwo, cywilizacja, wszyscy, wszyscy, wszyscy!!!” (tłum. własne). O recepcji świata jako domu wariatów przez bohaterów Kolady pisze Halina Mazurek w monografii poświęconej twórczości artysty. Zob. H. Mazurek, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002.

<sup>34</sup> W sztuce *Nudziarz* Kolada nie używa słowa „mężczyzna” – posługuje się potocznym i familiarnym określeniem „дядька”, które w Rosji stosuje się niekiedy, zwracając się do dorosłego mężczyzny. Na język polski można je przetłumaczyć jako „wujaszek”, jednak w języku polskim słowo to nie oddaje kontekstu, o który chodziło autorowi, dlatego pozwolimy sobie na pozostanie przy określeniu „mężczyzna”.



[...] Убили, расстреляли, раздавили, мать сына ножом, отец жену топором, брат брата пистолетом, дочь родителей отравой, задушила мать ребёнка, утонули, повесились, прыгнули с десятого этажа, сгорели, отравились, взорвались<sup>35</sup> –

rozbrzmiewa każdego dnia głos telewizyjnego prezentera. Przerażony wszechobecną zbrodnią człowiek uważa, że grozi mu bezpośrednio niebezpieczeństwo, dlatego barykaduje się w swoim domu. Montera telefonów, którego sam wezwał, traktuje jak niebezpiecznego bandytę i wypróbowuje na nim przygotowany sprzęt do samoobrony. W rzeczywistości jest to jednak „człowiek pragnący spokoju, normalnego życia, miłośnik przyrody i wróg rozwijającej się w zawrotnym tempie cywilizacji, która niszczy środowisko i osobowość człowieka”<sup>36</sup> – jak konstatuje Halina Mazurek. Jak wielu jemu podobnych, bohater omawianej sztuki „uznaje świat za zwariowany, a życie w nim za bezsensowne «wygłupy cyrkowego klauna»”<sup>37</sup>. Odpowiedzią na obłęd świata jest, jak przekonuje badaczka, „karnawałowe zachowanie postaci – krzyk, hałas, libacje, skandale, udziwnione słowo, wyzywające gesty”<sup>38</sup>, będące buntem wobec codzienności, która nie daje poczucia bezpieczeństwa, ale napawa lękiem. Powtarzalność obrazów przemocy, krwi, bólu i cierpienia zagraża człowiekowi, dla którego tradycyjnie powszedniość i pospolitość każdego kolejnego dnia wiązała się z pozytywnymi wartościami: ze spokojem, ładem i porządkiem. Przedstawiony na opak świat oraz odwrócone wartości przesuwają granice tego, co było uznawane za „normalne”, w stronę szaleństwa.

Nikołaj Kolada w wywiadzie udzielonym „Gazecie Wyborczej” w związku z reżyserowaną przez niego w Polsce sztuką *Statek szaleńców* pytany o najniebezpieczniejsze wariactwa XXI wieku zwrócił uwagę na panującą zawiść i wzajemną wrogość. Wskazał również na codzienne odgradzanie się ludzi od siebie, unikanie nawiązywania jakichkolwiek bliższych relacji między sąsiadami, grupami, narodami<sup>39</sup>. Wykluczenie jednostki, częściowa lub cał-

---

<sup>35</sup> Н. Коляда, *Зануда*, op. cit.: „Zabili, rozstrzelali, zadusili, matka syna nożem, ojciec żonę toporem, brat brata pistoletem, córka rodziców trucizną, matka zadusiła dziecko, utonęli, powiesili się, wyskoczyli z dziewiątego piętra, spalili się, otruli się, wysadzili się [...]” (tłum. własne).

<sup>36</sup> H. Mazurek, op. cit., s. 23.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>39</sup> *Kolada: jestem człowiekiem teatru, mogę tam nawet zmywać podłogę*, wywiad Przemysława Guldy z Nikołajem Koladą, tłum. M. Wiktor, „Gazeta Wyborcza” 25.08.2014, [online] [www.wyborcza.pl/1,75475,16506644,Kolada\\_jestem\\_czlowiekiem\\_teatru\\_moge\\_tam\\_nawet.html](http://www.wyborcza.pl/1,75475,16506644,Kolada_jestem_czlowiekiem_teatru_moge_tam_nawet.html) [dostęp: 30.12.2014]. Zob. także: H. Mazurek, op. cit.

kowita izolacja, jakiej coraz częściej doświadczają ludzie w swoich grupach społecznych, wiąże się nieuchronnie z zaburzeniami świadomości. Wypada zgodzić się z Martą Kasprowicz, która przekonuje, że aberracja zawsze nam jako ludziom zagraża i każdy może „stracić punkty oparcia związane z normalnością, stracić «poczucie siebie», z racji samego faktu bycia człowiekiem”<sup>40</sup>, ze względu na brak lub nadmiar „ja”.

Nikołaj Kolada nie jest jedynym twórcą, który stawia swoich bohaterów w sytuacjach, gdy człowiek nie czuje się „jak u siebie w domu”, choć znajduje się we własnym mieszkaniu. Samotność egzystencjalna charakteryzuje także bohaterów Wasilija Sigariewa, jednego z pierwszych uczniów uralskiego dramaturga. Tęsknota za domem rodzinnym, dającym poczucie bezpieczeństwa, jest motywem wielu utworów Sigariewa, spośród których na uwagę zasługuje między innymi *Ahaswer (Azacφep)*. Bohaterem dramatu jest Andriej, który po odbyciu kary wraca z więzienia do rodzinnego domu i marzy o prawdziwym ognisku domowym, stanowiącym azyl i dającym nadzieję na lepsze jutro. Mężczyzna podczas pobytu w więzieniu zrozumiał swoje błędy i chce zacząć nowe życie zgodnie z prawem. Liczy, że z pomocą bliskich mu się to uda. Jednak rzeczywistość okazuje się inna – oczom bohatera ukazują się ludzie, którzy wegetują na granicy człowieczeństwa. Rodzina, chcąc uczcić jego wyjście na wolność, urządza przyjęcie, przeradzające się w libację alkoholową, podczas której obnażony zostaje upadek moralny domowników. Całym światem ojca jest telewizor, do którego zaciekle broni dostępu innym. Siostra marzy o tym, by zostać prostytutką, gdyż wierzy w ich kolosalne zarobki. Żyje z mężczyzną, którego poniża fizycznie oraz psychicznie i otwarcie przyprowadza do domu swego kochanka. Na całe to zdeprawowanie obojętnym wzrokiem patrzy matka, już dawno porzuciwszy nadzieję na zmiany. Sigariew portretuje rozwiązłość obyczajową, nerwice, zaburzenia tożsamości i różnego rodzaju uzależnienia, które w rodzinie bohatera zaczynają stanowić „naturalny” element codziennego życia, przekazywany kolejnemu pokoleniu (córka siostry Andrieja powieliła patologiczne wzorce). Co paradoksalne, więzienie okazało się miejscem mniej zdeprawowanym od domu rodzinnego, do którego powrócił i w którym został wyśmiany i niezrozumiany za swoją postawę pełną człowieczeństwa, szacunku i miłości do bliźniego<sup>41</sup>.

Andriej, współczesny rosyjski Ahaswer – Żyd Wieczny Tułacz – poszukuje prawdy, spokoju i miłości. Chce uratować swoich najbliższych, „nienawiść

---

<sup>40</sup> M. Kasprowicz, op. cit., s. 123.

<sup>41</sup> Zob. L. Mięsovska, *Motyw Ahaswera w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Wielkie tematy...*, op. cit., s. 201–207; eadem, *Gra-nie w postmodernizmie...*, op. cit., s. 147–150.

przewyciężyć miłością, zło – dobrem”<sup>42</sup>. Negatywne zachowania i wynaturzenie członków rodziny wywołują bunt w mężczyźnie, który próbuje wyprzec ze swojej świadomości zastaną sytuację. „Где мой дом?! Куда мне идти?! Куда? Где мой дом, суки потрошенные?!”<sup>43</sup> – krzyczy, wmawiając sobie z szaleńczą rozpaczą, że mieszkanie, do którego wszedł, nie jest jego rodzinnym domem. Podobnie jak szaleniec Chrystusowy, bohater Sigariewa próbuje przeciwstawić się złu panującemu wokół. Kwestionując demoralizację rodziny, Andriej popada w obłęd: miotany chęcią przypochlebiania się najbliższemu, a jednocześnie potrzebą skarcenia ich zachowania, podejmuje próbę samobójczą. Rodzina nie może zrozumieć, dlaczego Andriej patrzy na nich ze wstrętem – nie widzą w swym postępowaniu niczego niepokojącego, tym bardziej, że większość ludzi wokół żyje tak samo. Obie strony konfliktu widzą u innych szaleństwo, choć definiują je odmiennie. Utraciwszy wizję domu jako „swojego” miejsca, Andriej zostaje postawiony przed pytaniem o własną tożsamość, która jak już zauważyliśmy wcześniej, w dużym stopniu zależy od relacji z otoczeniem. Szaleństwo mężczyzny wynika zatem z niezgody na szaleństwa otoczenia, do którego powrócił. Sigariew kończy swój utwór apokaliptyczną wizją końca świata. W ten sposób Andriej niczym wieczny tułacz dociera do kresu swojej wędrówki.

Samotność staje się coraz większym zagrożeniem cywilizacyjnym, o czym przekonuje w swoich sztukach inny uczeń Kolady – Oleg Bogajew. Bohaterem swego najpopularniejszego utworu, pt. *Rosyjska poczta ludowa* (*Русская народная почта*), dramaturg czyni emeryta Iwana Żukowa, który po śmierci żony czuje się coraz bardziej wyobcowany. Kontakty z innymi ludźmi stają się coraz rzadsze, aż całkiem zanikają. Życie Żukowa zmienia się w szare i smutne – jest on niepotrzebnym nikomu, wyalienowanym ze społeczeństwa starcem, który pragnie miłości i bliskości z drugim człowiekiem. Bohater początkowo radzi sobie z odosobnieniem za pomocą rutyny i celebracji utartych zwyczajów: „Всё так же, как при жене, он рано утром шёл с бидоном в «молочный», днём сидел на скамеечке с приятелями, а вечером смотрел телевизор, слушал радио и переживал «за жизнь»”<sup>44</sup>. Sytuacja

---

<sup>42</sup> Eadem, *Motyw Ahaswera...*, op. cit., s. 205.

<sup>43</sup> В. Сигарев, *Агасфер*, [online] [www.vsigarev.ru/doc/agasfer.html](http://www.vsigarev.ru/doc/agasfer.html) [dostęp: 6.07.2017]: „Гdzie jest mój dom?! Dokąd mam iść?! Dokąd?! Gdzie jest mój dom, suki bezwstydyne?!” (tłum. własne).

<sup>44</sup> О. Богаев, *Русская народная почта*, [online] [www.bogaev.narod.ru/doc/post.htm](http://www.bogaev.narod.ru/doc/post.htm) [dostęp: 6.07.2017]: „Wszystko tak, jak za życia żony, wczesnym rankiem szedł z bańką do «mlecznego», w ciągu dnia siedział na ławce z przyjaciółmi, a wieczorem oglądał telewizję, słuchał radia i zadręczał się «życiem»” (tłum. własne).

zmienia się po awarii telewizora i radia oraz śmierci ostatnich przyjaciół. Żukow, rozmyślając nad własną samotnością w czterech ścianach mieszkania, przypomina sobie o kopertach, które jego żona przynosiła do domu z poczty, gdzie pracowała. Bohater wpada na pomysł pisania do siebie listów – rozpoczyna wyimaginowane życie, a towarzyszą mu w nim historyczne postaci Elżbiety II, Czapaiewa, Lenina oraz Marsjanie i pluskwy. Ożywiona korespondencja, mimo że nieprawdziwa, zastępuje staruszkowi realne życie, wskazując na pogłębiającą się chorobę psychiczną. W odpowiedzi na ekskluzję ze społeczeństwa bohater tworzy własny świat. Przebywanie w nim daje mu poczucie godności, poprawia samopoczucie i daje siłę do działania i życia<sup>45</sup>.

Jelena Grujewa pisze, że Bogajew bohaterami swoich utworów często czyni staruszków, balansujących na krawędzi obłąkania, a poprzez obrazy ich losów odzwierciedla całe okrucieństwo naszego bycia<sup>46</sup>. Zwrócenie uwagi na problem wyobcowania i braku kontaktu z drugim człowiekiem dramaturg próbuje osiągnąć poprzez uprzedmiotowienie ludzi i personifikację rzeczy. Ewelina Cempa konstatuje, iż w ten sposób autor „udowadnia, że w przedmiotach jest więcej zrozumienia niż w ludziach, których wewnętrzną martwość, otępienie oraz brak wrażliwości ujawnia”<sup>47</sup>, a przywoływana Mięśowska podkreśla, że „zaprezentowany sposób mówienia o człowieku za pośrednictwem rzeczy/przedmiotu wskazuje, jak bardzo kontakt z przedmiotami zastępuje relację z człowiekiem”<sup>48</sup>.

Potwierdzenie tych słów można odnaleźć w kolejnym utworze Bogajewa, zatytułowanym *Gumowy książę* (*Резиновый принц*), po raz pierwszy opublikowanym w 2002 roku pod tytułem *Wibrator* (*Фаллоимитатор*). Wiera Pawłowna – główna bohaterka sztuki – otrzymuje od męskiej gumowej lalki zrozumienie, uwagę i miłość, czyli wartości, które tradycyjnie powinny dać jej drugi człowiek. Starzejąca się, samotna bizneswoman, zdenierwowana kolejnym nieudanym podbojem miłosnym, postanawia wypróbować otrzymany w prezencie urodzinowym erotyczny gadżet. Nieoczekiwanie lalka ożywa, ofiarowując kobiecie swoje zainteresowanie, troskliwość i oddanie. Wyalienowanie i niezrozumienie, doświadczane przez bo-

<sup>45</sup> E. Cempa, *Adherenci i antagoniści czyli współczesna rosyjska krytyka o „nowej” dramaturgii Olega Bogajewa*, [w:] *Rosyjska krytyka literacka. Próby czytania*, red. B. Stempczyńska, V. Manatajewska, Katowice 2011, s. 172–173. Zob. L. Mięśowska, *Uwięziony w rzeczach...*, op. cit., s. 89–100.

<sup>46</sup> E. Груева, *И еще сто лет*, „Ваш досуг” 19.05.2006, [online] [www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/52591/](http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/52591/) [dostęp: 6.07.2017].

<sup>47</sup> E. Cempa, op. cit., s. 173.

<sup>48</sup> L. Mięśowska, *Uwięziony w rzeczach...*, op. cit., s. 89–100.

haterkę w „realnym” świecie, skłaniają ją, podobnie jak Iwana Żukowa, do wytworzenia własnej, alternatywnej rzeczywistości, w której życie nabiera sensu.

Upredmiotowanie człowieka i problem zaniku kontaktów międzyludzkich prezentuje również przedstawicielka najmłodszego pokolenia współczesnych rosyjskich dramaturgów, Jarosława Pulinowicz. W utworze *Przepadł bez wieści* (*Пропал без весту*) rysuje przerażający obraz społeczeństwa, w którym zamiast więzi z drugim człowiekiem ludzie szukają bliskości w androidach, lalkach – ludziach przyszłości. Żyjące w dziwnej zależności od ojca rodzeństwo – Sasza i Gleb – w dużej mierze odizolowani od społeczeństwa, po zaginięciu ojca uczą się funkcjonować samodzielnie. Dramat opowiada o skomplikowanych relacjach rodzinnych, o pragnieniu miłości i zrozumienia, o świecie, w którym prawdziwych ludzi zastąpiły lalki. Sztuka jest przestrożą, co może się stać, gdy miłości poszukuje się w lalkach z sex-shopu, a nie w drugim człowieku. I choć opowiedziana historia może wydawać się nieprawdopodobna, to jak mówi sama Pulinowicz, lalka-android jest jednak możliwym człowiekiem przyszłości<sup>49</sup>.

Również w innych utworach Pulinowicz opisuje wrogą człowiekowi codzienność, charakteryzującą się rutyną i powtarzalnością obrazów zła i okrucieństwa, wyobcowania i niezrozumienia. Jej bohaterowie na przemoc i agresję świata często odpowiadają własną agresją i okrucieństwem. Jak piszą Mark Lipowiecki i Birgit Beumers, we współczesnym świecie coraz częściej przemoc jest środkiem komunikacji, nie tylko w świecie dorosłych, ale i nastolatków, którzy skądinąd czerpią wzorce z tego właśnie „dorosłego” świata<sup>50</sup>.

Tragiczność położenia bohaterów Pulinowicz, czystość ich marzeń, niezgoda na okrucieństwo i beznadzieję zastanej rzeczywistości (nawet jeśli chcą z nią walczyć tymi samymi metodami, którymi gardzą) pozwala czytelnikom odczuwać sympatię i solidaryzować się z nimi<sup>51</sup>, a także przywołać na myśl omawianych wyżej bohaterów Kolady, Sigariewa czy Bogajewa, tak zwanych *блаженных* („błogosławionych”), próbujących uciec od degradującej rzeczywistości (*Nauczyciel chemii – Учитель химии; Karnawał najskrytszych pragnień – Карнавал заветных желаний*). Podobnie jak u Kola-

---

<sup>49</sup> Materiały promocyjne Centrum Współczesnej Dramaturgii (Центр современной драматургии), w którym sztuka była wystawiona, [online] [www.contredrama.livejournal.com/14954.html](http://www.contredrama.livejournal.com/14954.html) [dostęp: 6.07.2017].

<sup>50</sup> М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*, Москва 2012, s. 33.

<sup>51</sup> М. Дурненков, przedmowa do sztuki *Земля Эльзы. Пьеса в двух действиях*, „Искусство кино” 2016, nr 5, [online] [www.kinoart.ru/archive/2016/05/zemlya-elzy-pesa-v-dvukh-dejstviyakh](http://www.kinoart.ru/archive/2016/05/zemlya-elzy-pesa-v-dvukh-dejstviyakh) [dostęp: 6.07.2017].

dy, powtarza się tu motyw antydomu, świata jako „сумашедшего дома” (szalonego domu) (*Za linią – За линией; Treflowa narzeczona – Трефлова невеста*) – prowincjonalna Rosja portretowana przez młodą pisarkę jest wroga dla żyjących w niej ludzi, podobnie jak domy rodzinne, które skutecznie stają na drodze do szczęścia protagonistom jej sztuk.

Skomplikowana codzienność, której obraz odnajdujemy w analizowanych sztukach, coraz bardziej przesuwa granice „normalności” w stronę tego, co dotąd było „nienormalne”. Na świat – wielki dom wariatów – portretowany przez rosyjskich dramaturgów składają się małe domy wariatów, w których życie może stać się udziałem każdego z nas. Omówione dramaty pokazują, że niekiedy ratunkiem wobec szaleństwa otaczającej rzeczywistości jest własne, małe, prywatne szaleństwo, umożliwiające zachowanie normalności i zdrowego rozsądku. Co ważne, oba pojęcia są względne i w zależności od przyjętych kryteriów można być lub nie być szaleńcem. Jak pisze Marcin Czerwiński w przedmowie do *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu Foucaulta*:

Wizje szaleństwa zawarte w historycznych dyskursach ustanawiają w istocie odmiennie obszary. Nie jest trafne sformułowanie, że w ciągu dziejów zmieniają się wizje tej samej rzeczywistości. Celniej byłoby powiedzieć, że wraz z każdym z dyskursów szaleństwo jest czymś innym. Szaleństwo nie tylko inaczej rozumiano – świat szaleńców był w każdej wersji czym innym<sup>52</sup>.

Tajemniczość, wielość znaczeń i interpretacji, którymi charakteryzuje się szaleństwo, oraz budująca je codzienność zdecydowanie wpływają na atrakcyjność tych zagadnień jako tematu literackiego. Zaprezentowane utwory nie wyczerpują oczywiście tematu. Nowa dramaturgia portretuje jeszcze inne oblicza szaleństwa: Sigarijew w sztuce *Urojone bóle (Фантомные боли)* pokazuje obłąd jako wynik traumatycznego przeżycia, jakim jest śmierć bliskiej osoby, Wyrypajew w utworze *Genesis No 2 (Бытие 2)* przedstawia bohaterkę-schizofreniczkę, która próbuje swoich sił jako dramaturg, Nina Sadur rysuje postać kobiety opętanej pragnieniem odnalezienia prawdy w sztuce *Dziwo-baba (Чудная баба)*, a Oleg Bogajew w dramacie *Tajne stowarzyszenie rowerzystów (Тайное общество велосипедистов)* zwraca uwagę na destrukcyjny wpływ telewizji i Internetu na człowieka. Kategoria codzienności wzbudza zainteresowanie nie tylko tych dramaturgów, których sztuki zostały tu opisane. Jak zauważa Mięśowska:

---

<sup>52</sup> M. Czerwiński, *Wstęp*, [w:] M. Foucault, *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 7.

Współcześnie, ów minimalny teatr ze scenami życia codziennego, banalnego i powszedniego, prezentując sferę *profanum* przeciętnych ludzi i ich, z perspektywy historii ludzkości nic nie znaczące życie, odtwarza realia epoki i, przede wszystkim, stara się zdemaskować stereotypy rządzące życiem codziennym. [...] W ten sposób „nowy dramat” próbuje diagnozować problemy ponowoczesnego świata rosyjskiego człowieka<sup>53</sup>.

Opisy sfery *profanum* nie tylko odtwarzają realia epoki, w której przyszło żyć postaciom, ale i umożliwiają rozpoczęcie dyskursu o ostatecznych wartościach. „Rzeczy najprostsze są bardzo złożone”<sup>54</sup> – mówi Fryderyk Nietzsche, a współczesna dramaturgia rosyjska pokazuje, że codzienność potrafi fascynować i pozwala odkrywać prawdy o człowieku. Literatura dostarcza materiału na obszerny dyskurs, którego jednym z elementów niech będzie niniejszy głos na temat szaleństwa w życiu codziennym, sportretowanym przez kilku wybranych współczesnych dramaturgów rosyjskich.

#### MADNESS OF EVERYDAY LIFE IN MODERN RUSSIAN DRAMA

##### ABSTRACT

The article attempts to analyse and describe the motif of madness of everyday life in modern dramatic texts. The authors, trying to discover the eternal truths about life and sense of existence, place a particular focus on any types of anomalies and deviations from the norm. Russian drama is characterized by perceiving the world as “madhouse”, highlighting the increasing occurrence of behavior that until now was considered pathological and marginal. The subject of analysis are certain works of Nikolai Kolyada, Vassily Sigarev, Oleg Bogayev and Yaroslava Pulinovich whose main characters have to face the furious and dangerous reality.

##### KEYWORDS

modern drama, everyday life, Nikolai Kolyada, Vassily Sigarev, Oleg Bogayev, Yaroslava Pulinovich

##### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Kolada N., *Merylin Mongoł i inne sztuki*, tłum. J. Czech, Kraków 2005.
2. Богдаев О., *Русская народная почта*, [online] [www.bogaev.narod.ru/doc/post.htm](http://www.bogaev.narod.ru/doc/post.htm) [dostęp: 6.07.2017].
3. Коляда Н., *Мурлин Мурло*, [online] [www.kolyada.ur.ru/murlin\\_murlo/](http://www.kolyada.ur.ru/murlin_murlo/) [dostęp: 6.07.2017].

<sup>53</sup> L. Mięszowska, *Uwięziony w rzeczach...*, op. cit., s. 89.

<sup>54</sup> F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, tłum. S. Wyrzykowski, Łódź–Wrocław 2010, s. 15.

4. Коляда Н., *Зануда*, [online] [www.kolyada.ur.ru/zanuda/](http://www.kolyada.ur.ru/zanuda/) [dostęp: 6.07.2017].
5. Сигарев В., *Агасфер*, [online] [www.vsigarev.ru/doc/agasfer.html](http://www.vsigarev.ru/doc/agasfer.html) [dostęp: 6.07.2017].
6. Пулинович Я., *Он пропал без весту*, [online] [www.yaroslavapulino.ucoz.ru/news/on\\_propal\\_bez\\_vesti\\_chast\\_1/2013-09-08-47](http://www.yaroslavapulino.ucoz.ru/news/on_propal_bez_vesti_chast_1/2013-09-08-47) [dostęp: 6.07.2017].

## BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Berger P. L., Luckmann T., *Spółeczne tworzenie rzeczywistości*, tłum. J. Niżnik, Warszawa 1983.
2. Brach-Czajna J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
3. Brządkiewicz B., *Choroba psychiczna w literaturze i kulturze rosyjskiej*, Kraków 2011.
4. Cempa E., *Adherenci i antagoniści czyli współczesna rosyjska krytyka o „nowej” dramaturgii Olega Bogajewa*, [w:] *Rosyjska krytyka literacka. Próby czytania*, red. B. Stempczyńska, V. Manatajewska, Katowice 2011.
5. *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Opole 2007.
6. Czerwiński M., *Wstęp*, [w:] M. Foucault, *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 5–12.
7. Foucault M., *Choroba umysłowa a psychologia*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 2000.
8. Foucault M., *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i opracował T. Komendant, tłum. B. Banasiak et al., Warszawa 1999.
9. Kasprowicz M., *Nomadyczność istnienia świadomego szaleńca. Szaleństwo jako świadome wykorzenienie*, [w:] *Zjawisko szaleństwa w kulturze*, red. M. Kasprowicz et al., Toruń 2010, s. 123–135.
10. Kędzierzawski W., *Codziennosc jako kategoria antropologiczna w perspektywie historii kultury*, Opole 2009.
11. *Kolada: jestem człowiekiem teatru, mogę tam nawet zmywać podłogę*, wywiad Przemysława Guldy z Nikołajem Koladą, tłum. M. Wiktor, „Gazeta Wyborcza” 25.08.2014, [online] [www.wyborcza.pl/1,75475,16506644,Kolada\\_jestem\\_czlowiekiem\\_teatru\\_moge\\_tam\\_nawet.html](http://www.wyborcza.pl/1,75475,16506644,Kolada_jestem_czlowiekiem_teatru_moge_tam_nawet.html) [dostęp: 30.12.2014].
12. Koprowski P., *Szaleniec czy mędrzec? Szkic do portretu ruskiego jurodiwego*, [w:] *Wokół rozumienia szaleństwa. Szkice z zakresu humanistyki*, red. P. Prus, A. Stelmasyk, Toruń 2012, s. 185–195.
13. Mazurek H., *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002.
14. Mięowska L., *Gra-nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007.
15. Mięowska L., *Motyw Ahaswera w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, t. 6, red. I. Malej, Z. Tarajło-Lipowska, Wrocław 2004, s. 201–207.
16. Mięowska L., *Uwięziony w rzeczach. Problemy (de)reifkacji w twórczości Olega Bogajewa*, [w:] *Idea przemiany. Zagadnienia literatury, kultury, języka i edukacji*, t. 3, red. A. Majkiewicz, M. Duś, Częstochowa 2011, s. 89–100.
17. Nietzsche F., *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, tłum. S. Wyrzykowski, Łódź–Wrocław 2010.
18. Sieradzan J., *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2005.



19. Skotnicka A., *Niezwykłość codzienności w prozie rosyjskiej drugiej połowy XX wieku*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, t. 6, red. I. Malej, Z. Tarajło-Lipowska, Wrocław 2004, s. 135–141.
20. Sulima R., *Antropologia codzienności*, Kraków 2000.
21. Szczęsna A., *Co się stało z „homo demens”?* *Rzecz o kulturach choroby i kulturach szaleństwa*, [w:] *Wokół rozumienia szaleństwa. Szkice z zakresu humanistyki*, red. P. Prus, A. Stelmaszyk, Toruń 2012, s. 27–38.
22. Wodziński C., *Św. Idiota*, Gdańsk 2003.
23. Громова М. И., *В поисках современной пьесы*, „Литература в школе” 1996, nr 3, s. 74–83.
24. Груева Е., *И еще сто лет*, „Ваш досуг” 19.05.2006, [online] [www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/52591/](http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/52591/) [dostęp: 6.07.2017].
25. Дурненков М., przedmowa do sztuki *Земля Эльзы. Пьеса в двух действиях*, „Искусство кино” 2016, nr 5, [online] [www.kinoart.ru/archive/2016/05/zemlya-elzypesa-v-dvukh-dejstviyakh](http://www.kinoart.ru/archive/2016/05/zemlya-elzypesa-v-dvukh-dejstviyakh) [dostęp: 6.07.2017].
26. Ковалевский И., *Подвиг юродства (Юродство о Хритсе и Христа ради юродивые восточной и русской церкви)*, Москва 2002.
27. Кузнецов А., *Юродство и столпничество: Религиозно-психологическое, моральное и социальное исследование*, Москва 2000.
28. Лейдерман Н., *Драматургия Николая Коляды*, Екатеринбург 2002.
29. Липовецкий М., Боймерс Б., *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*, Москва 2012.
30. Фомина Е., *Пространство дома в драматургии Николая Коляды*, „Вестник СамГУ” 2012, nr 5, s. 161–165.



ŁUKASZ WRÓBLEWSKI

UNIwersytet Jagielloński  
Wydział Polonistyki  
KATEDRA ANTRPOLOGII 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 wzmagą radykalne rozdarcie kobiet, niezdolnych do pogodzenia przyświecających im celów i aspiracji z interesami wspólnoty. Owa niezbornosć praktyk „ja” z praktykami innych przejawia się znajdywaniem 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 wzmacnia 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. Lubiąca 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 bezmiar 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 najskrzytszych 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 oddają klęskę, jaką ponosi bohaterka zarówno w starciu z językiem, jak i z jego powodu. Zdaniem autorki przedmowy do *Mojej sztuki protestu*:

U podstaw krytycznego wyводу 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. Milczar, 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.



SABINA MISIARZ-FILIPEK

UNIwersytet Jagielloński  
Wydział Polonistyki  
KATEDRA MIĘDZYNARODOWYCH STUDIÓW POLONISTYCZNYCH  
E-MAIL: MISIARZ.FILIPEK@GMAIL.COM

---

## Dyskurs szaleńca – *Nimfomanka* Larsa von Triera

### STRESZCZENIE

Literatura według Jacques'a Lacana stanowi model mówienia, jest zatem podstawową formą, dzięki której pacjent może identyfikować się z obrazem siebie we własnym mówieniu. Niebezpieczeństwo pojawia się wtedy, gdy do mówienia pacjenta dołącza głos psychoanalityka. W dziele Larsa von Triera choroba psychiczna – nimfomania, która pojawia się na pierwszym planie – jest tym, co legitymizuje działania Seligmana mające na celu usensownienie opowieści głównej bohaterki. W wyniku owego „usensownienia” opowieść Joe nabiera charakteru „dyskursu szaleńca”. Foucaultowski „dyskurs szaleńca” to mówienie, które wypadło poza ustalone ramy. Seligman, który zajmuje pozycję psychoanalityka, a także interpretatora, hermeneuty, słowem – pana dyskursu, przejmuje kontrolę nad mówieniem Joe, zawłaszcza jej opowieść – dopowiada, interpretuje, alegoryzuje. Jacques Derrida twierdzi, że historia Zachodu jest historią metonimii i metafor – w dziele von Triera systemem opresyjnym jest język, w którym dokonuje się hermeneutyczne dążenie do humanistycznej całości. Seligman wywłaszcza Joe z jej opowieści, poddaje jej mówienie nieustannej interpretacji. W efekcie czyni Joe raz jeszcze tym, czym jest ona w jego oczach. Obiektywizując jej opowieść, obiektywizuje ją samą. Gwałt dokonany na mówieniu staje się gwałtem realnym.

### SŁOWA KLUCZOWE

szaleństwo, opresja, porządek symboliczny, Realne, hermeneutyka

Jacques Derrida w eseju *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*<sup>1</sup> (*L'animal que donc je suis*, 2006) pisze o smutku i melancholii milczącej natury. Przytacza rozważania Martina Heideggera<sup>2</sup> i Waltera Benjamina<sup>3</sup> po-

---

<sup>1</sup> J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, trans. D. Wills, „Critical Inquiry” 2002, Vol. 28.

<sup>2</sup> M. Heidegger, *Being and Time*, trans. J. Macquarrie, E. Robinson, New York 1962, s. 396.

święcone problemowi języka jako tego, co różnicuje świat ludzi i świat natury. Zdaniem Benjamina żyjemy w określonej tradycji, w ramach której zwierzęcość nazwana przez Adama pogrążona jest w głębokim smutku (*Traurigkeit*)<sup>4</sup>. W ciszy natury kryje się bezgłośna rezygnacja związana z jej nieodwołalną niemownością (*Stummheit*) i brakiem języka (*Sprachlosigkeit*). Heidegger w tym kontekście pisze o swego rodzaju ośpieniu (*Benommenheit*)<sup>5</sup>. Niemowność natury zdaniem obu myślicieli świadczy o jej nieuchronnej podległości wobec człowieka. Relacja podległości stworzona zostaje za sprawą języka, w którym natura otrzymuje swoją nazwę, ale który równocześnie jest jej obcy – natura nie wypowiada się w języku.

Smutek natury wynika nie tyle z samego jej milczenia, ile z faktu, że zostaje jej odebrane prawo do samookreślenia. Natura nazwana przez człowieka w wyniku rytuału nadawania imion nie może odpowiedzieć na swoją nazwę. Derrida proces nazywania zwierząt w Księdze Genesis interpretuje szerzej w eseju *The Animal That Therefore I Am (Zwierzę, którym więc jestem)*.

Milczenie natury oraz związana z nim melancholia, będąca skutkiem swego rodzaju stłumienia pierwotnej siły, stają się istotnym problemem filmów Larsa von Triera. Przywołać tutaj można – ze względu na tytuł – przykład dosyć oczywisty: *Melancholię*. Przyroda ukazana zostaje jako nieokiełznana siła. Pewien stopień porozumienia z nią wydaje się osiągać Justine (Kirsten Dunst), która jednocześnie staje się obca światu kulturowych rytuałów, osuwa się w milczenie, ośpienie i właśnie melancholię, nie tyle wywołaną paniką wobec nadciągającej katastrofy, ile będącą znakiem godzenia się z naturą. Kolejnym filmem, w którym von Trier portretuje kobietę jako bliską pierwotnym siłom, a samą naturę jako otepiałą, wycofaną i demoniczną jednocześnie, jest *Antychryst*. Cisza, swoisty bezwład i nastrój grozy towarzyszy ukazywaniu zwierząt, które stają się tutaj niemymi przedstawicielami złowrogich sił natury.

W *Nimfomanie* Joe (Charlotte Gainsbourg) występuje jako przedstawicielka pierwotnej seksualności, która powinna zostać poddana kulturowym restrykcjom. Niemowność natury w sensie dosłownym pojawia się w scenie, w której kontrowersyjny terapeuta, występujący w opowieści Joe jako K. (key) (Jamie Bell), prezentuje metodę „silent duck” (milczącej kaczki). Joe, poddana przez niego seksualnym zabiegom, nie wydaje z siebie głosu. Na obraz jej twarzy i otwartych bezgłośnie ust nakłada się obraz i dźwięk kwaczących kaczek.

---

<sup>3</sup> W. Benjamin, *On Language as Such and on the Language of Man*, [w:] idem, *Selected Writings*, vol. 1, 1913–1926, eds. M. Bullock, M. W. Jennings, Cambridge 1996.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> M. Heidegger, op. cit., s. 396.



Film *Nimfomanka* jest opowieścią Joe. Na pierwszym planie mamy mówienie głównej bohaterki oraz to, co z tym mówieniem następnie się dzieje – co robi z nim obecny tam „psychoanalityk” i co robi z nim sam widz. Joe jest postacią kontrowersyjną, w żadnym jednak wypadku jej mówienie nie nosi znamion dyskursu szaleńca. Jest opanowana i racjonalna, chwilami można by rzec – wyrachowana. Zostaje „przygarnięta” przez Seligmana (Stellan Skarsgård), który znajduje ją na ulicy i postanawia zabrać do swojego domu. Ona sama nie domaga się pomocy. Poczucie bezpieczeństwa, domowa atmosfera, a wreszcie również zachęta Seligmana sprawiają, że Joe uruchamia mechanizm opowieści. Opowiada bezinteresownie, nie oczekując od słuchacza żadnej reakcji ani tym bardziej oceny. Seligman samozwańczo przyjmuje rolę terapeuty. Przyznaje sobie prawo do waloryzowania postępów Joe, do komentowania jej opowieści własnymi spostrzeżeniami. Zachowuje się tak, jakby to była naturalnie przysługująca mu rola. Seligman początkowo subtelnie, a później już bez skrpułów ingeruje w opowieść Joe – interpretuje przywoływane przez nią sytuacje, rozgrzesza Joe z win, które sam na nią nakłada (Joe nie ma w sobie poczucia winy). Przyjmuje rolę pana dyskursu – pozwala Joe na mówienie w określonym systemie wartości, w odniesieniu do określonych porządków. Wpisuje tym samym jej opowieść w stworzoną przez siebie konstrukcję, która wynika z logiki dyskursu:

[...] w każdym społeczeństwie wytwarzanie dyskursu jest jednocześnie kontrolowane, selekcjonowane, organizowane i poddane redystrybucji przez pewną liczbę procedur, których rolą jest zaklinać moce i niebezpieczeństwa, zawładnąć przypadkowością zdarzeń, wymknąć się ciężkiej, niepokojącej materialności<sup>6</sup>.

Seligman pragnie uspoźnienia i usensownienia opowieści Joe, w innym wypadku ta musiałaby być dla niego nieznośna, a na pewno nieprzyswajalna. I chodzi tu nie tylko o to, że Seligman pragnie sensu, a także o to, że on go po prostu wymaga. Uważa, że sens mu się należy. Jak zauważa Foucault:

Dyskurs z trudem da się sprowadzić do czegoś nieznaczącego; zakazy, które go dotykają, ukazują bowiem bardzo wcześnie i szybko jego związek z pożądaniem i władzą. Nie ma w tym nic dziwnego, skoro dyskurs – jak pokazała nam psychoanaliza – nie jest wyłącznie tym, co ujawnia (lub ukrywa) pożądanie, lecz także samym jego przedmiotem<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 7.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 8.

Seligman jest postacią trawioną pożądaniem. Metafora seksualna wydaje się w tym kontekście zupełnie uzasadniona, ponieważ seksualne spełnienie jest osią narracyjną filmu. Joe nie potrafi go osiągnąć, nie jest jej również dostępna epifania czy ekstaza sensu. Seligman, prezentujący się jako zupełnie aseksualny, ostatecznie dąży jednak do seksualnego spełnienia. Przenosząc owo dążenie do spełnienia w przestrzeń dyskursu, stara się on opanować „przypadkowość zdarzeń” i „niepokojącą materialność” opowieści Joe, wpisać ją w logikę dyskursu, nadać jej sens. Paradoksalnie, aby to osiągnąć, musi unieważnić samą Joe. Jest to gest analogiczny do gestu Adama nadającego imiona zwierzętom. Nadając imiona, Adam przydaje ważności sobie i samym imionom, zwierzęta natomiast wywłaszcza z tego, czym w istocie były. Joe w filmie staje się figurą zwierzęcia, innego, szaleńca. Seligman unieważnia ją, nadając jej opowieści charakter dyskursu szaleńca. Czyni to za pomocą **objaśnienia, wpisania w dyskurs i rozgrzeszenia**.

**Objaśnienie.** Seligman buduje w Joe przekonanie, że istotny sens jej historii dla niej samej pozostaje niezrozumiały. Stawia się w pozycji pośrednika, kogoś, kto niezrozumiały głos szaleńca musi sparafrazować w zrozumiałym dla ludzi języku. Nadaje opowieści Joe dodatkowy „walor”: niedostępności dla potocznego doświadczenia. Mowa szaleńca w ciągu wieków, jak pisze Foucault, albo nie była rozumiana, albo traktowana była jak „mowa prawdy”. A często traktowana była jak „mowa prawdy” właśnie dlatego, że nie była rozumiana. Seligman wielokrotnie zaznacza, że nie rozumie opowieści Joe i wyraża jakąś wobec niej bezsilność, niemożliwość przełożenia jej na język zrozumiały dla ogółu. Słowami Foucaulta można by powiedzieć: przyznaje Joe „zdolność widzenia w całej naiwności tego, czego mądrość innych nie jest w stanie dostrzec”<sup>8</sup>. Tworzy zatem coś, co Slavoj Žižek w książce *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości* (*The Metastases of Enjoyment: Six Essays On Women And Causality*, 1994) opisuje jako „zagadkę kobiecości” lub tajemnicę kobiecości<sup>9</sup>. Owa wyprodukowana na użytek dyskursu zagadka kobiecości ma utrwalać mniemanie, że kobieta jako taka pozostaje poza sferą sensu. Ten sens można i należy jej dopiero nadać.

Mądrość lub raczej erudycja Seligmiana zostaje przeciwstawiona objawieniowej sile opowieści Joe. Opowieść ta jednak ze względu na swą wyjątkowość wymaga tłumacza, hermeneuty, kogoś, kto objaśni jej sens. Foucault pisze: „W każdym razie, wykluczona czy też tajemnie przepełniona rozumem,

---

<sup>8</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>9</sup> S. Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tłum. M. J. Mosakowski, Warszawa 2013, s. 208.

mowa szaleńca, w sensie ścisłym, nie istniała”<sup>10</sup>. Seligman, nadając opowieści Joe znamiona dyskursu szaleńca, jednocześnie unieważnia tę opowieść. Przenosi ją w przestrzeń uwznioślenia, tajemnicy lub spycha w przestrzeń Lacanowskiego Realnego, zimnej, przerażającej Rzeczy (taki stosunek Seligmana do Joe w pełni objawia się dopiero w zakończeniu filmu).

Naturalną konsekwencją objaśnienia jest **wpisanie w przestrzeń dyskursu**. Reakcje Seligmana na opowieść Joe wydają się zbędne (a dla widza często irytujące). Joe pozwala na przykład na to, by Seligman tłumaczył jej, czym jest polifonia. Foucault, mając na myśli dyskurs szaleńca, pisze: „wystarczy pomyśleć o całym arsenale wiedzy, poprzez który odszyfrowujemy tę mowę”<sup>11</sup>. Wątek wiedzy-władzy podejmuje za Foucaultem Judith Butler, zastanawiając się nad tym, w jaki sposób konkretne „formacje władzy” sprzyjają wytwarzaniu pojęć powszechnie uważanych za naturalne<sup>12</sup>. Seligman w relacji z Joe znajduje się po stronie wiedzy-władzy – tworzy kategorie, układa opowieść Joe w pasmo przyczyn i skutków, tworzy tym samym narrację obowiązującą, którą zakorzenia w porządku epistemicznym. Žižek w *Metastazach rozkoszy* zauważa: „Hermeneutyka nie potrafi przyznać, że nie wystarczy naprawić uszkodzenia i przywrócić *oryginalnemu* tekstowi jego integralności, ponieważ *uszkodzenia* posiadają znaczenie jako takie”<sup>13</sup>.

Seligman, który zajmuje pozycję psychoanalityka, a także interpretatora, hermeneuty, słowem – pana dyskursu, przejmuje kontrolę nad mówieniem Joe. Zawłaszcza jej opowieść – dopowiada, interpretuje, alegoryzuje. Jacques Derrida powiada, że historia Zachodu jest historią metonimii i metafor<sup>14</sup> – w tę historię Seligman stara się na powrót wpisać dyskurs szaleńca. Systemem opresyjnym jest język, w którym dokonuje się hermeneutyczne dążenie do humanistycznej całości. Seligman wywłaszcza Joe z jej opowieści, poddaje jej mówienie nieustannej interpretacji.

Joe – zinterpretowana – zostaje przez interpretatora przejęta. Staje się tekstem, z którym można zrobić wszystko (co objawia się w scenie końcowej), a przede wszystkim trzeba go poddać procesowi rozumienia. Rozumienie jest tutaj zawłaszczeniem, narzuceniem języka, a jednocześnie odebraniem języka Joe. W konfrontacji z Seligmanem pozostaje ona milczącym

---

<sup>10</sup> M. Foucault, op. cit., s. 9.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>12</sup> J. Butler, *Uwikłani w płęć*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 35.

<sup>13</sup> S. Žižek, op. cit., s. 36.

<sup>14</sup> J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. W. Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, red. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 154–155.

zwierzęciem, które nie może odpowiedzieć na nadaną mu nazwę. Joe zostaje pozbawiona języka – staje się „silent duck” (milczącą kaczką).

Kolejnym mechanizmem służącym do nadania wypowiedzi Joe charakteru dyskursu szaleńca jest **rozgrzeszenie**. Aby mogło do niego dojść, Seligman uruchamia mechanizm winy i kary. Można go łatwo połączyć z Foucaultowskim „zakazem”, który jest jedną z procedur wykluczających:

Spółeczeństwo takie jak nasze zna, rzecz jasna, procedury wykluczenia. Najbardziej oczywista, najbliższa nam to zakaz. Dobrze wiemy, że nie mamy prawa powiedzieć wszystkiego, że nie możemy mówić o wszystkim w każdej sytuacji, wreszcie – że byle kto nie może mówić o byle czym. Tabu przedmiotowe, rytuał okoliczności, uprzywilejowane lub wyłączne prawo podmiotu mówiącego – oto gra trzech typów zakazu, które przecinają się, wzmacniają i kompensują<sup>15</sup>.

Znaturalizowanie ram dyskursu sprawia, że tabu przestaje być zauważane i staje się jedną z zasad współżycia społecznego. Joe pozostaje niewrażliwa na działanie mechanizmów regulujących tabu. Kiedy zatem Seligman podejmuje działania mające na celu „normalizację” jej dyskursu, kiedy próbuje ją przekonać, że nie zrobiła „niczego złego”, w istocie przyznaje sobie prawo do decydowania o granicach tabu. Rozgrzesza Joe z grzechu, którego ona sama nie uznaje za grzech. Aby ją rozgrzeszyć, musi zatem wpierv obciążyć ją winą, której nie miała. Proces ten odbywa się jakby niezauważalnie. Seligman niejako ściąga z Joe piętno „dziwki”. Ona jednak pierwotnie tego piętna nie odczuwała (co widać doskonale w scenie z Panem H. i jego żoną, podczas której Joe pozostaje zupełnie bierna, wycofana). Seligman, dysponując grzechem, przejmuje władzę nad winą Joe.

Mówiąc słowami Foucaulta:

[Dzieje się] zupełnie tak, jakby dyskurs, daleki od bycia żywiołem przezroczywym i neutralnym, w którym seksualność się rozbraja, a polityka pacyfikuje, był jednym z miejsc, gdzie realizują one w sposób uprzywilejowany niektóre ze swych budzących lęk mocy<sup>16</sup>.

Seligman zdejmuje z Joe piętno „dziwki”, by przyznać sobie prawo do wyznaczania granic tabu. Rozgrzeszając, czyni ją „dziwką”, by przejąć władzę nad jej dyskursem, dyskursem szaleńca. Jego przekonanie o własnej praworządności sprawia, że przyznaje sobie prawo do gwałtu. W scenie finałowej Seligman czyni Joe raz jeszcze tym, czym była w jego oczach od

---

<sup>15</sup> M. Foucault, op. cit., s. 8

<sup>16</sup> Ibidem.

początku – zwierzęciem, uosobieniem Realnego, zimną Rzeczą. Obiektywizując jej opowieść, obiektywizuje ją samą. Gwałt dokonywany na mówieniu staje się gwałtem realnym.

#### DISCOURSE OF THE MADMAN – *NYPHOMANIAC* BY LARS VON TRIER

##### ABSTRACT

Literature by Jacques Lacan is a model of speaking, and therefore it is the primary form by which patient can identify himself with the image of himself in his own speech. The danger comes when patient's speech is joined by a psychoanalyst's voice. In the work of von Trier mental illness – nymphomania, which appears in the foreground – is what legitimizes the actions of Seligman, designed to give sense to main character's story. As a result of such "sense giving" Joe's story takes on the nature of the "discourse of the madman". Foucault's "discourse of the madman" is a speech that fell outside the established framework. Seligman, who takes the position of the analyst, and interpreter, hermeneut, in other words – the master of the discourse, takes control of Joe's speech, appropriates her story – adds his interpretation and allegorizes. Jacques Derrida says that the history of the West is the history of metonymy and metaphor – in the work of von Trier's oppressive system is language that makes the hermeneutical quest for humanistic whole. Seligman expropriates Joe's voice, subjecting her story to constant interpretation. As a result, he makes Joe once again what she is in his eyes. Having objectified her story, he objectifies her herself. Rape on words becomes very much real.

##### KEYWORDS

madness, oppression, symbolic order, The Real, hermeneutics

##### BIBLIOGRAFIA

1. Benjamin W., *On Language as Such and on the Language of Man*, [w:] idem, *Selected Writings*, vol. 1, 1913–1926, eds. M. Bullock, M. W. Jennings, Cambridge 1996.
2. Butler J., *Uwikłani w płęć*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 62–74.
3. Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. W. Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, red. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 154–155.
4. Derrida J., *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, trans. D. Wills, "Critical Inquiry" 2002, Vol. 28.
5. Foucault M., *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.
6. Heidegger M., *Being and Time*, trans. J. Macquarie, E. Robinson, New York 1962.
7. Žižek S., *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tłum. M. J. Mosakowski, Warszawa 2013.



AGNIESZKA NAREWSKA

UNIwersytet Jagielloński  
WYDZIAŁ POLONISTYKI  
KATEDRA KOMPARATYSTYKI LITERACKIEJ  
E-MAIL: AGNIESZKA.NAREWSKA@DOCTORAL.UJ.EDU.PL

---

## Taneczne obrazy szaleństwa na przykładzie wybranych inscenizacji baletu *Giselle* Adolphe'a Adama

### STRESZCZENIE

*Giselle* to jeden z najszlachetniejszych baletów romantycznych, którego premiera odbyła się w 1841 roku w Paryżu. Jego popularność nie słabnie do dnia dzisiejszego, choć obecnie funkcjonuje on zarówno w wersji klasycznej (choreografia Jeana Corrallego i Jules'a Perraulta), jak i w wariantach współczesnych (choreografie między innymi Matsa Eka, Borysa Ejfmmana), przedstawiając różnorodne taneczne obrazy szaleństwa. Balet ten inspirował nie tylko samych choreografów – postać Giselle równie silnie oddziałuje także na same tancerki-wykonawczynie, dla których do dziś rola ta jest wielkim marzeniem i ogromnym wyzwaniem. Jedną z najszlachetniejszych odtwórczyń tej partii była rosyjska balerina Olga Spiesiwcewa, która tak bardzo wniknęła w psychologię swojej bohaterki, że sama ostatnie lata swego życia spędziła w zakładzie dla psychicznie chorych. Jej losy zainspirowały rosyjskiego choreografa Borysa Ejfmmana do stworzenia baletu *Czerwona Giselle*, w którym wyraża on swoje fascynacje nie tylko biografią Spiesiwcewej, lecz również samym procesem rozwoju choroby psychicznej. Celem niniejszego tekstu jest ukazanie na podstawie analizy wybranych choreografii baletu *Giselle* Adolphe'a Adama, w jaki sposób taniec ukazuje problematykę szaleństwa, a także omówienie rozmaitych kontekstów kulturowych, społecznych, obyczajowych itp., przez pryzmat których współcześni artyści interpretują to zagadnienie.

### SŁOWA KLUCZOWE

*Giselle*, balet, taniec, szaleństwo, reinterpretacja

### ***Giselle* – perła baletu romantycznego**

Rola Giselle, bohaterki jednego z najpopularniejszych baletów romantycznych, jaki zachował się w repertuarze do dzisiejszych czasów, porównywana bywa do bohatera słynnej Szekspirowskiej tragedii i nazywana jest *Ham-*

letem baletu<sup>1</sup>. Porównanie to można uzasadnić nie tylko koniecznością posiadania przez wykonawców obu tych tytułowych ról odpowiedniego warsztatu aktorskiego i artystycznego kunsztu, lecz również motywem szaleństwa, który pojawia się w przywołanych dziełach. Premiera *Giselle* miała miejsce w Operze Paryskiej 28 czerwca 1841 roku. Od tego dnia spektakl wszedł na stałe do kanonu klasycznych przedstawień baletowych, dzięki czemu należy do najstarszych zachowanych i do dziś wystawianych baletów. Fundament pod jego powstanie położyli: francuski pisarz, poeta i krytyk, miłośnik sztuki baletowej Théophile Gautier, francuski dramaturg i librecista Jules-Henri Vernoy de Saint Georges oraz włoski tancerz i choreograf Jean Coralli. Kanwą, na której oparto libretto, była legenda o słowiańskich korzeniach, którą w swym dziele opublikowanym w 1835 roku w Paryżu pod francuskim tytułem *De l'Allemagne (O Niemczech)*<sup>2</sup> przypomniał Heinrich Heine. Jej bohaterkami były willidy – duchy zmarłych gwałtowną śmiercią tuż przed ślubem młodych dziewcząt, które nie zaspokoili swoich pragnień na ziemi, po śmierci szukają ukojenia, mszcząc się na mężczyznach poprzez zmuszanie ich do śmiertelnie wyczerpującego tańca<sup>3</sup>. Na tej podstawie powstał drugi, fantastyczny akt *Giselle*. Pierwszy zaś, który zgodnie z konstrukcją baletu romantycznego przedstawiał wydarzenia realistyczne, inspirowany był wierszem *Fantomes* z tomu *Poezji wschodnich (Les Orientales, 1829)* Victora Hugo. Połączenie to zaowocowało powstaniem libretta opowiadającego o młodej, pięknej i wrażliwej wiejskiej dziewczynie o imieniu Giselle, która uwielbia taniec, jednak ze względu na słaby stan zdrowia (Giselle choruje na serce) matka zabrania jej tej rozrywki. O względy tytułowej bohaterki baletu stara się leśniczy Hilarion, a także książę Albert, który w przebraniu równego jej stanem młodzieńca zdobywa serce dziewczyny. Albert, który początkowo traktował znajomość z Giselle wyłącznie jako flirt, zakochuje się w niej, mimo iż jest już zaręczony z inną kobietą. Zazdrosny Hilarion po odkryciu tego faktu demaskuje księcia, co staje się przyczyną załamania nerwowego Giselle i w efekcie prowadzi do jej śmierci. Akt drugi ukazuje leśną polanę skąpaną w blasku księżyca, na której zbierają się willidy, aby przyjąć do swego grona nową członkinię. W mię-

---

<sup>1</sup> Por. C. W. Beaumont, *The Ballet Called Giselle*, Alton 2011, s. 80.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>3</sup> Por. A. Narewska, *Wątki wampiryczne w balecie Giselle Adolphe'a Adama*, „Studia Choreologica” 2014, Vol. XV. Warto zwrócić uwagę, iż opis Heinego, który posłużył za wzór libretta *Giselle*, jest połączeniem wierzeń ludowych z fikcją literacką. Na temat etnograficznej charakterystyki willid zob. K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1968, s. 622, 623, 631–643.



dzyczasie na grób Giselle przybywa Hilarion, aby dać jej kwiaty, lecz pada ofiarą nieznających litości willid. Poczucie winy oraz tęsknota nie dają spokoju również Albertowi, który także postanawia odwiedzić mogiłę ukochanej. Podobnie jak Hilarion, zostaje zmuszony przez upiory do wyczerpującego tańca, jednak dzięki wstawiennictwu samej Giselle i sile ich miłości udaje mu się doczekać pierwszych promieni wschodzącego słońca, czyli pory, kiedy willidy tracą moc i wracają do swoich grobów. Na gruncie fabularnym balet *Giselle* miał więc wszystko, co powinien mieć spektakl romantyczny, by odnieść sukces: wdzięczną, piękną bohaterkę o szlachetnym sercu, bohaterów targanych namiętnościami, upiorne zjawy nie z tego świata, tajemniczą scenerię, miłość trwającą aż po grób (a nawet dłużej!) oraz scenę szaleństwa<sup>4</sup>.

### **Jak zatańczyć szaleństwo? Choreografia Jeana Corallego i Jules'a Perraulta**

Mimo że obłęd cieszył się wówczas dużym zainteresowaniem i wielu artystów czyniło z niego główny temat swoich prac, baletmistrzowie sięgali po niego bardzo rzadko. Trwająca około pięciu minut scena załamania nerwowego Giselle jest w zasadzie przypadkiem bez precedensu w repertuarze baletu klasycznego. Wiązało się to przede wszystkim z pewnym schematycznym stosunkiem choreografów do tworzywa tańca i do konstrukcji samego spektaklu baletowego, jak również z kultem kobiety tancerki, której ówczesna sztuka baletowa nadawała status nieomalże boski. W jej paradygmacie leżało przedstawianie głównych bohaterek jako istot idealnych, bez skazy zarówno na duchu, jak i na ciele, często jednak o dość ubogim profilu psychologicznym. Z tendencją tą spróbowali zerwać Jean Coralli i Jules Perrault, autorzy choreografii do *Giselle*. Dzięki nim powstał balet o wyrażnie zaznaczonym i konsekwentnie realizowanym wątku dramatycznym. Choreograficzny talent Perraulta, a także doświadczenie Corallego zaowocowały nie tylko przemyślaną kompozycją tańca oraz jego zróżnicowaniem i dopasowaniem kroków do charakteru postaci, lecz również niekonwencjonalną, pogłębianą psychologicznie pantomimą, widoczną zwłaszcza w scenach z udziałem głównej bohaterki baletu. Na uwagę zasługuje szczególnie ostatnia scena aktu pierwszego, w której na skutek doznanego szoku umysł Giselle zostaje wytrącony z równowagi. Choreografia świetnie oddaje moment

---

<sup>4</sup> Cyril Beaumont sugeruje, iż scenę szaleństwa umieścił w balecie *Giselle* Jules-Henri Vernoy de Saint Georges na skutek inspiracji podobnym motywem pochodzącym z opery Gaetana Donizettiego *Łucja z Lamermooru*. Zob. C. W. Beaumont, op. cit., s. 107.

zagubienia oszukanej dziewczyny, labilności, momentu rozdzielenia między realnością a światem pozazmysłowym, niedostępnym innym bohaterom baletu. Na skutek zdemaskowanej zdrady Alberta dziewczyna przypomina sobie wspólnie przeżyte chwile – przysięgę miłości ukochanego oraz wróżbę z płatków zerwanego kwiatka. Giselle powtarza te same kroki, które wykonywała wcześniej u boku Alberta, tym razem jednak wykonuje je w zwolnionym tempie, z pewnym wahaniem, tak jak zwalnia mechanizm nakręconej zabawki. Z tym celowym zabiegiem choreograficznym doskonale współgra muzyka francuskiego kompozytora Adolphe'a Adama, który wprowadził do partytury leitmotywy, dzięki czemu poszczególnym bohaterom oraz ważnym scenom towarzyszy charakterystyczny dla nich motyw muzyczny, przywoływany w istotnych momentach baletu. Również w scenie szaleństwa powraca temat muzyczny znany z wcześniejszych epizodów, kiedy to młodzi wyznawali sobie miłość, a Albert przysięgał dożgonną wierność. Giselle reaguje na zdradę ukochanego w sposób niezwykle gwałtowny, histeryczny. Na wpół zemdlona pada na ziemię. Dziewczyna widzi i słyszy rzeczy niedostępne innym świadkom wydarzeń. Wyczuwa obecność willid. Przeczuwa, że może stać się jedną z nich. W pewnym momencie chwytą za miecz Alberta i wykonuje gest imitujący próbę samobójczą<sup>5</sup>. O dezintegracji całej jej istoty świadczy również wygląd tancerki – na skutek gwałtownych doznań ma rozpuszczone włosy, co było czymś zupełnie nowym w estetyce tańca klasycznego, gdzie obowiązują gładkie i schludne upięcia<sup>6</sup>. Z powodu doznanych wzruszeń jej i tak słabe serce nie wytrzyma i dziewczyna umiera. Cyril Beaumont określa to zachowanie Giselle jako mocno przesadzone, świadczące o tym, iż była osobą o wysokim poziomie neurotyczności. Porównuje ją także do Szekspirowskiej Ofelii<sup>7</sup>. Charakteryzuje ją jako osobę „nieśmiałą i prostą, a jednocześnie nieuchwytną i zagadkową, [jako] niespokojną, nadwrażliwą istotę, introspektywną i w gruncie rzeczy bez doświadczenia życiowego”<sup>8</sup>. Dlatego też tak trudne jest zbudowanie na tej podstawie wiarygodnego, nieprzesadzonego załamania nerwowego Giselle. Jak pisze Arnold Haskell: „Scena obłąkania nie może być

---

<sup>5</sup> W niektórych wersjach libretta Giselle umiera właśnie w wyniku samobójstwa, na skutek przebicia się szpadą Alberta. Zob. I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 136.

<sup>6</sup> O psychoanalitycznym kontekście zabiegu rozpuszczenia włosów w balecie zob. E. Kretkowska, *Psychoanaliza jako metodologia badania dzieła baletowego*, „Studia Choreologica” 2015, Vol. XVI, s. 141.

<sup>7</sup> Zob. C. W. Beaumont, op. cit., s. 79, 80.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 80.

traktowana naturalistycznie, gdyż wypadłaby z całości obrazu. Musi być liryczna i utrzymana w ramach klasycznej konwencji<sup>9</sup>. Tancerka jedynie za pomocą mowy ciała, wspomaganej świetnie skonstruowanym w tej scenie przez Adama akompaniamentem muzycznym, musi przekazać widzom przejście w kierunku nieodwracalnego załamania psychiczno-emocjonalnego, które u wrażliwej Giselle kończy się śmiercią.

### Giselle – romantyczna heroina

Pierwszą odtwórczynią roli Giselle była włoska balerina Carlotta Grisi, słynąca zarówno z urody, jak i dobrej techniki oraz talentu aktorskiego. Jak pisze świadek jej występów, zapalony baletoman Théophile Gautier: „Perrault marzył o połączeniu dwóch stron romantycznego baletu – rzeczywistej i nadprzyrodzonej – w jednej osobie. I zrobił to. W osobie Carlotty Grisi, pierwszej Giselle<sup>10</sup>. Wszystkie te walory, jak również fakt, iż była żoną Jules’a Perraulta, który układał choreografię tak, aby jak najpełniej wydobyć jej sztukę, sprawiły, iż posiadała niezbędne przymioty, by z powodzeniem wcielić się w tytułową rolę i zarazić paryżan miłością do nowego baletu. Dzięki temu, jak pisze Ivor Guest:

*Giselle* zrodzona z fantazji poety, opatrzona muzyką, która wiernie oddawała nastroje tej dziwnej opowieści, i odtańczona z pełnym słodczy liryzmem przez porywającą balerinę, której kroki podyktował poeta choreografii, została uznana za arcydzieło romantycznego baletu. [...] Reprezentatywna dla swojej epoki w równym stopniu jak *Symfonia fantastyczna* Berlioza, *Tratwa meduzy* Géricaulta lub poematy Wiktora Hugo, stanowiła kwintesencję romantycznego baletu<sup>11</sup>.

*Giselle* stanowi ogromny krok naprzód także w dziedzinie wymagań stawianych balerinie. Silny kontrast między aktem pierwszym, w którym poprzez szybkie, skoczne, inspirowane tańcami ludowymi kroki należy oddać wdzięk, świeżość i radość życia młodej, wiejskiej dziewczyny, a aktem drugim, pełnym lekkich skoków i subtelnym *port de bras*, który wymaga ukazania istoty eterycznej, bezcielesnej, sprawia, iż jest to rola niezwykle wymagająca, z którą może sobie poradzić tylko tancerka o wysokim kunszcie artystycznym, inteligencji i dużej wrażliwości, a także odpowiedniej wytrzymałości fizycznej i psychicznej. Jak pisze Haskell: „Osiągnięcie sukcesu w roli Giselle oznacza triumf indywidualności – rzadki wypadek prawdzi-

---

<sup>9</sup> A. Haskell, *Balet*, tłum. A. Bońkowska, Kraków 1969, s. 164.

<sup>10</sup> Cyt. za: P. Brinson, C. Crisp, *Ballet for All*, London 1970, s. 31.

<sup>11</sup> I. Guest, *Balet romantyczny w Paryżu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1978, s. 196.

wej indywidualności dysponującej wysoką techniką<sup>12</sup>. Sukces ten udało się osiągnąć między innymi Annie Pawłowej, Tamarze Karsawinie, Galinie Ułanowej, Margot Fonteyn, Alicji Alonso, Carli Fracci czy Alessandrze Ferri.

### **Czerwona Giselle Borisa Ejfmana**

Legendarną Giselle była również tancerka, która bez reszty zatraciła się w roli tytułowej bohaterki, utożsamiając swoje życie z jej tragicznym losem, czyli Olga Spiesiwcewa. Jej interpretację nazywano „tańcem ducha, który oplakuje swoją śmierć”<sup>13</sup>. Ze względu na piękno linii, świetną technikę, subtelną urodę, a także liryzm i nieprzeciętną wrażliwość nazywana była „ostatnią wielką baleriną stylu romantycznego i pierwszą stylu ekspresjonistycznego”<sup>14</sup>. Jurij Słonimski pisał o niej: „Należy do rzadkiego gatunku artystek, które oddają siebie bez reszty, nie próbując skryć się pod ubiorem roli”<sup>15</sup>. Absolwentka petersburskiej szkoły baletowej, uczennica między innymi Agrypiny Waganowej, karierę tancerki rozpoczęła w Teatrze Maryjskim, gdzie już w 1919 roku uzyskała tytuł primabaleriny. Współpracowała również z Baletami Rosyjskimi Siergieja Diagilewa, a także z zespołem Opery Paryskiej, stopniowo zdobywając międzynarodową sławę i występując w słynnych teatrach na całym świecie. Jedną z jej tanecznych wizytówek stała się właśnie rola Giselle<sup>16</sup>, do kreacji której Spiesiwcewa przygotowywała się wyjątkowo starannie, odwiedzając nawet domy dla psychicznie chorych, aby obserwować zachowanie pacjentów, sposób ich poruszania się i gestykulację<sup>17</sup>. Zaowocowało to niespotykaną dotąd kreacją, o ogromnej sile oddziaływania. Po spektaklu w 1923 roku prasa pisała o niej:

Tym razem Giselle jest nowa, załamana, to prawdziwa neurastenia tańca [...]. Patologicznie ostre stały się ruchy Giselle. [...] Śmierć Giselle w nowym spektaklu wywoływała drżenie, graniczące z odrzą. Ręce utraciły spoistość, oddzieliły się od centrum

<sup>12</sup> A. Haskell, op. cit., s. 164.

<sup>13</sup> Cyt. za: J. Sibilska-Siudym, *Romantyczna legenda, czyli o duchach w balecie*, [w:] *Giselle*, Biblioteka „Gazety Wyborczej”, nr 11, Warszawa 2010, s. 21.

<sup>14</sup> T. Nasierowski, *Gdy rozum śpi, a w mięśniach rodzi się obłąd*, Warszawa 2004, s. 180.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 181.

<sup>16</sup> Popularność Olgi Spiesiwcewej w roli *Giselle* była tak duża, że „w 1936 r. dyrekcja Opery Paryskiej zaproponowała Spiesiwcewej kontrakt na występowanie jedynie w *Giselle*. Artystka odmówiła stwierdzając, że w swoim repertuarze «ma jeszcze 20 [innych] baletów»” (ibidem, s. 183).

<sup>17</sup> Zob. *Olga Spessivtseva – outstanding ballerina*, [online] [www.beautifulrus.com/olga-spessivtseva-outstanding-ballerina/](http://www.beautifulrus.com/olga-spessivtseva-outstanding-ballerina/) [dostęp: 1.10.2014].

sterowniczego, one, tak jak i nogi, weszły w jakąś nerwicową sieć, której wszystko chorobliwie się poddawało, w której ta neurastenia dominowała w każdym ruchu. [...] Wariacja ostatniego aktu podkreśliła ten chorobliwy moment jej twórczości końcowymi skokami [...], dźwięczącym i rwącym się krzykiem. Odczucie było zaskakujące dziwne<sup>18</sup>.

Yvette Chauviré, francuska tancerka, twierdziła, że Spiesiwcewa nawet w realnym życiu sprawiała wrażenie, jakby żyła w jakimś innym, tylko sobie znanym świecie. Była osobą skrytą, rzadko zawierała przyjaźnie. Wszystko to znajdowało odzwierciedlenie na scenie. Już od pierwszego aktu baletu *Giselle* balerina przypominała istotę nieziemską, pogrążoną w sobie. Dlatego też tak szczególne wrażenie robiła na widzach oraz na pozostałych członkach zespołu baletowego scena szaleństwa, a także cały drugi akt<sup>19</sup>.

Od 1924 roku Spiesiwcewa przebywała na emigracji wraz z mężem Borisem Gitmanowiczem Kapłuem, „sowieckim administratorem, [...] krewnym czekisty M. S. Urickiego”<sup>20</sup>. Pojawiły się wówczas pierwsze oskarżenia o to, iż Spiesiwcewa jest bolszewickim szpiegiem, które towarzyszyły tancerce przez długie lata, nadwyrężając jej i tak kruche zdrowie psychiczne<sup>21</sup>. Ślady poważnego załamania nerwowego pojawiły się w 1934 roku, podczas pobytu artystki na tournée w Sydney. W czasie jednego z występów tancerka straciła kontrolę nad swoim ciałem i umysłem, zaczęła wykonywać przypadkowe ruchy, nie mogła odnaleźć się ani w choreografii, ani w muzyce. Aby uniknąć skandalu, natychmiast spuszczone kurtynę, a Spiesiwcewą sprowadzono ze sceny, tłumacząc widowni, iż balerina doznała kontuzji kostki<sup>22</sup>. Od tego momentu tancerkę dręczyły różnorodne halucynacje somatyczne (często miała wrażenie, że jej nogi i stopy są sparaliżowane)<sup>23</sup>, jak również poczucie, iż jest nieustannie obserwowana i prześladowana przez członków zespołu, którzy chcą ją otruci i amputować jej nogi<sup>24</sup>. Po raz ostatni Spiesiwcewa wystąpiła w 1939 roku w balecie *Raymonda*<sup>25</sup>. Jej choroba stała się

---

<sup>18</sup> Cyt. za: T. Nasierowski, op. cit., s. 182.

<sup>19</sup> Zob. *Giselle's Mania*, reż. A. Uchitel, 1996.

<sup>20</sup> T. Nasierowski, op. cit., s. 181.

<sup>21</sup> Por. V. Lawson, *The life of Olga Spessivtseva: spies, delusions and the comfort of dolls*, [online] [www.dancelines.com.au/research/the-life-of-olga-spessivtseva-spies-delusions-and-the-comfort-of-dolls/](http://www.dancelines.com.au/research/the-life-of-olga-spessivtseva-spies-delusions-and-the-comfort-of-dolls/) [dostęp: 1.10.2014].

<sup>22</sup> Zob. *Olga Spessivtseva (1895–1991): Life Imitates Art*, [online] [www.journals.psychiatryonline.org/article.aspx?articleid=1170841](http://www.journals.psychiatryonline.org/article.aspx?articleid=1170841) [dostęp: 1.10.2014].

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Zob. V. Lawson, *The life of Olga Spessivtseva...*, op. cit.

wówczas na tyle zaawansowana, że nie tylko uniemożliwiła artystce występy sceniczne, ale też spowodowała zamknięcie jej w 1943 roku w nowojorskim szpitalu psychiatrycznym, w którym przebywała dwadzieścia lat. Anton Dolin, angielski tancerz, choreograf, sceniczny partner Spiesiwcewej, autor książki na jej temat pod znamienym tytułem *Śpiąca balerina* (*The Sleeping Ballerina*, 1966), wspomina scenę, w której artystka, będąc przekonana, iż jest ofiarą spisku i prześladowań, nieustannie powtarzała: „Jestem Giselle. Jestem Olga Spiesiwcewa z Opery Paryskiej. Jestem primabaleriną”<sup>26</sup>. Jednoznaczna, niepodlegająca wątpliwości diagnoza choroby artystki nigdy nie została postawiona, choć wśród materiałów na jej temat można znaleźć informacje mówiące o tym, że cierpiała ona na zespół stresu pourazowego (PTSD), schizofrenię, zaburzenia psychotyczne<sup>27</sup>. Ostatnie lata życia Spiesiwcewa spędziła w Tolstoy Foundation Farm, nigdy nie odzyskałszy pełni władz umysłowych. Zmarła w 1991 roku.

Tragiczne dzieje jej życia zainspirowały rosyjskiego choreografa Borysa Ejfmana do stworzenia w 1997 roku baletu zatytułowanego *Czerwona Giselle*. Tytułem tym choreograf nawiązał zarówno do wydarzeń politycznych, mających ogromny wpływ na delikatną psychikę Spiesiwcewej (rewolucja październikowa w Rosji), jej romansu z czekistą<sup>28</sup>, jak i do uniwersalnej wymowy barwy czerwonej, która jako symbol terroru i cierpienia może stanowić emblemat jej losów. Ejfman ukazał pełne sukcesów występy tancerki na scenie, jak również jej zakłócone życie osobiste, samotność na emigracji, skomplikowane relacje z mężczyznami. Spektakl rosyjskiego choreografa zawiera ponadto sceny z klasycznego baletu *Giselle*. Ejfman płynnie przechodzi od przedstawienia scenicznego epizodu szaleństwa do prawdziwego załamania nerwowego swojej bohaterki. Ukazuje emocjonalne rozdarcie Spiesiwcewej, stale nękaną obrazami przeszłości, a także jej niemoc w oddzieleniu rzeczywistości od dręczących ją widziadeł. Rosyjski choreograf w swym dziele akcentuje również obecność Antona Dolina, który przez wiele lat podkochiwał się w tancerce i był świadkiem wstrząsających krzyków baleriny z prośbą o pomoc, kiedy zabierano ją do szpitala psychiatrycznego<sup>29</sup>. Ostatnia scena, swoisty monolog tytułowej bohaterki, ukazuje przejście Spiesiwcewej do jej własnego świata po drugiej stronie lustra, z którego nie ma powrotu. Jak pisze Octavio Roca: „W przeciwieństwie do *Giselle*, najwspa-

---

<sup>26</sup> Cyt. za: T. Nasierowski, op. cit., s. 185.

<sup>27</sup> Zob. *Olga Spessivtseva (1895–1991): Life Imitates Art*, op. cit.

<sup>28</sup> Zob. *Great Russian Women, “Red Giselle” – Olga Spessivtseva*, [online] [www.famous.russian-women.net/famous/olga\\_spessivtseva.shtml](http://www.famous.russian-women.net/famous/olga_spessivtseva.shtml) [dostęp: 3.10.2014].

<sup>29</sup> Por. T. Nasierowski, op. cit., s. 186.

nialszego baletu dziewiętnastego wieku, *Czerwona Giselle* nie daje na końcu ani nadziei, ani przebaczenia. Jest to współczesna tragedia i to jest druzgocąca”<sup>30</sup>.

### **Giselle w szpitalu psychiatrycznym – choreografia Matsa Eka**

Uwspółcześnioną i podobnie poruszającą inscenizację przygotował w 1982 roku szwedzki choreograf Mats Ek, znany z oryginalnego podejścia do materii tanecznej i z upodobań do przedstawiania klasycznych dzieł baletowych w nowych, zaskakujących odsłonach<sup>31</sup>. Jego *Giselle* realizuje schemat libretta baletu dziewiętnastowiecznego, aczkolwiek akcja drugiego aktu dzieje się w szpitalu psychiatrycznym, a willidy zastąpione są przez pacjentki tego zakładu, na czele z Mirtą w roli pielęgniarki. Ek zrezygnował z postaci matki, rozszerzył natomiast partię Hilariona oraz podkreślił obecność Baltyldy (narzeczonej Alberta). Zastosował również ciekawy zabieg przy przedstawianiu społeczności wiejskiej i arystokratycznej. Zrezygnował z wpisanej w dziewiętnastowieczne libretto idealizacji wsi, podkreślając raczej trud pracy niż przyjemność z niej płynącą. Mieszkańcy wsi różnią się od arystokratów jedynie ubiorem. Sposób ich poruszania się jest właściwie identyczny. Nie ma tu też jednej, wyraźnie wyodrębnionej sceny szaleństwa, ponieważ *Giselle* od samego początku przedstawiana jest jako osoba odbiegająca swym zachowaniem od reszty społeczności. Jest osobą bardzo wrażliwą, empatyczną, ufną, a jednocześnie prostą, kierującą się czystym instynktem, niezdolną do fałszu czy snucia intryg. Nie kryje się ona z potrzebą bliskości, z potrzebą kochania i bycia kochaną. Te właśnie przymioty powodują, iż zostaje uznana za osobę pomyloną, co skutkuje wykluczeniem jej ze społeczności, w której do tej pory funkcjonowała, i ścisłą izolacją. W tej wersji *Giselle* szpital psychiatryczny przedstawiony jest jako miejsce dezintegracji ciała i ducha, co odzwierciedla już sama scenografia, obrazująca porozrzucane fragmenty ludzkich części ciała. Co ciekawe, jego pacjentki ukazane są jako osoby łagodne, dziecinne. W ich zachowaniu nie ma agresji, hysterii czy nadpobudliwości. Kreowane są raczej na ofiary społeczeństwa niż osoby,

---

<sup>30</sup> O. Roca, *A Russian ballerina's devastating story / Eifman troupe captures drama of choreographer's 'Red Giselle' in S.F. premiere*, [online] [www.sfgate.com/entertainment/article/A-Russian-ballerina-s-devastating-story-Eifman-2617880.php](http://www.sfgate.com/entertainment/article/A-Russian-ballerina-s-devastating-story-Eifman-2617880.php) [dostęp: 2.10.2014], tłum. własne.

<sup>31</sup> Mats Ek jest również autorem choreografii do takich słynnych spektakli, jak: *Święto wiosny* (1984), *Jezioro łabędzie* (1987), *Carmen* (1992), *Śpiąca królewna* (1996) czy *Romeo i Julia* (2013).

które miałyby przyczynić się do jego rozpadu. Zamiast paczki romantycznej i *point*, Ek wprowadził białe stopy, szpitalne fartuchy, legginsy oraz wykonaną z bandaży opaskę na głowę dla Giselle. Z kolei Albert, choć nie jest już księciem, ubrany jest w tej inscenizacji w biały garnitur, co ma symbolizować jego korzystną sytuację społeczną i materialną. Pod wpływem uczucia do Giselle w czasie odwiedzin w szpitalu psychiatrycznym bohater przechodzi jednak przemianę. Dopiero teraz zaczyna rozumieć delikatną, kruchą naturę ukochanej, która zdaje się być wcieleniem czystego dobra. Dlatego też odrzuca dotychczasowe życie, opuszcza szpital nagi, zupełnie bezbrony, niejako na nowo narodzony. Wraca do punktu wyjścia – miejsca, w którym poznał Giselle. Tutaj spotyka Hilariona, który na jego widok odrzuca pragnienie zemsty. Ów do niedawna rywal w uczuciach do ukochanej kobiety, widząc stan, w jakim znajduje się Albert, podaje mu koc, aby przykrył swoją nagość.

### Podsumowanie

*Giselle*, będąca esencją romantycznego baletu, dla XX i XXI wieku została odkryta dzięki wielkim balerinom oraz choreografom epoki, którzy poprzez pogłębienie portretu psychologicznego tytułowej bohaterki oraz przeniesienie jej historii w nowy historycznie i kulturowo kontekst zaktualizowali oraz odświeżyli potencjał, jaki drzemie w tym przedstawieniu. Scena szaleństwa, będąca kulminacją tego spektaklu, stała się nie tylko sprawdzianem umiejętności tancerek, ale również, czego dowodem jest między innymi inscenizacja Matsa Eka, punktem wyjścia do tworzenia kolejnych wersji tego baletu. Choreografia z 1841 roku ukazuje próbę rozszerzenia ekspresji tańca klasycznego poprzez połączenie techniki z wyrazem aktorskim, odejście od konwencjonalnej pantomimy i chęć pogłębienia dramaturgii spektaklu. Propozycja Matsa Eka idzie jeszcze dalej. Szwedzki choreograf nie waha się bowiem odrzec swoich tancerzy z wizerunku „pięknych” i „wysublimowanych”. Dzięki stworzonej przez niego estetyce tańca choreografia jest głęboko ekspresywna, prawdziwa, daleka od idealizowania rzeczywistości. Mimo etykietyki szalonej, jego *Giselle*, podobnie jak w XIX wieku, jest osobą, ku której kieruje się sympatia i empatia widza. Drugą stroną tego szaleństwa, poruszającą głównie dlatego, że scenariusz do baletu napisał samo życie, stworzył Borys Ejfmán. Wstrząsająca historia Olgi Spiesiwcewej, „genialnej *Giselle*, która tak głęboko pogrążyła się w roli, że nie miała sił wrócić z powrotem”<sup>32</sup>, za pomocą niewerbalnej sztuki tańca ukazuje rozwój choro-

---

<sup>32</sup> Zob. *Divine Giselle*, reż. M. Merkel, 1997.



by psychicznej i wielość czynników, które przyczyniają się do jej wystąpienia. Przedstawione tu ujęcia szaleństwa są dowodem na to, iż – parafrazując słowa Joanny Sibilskiej-Siudym – balet romantyczny jest aktualny wtedy, „gdy pozostanie zrozumiałe i jak za dawnych lat będzie wzruszać widzów”<sup>33</sup>. Ukazują one również ogromny rozwój i potencjał samego tańca, który jako ponadnarodowa forma ekspresji może służyć wyrażaniu niebanalnych, złożonych, filozoficznych oraz społecznie aktualnych treści.

#### DANCE IMAGES OF INSANITY IN ADOLPHE ADAM'S BALLET *GISELLE*

##### ABSTRACT

The libretto of *Giselle* served choreographers and dancers as the starting point in showcasing their ideas and images of dance madness successfully for generations. One of its most famous performers was the dancer Olga Spessivtseva. She got so worked up with the psychology of her character that she ended up spending her last years of her life in a psychiatric clinic. This terrible tragedy inspired the choreographer Boris Eifman to create a ballet called *Red Giselle*. He focussed his ideas not only on Spessivtseva's madness, but on mental illness in general. So, this once great romantic ballet, created two centuries ago, has gone in a completely new and bold direction. Through the support of its choreographer's ideas and the dancer's abilities, *Giselle* is still regarded as an attractive staging production for companies today, and more so, it has now evolved into a story established on the categories of madness.

##### KEYWORDS

*Giselle*, ballet, dance, madness, reinterpretation

##### BIBLIOGRAFIA

1. Beaumont C. W., *The Ballet Called Giselle*, Alton 2011.
2. Bland A., *A History of Ballet and Dance in the Western World*, London 1976.
3. Brinson P., Crisp C., *Ballet for All*, London 1970.
4. Guest I., *Balet romantyczny w Paryżu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1978.
5. Haskell A., *Balet*, tłum. A. Bońkowska, Kraków 1969.
6. Kretkowska E., *Psychoanaliza jako metodologia badania dzieła baletowego*, „Studia Choreologica” 2015, Vol. XVI, s. 135–145.
7. Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, t. II: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1968.
8. Narewska A., *Wątki wampiryczne w balecie Giselle Adolphe'a Adama*, „Studia Choreologica” 2014, Vol. XV, s. 141–156.
9. Nasierowski T., *Gdy rozum śpi, a w mięśniach rodzi się obłąd*, Warszawa 2004.
10. Porter R., *Szaleństwo. Rys historyczny*, Poznań 2003.

---

<sup>33</sup> J. Sibilska-Siudym, op. cit., s. 25.

11. Sibilska-Siudym J., *Romantyczna legenda, czyli o duchach w balecie*, [w:] *Giselle*, Biblioteka „Gazety Wyborczej”, nr 11, Warszawa 2010.
12. Turska I., *Giselle*, [w:] eadem, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 135–139.
13. Turska I., *Taniec w okresie Romantyzmu*, [w:] eadem, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2009, s. 148–174.
14. Wysocka T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

#### FILMOGRAFIA

1. *Divine Giselle*, reż. M. Merkel, 1997.
2. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Perrot, J. Coralli, D. Blair, American Ballet Theatre, Metropolitan Opera House, Nowy Jork 1969.
3. *Giselle*, A. Adam, Bolshoi Ballet, 1975.
4. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, P. Wright, reż. N. Campbell, National Ballet of Canada, 1976.
5. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, American Ballet Theatre, Metropolitan Opera House, Nowy Jork 1977.
6. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, reż. S. Dorfman, R. Nuriejew, Bavarian State Ballet, 1979.
7. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, L. Ławrowski, M. Petipa, Teatro dell' Opera di Roma, Rzym 1980.
8. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, Kirov Ballet, Mariinsky Theatre, Petersburg 1983.
9. *Creole Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, F. Franklin, reż. T. Grimm, Dance Theatre of Harlem, 1988.
10. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Grigorowicz, Bolshoi Ballet, Bolshoi Theatre, Moskwa 1990.
11. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, The Australian Ballet, Adelaide Festival Centre, Adelaide 1990.
12. *My Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, L. Ławrowski, reż. E. Michaiłowa, Bolshoi Theatre 1993.
13. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, P. Bart, Teatro alla Scala, Mediolan 1996.
14. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, A. Gorski, L. Ławrowski, W. Wasiliew, Bolshoi Ballet, Bolshoi Theatre, Moskwa 1997.
15. *Giselle*, A. Adam, chor. W. Wasiliew, Bolshoi Ballet, Bolshoi Theatre, 1998.
16. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, A. Gorski, L. Ławrowski, W. Wasiliew, Bolshoi Ballet, Bolshoi Theatre, Moskwa 2001.
17. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, L. Ławrowski, Tokyo Ballet, Tokio 2004.
18. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, Y. Chauviré, Balet Teatru La Scala, Teatro alla Scala, Mediolan 2005.
19. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, P. Bart, E. Polyakov, Paris Opera Ballet, Palais Garnier, Paryż 2006.
20. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, Royal Ballet, Royal Opera House, Londyn 2007.
21. *Giselle*, A. Adam, Mariinsky Ballet, Mariinsky Theatre, Petersburg 2007.
22. *Giselle*, A. Adam, Mariinsky Ballet, Mariinsky Theatre, Petersburg 2008.

23. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, R. Beaujean, R. Bustamante, Dutch National Ballet, Het Muziektheater, Amsterdam 2009.
24. *Giselle*, A. Adam, chor. J. Coralli, J. Perrault, M. Petipa, C. Peasley, Ch. Jude, Ballet de l'Opera National de Bordeaux, Opera National de Bordeaux, Bordeaux 2011.
25. *Giselle: Belle of the Ballet*, reż. D. Best, BBC, 2017.
26. *Giselle's Mania*, reż. A. Uchitel, 1996.



DARIA DOMARAŃCZYK

UNIwersytet Łódzki  
WYDZIAŁ FILOZOFICZNO-HISTORYCZNY  
KATEDRA HISTORII POLSKI XIX WIEKU  
E-MAIL: DDOMARANCZYK@WP.PL

---

## Początki prasy psychologicznej na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX wieku

### STRESZCZENIE

Artykuł przybliży początki psychologii na ziemiach polskich w XIX wieku (szczególnie w Galicji i Królestwie Polskim). Fascynacja nową jak na ówczesne czasy dziedziną wiedzy, łączącą w sobie elementy nauki, doświadczenia, badania emocji i magii, szybko rozprzestrzeniła się po większych miastach. Również psychologia jako dyscyplina wspierająca medycynę w leczeniu „ciała i duszy” budziła zainteresowanie praktyków. Specjaliści – wykwalifikowani psycholodzy, tacy jak Julian Ochorowicz, Helena Deutsch, Józefa Joteyko, Józefa Kodisowa czy Anna Wyczółkowska, w swej pracy spotykali się z osobami cierpiącymi na różnego rodzaju zaburzenia emocjonalne i choroby psychiczne. Wśród nich były nerwice, choroby afektywne, depresje, zaburzenia odżywiania i osobowości oraz uzależnienia. Swoje obserwacje i doświadczenia opisali w autorskich publikacjach psychologicznych, w prasie (codziennej, specjalistycznej i kobiecej) oraz w nielicznie zachowanych pamiętnikach.

### SŁOWA KLUCZOWE

psychologia, prasa, ziemie polskie, artykuły, badacze

Choć nam się zdaje, że nauki są jedne na całej ziemi, utrzymywałem zawsze i wołałem w głos o to, że każdy naród powinien mieć swoje własne, powinien je sobie przyswoić, powinien je mieć we własnej swojej mowie, inaczej nigdy oświeconym nie będzie.

Jan Śniadecki, *O fizycznym wychowaniu dzieci*<sup>1</sup>

Popularna i ciesząca się znacznym zainteresowaniem wśród współczesnego społeczeństwa psychologia przeszła burzliwe dzieje, zanim stała się pełnoprawną dyscypliną naukową w znanym nam ujęciu. Traktowana jako para-

---

<sup>1</sup> J. Śniadecki, *O fizycznym wychowaniu dzieci*, Wrocław 1956, s. 89.

nauka, wiedza na wpół medyczna, na wpół humanistyczna czy filozoficzna, przyrównywana była bardziej do magii. Nic dziwnego, skoro dla większości żyjących w XIX wieku egzotycznie brzmiące słowo „psychologia” kojarzone było między innymi z seansami spirytystycznymi. Najbardziej znanym polskim medium była Stanisława Tomczykówna, której obserwacji i badania podjął się „ojciec” rodzimej nauki – doktor Julian Ochorowicz<sup>2</sup>.

Początki rodzimej refleksji psychologicznej upatrywać należy w I połowie XIX wieku, kiedy to w 1845 roku opublikowany został pierwszy polski podręcznik psychiatrii – *O chorobach umysłowych* Bartłomieja Frydrycha. Jednak kilka prac traktujących zarówno o ludzkich, jak i zwierzęcych emocjach można znaleźć już w XVIII wieku, czego przykładem jest wydana w 1793 roku książka członka zakonu bonifratrów Ludwika Perzyny pt. *Lekarz dla włościan, czyli rada dla pospólstwa w chorobach i dolegliwościach naszemu krajowi albo właściwych, albo po większej części przyswojonych każdemu naszego kraju mieszkańcowi do wiadomości potrzebna*, w której można znaleźć ówczesne stosowane metody leczenia przypadłości ciała i duszy. Zasadniczą genezę powstania polskiej psychologii trzeba wiązać z działalnością pierwszych profesjonalnych psychologów naukowców, wśród których wymienić trzeba: Juliana Ochorowicza, Władysława Heinricha<sup>3</sup>, Edwarda Abramowskiego<sup>4</sup>, Kazimierza Twardowskiego<sup>5</sup>, Władysława Weryho<sup>6</sup>, Władysława Witwickiego<sup>7</sup>, a także z pionierskimi pracami praktyków tera-

---

<sup>2</sup> Julian Leopold Ochorowicz (1850–1817), polski psycholog, filozof, wynalazca, poeta, publicysta i fotografik. Teoretyk pozytywizmu. Pionier polskiego podejścia do psychologii eksperymentalnej, założyciel laboratorium psychologicznego w Wiśle.

<sup>3</sup> Władysław Heinrich (1869–1957), polski historyk filozofii i psycholog, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, członek Polskiej Akademii Umiejętności, w latach 1923–1935 redaktor naczelny „Kwartalnika Filozoficznego”.

<sup>4</sup> Józef Edward Abramowski (1868–1918), myśliciel polityczny, socjolog, filozof, psycholog, jeden z założycieli i pierwszy przewodniczący Polskiego Towarzystwa Psychologicznego.

<sup>5</sup> Kazimierz Twardowski (1866–1938), polski filozof i psycholog, twórca lwowsko-warszawskiej szkoły filozofii, inicjator powołania Polskiego Towarzystwa Filozoficznego oraz czasopisma „Ruch Filozoficzny”.

<sup>6</sup> Władysław Weryho (1867–1916), filozof, psycholog, założyciel i redaktor „Przeglądu Filozoficznego”, współzałożyciel Polskiego Towarzystwa Filozoficznego i Polskiego Towarzystwa Psychologicznego.

<sup>7</sup> Władysław Witwicki (1878–1948), filozof, psycholog, tłumacz. Wychowanek Kazimierza Twardowskiego, następnie profesor na Uniwersytecie Warszawskim, tłumacz dzieł Platona.

peutów, między innymi Jana Władysława Dawida<sup>8</sup>, Anieli Szcówny<sup>9</sup>, Bolesława Błażka<sup>10</sup> i Heleny Deutsch<sup>11</sup>.

Wymienieni psychologowie stworzyli na uniwersytetach we Lwowie, Krakowie, Warszawie i Poznaniu pierwsze polskie katedry tej dyscypliny naukowej. Byli również inicjatorami powołania odrębnej sekcji psychologicznej w ramach IX Zjazdu Lekarzy i Przyrodników Polskich w 1900 roku w Krakowie, a następnie w 1909 roku, już jako współgospodarze, zorganizowali I Zjazd Neurologów, Psychiatrów i Psychologów w Warszawie. Drugie z wydarzeń stało się przełomowe dla omawianej dziedziny wiedzy z uwagi na użycie po raz pierwszy oficjalnie terminu „polska psychologia”. Niewątpliwym zwieńczeniem kształtowania się polskiej myśli psychologicznej było utworzenie 5 marca 1907 roku Polskiego Towarzystwa Psychologicznego z siedzibą w Warszawie. Zrzeszenie mogło powstać na terenie Królestwa Polskiego dzięki zmianom w prawie, tj. ogłoszeniu w marcu 1906 roku ustaw tymczasowych o stowarzyszeniach<sup>12</sup>.

Wyodrębniona z filozofii psychologia nie miała bardzo długo na naszych ziemiach swojego własnego czasopisma. Wiadomości o niej na początku można było znaleźć w prasie codziennej oraz kobiecej. Wśród tytułów warto wymienić: „Przegląd Tygodniowy”, „Ateneum”, „Kronikę Warszawską”, „Prawdę”, „Świat Kobiety”, „Bluszcz” oraz „Ster” – zarówno lwowski, jak i warszawski. Psychologiczne zagadnienia omawiano także w specjalistycznej prasie medycznej, takiej jak: „Medycyna. Czasopismo Tygodniowe dla Lekarzy Praktycznych”, „Medycyna i Kronika Lekarska. Czasopismo Tygodniowe dla Lekarzy Praktyków”, „Neurologia Polska” oraz „Tygodnik Lekarski Poświęcony Medycynie, Chirurgii, Akuszeryi, Farmacji i Weterynaryi”. Osobną grupę stanowiły naukowe pisma z zakresu filozofii oraz pedagogiki, między

---

<sup>8</sup> Jan Władysław Dawid (1859–1914), filozof, psycholog, pedagog, pionier polskiej psychologii wychowawczej oraz eksperymentalnej, uczeń Wilhelma Wundta i Hermanna Ebbinghaus, redaktor „Przeglądu Pedagogicznego”, „Głosu” oraz „Przeglądu Społecznego”.

<sup>9</sup> Aniela Szcówna (1869–1921), psycholog, pedagog, redaktorka „Przeglądu Pedagogicznego” i „Szkoły Powszechnej”, jedna z założycielek Polskiego Towarzystwa Badań nad Dziećmi.

<sup>10</sup> Bolesław Błażek (1872–1943), fizyk, matematyk, filozof i jeden z prekursorów polskiej psychologii wychowawczej.

<sup>11</sup> Helena Deutsch (1884–1982), polska psychoanalityczka, lekarz, pierwsza psychoanalityczka zajmująca się psychologią kobiet i ich seksualnością, uczennica i współpracownica Zygmunta Freuda. Zob. W. Bobrowska-Nowak, K. Czarnecki, *Narodziny i rozwój psychologii w Polsce. Wybór materiałów*, Katowice 1970, s. 34–94.

<sup>12</sup> T. Rzepa, B. Dobroczyński, *Historia polskiej myśli psychologicznej. Krótkie wykłady*, Warszawa 2009, s. 129–150.

innymi „Przegląd Filozoficzny” i „Przegląd Pedagogiczny”. Wreszcie w latach dwudziestych XX wieku na rodzimym rynku wydawniczym ukazuje się pierwsze polskie czasopismo psychologiczne – „Polskie Archiwum Psychologii”. Najpopularniejsze fachowe pisma psychologiczne – „Kwartalnik Psychologiczny” oraz „Przegląd Psychologiczny” – zaczęto wydawać w latach trzydziestych i pięćdziesiątych. Historię rozwoju prasy psychologicznej skomentował w 1930 roku Stefan Błachowski<sup>13</sup>:

Prace polskich psychologów przez długie lata [...] były jakby bezdomne, tułając się po czasopismach filozoficznych, pedagogicznych i lekarskich, w których stanowiły raczej tylko tolerowany niż pożądany materiał redakcyjny [...] niekiedy zacierał się po nich wszelki ślad. Praca szła na marne. O ile polski autor pisał w obcym języku, praca pojawiała się w zachodnich czasopismach [...] i tam jak kropla rozpyływała się w morzu olbrzymiej obcej twórczości. Nie ginęła ona co prawda dla nauki w ogóle, ale odrwana od macierzystego pnia nie przyczyniała się do rozwoju psychologii w Polsce<sup>14</sup>.

W „Ateneum” stałym współpracownikiem i zarazem ekspertem w sprawach psychologii był wspomniany już przeze mnie dr Julian Ochorowicz. Poza nim artykuły naukowe, recenzje ukazujących się na rynku wydawniczym publikacji oraz sprawozdania z posiedzeń i zjazdów organizacji branżowych pisali między innymi: Henryk Struve<sup>15</sup>, Józef Deskur, Władysław Kozłowski<sup>16</sup>, Jan Władysław Dawid, Bronisław Tejchman, Władysław Chodecki, Adolf Dygasiński<sup>17</sup>, Anna Wyczółkowska, Józefa Joteyko<sup>18</sup> czy Karol Rychliński<sup>19</sup>. Były to w czasie ukazywania się pisma (1876–1901) niekwestionowane autorytety w dziedzinie psychologii, filozofii, socjologii oraz medycyny. Na jego łamach w miarę rozumiałym dla przeciętnego odbiorcy

---

<sup>13</sup> Stefan Błachowski (1889–1962), polski psycholog, profesor Uniwersytetu Poznańskiego, jeden z założycieli Polskiego Towarzystwa Antropologicznego, prekursor polskich badań nad psychologią religii, pamięci oraz twórczości.

<sup>14</sup> S. Błachowski, *Od redakcji*, „Kwartalnik Psychologiczny” 1930, nr 1, s. 5.

<sup>15</sup> Henryk Struve (1840–1913), ps. Florian Gąsiorowski, filozof, psycholog, członek Towarzystwa Naukowego Warszawskiego.

<sup>16</sup> Władysław Kozłowski (1832–1899), polski filozof, socjolog, pedagog, psycholog, literat, uczestnik powstania styczniowego.

<sup>17</sup> Adolf Dygasiński (1839–1902), polski powieściopisarz, publicysta, pedagog, założyciel „Przeglądu Pedagogicznego”, redaktor „Głosu” oraz „Wędrowca”.

<sup>18</sup> Józefa Franciszka Joteyko (1866–1928), polska psycholog i pedagog, współorganizatorka polskiego podejścia do pedagogiki specjalnej (wraz z Marią Grzegorzewską), była przewodniczącą belgijskiego Towarzystwa Neurologicznego oraz laureatką nagród paryskiej Akademii Nauk.

<sup>19</sup> Karol Rychliński (1864–1931), lekarz psychiatra, psycholog, współzałożyciel Szpitala Psychiatrycznego w Drewnicy i jego pierwszy dyrektor.



językiem pisali między innymi następujące artykuły: *Pierwsze objawy rozwoju umysłowego u niemowląt przez Pana Karola Darwina zaobserwowane; Jak zapobiegać chorobom nerwowym? Stosunek wagi mózgu do stopnia inteligencji; O przyczynach snu; Choroby woli; O drugorzędnych źródłach miłości; Pesymizm; Spirytyzm; Z psychologii muzyki; Instynkt u zwierząt i ludzi; Subiektywizm kobiet; Czy mamy inteligencję?; O samobójstwie; Pijaństwo i wstrzeмиęźliwość w Wielkiej Brytanii; Nerwowa i zbrodnia; Skąd się biorą pesymiści? Biografia psychologiczna Słowackiego; Psychologia Sekt; Wyobrażenia i pojęcia; Psychologia i duszoznawstwo; Opieka nad umysłowo chorymi w Europie wieku XIX; Z psychologii kobiecej.*

Bardziej profesjonalny punkt widzenia w odniesieniu do psychologii prezentowali autorzy piszący do „Przeglądu Filozoficznego”, który zaczął się ukazywać w 1897 roku. Kwartalnik ten, zaadresowany do węższego grona odbiorców, był tworzony między innymi przez Józefa Potockiego, Kazimierza Twardowskiego, Edwarda Abramowskiego, Józefę Kodisową<sup>20</sup>, Zygmunta Balickiego<sup>21</sup>, Władysława Kozłowskiego czy Anielę Szycońną. Podobnie jak w „Ateneum”, w „Przeglądzie Filozoficznym” zamieszczano artykuły i polemiki naukowe, recenzje najnowszych publikacji, sprawozdania z krajowych i zagranicznych kongresów, zjazdów i odczytów. Ponadto publikowano przegląd prasy specjalistycznej i zapowiedzi branżowych wydarzeń. Wśród artykułów z początków pisma warto wymienić: *O terminologii psychologicznej; Psychologia wobec fizjologii i filozofii; Biologiczne zadania psychologii; O tworzeniu się małżeństwa i rodziny; O wykładzie psychologii jako nauki doświadczalnej; Nauka o szczęśliwości; Świadomość i energia; Analiza psychologiczna ambicji; Krytyka Wundta; Stosunek psychologii do psychiatrii; O metodach i zagadnieniach psychologii dziecka; Psychologia Spencera; Umysł i ciało oraz ich wzajemny stosunek; Nowy kierunek w psychologii: psychologia wypowiedziana.*

W tym miejscu nie można pominąć postaci Józefy Joteyko, która przysłużyła się rodzimej psychologii, zakładając pierwsze polskojęzyczne czasopismo poświęcone tej dyscyplinie: „Polskie Archiwum Psychologii”. W *Słowie wstępnym* do pierwszego numeru napisała:

Przystępując do wydawania pierwszego w Polsce naukowego kwartalnika, poświęconego psychologii teoretycznej i stosownej, chcemy w kilku słowach wstępnych skreślić cele i zadania nowego wydawnictwa. Jest ono pierwszym – fakt znamienny,

<sup>20</sup> Józefa Kodisowa (1865–1940), filozof, psycholog, wykładała na Wolnej Wszechnicy Polskiej.

<sup>21</sup> Zygmunt Balicki (1858–1916), polski socjolog, prawnik, publicysta, polityk, jeden z czołowych działaczy Narodowej Demokracji.

którego komentowanie daje dość smutny obraz stanu, w jakim [w] naszym kraju znajdują się nauki psychologiczne [...]. A jednak jesteśmy świadkami psychologizacji przeróżnych dziedzin życia w innych krajach, wiemy także o zawrotnym niemal ruchu na polu psychologii teoretycznej, nie jest nam również obcem, że zarówno psychologia jak i psychotechnika (w szerokim tego słowa znaczeniu) łączą swe wysiłki w celu rozwiązywania problemów dotyczących człowieka – jako jednostki i zbiorowości, jako dorosłego i dziecka<sup>22</sup>.

W dalszej części tekstu autorka obaliła powszechnie panujący wówczas stereotyp, wedle którego tylko lekarz ma wiedzę, jak leczyć. Przedstawiając kompetencje, jakie posiada psycholog w krajach Europy Zachodniej, wyjaśniała, że odpowiednio wykształcony specjalista w tej dziedzinie stanie się partnerem dla medyków. Zdaniem Joteyko widocznym problemem w Polsce był brak osób z uprawnieniami do wykonywania tego zawodu, co zaowocowało postulatem skierowanym do władz o wspieranie polskich ośrodków kształcących przyszłych psychologów. Następnie uczona nawiązała do słów opublikowanych na łamach wydawanego przez nią w Brukseli „La Revue Psychologique”. W inauguracyjnym numerze napisała, że psychologia nie jest postrzegana jako nauka, lecz pewnego rodzaju ciekawostka. Zwróciła także uwagę na to, że nie każdy chętny może zostać psychologiem. Przyszły adept tego zawodu powinien zdawać sobie sprawę z własnych ograniczeń (różnic indywidualnych) i kierować się wyższymi wartościami. Pomocne miałyby być specjalnie opracowane testy psychologiczne zdawane w czasie nauki. Joteyko odważnie, jak na tamte czasy, postulowała:

A jednak w interesie zarówno jednostek jak i społeczeństwa leży, aby ludzie najzdolniejsi i najlepiej przygotowani zajmowali stanowiska najwyższe. Należy przeto otrząsnąć się z tej mediokracji, która nas przytłacza. Rozpoznanie uzdolnień zwiększy w znaczny sposób produktywność, zarówno w dziedzinie przemysłowej jak naukowej i artystycznej. Da możliwość zużytkowania nawet i pod – wartości, ponieważ dana jednostka, wykazująca brak uzdolnień w pewnym kierunku, może się okazać wystarczającą w pełnieniu niektórych zawodów<sup>23</sup>.

Kończąc ów tekst, Joteyko przedstawiła powody założenia „Polskiego Archiwum Psychologii” oraz nakreśliła sylwetki jego twórców i potencjalnych odbiorców. Pismo miało się stać płaszczyzną wymiany myśli, poglądów oraz dokonań polskich psychologów. Cennym wsparciem miała być grupa stałych współpracowników – przedstawiciele innych profesji, na przykład lekarzy, pedagogów, socjologów, antropologów, prawników oraz psy-

---

<sup>22</sup> J. Joteyko, *Słowo wstępne*, „Polskie Archiwum Psychologii” 1926, nr 1, s. 1.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 2.

chotechników. Do redagowania tytułu zaproszono także członków Koła Psychologicznego oraz Polski Związek Nauczycielstwa Szkół Powszechnych. W końcowym akapicie *Słowa wstępnego* Joteyko napisała, ponownie nawiązując do 1908 roku: „Pismo nasze pragnie być łącznikiem między laboratorjum, szkołą i życiem, między twórczą myślą naukową a twórczem urzędywstwieniem szkoły współczesnej”<sup>24</sup>.

Przedstawiony przeze mnie szkic historii polskiej psychologii na przykładzie ewolucji prasy specjalistycznej może stanowić podstawę dalszych rozważań. Nasuwają się pytania o różnice międzyzaborowe w rozwoju myśli psychologicznej, recepcję zachodnich metod oraz warunki społeczno-prawne, w ramach których mogli działać pierwsi polscy teoretycy i praktycy psychologii. Niewątpliwie znaczne zapóźnienie w rozwoju omawianej nauki w stosunku do zachodniej Europy odbiło się także na rodzimej prasie psychologicznej. Utrudniony dostęp do zagranicznych periodyków nie napawał optymizmem ani polskich uczonych, ani praktyków, którym trudno było śledzić najnowsze doniesienia. Jeszcze w 1930 roku powyższą sytuacją zmartwiony był profesor Stefan Błachowski:

Wiadomo, że tylko ci pracownicy polscy, którzy żyją w uniwersyteckich ośrodkach mieli i mają możliwość czytania nowych prac zagranicznych autorów. Czasopisma zagraniczne są z reguły tak drogie, że nawet uniwersyteckie biblioteki i instytuty psychologiczne mogą sobie pozwolić jedynie na abonowanie kilku najniezbędniejszych. Osoba prywatna zagranicznych czasopism nie sprowadza. Nie stać jej na to<sup>25</sup>.

Nic więc dziwnego, że zapoczątkowany w dwudziestoleciu międzywojennym dynamiczny rozwój polskiej psychologii pozwolił na doścignięcie europejskich osiągnięć dopiero po drugiej wojnie światowej.

#### THE ORIGINS OF THE PRESS PSYCHOLOGICAL POLISH LANDS AT THE TURN OF THE 19<sup>TH</sup> AND 20<sup>TH</sup> CENTURY

##### ABSTRACT

The essay depicts the development of psychology throughout Polish lands, especially in Galicia and the Kingdom of Poland, in the 19<sup>th</sup> century. The fascination with this new branch of knowledge that combined elements of science, the studies of emotions and magic was spreading quickly throughout the bigger cities. Psychology was a phenomenon among practitioners as a branch of science that was useful also in medicine, in treatment of body and soul. The specialists – qualified psychologists such

---

<sup>24</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>25</sup> S. Błachowski, op. cit., s. 3.

as Julian Ochorowicz, Helena Deutsch, Józefa Joteyko, Józefa Kodisowa or Anna Wyczółkowska during their work were also meeting people suffering from all kinds of emotional disturbance and mental diseases, such as neurosis, bipolar disorders, depression, eating and personality disorders as well as addictions. The psychologists thoroughly described their observations and experiences in their publications – pioneering psychological dissertations, magazines (both everyday and specialist press, as well as women’s magazines) and a few diaries that remained.

#### KEYWORDS

psychology, press, Polish lands, articles, researchers

#### BIBLIOGRAFIA

1. Błachowski S., *Od redakcji*, „Kwartalnik Psychologiczny” 1930, nr 1.
2. Bobrowska-Nowak W., Czarnecki K., *Narodziny i rozwój psychologii w Polsce. Wybór materiałów*, Katowice 1970.
3. Joteyko J., *Słowo wstępne*, „Polskie Archiwum Psychologii” 1926, nr 1.
4. Rzepa T., Dobroczyński B., *Historia polskiej myśli psychologicznej. Krótkie wykłady*, Warszawa 2009.
5. Śniadecki J., *O fizycznym wychowaniu dzieci*, Wrocław 1956.

## Informacje o autorach

Iwona Boruszkowska – absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, tłumaczka literatury ukraińskiej, teoretyczka literatury i krytyczka literacka. Asystentka w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki UJ. Autorka książki *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice* (Kraków 2016), redaktorka monografii zbiorowej *Po Czarnobylu: miejsce katastrofy we współczesnej humanistyce* (wraz z K. Glinianowicz, A. Grzemska, P. Krupą, Kraków 2017) oraz autorka artykułów naukowych publikowanych między innymi w „Pamiętniku Literackim”, „Wielogłosie”, „Czasie Kultury”, „Przestrzeniach Teorii”, „Przekładańcu”.

Aleksandra Byrska – absolwentka krytyki literackiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, doktorantka w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ, przygotowuje rozprawę doktorską pt. *Skandal osobistego. Zderzenia z intymnością w najnowszej prozie polskiej*. Redaktorka działu literackiego pisma kulturalnego „Fragile”. Publikowała między innymi w „Wielogłosie”, „Zeszytach Naukowych Towarzystwa Doktorantów UJ”, „Blizie”, „Fragile” oraz w tomach zbiorowych.

Paulina Charko-Klekot – absolwentka filologii rosyjskiej na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, asystentka w Zakładzie Historii Literatury Rosyjskiej Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską pt. *Dramat zaangażowany i angażujący. Współczesna dramaturgia rosyjska wobec zagadnienia kobiecości*. Zainteresowania badawcze: współczesna dramaturgia rosyjska, feminizm, polityczność teatru i dramatu.

Daria Domarańczyk – absolwentka studiów licencjackich i magisterskich z historii (specjalność regionalna) oraz magisterskich z dziennikarstwa i komunikacji społecznej (specjalność: specjalistyczne odmiany dziennikarstwa) Uniwersytetu Łódzkiego. Obecnie doktorantka na Wydziale Filozoficzno-Historycznym w Instytucie Historii (Katedra Historii Polski XIX wieku) Uniwersytetu Łódzkiego. Przygotowuje dysertację na temat początków psychologii w Królestwie Polskim w XIX wieku.

Sabina Misiarz-Filipek – absolwentka krytyki literackiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, autorka bloga [www.wielkieusta.blogspot.com](http://www.wielkieusta.blogspot.com). Publikuje teksty krytyczne, między innymi w „Twórczości”, „Nowej Dekadzie Krakowskiej”, „Fragile”, „Pop-modernie” i „artPapierze”.

Agnieszka Narewska – magister sztuki oraz magister filologii polskiej. Absolwentka Krakowskiej Zawodowej Szkoły Baletowej. Doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauczycielka tańca klasycznego w Krakowskiej Akademii Tańca. W roku akademickim 2015/2016 prowadziła kurs dla studentów UJ *Zatańczyć literaturę. Choreograficzne inscenizacje dzieł W. Szekspira*. W roku akademickim 2016/2017 oraz 2017/2018 wykładowczyni *Historii baletu* na Uniwersytecie Trzeciego Wieku UJ. Autorka artykułów w czasopismach naukowych i książkach zbiorowych na temat wybranych zagadnień z historii baletu. Członkini Polskiego Forum Choreologicznego.

Olexandr Wesselenyi – absolwent filologii ukraińskiej, tłumacz, animator projektów kulturalnych. Pracuje w Katedrze Literatury Ukraińskiej Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. M. Kociubińskiego w Winnicy (Ukraina). Bada prozę ukraińskiej emigracji, a także tematy łośtrzykowskie i szalone w ukraińskiej literaturze. Laureat konkursu METAPHORA za przekład esejów Laszlo Krasznahorkaia.

Łukasz Wróblewski – filolog, kulturoznawca, doktorant na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, stypendysta Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Autor książki *Masłowska: opowieść o wstręcie* (2016), współredaktor monografii *Rozkosz w kulturze* (2016), *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury* (2016) oraz *Nagość w kulturze* (2017). Publikował między innymi w „Tekstach Drugich”, „Przełędzie Humanistycznym”, „Postscriptum Polonistycznym”, „Stanie Rzeczy”, „Masce” oraz w tomach zbiorowych.

Urszula Zbrzeźniak – absolwentka filozofii, pracuje w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książki *Michel Foucault. Ku historycznej ontologii nas samych*. Zajmuje się współczesną myślą kontynentalną. Jej ostatnie prace koncentrują się wokół zagadnień związanych z filozofią polityki.

## ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW UJ NAUKI HUMANISTYCZNE

Czasopismo naukowe wydawane od 2010 roku jako półrocznik, a od 2016 roku jako kwartalnik przez Towarzystwo Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. W ramach serii humanistycznej „Zeszytów Naukowych TD UJ” publikowane są teksty z różnych dyscyplin, głównie filozofii, literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, teorii czy historii sztuki, filmoznawstwa, teatrologii. Na łamach czasopisma publikujemy:

- artykuły naukowe,
- opracowania będące wynikiem badań empirycznych,
- raporty i komunikaty,
- recenzje i omówienia tekstów ważnych dla danej dyscypliny,
- sprawozdania z konferencji, sympozjów, sesji naukowych, warsztatów.

Teksty publikowane na łamach „Zeszytów Naukowych” poddawane są procedurze recenzowania opisanej na stronie internetowej [www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/pliki-do-pobrania](http://www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/pliki-do-pobrania), ponadto informuje się, że Redakcja zgodnie z wytycznymi Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego prowadzi działania antyghostwritingowe.

Osoby zainteresowane opublikowaniem tekstu w „Zeszytach Naukowych TD UJ” proszone są o nadsyłanie materiałów w języku polskim lub w jednym z języków kongresowych. Do druku przyjmowane są wyłącznie prace oryginalne, wcześniej niepublikowane. Materiały powinny zawierać dodatkowo streszczenia w języku polskim i angielskim, słowa kluczowe w języku polskim i angielskim oraz bibliografię, a także notę o Autorze wraz z afiliacją i adresem mailowym. Redakcja zastrzega sobie prawo do wprowadzania zmian w tekście. Na ostatnim etapie przygotowywania publikacji przewidziana jest także korekta autorska i autoryzacja.

Kontakt z redakcją: [zeszytyhumanistyczne@gmail.com](mailto:zeszytyhumanistyczne@gmail.com)  
Adres redakcji: ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków

