

## Dramaturgia postdramatyczna i (anty?)feministyczna. O Księżniczkach Elfriede Jelinek

### I. Słowo o pisarce

Postać i pisarstwo nagrodzonej Noblem w 2004 roku Austriaczki Elfriede Jelinek rzadko kiedy pozostawiają czytelników lub widzów jej pisarstwa i prezentacji teatralnych (z trudem można nazwać je sztukami lub dramatami) obojętnymi czy nieporuszonymi. Margarete Sander trafnie zauważyła w dysertacji wydanej w 1996 roku, iż w pisaniu o Jelinek przeważał zwykle styl zaangażowany: obronny, usprawiedliwiający lub oskarżycielski. Stanowił on wprost lub pośrednio efekt jej prowokujących lub zgoła szokujących wypowiedzi medialnych i równie bulwersujących występów „artystycznych”. Odbierano je nierzadko – czy słusznie i w dobrej wierze, to inna sprawa – jako rzeczy pornograficzne, ordynarne, brutalne, obsceniczne lub odrażające, budzące obrzydzenie i oburzenie, a w najlepszym razie irytację lub skrajne zdumienie. Degradowano je – także pod względem literackim i artystycznym – na wszelkie możliwe sposoby<sup>1</sup>.

Mimo iż krytyka pisarstwa Jelinek wyływała na ogół z zewnętrznych, pozaliterackich pobudek ideologicznych i politycznych, szukała zazwyczaj dla siebie usprawiedliwienia i alibi w pretekstowej z natury rzeczy rozbiórce jej warsztatu i tekstów. Tę niechęć do tekstów przenoszono z kolei często na osobę pisarki, kojarząc jej charakter i postawę z „chłodem, nienawiścią i cynizmem”<sup>2</sup>. Warto jednak zauważyć, iż portret tego rodzaju – trudno uznać go przecież za pochlebny – powstawał zresztą nie bez udziału Jelinek, gdyż skwapliwie (acz nie bez ukrytej ironii i drwiącej przekory) przyznawała ona rację tym, którzy przypisywali jej różne negatywne lub zgoła odpychające czy poniżające cechy: bycie osobą niepoczytalną, pozbawioną inteligencji i smaku, psychicznie chorą i niespełna rozumem, czy nawet, jak oświadczył wprost znany konserwatywny pisarz niemiecki Martin Mosebach, bycie „jedną z najgłupszych istot na całej zachodniej półkuli (*einen der dümmsten Menschen der westlichen Hemisphäre*)”<sup>3</sup>.

Warto zatem zapytać, czy prestiżowa Nagroda Nobla z 2004 roku zmieniła tę sytuację. To prawda, oswoiła ona w pewnym stopniu publiczność z demonicznym i drażniącym portretem pisarki i jej prowokującym stylem oraz przyczyniła się do zwiększenia

<sup>1</sup> Polską wczesną recepcję twórczości austriackiej pisarki omawia Justyna Górny, *Elfriede Jelinek und die polnische Öffentlichkeit. Ein Beitrag zur Wahrnehmung der Schriftstellerin in der polnischen Presse* [w:] *Positionen der Jelinek-Forschung*, Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Band 74, Bern 2008, s. 13–28.

<sup>2</sup> M. Sander, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: das Beispiel „Totenauberg”*, Würzburg 1996, s. 16. Cyt. wg: [https://books.google.pl/books?id=eTGOe3xFO\\_wC&pg=PA146&lpg=PA146&dq=jelinek+dramentheorie&source#v=onepage&q=jelinek%20dramentheorie&f=false](https://books.google.pl/books?id=eTGOe3xFO_wC&pg=PA146&lpg=PA146&dq=jelinek+dramentheorie&source#v=onepage&q=jelinek%20dramentheorie&f=false) [dostęp: 25.07.2015].

<sup>3</sup> *Gemischte Reaktionen*, „Die Welt”, <http://www.welt.de/print-welt/article345010/Gemischte-Reaktionen.html> [dostęp: 25.07.2015].

respektu dla jej osoby i dorobku. Spowodowała to zarówno akceptacja sztokholmskiego trybunału literackiego – co prawda, kontrowersyjna, budząca liczne protesty: w momencie przyznania nagrody zdziwienie, iż otrzymała ją „neurotyczna nihilistka”, wyraził bowiem nawet sam Watykan – jak i towarzyszący promocji rozgłos, graniczący (czy nierzadko mylony) w dobie wszechwładzy mediów z sukcesem artystycznym i uznaniem publiczności. Tak czy owak, pytania o sens i wartość wspomnianego pisarstwa nie zostały bynajmniej za sprawą nobiletującą, sówitej nagrody (ponad milion euro) raz na zawsze rozstrzygnięte, a dyskusja nad nim ostatecznie wyczerpana i zamknięta.

Rzecz w tym, iż wspomniany kontrowersyjny portret pisarki wynikał nie tyle z jej wrodzonego usposobienia, charakteru, temperamentu lub spontanicznych zachowań – w takim wąskim, „domowym” otoczeniu i wymiarze nie budziłby on zapewne szerszego zainteresowania – lecz, jak wskazywali niejednokrotnie dociekliwi obserwatorzy, stanowił realizowaną świadomie i z premedytacją medialną autokreację przeznaczoną na użytek publiczny, stanowiącą swego rodzaju publicystyczną kontynuację pisarstwa i zamierzonej przekazu. Była to zarazem forma krytyki i parodia właściwych celebrytom układnych, przymilnych, pełnych konformizmu oraz obliczonych na poklask zachowań publicznych. Strategia ta okazała się zresztą, jak dobitnie wykazała przyznana Jelinek Nagroda Nobla, korzystna i opłacalna dla sprawczyni.

Jelinek – uważna, wnikliwa i krytyczna obserwatorka współczesności – pojęła bowiem, iż skandal, obcesowość, wulgarne i szokujące zachowania – a więc ostentacyjny nonkonformizm, sprzeciw i buntowniczość – odpowiednio wyreżyserowane oraz upublicznione budzą zbiorowe emocje i nieuchronnie kierują medialną, spotęgowaną uwagę na kreatorkę zamieszania. Powodują jednocześnie, iż odbiorcy uważniej odnoszą się do jej wypowiedzi oraz traktują je osobiście, serio i w sposób czy to pozytywnie, czy negatywnie zaangażowany, w każdym razie – nie całkiem obojętny. Wydobywają one ponadto sprawczynię z mroku anonimowości i nijakości, wyróżniają ją, stygmatyzują, eksponują na różne sposoby oraz zamieniają ostatecznie w sugestywną figurę i personę publiczną, żyjącą w aurze rozgłosu i skandali – a także oskarżeń, pomówień i wyzwisk – niezależnym od biologii życiem<sup>4</sup>. Postrzegają ponadto w niej znak określonej, nonkonformistycznej problematyki i postawy światopoglądowej. Do pewnego stopnia również ją mityzują. Ale wciągają się także w dialog lub spór z pisarką oraz umożliwiają w ten sposób szerszy i głębszy odbiór jej poglądów, a w końcu także rodzą – przynajmniej u części czytelników, widzów i słuchaczy – krytyczny stosunek do istniejącej rzeczywistości, władzy i panujących stosunków z uporem demaskowanych przez nią w kolejnych utworach i wywiadach.

To zresztą jeszcze nie wszystko. Otoczona skandalizującą aurą publiczna postać Jelinek funkcjonuje również we współczesnej rzeczywistości na rynku mediów i opinii

---

<sup>4</sup> Ilustruje to zjawisko wywiad z Jelinek, w którym pisarka odpowiada między innymi na krytykę związaną z otrzymaniem Nagrody Nobla, a zarazem charakteryzuje swoją osobowość, styl życia, stosunek do otoczenia, pisarstwo. Wywiad ukazał się w listopadzie 2004 roku w „Weltwoche”, „Berliner Zeitung” i wiedeńskim „profilu”, zob. *Interview mit Elfriede Jelinek*, <http://www.a-e-m-gmbh.com/andremuller/elfriede%20jelinek%202004.html> [dostęp: 29.07.2015].

jako swego rodzaju towar i biznes<sup>5</sup>. Podobny stan rzeczy, niekoniecznie zresztą aranzowany czy zawiniony przez samą Jelinek, jest także na rękę jej przeciwnikom, gdyż niejednokrotnie zniekształca i przyćmiewa on wartości literackie i intelektualne, które kształtowała przez wieki kultura artystyczna uznaje za wysokie, idealne, wysublimowane czy innowacyjne. Wartości tego rodzaju zresztą w znacznym stopniu – aczkolwiek w niekonwencjonalny i prowokujący sposób – charakteryzują postmodernistyczne i postdramatyczne pisarstwo Jelinek. I to właśnie one stanowią jeśli nie jawny, to rzeczywisty, ukryty przedmiot polemicznej deprecjacji.

Taki właśnie jaskrawo dezawuuujący charakter przybrały oskarżenia Jelinek o uprawianie pornografii, kierowane nie tylko pod adresem znaczącej w tym względzie powieści *Lust (Pożądanie)*, lecz także, jak zauważa Brenda L. Bethman, która szczegółowo analizuje ten utwór, całego dzieła pisarki, z najbardziej znanymi powieściami (*Amatorki, Pianistka* czy *Żądza*) na czele<sup>6</sup>. W rozgorzałym i ciągnącym się latami sporze o pornografię u Jelinek – wielu badaczy argumentuje bowiem przekonująco, iż *de facto* mamy tutaj do czynienia z krytyką patriarchalnego dziedzictwa, parodią zjawiska i literacką antypornografią – trafna wydaje się uwaga Matthiasa Luserke, iż Jelinek sytuuje się w rzeczywistości poza rozpalającym emocje sporem „pornografia czy antypornografia”, natomiast rozciąga „do granic tego, co możliwe i osiągalne, estetykę obsceniczności (*Ästhetik des Obszönen*), którą tworzą władza, kapitalizm, mowa i seks, jak również patriarchalizm”<sup>7</sup>.

Można by tu również dodać, iż austriacka pisarka obnaża, wystawia na widok publiczny i w ten sposób dyskredytuje wspomnianą estetykę i poetykę obsceniczną. Poetyka obsceniczności, jak przekonująco ujęła i uogólniła rzecz w tym względzie amerykańska badaczka:

„realizuje wypowiedzenie niewypowiedzianego (*describes speaking the unspeakable*) i wyraża artystyczne strategie mające na celu zmianę przekonań i percepcji. Zmienia się ona zależnie od artysty do artysty, ale to, co bywa dla nich wszystkich wspólne, to nastawienie, by rzeczy obsceniczne funkcjonowały artystycznie”<sup>8</sup>.

Powyższa uwaga podważa zniestawiające zarzuty pod adresem Jelinek, iż pisarka naiwnie, aprobując i z wyrachowaniem oraz – grając na mało wybrednych gustach i niskich pobudkach, obojętnych na względy artystyczne i krytykę patriarchalnego erotyzmu

<sup>5</sup> Ten handlowy aspekt pornografii celnie wydobyla Susanne Hochreite: „Pornografia polega, z jednej strony, na złamaniu moralnego tabu i, z drugiej, na tym, iż traktowana w sposób neoliberalny znakomicie funkcjonuje ekonomicznie: oferuje i sprzedaje towar, który bardzo wielu męskich i żeńskich konsumentów pragnie nabyć, by zaspokoić pożądanie w sposób kontrolowany i w danym momencie na bardzo wygodnych warunkach”, *Die „Lust“ in den Zeiten der Pornografisierung. Nachgelesen: Elfriede Jelineks Romane „Die Klavierspielerin“ und „Lust“*, <https://jelinektabu.univie.ac.at/moral/sexualitaet/susanne-hochreiter/> [dostęp: 29.07.2015]. Wszystkie tłumaczenia obcojęzyczne pochodzą od autora niniejszego tekstu – E.K.

<sup>6</sup> B.L. Bethman, „*Obscene Fantasies*”: *Elfriede Jelinek's Generic Perversions*, New York 2011, s. 78. Zob. także A. Pontzen, *Beredete Scham. Zum Verhältnis von Sprache und weiblicher Sexualität im Werk von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz* [w:] B. Gruber, H.-P. Preußner, (Hgs.), *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, Würzburg 2005, s. 21–40.

<sup>7</sup> M. Luserke, *Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks Lust als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats*, „*Text und Kritik*” 117 (August 1999), s. 98.

<sup>8</sup> B.L. Bethman, *Obscene Fantasies*, op. cit., s. 85.

– wykorzystuje pożyteczność w celach komercyjnych i dla zdobycia taniej popularności. Gdyby przyjąć to ostatnie wyjaśnienie, trzeba by także uznać, iż Jelinek oportunistycznie akceptuje i pisarsko eksploatuje pornografię. Jak to formułuje badaczka tego zjawiska, „pornografia jako centralna forma społecznej seksualizacji jest wszechobecna”<sup>9</sup>, bywa powszechnie i bez skrępowań uprawiana, a ponadto przenika nie tylko reklamę i wszystkie działy rynku, lecz także zadomawia się w niskich i masowych oraz w wysokich formach kultury i literatury. Trudno jednak nie dostrzec absurdalności podobnego zarzutu wobec noblistki.

Analogiczne skutki powoduje dokonywana przez przeciwników Jelinek obrona zachodniego, politycznego, społecznego i ustrojowego *status quo*, które pisarka z pełną werwą inwencją atakuje i kompromituje. Toteż liczne napaści na Jelinek i próby jej zniestawienia z reguły tłumią, zniekształcają, banalizują oraz wekslują na boczne tory uprawianą przez nią wszechstronnie umotywowaną, subwersyjną krytykę społeczeństwa, tak przecież wyraziście obecną i znaczącą w jej publicystyce, powieściach i sztukach.

Odnoszone do Jelinek etykiety *Nestbeschmutzerin* („kalająca własne gniazdo”) i *Heimatbeschimpferin* („obsmarowująca ojczyznę”) dobrze oddają tę – nie zawsze jednoznaczną i klarowną – sytuację sporu i polemik, niemożliwą do obejścia w ponowoczesnym społeczeństwie spektaklu i warunkach cywilizacji medialnej. Polskiemu obserwatorowi „skandalizującej i kalającej własne gniazdo Jelinek” przychodzi jednakże w tym miejscu na myśl cięta replika poetycka Norwida piszącego w jednym z wierszy, iż to nie ten ptak kala gniazdo, co je kala, lecz ten, co mówić o tym nie pozwala. Ojczyście gniazdo, zdaniem polskiego poety, obsmarowują i hańbią bowiem w rzeczywistości ci, którzy z lęku lub z małodusznej hipokryzji i ze źle pojętego patriotyzmu ukrywają narodowe, religijne i obyczajowe nieprawości.

Medialna, obfitująca w napaści i kłótnie otoczka wokół osoby i warsztatu Jelinek zapewne nie powstałaby, gdyby nie jej wyłamująca się z ustalonych, „poprawnych” zachowań różnorodna, agresywnie krytyczna działalność pisarska, obejmująca powieści, dramaturgię teatralną oraz obfitą publicystykę polityczną, społeczną i obyczajową<sup>10</sup>. W tej ostatniej dziedzinie austriacka pisarka podjęła między innymi bezkompromisową i bezlitosną krytykę zarówno społeczeństwa austriackiego, jak i społeczeństwa zachodniego w ogóle, burzącą wyznawane przez nie mity, a przede wszystkim uderzającą w ich dobre samopoczucie i samozadowolenie.

Inspirowały tę krytykę marksizm i wpływowa zachodnia lewica, reprezentowana w szczególności przez szkołę frankfurcką i myślicieli francuskich. Oddziaływały na nią ponadto również inne, radykalnie i negatywistycznie usposobione kierunki w humanistyce zachodniej, takie jak poststrukturalizm, dekonstrukcjonizm czy feminizm. Nawigowała ona także niejednokrotnie do głośnych, aktualnych wydarzeń, by wspomnieć tylko latami

<sup>9</sup> S. Hochreiter, *Die „Lust“ in den Zeiten der Pornografisierung. Nachgelesen...*, op. cit.

<sup>10</sup> W dorobku Jelinek zawierają się także poezja, słuchowiska radiowe, scenariusze telewizyjne i filmowe, eseje, libretto *Robert, der Teufel*, tłumaczenia między innymi powieści Thomasa Pynchona oraz dramatów George’a Feydeau i Eugène Labiche. Zob. bibliografię Pia Janke (Hrsg.), *Jelinek-Handbuch. Mitarbeit von Christian Schenkemayr und Agnes Zenker*, Stuttgart 2013, s. 390–410.

ukrywając lub przemilczając przez otoczenie sprawę Austriaka Josefa Fritzla z Amstetten przetrzymującego w zamknięciu i regularnie gwałcącego przez 24 lata swoją córkę albo też działalność w sferze publicznej neonazistowskiej austriackiej Partii Wolności<sup>11</sup>.

Owa krytycznie ujęta problematyka społeczna i polityczna w pismach Jelinek wyraziła się, ogólnie biorąc, w obnażaniu wstydliwych miejsc i ukrytych prądów cywilizacji zachodniej i samej Austrii. Wiązały się one – wbrew głoszonej fasadowej ideologii, religii i publicznym deklaracjom prominentnych przedstawicieli władzy – z maskowaną praktyką stosowania przemocy i gwałtu, z dwuznaczną, patriarchalną seksualnością, a także ze współudziałem (czy przyzwoleniem) kobiet na sytuacje, które z góry wyznaczają im rolę ofiar w układach męsko-żeńskich. Osobną pozycję Jelinek wyznaczał w tym kontekście jej stosunek do popularnego w świecie zachodnim feminizmu: zarazem przychylny i krytyczny. Krytycyzm ten wyraził się w oskarżeniu feministek i feminizmu o tolerancję wobec społecznych i kulturowych tabu, które konserwują patriarchalizm<sup>12</sup>.

Polityczna i społeczna publicystyka oraz udział w dyskursach feministycznych nie wystarczyłyby zapewne do ukształtowania znaczącej intelektualnie pozycji Jelinek i jej względnej popularności, a w rezultacie nie doprowadziłyby do przyznania jej Nagrody Nobla, gdyby nie wszechstronna, innowacyjna działalność literacka, łącząca eksperymenty językowe i formalne, muzykę, teatr, media, zainteresowania filozoficzne. Warto podkreślić, iż pisarka do działalności tego typu była znakomicie przygotowana. Umożliwiły jej to studia muzyczne w szkole i w wiedeńskim konserwatorium (grała na fortepianie, flecie, gitarze, skrzypcach, altówce i organach) oraz na uniwersytecie wiedeńskim, gdzie zajmowała się historią sztuki i teatrologią. Jej literacką karierę zapoczątkował w 1967 roku tomik poezji *Lisas Schatten* oraz powieść *bukolit* z roku 1968. W tym samym roku Jelinek – w dzieciństwie wychowanka katolickiego przedszkola i surowej szkoły przyklasztornej – związała się z radykalnym młodzieżowym ruchem lewicowym.

Wydaje się, że to właśnie kolejne powieści ustaliły literacką pozycję Jelinek, by wymienić niektóre z nich w kolejności chronologicznej: *Amatorki* (*Die Liebhaberinnen*, 1975; wyd. pol. 2005); *Wykluczeni* (*Die Ausgesperrten*, 1980; wyd. pol. 2005); *Pianistka* (*Die Klavierspielerin*; 1983; wyd. pol. 1997); *Pożądanie* (*Lust*, 1989; wyd. pol. 2007); *Dzieci umarłych* (*Die Kinder der Toten*, 1995; wyd. pol. 2009); *Żądza* (*Gier*, 2000; wyd. pol. 2007); *Zazdrość* [*Neid*, 2009 – powieść dostępna na stronie internetowej Jelinek (<http://www.elfriedejelinek.com/>)]. Przełomem w karierze literackiej pisarki okazały się zwłaszcza *Amatorki*, uważane za austriacką antypowieść, stanowiące karykaturę niemieckojęzycznej powieści ojczyźnianej<sup>13</sup>, oraz powieść *Pożądanie*, która obnażała w drastyczny sposób patriarchalne stosunki w sferze płci.

<sup>11</sup> Zob. P. Janke (Hrsg.), *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*, Salzburg 2002 oraz J.J. Rosellini, *Haider, Jelinek and the Austrian Culture Wars*, Scotts Valley 2009.

<sup>12</sup> S. Kaplan, „Die Sexoristin”. *Tabubrüche im Werk Elfriede Jelineks und deren Rezeption* [w:] H.-J. Behr u. a. (Hgs.), *Tabu. Über den gesellschaftlichen Umgang mit Ekel und Scham*, Berlin 2009, s. 135–160.

<sup>13</sup> Powieść tego typu (*der Heimatroman*) stanowi niemieckojęzyczny, popularny gatunek literatury trywialnej powstały pod koniec XIX wieku i stanowiący alternatywę dla naturalizmu, opiewający wieś, życie wiejskie i naturę oraz konserwatywną, patriarchalną moralność, krytyczny wobec urbanizacji, industrializacji i cywilizacji technicznej.

Wspomniane dwie powieści – wspólnie z równie kontrowersyjną *Pianistką*, łącząc obrazu perwersji seksualnej z poetyką *Künstlerroman* – powiązały w odbiorze krytyki i czytelników twórczość Jelinek z „obszernymi fantazjami” i „perwersyjnymi” eksperymentami formalnymi. Naruszały one gatunkowe normy powieści, a w konsekwencji także przyzwyczajenia i upodobania czytelników<sup>14</sup>. Burzyły w szczególności pozytywny obraz rodzimej rzeczywistości i panujących w niej idyllicznych, patriarchalnych stosunków.

Istotą powieściopisarstwa, a w znacznym stopniu także dramaturgii Jelinek (będzie o niej mowa dalej) stało się wydobyte w swoim czasie przez Lacana wewnętrzne przenikanie się przyjemności – idei, postawy i praktyki kluczowej dla współczesnego zachodniego konsumpcjonizmu – i perwersji, stanowiącej również zmięknienie ponowoczesnego społeczeństwa. Pisarka powiązała na płaszczyźnie formalnej wspomniane zjawiska z negatywną estetyką Theodora Adorno. Związek ich wyraził się pisarsko w stałym parodiowaniu i zamierzonej deformacji ustalonych powieściowych form gatunkowych, a tym samym również w ich językowym, stylistycznym i kompozycyjnym przepracowywaniu (czy inaczej: rewrityngu). Właściwością estetyki i poetyki stała się w rezultacie negacja jednej z najtrwalszych zasad obowiązujących w europejskim powieściopisarstwie: identyfikacji czytelnika z protagonistą kreowanym w utworze. Negacja tego rodzaju powodowała również rezygnację z kreślenia w powieści pozytywnego obrazu świata przedstawionego i panujących w nim stosunków oraz usprawiedliwiała łamanie istniejących tabu, inwazję w tekstach utworów niecenzuralnych zwrotów, obrazów i skojarzeń, naruszających w odbiorze konserwatywnej opinii zasady przyzwoitości i dobrego smaku.

Efektom były, rzecz jasna, wspomniane wcześniej gwałtowne – czy wręcz nienawistne – ataki na twórczość pisarki i na jej osobę. Strategia pisarska Jelinek miała jednakże w istocie rzeczy przemyślane, głębsze ideowe i literackie uzasadnienia. Przyświecała jej bowiem chęć skłonienia czytelnika, by zaangażował się czynnie w krytykę panujących stosunków, norm i praktyk oraz zwalczał otaczający go konformizm i powszechne, dławiące, oficjalne zakłamanie.

Warto dodać, iż polemiczne, dekonstrukcyjne rozwiązania Jelinek w mniejszym stopniu, jak pokazywała chociażby wczesna powieść *Amatorki* (*Die Liebhaberinnen*), dokonywały się na poziomie fabularnym, w kategoriach intrygi lub akcji, a w większym na poziomie językowym, stylistycznym i narracyjnym, szerzej: dyskursywnym. Przemianie podlegała także powieściowa budowa postaci. Traciły one charakterologiczną i psychologiczną integralność, przestawały uosabiać niepodzielne ja (*undivided selv*). Tworzyły zaś swego rodzaju powieściowe ideologemy, demaskujące i kompromitujące swymi stylizowanymi na romans zachowaniami seksualnymi konwencjonalne formy gatunkowe i patriarchalną ideologię.

Metoda rewrityngu, zagęszczona, intensywna i polemiczna intertekstualność, ironia, parodia, stosowanie kołaży, przywoływanie cytatów, mieszanie rozmaitych gatunków

<sup>14</sup> Zob. B. Bethman, „Obscene Fantasies”: *Elfriede Jelinek’s Generic Perversions*, New York 2011. Autorka niniejszej rozprawy ujmuje powieść *Pożądanie* – trafnie, jak sądzę – jako swego rodzaju pisarskie przyswojenie (*appropriation*) i zawłaszczenie gatunku pornografii, a zarazem jako zamierzoną, perfidną dekonstrukcję męskiej pornografii (*subversion*), ibidem, s. 77, przypis 1.

i typów dyskursu (na przykład bajki i wysokiego, abstrakcyjnego dyskursu filozoficznego à la Heidegger), redukcja fabuły, intrygi, akcji i postaci, wieloznaczność i nierozstrzygalność znaczeniowa, interwencyjność i publicystyczność wypowiedzi – wszystkie te i podobne chwytły określiły nowatorską, a jednocześnie również prowokacyjną estetykę i poetykę literacką oraz teatralną (postdramatyczną) Jelinek. Zrozumiałe, iż podzieliły one czytelników i krytykę na zagorzałych przeciwników oraz spolegliwych zwolenników i obrońców. Przedstawicielka tych ostatnich tak oto charakteryzowała dorobek austriackiej noblistki:

„Jelinek, jak żadna inna autorka naszych czasów, tworzy literaturę nowatorską pod względem językowo-formalnym oraz politycznie zaangażowaną (we francuskim rozumieniu *littérature engagée*), a jednocześnie nie tylko wprowadza do swoich tekstów w charakterze tworzywa rzeczy politycznie aktualne, lecz także demaskuje wszędzie przecież występujący »powszedni faszyzm« (...). Holokaust nie występuje bynajmniej w jej dziele jako upiór odłożonej *ad acta* historii; powtarza się ona bowiem i będzie powtarzać się [według niej – E.K.] dopóty, dopóki podlega wyparciu. Mieszając w swym dziele równocześnie teorie filozoficzne, literackie, przyrodnicze, psychoanalityczne oraz samą literaturę (cytaty) i zamieniając je w poezję, pisarka przekształca w ten sposób również same formy literackie; dokonuje tego przede wszystkim za sprawą dogłębnie dwuznacznych, przepastnie komicznych i poetycko-muzykalnych gier językowych. Wprowadzając wspomniane formalne i językowe innowacje, nawiązuje ona między innymi do dorobku Grupy Wiedeńskiej [H.C. Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Oswald Wiener i inni – E.K.], Brechta, Becketta, Joyce’a i Thomasa Pynchona; przejmuje pochodzące od nich rozwiązania i techniki, aktualizuje i uzupełnia je oraz formułuje za ich sprawą nowe pytania zarówno pod adresem tradycyjnej i nowoczesnej teorii opowiadania i dramatu, jak i filozofii oraz innych tego typu dyskursów, łącznie z psychoanalizą i naukami przyrodniczymi; testuje te rzeczy następnie we własnym dziele, wypróbowując tkwiący w nich narracyjny i dramatyczny potencjał transformacyjny. Przede wszystkim jednak zadaje ona pytania czytelnikom wówczas, gdy szukają oni sensu w jej grach i obrazach językowych oraz w ekscesywnie komicznym łamaniu tabu, przekraczaniu granic i rozbijaniu nawyków przedstawieniowych i myślowych; jak również transformuje własne zdobycze poznawcze wywiedzione z lektury, upodabniając je do derridańskich wydarzeń [das Ereignis; *l'événement*<sup>15</sup>]”<sup>16</sup>.

## II. Dramaturgia Jelinek. Konteksty

Dramatyczna i teatralna twórczość Jelinek wydaje się równie obfita, złożona i trudna do identyfikacji. Dzieje się tak z racji rozmyślnego zacierania przez pisarkę granic między dramatem w klasycznym rozumieniu, odwołującym się do *Poetyki* Arystotelesa, praktyk francuskiego klasycyzmu czy estetyki Hegla, a innymi formami literackimi i publicystycznymi, a także z racji mieszania w utworach fikcji, rzeczywistości, publicystyki, ideologii

<sup>15</sup> Derridańskie „wydarzenie się” analizuje Thomas Khurana, „...besser, daß etwas geschieht”. Zum Ereignis bei Derrida; <https://www.uni-frankfurt.de/44997413/Khurana---Ereignis-bei-Derrida---2003.pdf>. Zob. też idem [w:] M. Rölli (Hrsg.), *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*, München 2004, s. 235–256. Opracowanie francuskie: J. Derrida, *Une certaine possibilité impossible de dire l'événement* [w:] G. Soussana, A. Nouss, J. Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris 2001, s. 79–112.

<sup>16</sup> B. Lücke, *Elfriede Jelinek Eine Einführung in das Werk*, München 2008, s. 7.

i sztuki. Sama pisarka nazywa utwory przeznaczone dla teatru „tekstami teatralnymi (*Theatertexte*)”. Jeśli przyjrzeć się im bliżej, widać, że łączą one znamiona szeroko pojętej literatury (literackości), dramatu w rozumieniu literatury stosowanej, scenariusza teatralnego, doraźnego przekazu publicystycznego, podejmującego zagadnienia nagłośnione przez media, z natury rzeczy aktualne, żywe i kontrowersyjne<sup>17</sup>.

Osobną komplikację w identyfikowaniu pisarstwa Jelinek stwarza amalgamat nawiązań do różnorodnych tradycji – żydowskich, austriackich, niemieckich, francuskich, angloamerykańskich – połączony z silną domieszką poststrukturalnej, dekonstrukcyjno-niścistycznej i postmodernistycznej dezynwoltury pisarskiej. Ta ostatnia motywowana jest u Jelinek pragnieniem obejścia konwencjonalnych, zużytych rozwiązań i znalezienia środków adekwatnych do współczesnej rzeczywistości. Oznacza to zerwanie z autorytarnymi kanonami przeszłości, poddanie ich artystycznemu recydingowi, swego rodzaju demontaż i przewartościowanie dramaturgicznej tradycji, unieważnienie wiązanej z nią siły illokucyjnej, negowanie i rozbiórkę uzasadniającej ją estetyki i poetyki teoretycznej, przeniesienie elementów tradycji w kontestujący dyskurs, w którym zmienia ona sens, kształt i funkcje, traci tożsamość i staje się w efekcie trudno rozpoznawalna.

Wspomniane operacje przetwarzania są istotne między innymi dlatego, że dorobek dramaturgiczny noblistki jest znaczny i, jak można sądzić, teatralizowany bez oporu. Obejmuje on łącznie około 40 różnych tekstów przeznaczonych do adaptacji teatralnej – z trudem zresztą poddających się wewnętrznemu uporządkowaniu i wartościującej hierarchizacji – oraz mniej więcej tyleż samo wypowiedzi poświęconych problematyce teatru: notatek, wywiadów, esejów itp.<sup>18</sup> Te ostatnie tworzą osobne, teoretyczne i zaczepno-obronne stanowisko pisarki w omawianej dziedzinie, jak świadczą chociażby programowe hasła tytułowe jej wypowiedzi w rodzaju *Sinn egal. Körper zwecklos* (*Sens obojętny. Ciało bezcelowe*, 1997)<sup>19</sup>, *Überschreitungen (Interview)* (*Przekraczanie granic / wywiad*, 1996), *Die Leere öffnen* (*Otworzyć pustkę*, 2006), *Das Parasitär drama* (*Dramat pasożytniczy*, 2011), *Fremd bin ich* (*Obca jestem*, 2011) czy *Textflächen* (*Powierzchnie tekstu*, 2013).

Wypowiedzi te, podobnie jak wspomniane problematyczne teksty teatralne (czy może tradycyjnije: sztuki), są dalekie od jednoznaczności, aczkolwiek pozwalają odczytać z grubsza intencje i założenia programowe pisarki, silnie zindywidualizowane, lecz odpowiadające w swej ogólnej wymowie dramaturgii i teatrowi praktykującym rozwiązania polemiczne, negatywne, burzycielskie, zahaczające niekiedy wręcz o nihilizm. Pozostają one *summa summarum* bliskie rewizjonistycznym postulatami radykalnego dekonstrukcjonizmu, postmodernizmu, feminizmu, a zwłaszcza teatru postdramatycznego

<sup>17</sup> Kontekstową interpretację tekstów teatralnych Jelinek na tle postdramatu przedkłada Hanna Klessinger, *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*, De Gruyter 2015; zob. także P. Janke (Hrsg.), *Jelineks Handbuch*, Stuttgart 2013.

<sup>18</sup> Strona internetowa Jelinek przytacza 42 pozycje sygnowane jako teksty teatralne (*Theatertexte*), zob. <http://www.elfriedejelinek.com/> [dostęp: 25.07.2015].

<sup>19</sup> Zob. B. Reinert, *Sinn egal. Körper leblos. Zur Ästhetik toter Körper bei Elfriede Jelinek* [w:] S. Mohi-von Känel u. C. Steier (Hrsg.), *Nachkriegskörper. Prekäre Korporalitäten in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2013, s. 235–246.



(termin wprowadził Andrzej Wirth) w formule zaproponowanej w książkach Hansa-Thiesa Lehmana *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main, 1999; przekład angielski *Postdramatic Theatre*, Routledge 2006)<sup>20</sup> oraz *Das Politische Schreiben. Essays zu Theaterarten* (2. erweiterte Auflage, Berlin 2012).

Nawiązując do formalnej ewolucji współczesnego teatru (czy też postteatru), Jelinek, rzecz jasna, nie unika poruszania drażliwych – we właściwym jej bulwersującym stylu pisarskim – kwestii obyczajowych, społecznych i politycznych. Można by rzec, że austriacka pisarka z premedytacją przenosi drastyczne zakamarki i brudy życia do obszarów estetyki i dramaturgii, uważanych zazwyczaj za ekskluzywne domeny piękna i sztuki<sup>21</sup>. Rzecz jednak w tym, iż czyni to w ponowoczesnym stylu i ponowoczesnymi środkami, stosując się do założeń postdramaturgii, innowacyjnych trendów w praktyce teatralnej<sup>22</sup> oraz do współczesnej, negatywnej estetyki teatru i tekstu teatralnego<sup>23</sup>.

Wspomniane wypowiedzi i utwory negują w następstwie, ogólnie biorąc, zasady dramatu mimetycznego, pojmowanego jako naśladowanie pewnego rzeczywistego lub quasi-rzeczywistego działania przebiegającego w określonej przestrzeni i w ustalonym czasie, eksponującego wyraziste postacie, prezentującego napięte konflikty, kolizje i dialogowe starcia przeciwnych racji. Kwestionują zarazem estetyczną i literacką autonomię świata przedstawionego oraz skończoną, całościową, ustrukturywaną i zamkniętą kompozycję dramatu. Rzutują również na teatralną realizację tekstu. Brigitte Jirku, hiszpańska germanistka, tak oto trafnie charakteryzuje zależności i powiązania między tekstem postdramatycznym a przedstawieniem teatralnym:

„Postdramatyczny tekst teatralny i teatr postdramatyczny ukształtowały nową kulturę czytania i oglądania, które za każdym razem podważają stan pewności i żądają, by zadania teatru na nowo definiować; wraz z teatrem postdramatycznym pojawia się bowiem klarowna odmowa koherentnych struktur. Bez tekstu teatr postdramatyczny nie jest jednak w stanie poradzić sobie, toteż zmienił się materialny i medialny charakter nie tylko tekstu, lecz także samego przedstawienia. Należałoby przy tym podnieść, że postdramatyczny tekst i jego wystawienie warunkują się nawzajem i że bez tej wzajemnej relacji z trudem dają się pomyśleć. (...) W teatrze postdramatycznym dramaturg (*DramaturgIn*) i reżyser (*RegisseurIn*) stają się współautorem (*Ko-AutorIn*), a w rezultacie sam proces powstawania i prezentacji tekstu składa się na część przedstawienia. Teksty Jelinek z ostatnich dziesięciu lat dostarczają w istocie rzeczy tylko surowy materiał, z którego są wykrawane i dopełniane

<sup>20</sup> Polski przekład: H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

<sup>21</sup> J. Jarcho, *Review: Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, ed. by K. Jürs-Munby, J. Carroll, S. Giles, „Modern Drama”, Volume 58, Number 1, Spring 2015, s. 140–142. Dyskusyjną sprawą jest to, czy lub na ile teatr postdramatyczny kontynuuje tutaj innymi środkami i w innych warunkach dziedzictwo epickiego i politycznego teatru Bertolda Brechta.

<sup>22</sup> Niektóre z tych środków charakteryzuje Inge Arteel w artykułach: *Groteske Texttheatralität*, [http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/proj\\_ejtz/PDF-Downloads/Arteel.pdf](http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Arteel.pdf) [dostęp: 31.07.2015] oraz *Der Tod und das Mädchen I–V; Körper und Frau; Ulrike Maria Stuart; Über Tiere; Schatten (Eurydike sagt); Die Straße. Die Stadt. Der Überfall* [w:] P. Janke (Hrsg.), *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart 2013, s. 174–185.

<sup>23</sup> Zagadnienia te zanalizowane zostają w części zatytułowanej *Schreibverfahren* w zbiorowej pracy pod red. P. Janke (Hrsg.), *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart 2013, s. 35–74, poświęconej między innymi estetyce i metodom kształtowania tekstu teatralnego u Jelinek (recyclingowi, technice rewrityngu, kolażowi, intertekstualności, demitacji, defiguracji, strukturom metaleptycznym i katachretycznym itp.).

komunikaty [teatralne]; i właśnie dopiero w ten sposób powstaje takie czy inne przedstawienie (*eine Produktion*)”<sup>24</sup>.

Rozwiązania postdramatyczne stanowią również krytyczną dyskusję nie tylko z tradycją, lecz także ze współczesnymi propozycjami teatralnymi, poczynsz od Piscatora i Brechta, a skończywszy na Ionesco i Beckettcie, by wspomnieć tylko najgłośniejsze nazwiska. Odnoszą się nieufnie do współczesnego metateatru zarążonego obsesją autorefleksji i autotematyzacji, uprawiającego z uporem godnym lepszej sprawy „teatr czysty” lub „teatr teatralny”. Kultuwując normy nierozstrzygalności (*undecidability*) i niepewności (*uncertainty*) oraz pochodne wobec nich zasady niejednoznaczności (a w konsekwencji również zamierzonej i niemożliwej do wygaszenia wieloznaczności), rezygnują zarówno z doświadczeń, jak i dydaktycznych nauk teatralnego realizmu referencyjnego, zastępując go nierzadko tekstową i sceniczną agresją. Kierują polemicznie ową nierozstrzygalność i niepewność przeciwko skostniałej „politycznej poprawności” (*political correctness*) utrwalanej przez liberalne reżimy kapitalistyczne. Analogicznie na płaszczyźnie artystycznej postdramat odstępkuje od wielu zasad dwudziestowiecznego teatru awangardowego, dbałego przecież o wyrazistość przekazu, artystyczną formę i estetyczną autonomię, powodujące nieuniknione oderwanie się od społecznej i politycznej rzeczywistości, a w konsekwencji rodzące pustkę, nijakość i głęboki kryzys teatru.

Rezygnując z przeźroczyściej, czytelnej semiotyki i hermeneutyki przedstawienia oraz świadomie je komplikując i utrudniając, teatr postdramatyczny w wykonaniu Jelinek przenosi zadanie możliwego rozwikłania sensu przekazu teatralnego z autora i tekstu na widza-odbiorcę. Sam Lehman zaproponował w tym względzie w artykule *A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic* formułę „dramaturgii spektaktatora”, która odwołuje się do współczesnych eksperymentów teatralnych, czyniących widzów zarówno współsprawcami sztuki, jak i współodpowiedzialnymi za jej sens, rezonans i efekt<sup>25</sup>.

W szerszym planie oznacza to, że teatr postdramatyczny przesuwa akcję i ewentualne starcie uczestniczących w niej stron i racji, po pierwsze, z wewnętrznej płaszczyzny przedstawienia w relację, jaka zawiązuje się między spektaklem a publicznością teatralną, po drugie zaś, wytrąca tę publiczność z tyleż wygodnej i bezpiecznej, ile pasywnej pozycji zewnętrznego oglądacza, kontemplatora lub sędziego sztuki. Zamienia ją natomiast – nierzadko, jak u Jelinek, dość obcesowo, bez salonowych gestów, kokieterii i schlebiana – w zaangażowanego współuczestnika tejże akcji, współodpowiedzialnego za jej przebieg, dramaturgię i możliwy wynik, obarczanego wszystkimi jej moralnymi i politycznymi dylematami, konfrontowanego bezceremonialnie z brudem obyczajów czy zakłamaniami polityków oraz społeczeństwa. Przekształca zatem publiczność w wewnętrzny, strukturalny (akcyjny) komponent teatru, a tym samym pozbawia ją samozadowolenia

<sup>24</sup> B. Jirku, *Wer spricht? Textform und Textanalyse*, [http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/proj\\_ejtz/PDF-Downloads/Jirku.pdf](http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Jirku.pdf), s. 1–2 [dostęp: 31.07.2015].

<sup>25</sup> H.-T. Lehman *A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic* [w:] K. Jürs-Munby, J. Carroll, S. Giles (eds), *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, Bloomsbery 2013, s. 89.

i odbiera możliwość czynienia uników w dobrze znanym stylu: to nie my, nas to nie dotyczy, to przecież tylko teatr... Przenosi też jednocześnie sam teatr poza scenę i niejednokrotnie poza sam budynek teatralny, a więc w przestrzeń wobec konwencjonalnego teatru stacjonarnego wielorako heterogeniczną.

Rozwiązania te przesuwią w rezultacie uznane i uświęcone granice tego, co teatralne, i radykalnie rewidują stosunek teatru do otaczającej rzeczywistości<sup>26</sup>. Kontestując różnicę dzielącą teatralne i rzeczywiste, przedstawione i performatywne. Przekształcają więc radykalnie kulturową naturę i sens teatru. Uzasadniają wątpliwość, czy ciągle mamy jeszcze do czynienia z teatrem artystycznym w rozumieniu, jakie utrwaliła trwająca dwa i pół tysiąca lat tradycja europejska, daleka zresztą od klarownej jednolitości, czy też teatr być może został ostatecznie wchłonięty i przetrawiony przez ponowoczesne, masowe społeczeństwo spektaklu i konsumpcji. Absorpcja tego rodzaju znaczyłaby, iż w procesie rewolucyjnych, jakościowych przemian cywilizacyjnych i społecznych w XIX, XX i XXI wieku i pod ich przemożną presją teatr zatracił w istocie swe dotychczasowe, odrębne oblicze artystyczne, a wraz z nim cechy, które różnią go od hałaśliwych, trywialnych, komercyjnych spektakli, tandetnych, ulicznych performancji i zalewu wtórnych, medialnych obrazów, wypełniających bez reszty wszystkie obszary współczesnego życia.

Podobnie jak ze sceną i relacją do rzeczywistości sprawy mają się z aktorami: status i role profesjonalnych aktorów ulegają w teatrze postdramatycznym przemianie, osłabieniu czy nawet zatarciu, podczas gdy kompetencje aktorskie (to, co z nich się ostaje) zostają scedowane, jeśli nie w pełni, to w każdym razie częściowo, na publiczność. Traci ona w ten sposób znamiona *profanum*, innymi słowami, audytorium pocuczanego, oczyszczanego i doskonalonego za pośrednictwem tego, co dzieje się na tradycyjnie pojmowanej scenie, odgradzonej rampą od widowni, słowem, w przybytku i świątyni Czystej Sztuki. Publiczność podlega zatem w postdramatycznej i postteatralnej procedurze swoistemu „upodmiotowieniu” i zaktywizowaniu, ponieważ uczestniczy w teatralnym działaniu się na równi z innymi jego komponentami (dramatopisarzem, reżyserem, aktorami itd.). Występuje w nim jednakże nie na zasadzie *decorum*, eksperymentu lub modnego, ubarwiającego chwytu – podobne rozwiązania wprowadzał przecież niejednokrotnie teatr modernistyczny – lecz jako bodajże główny składnik, wykonawca i adresat przedstawienia.

Kontestując formy kompozycyjnie i semantycznie uporządkowane, teatr postdramatyczny w pewnej mierze utożsamia się i stapia z zewnętrzną, niejednorodną, z natury rzeczy przypadkową publicznością. Warto jednak zauważyć, iż *nolens volens* podważa on tym samym swoją osobność w stosunku do niej, a w pierwszym rzędzie – niezależną i suwerenną pozycję wobec niej. Ogranicza to znacznie potencjał dialogowy teatru, możliwy przecież do zaktualizowania w sytuacji, w której występują nie tylko rozbieżne

---

<sup>26</sup> Na negatywny charakter koncepcji postdramatycznych wskazuje niemiecka badaczka teatru Ulrike Haß w mailowej wymianie poglądów z Moniką Meister, używając zwięzłej, wyrazistej formuły retorycznej opisującej postdramat: „*keine Figuren mehr, keine Handlung, kein Konflikt, kein Dialog, kein Drama*”, [https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/proj\\_ejtz/PDF-Downloads/Meister\\_-\\_Hass.pdf](https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Meister_-_Hass.pdf) [dostęp: 17.08.2015].

i sprzeczne, lecz także w pełni równorzędne względem siebie stanowiska. U Jelinek na przykład ów płomień dialogu ulega w zasadzie wygaszeniu, ponieważ raczej równorzędne zostają zastąpione słusznymi (stanowisko feminizmu w zasadzie nie podlega zakwestionowaniu lub relatywizacji) i jaskrawo nielusznymi (dotyczy to w szczególności patriarchy i fallokracji). Nie dziwi zatem, że forma dialogu nie odgrywa znaczącej roli w utworach teatralnych austriacko-żydowskiej pisarki.

Jednym z kluczowych zagadnień teatru postdramatycznego wydaje się jego stosunek do tekstu dramatycznego – inaczej, do dramatu jako rodzaju (gatunku) literackiego – zgrabnie wyrażony formułą Lehmana „das Theater nach dem Drama”. W tradycyjnym ujęciu tekst dramatyczny stanowił bowiem zwyczajowo konieczną podstawę, wytyczną i główny cel teatralnych inscenizacji. Wyznaczał i często szczegółowo precyzował za pośrednictwem didaskaliów dopuszczalne środki teatralne: sposób ukształtowania przestrzeni, dekoracje, światło, rekwizyty, aktorów i grę aktorską, kostiumy, pozy i sposób poruszania się występujących na scenie aktorów, reprezentujących *dramatis personae*, ich mimikę, gesty, głos itp. Wierność i petyzm wobec tekstu dramatu stanowiły jedno z głównych kryteriów stosowanych w ocenie przedstawienia teatralnego. Teatr stanowił zatem semiotyczną, operującą różnymi typami znaków ilustrację realizowanego w materii słownej dramatu.

Tymczasem zasadniczą myślą teatru postdramatycznego stało się wyzwolenie spod krępującej kurateli uprzednio i niezależnie stworzonego dramatu oraz pełne usamodzielnienie: dramat przestał być niepodzielnym wzorcem, mentorem i nadzorcą teatru, strzegącym lojalności i poprawności przedstawienia wobec gotowego tekstu dramatu, ukształtowanego nierzadko, jak było chociażby w przypadku dramatu antycznego, renesansowego czy barokowego, podporządkowanego z reguły obowiązującym w tej dziedzinie konwencjom literackim, kojarzącym go przede wszystkim z dialogiem, sytuowanym w poetykach w opozycji do typowej dla epiki narracji i do lirycznego bądź retorycznego monologu. Otóż teatr postdramatyczny dokonał w tym względzie swoistej rewolucji, polegającej na dewaluacji i upodrzednieniu dramatu. Uznał go za jeden z wielu równorzędnych środków teatralnych, a nie za cel i miarę przedstawienia.

Zmiana ta oddziałała zresztą również na sam teatr kształtowany przez stulecia – jeśli nie tysiąclecia – przez dramat i wpisany w jego tekst partyturę teatralną, wyznaczającą i zarazem ograniczającą charakter przedstawienia. Upodrzednienie dramatu otworzyło natomiast przed teatrem w zasadzie nieograniczone możliwości eksperymentowania i poszukiwania nowych form i środków wyrazu. Sprzyjała temu bez wątpienia różnorodna materia semiotyczna teatru, operującego różnymi typami znaków, od bogatego repertuaru znaków wizualnych (wygląd i kostiumy aktorów, materialne rekwizyty, znaczące uformowanie przestrzeni scenicznej, światło itd.) po równie bogaty repertuar znaków słuchowych (głosy ludzkie, muzyka, dźwięki wytwarzane przez przyrodę oraz artefakty i otoczenie cywilizacyjne). Teatr jest także w stanie semiotyzować wiele innych dziedzin: ruch, układy ludzi i rzeczy, doznania innych zmysłów niż wzrok i słuch.

Istotnym – w wielu współczesnych realizacjach wręcz konstytutywnym – elementem teatru postdramatycznego stało się też wejście w obręb jego zainteresowań nowoczesnych mediów<sup>27</sup>. Ich rzeczywista lub potencjalna obecność w przedstawieniu – tak w charakterze rekwizytów, „przedmiotów przedstawionych”, jak i w roli instancji przedstawiających, transformujących i zwielokrotniających postacie, scenografię, obrazy, dźwięki i inne efekty, a przede wszystkim jako cywilizacyjnego otoczenia przemożnie oddziałującego na kulturę artystyczną – wzbogaciła zasoby teatralnych środków ekspresji, perswazyjnej illokucji i reprezentacji oraz nadała teatrowi, ogólnie biorąc, znamiona nowoczesności i cywilizacyjnej odrębności w stosunku do epok poprzednich, dysponujących ograniczoną czy wręcz ubogą i prymitywną cywilizacją techniczną. Zbliżyła zarazem teatr do warunków charakteryzujących postindustrialne społeczeństwo konsumpcji, przemysł kulturowy, kulturę masową i społeczeństwo spektaklu opisane przez Guya Deborda. Media stały się w tym względzie cezurą oddzielającą teatr nowoczesny od tradycyjnego. Strumienie medialnych brzmień stały się konkurencją dla mowy i głosu aktorów, a obrazy – konkurencją dla ciała. Natarczywość medialnych zapośredniczeń i symulacji umożliwiających manipulowanie percepcją i sensem zrodziła zarazem opór wobec wszechwładzy mediów, refleksję nad warunkami autentyczności przekazu i międzyludzkiego komunikowania się. Teatr postdramatyczny w znacznym stopniu wyraził ten sprzeciw. Utopia autentycznej, bezpośredniej komunikacji teatru z widownią wyraziła się w chęci upodobnienia teatru do swobodnej, miejskiej, ulicznej performancji. Dystansując się do medium dramatu, teatr postdramatyczny naturalną kolejną rzecz zwrócił się ku estetyce performatywnej, upodabniającej przedstawienie teatralne do performancji oraz orientującej tekst takiej performancji w stronę najbliższego otoczenia, czyli miejsca i czasu konkretyzujących samo „wydarzenia przedstawienia”, audytorium oraz relacji zawiązującej się między teatrem a tym ostatnim.

Należy jednocześnie podkreślić, że teatr postdramatyczny, który przecież jest obecny w europejskim życiu teatralnym od dłuższego czasu (praktycznie od lat 70.), nie stał bynajmniej w miejscu i nie zasklepił się w formule zaprezentowanej przez Lehmana w 1999 roku w książce *Postdramatisches Theater*. Przeciwnie, podlegał rozmaitym fluktuacjom i przemianom, które nie omijały także rozciągniętej w czasie produkcji Jelinek<sup>28</sup>. Poszczególne autorzy tekstów i realizatorzy lub konsultanci przedstawień (by wspomnieć kolejny raz o Jelinek) wnosili własne, indywidualne, ożywcze pomysły do istniejących wzorcowych realizacji, nieuchronnie przecież ulegających standaryzacji i konwencjonalizacji pod wpływem mody, zapożyczania się i powtórzeń. Można tytułem przykładu wymienić chociażby berlińską Volksbühne inspirowaną przez René Pollesch, która poczynszy od 2001 roku, starała się korygować wiele postdramatycznych propozycji, poszukując

---

<sup>27</sup> H.-T. Lehmann, *Medien* [w:] idem, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, s. 401–446.

<sup>28</sup> Na zjawisko kształtowania przez teatr postdramatyczny własnej tradycji wskazuje H. Klessinger, *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*, Berlin 2015, a na tworzenie się „antykanończego kanonu postdramatycznego” B. Jirku, *Antikanon wird zum Kanon. Feministische Kanonbildungen* [w:] G. Pichler et al. (Hrsgs.), *Germanistik und Deutschunterricht in Spanien*, Madrid 2008, s. 249–256.

niejako „trzeciej drogi” między tradycyjnym teatrem tekstowym a przemożnym dla współczesnego teatru pragnieniem bezpośredniego kontaktu z otaczającą rzeczywistością społeczną czy polityczną, ucieleśnionym czy to w podejmowanej problematyce, czy w nastawieniu i nastrojach publiczności (widowni).

Sumując, znamieniem teatru postdramatycznego jako współczesnego kontekstu dla „tekstów teatralnych” Jelinek wydają się następujące właściwości:

1) Wyjście poza obręb Arystotelesowskiej koncepcji dramatu pojętego jako a) realistyczne, idealizujące lub karykaturalne naśladowanie (*mimesis*) pozatekstowej rzeczywistości, b) prezentacja określonej fabuły, c) obecność intrygi i kolizji jako motoru akcji, d) obecność protagonisty i postaci działających, e) istnienie dialogu, f) dążenie do autonomicznej fikcji artystycznej rządzącej się własnymi prawami i logiką;

2) Rezygnacja z gatunkowej tożsamości i kognitywnej wartości dramatu;

3) Negacja fikcyjnej iluzji i epickiego dystansu;

4) Podporządkowanie tekstu okolicznościom, wymogom i przebiegowi przedstawienia teatralnego;

5) Zwrot ku wyrazistym środkom teatralnym obejmującym a) uproszczenie postaci, b) rezygnację z ich psychologii i określoności charakterologicznej i plastycznej, c) defikcjonalizację aktorów (sztuki wprowadzają na scenę postacie realne), d) sceny miejskie poza obrębem budynku teatralnego, e) preferencje dla chóru, f) redukcję lub rezygnację z akcji i dialogu, g) eksponowanie pomieszanych tożsamości kulturowych, h) bezpośrednią polityzację teatru;

6) Dążenie do zaangażowania publiczności w problematykę i przebieg sztuki;

7) Konstytuowanie przez teatr własnej rzeczywistości w czasie i przestrzeni przedstawienia, a nie odtwarzanie rzeczywistości uprzedniej wobec niego, reprezentowanej przez znany tekst dramatu oraz świat w nim przedstawiony;

8) Reakcja na symptomy globalnego kryzysu na świecie w XX i XXI wieku;

9) Pałące tematy oraz kwestie społeczne i polityczne: bezrobocie, przemoc, izolacja, terroryzm, rasizm, *gender* itp.

10) Podkreślanie związku teatru z rzeczywistością, a nie oderwania od niej i samizolacji.

### III. Księżniczki z piekła rodem

Podjęcie problematyki dramaturgii teatralnej Jelinek wymaga konkretyzacji i przykładu – niech zatem stanie się nim zbiór pięciu krótkich tekstów zatytułowany *Księżniczki (Prinzessinnendramen)*, które wywołały w swoim czasie znaczny rezonans i doczekały się licznych recenzji, interpretacji, inscenizacji teatralnych i nagrań wideo. Pierwsze trzy utwory (*Śpiąca królewna; Królewna Śnieżka; Rosamunda*) ukazywały się w latach 1999–2002, podczas gdy kompletny zbiór pięciu utworów podejmujących analogiczny temat (do poprzednich dołączyły bowiem dwa nowe teksty: *Jackie [Kennedy]* oraz *Ściana*) pojawił się w osobnym wydaniu w 2003 roku pod znaczącym – używanym zresztą już wcześniej

– wspólnym tytułem *Śmierć i dziewczyna*<sup>29</sup>. Zbiór tych utworów z jednej strony realizował zasady cyklu powiązanego wspólnym motywem, z drugiej zaś umożliwił także odrębną, samodzielną interpretację każdego z ogniw cyklu. Taka podwójna praktyka utarła się też w recepcji wspomnianego zbioru.

Wspólny tytuł *Śmierć i dziewczyna* (*Der Tod und das Mädchen*, I–V) nawiązywał do wiersza niemieckiego poety Matthiasa Claudiusa (1740–1815), którego tekst stał się z kolei podstawą pieśni z towarzyszeniem fortepianu skomponowanej przez Franza Schuberta w 1817 roku i opublikowanej w 1822 roku, a następnie kwartetu smyczkowego tegoż kompozytora (*Streichquartetts* Nr 14, *d-moll*) skomponowanego w 1824 roku i wydanego pośmiertnie. Warto przypomnieć, że wspomniany temat flirtu śmierci z młodą dziewczyną, który pojawił się na przełomie średniowiecza i renesansu, cieszył się wówczas znaczną popularnością w literaturze, malarstwie i muzyce. Upersonifikowana śmierć (w języku niemieckim *der Tod*, a zatem zgodnie z sugestią gramatyczną wyrażoną za pośrednictwem męskiego rodzajnika *der* w niemieckiej literaturze, muzyce i malarstwie śmierć występowała w postaci męskiej, a nie kobiecej) występowała zwykle w roli uwodziciela lub kochanka młodej dziewczyny. Kontrast między odrażającą, budzącą lęk „męską” śmiercią oraz młodością i pięknem dziewczyny aranżował już niejako sam w sobie dramatyczne, erotyczno-eschatologiczne napięcie i umożliwił rozmaite, niekiedy zaskakujące wykładnie.

Tematowi „śmierci i dziewczyny” Jelinek nadała współczesną, postdramatyczną formę oraz własną interpretację, kojarzącą, ogólnie biorąc, śmierć dziewczyny – zgodnie z duchem radykalnego feminizmu i za sprawą gramatyki – z destrukcyjnym, patriarchalnym i fallokratycznym pierwiastkiem męskim. Według Jelinek dawał on o sobie znać przewrotnie czy to w znanym powiedzeniu Heideggera określającym egzystencję jako *Sein zum Tode* („być ku śmierci”), czy to chociażby w potocznym odmawianiu kobietom inwencji i zdolności twórczych w takich ekskluzywnych dziedzinach intelektualnych i artystycznych, jak filozofia i muzyka. Anektując je, płęć męska podkreślała w ten sposób własną wyższość, a jednocześnie społecznie degradowała i metaforycznie „uśmiercała” stosowne przymioty kobiece.

Kobiecość w obliczu rzeczywistej, potencjalnej lub symbolicznej śmierci – oto wiodący motyw krótkich sztuk austriackiej pisarki, która zresztą już wcześniej zajmowała się tym nurtującym ją tematem śmierci na różne sposoby i w różnych formach prozatorskich i teatralnych, zarówno w odniesieniu do kobiet, jak i do mężczyzn. Temat ten sygnalizował na przykład tytuł utworu Jelinek *Tod-krank.Doc*, składającego się z sześciu mniejszych tekstów teatralnych pisanych na kanwie rozmaitych wydarzeń realnych w okresie 2009–2014. Inna kompozycja tego rodzaju to *Macht nichts: Eine kleine Trilogie des Todes* (2002), złożona z trzech odrębnych tekstów zawierających aluzje do znanych w literaturze i sztuce autorów i ich dzieł. Jednym z nich był utwór *Erkönigin*, będący sarkastyczną, quasi-feministyczną aluzją do ballady Goethego *Król olch* oraz pieśni

<sup>29</sup> E. Jelinek, *Der Tod und das Mädchen I–V. Prinzessinnendramen*, Berlin 2003. Zawartość: I *Schneewittchen*; II *Dornröschen*; III *Rosamunde*; IV *Jackie*; V *Die Wand*; *Die Prinzessin in der Unterwelt* (*Statt eines Nachworts*).

Franza Schuberta D 328 pod takim samym tytułem. Sarkazm dotyczył w tym wypadku głośnej austriackiej aktorki filmowej i teatralnej Pauli Wessely współpracującej w czasie wojny z nazistami, zmarłej w 2000 roku i ceremonialnie chowanej w Wiedniu, jak gdyby jej kolaboracyjna przeszłość nie istniała lub nie miała znaczenia<sup>50</sup>. Drugi utwór w cyklu *Der Tod und das Mädchen* dotyczył bajkowej postaci Królowy Śnieżki. Trzeci tekst *Der Wanderer* przywoływał z kolei w podtekście muzyczną pieśń Schubera D 493, osnutą na podstawie romantycznego wiersza Georga Philippa Schmidta von Lübecka (1766–1849) zakończonego charakterystyczną puentą „*Da, wo du nicht bist, ist das Glück!*”. Tekst Jelinek prezentował na powyższym pre-tekstowym tle monolog obłąkanego ojca Jelinek – Żyda, któremu udało się przeżyć wojnę – zmarłego w szpitalu psychiatrycznym w 1969 roku.

Temat śmierci, warto przypomnieć w tym miejscu, znalazł przede wszystkim monumentalną realizację w głośnej powieści Jelinek *Die Kinder der Toten* (1995). Utwór ten uważa się niekiedy za reprezentatywne, postmodernistyczne w stylu i technice pisania dzieło austriackiej pisarki poświęcone Holocaustowi, podejmujące również drażliwy problem systematycznego wypierania tego wydarzenia ze świadomości społeczeństw austriackiego i niemieckiego oraz odsuwania od siebie odpowiedzialności i winy za jego dokonanie. Powieść *Dzieci umarłych* stanowiła jednocześnie monumentalną sumę wypowiedzi na temat śmierci i zagłady oraz dawała w powiązaniu z tym tematem szeroki wgląd w literacki i teatralny warsztat pisarski autorki<sup>51</sup>. Podobnie jak wcześniejsze i późniejsze utwory – także pochodzące z omawianego tu cyklu *Śmierć i dziewczyna* – realizowała ona typowe dla pisarki labiryntowe strategie kolażowe i intertekstualne<sup>52</sup>. „Jak żadna inna autorka reprezentująca współczesną literaturę niemieckojęzyczną – pisała badaczka – Jelinek uczyniła metodę narracyjnej intertekstualności produktywną dla swej twórczości”<sup>53</sup>. Teksty literackie (powieści) i teatralne (sztuki), co ważne i znamienne, zasadniczo nie różniły się w tym względzie między sobą. Oba rodzaje tekstów realizowały deklarowaną przez samą Jelinek „poetykę powierzchni” polegającą na uprawianiu gier językowych i na rezygnacji z głębi i perspektywy, a w konsekwencji na redukcji figur tekstowych („postaci”) do jednostek, form czy kategorii dyskursu<sup>54</sup>.

Utwór *Dzieci umarłych* nawiązywał bowiem, zgodnie z ustaloną praktyką Jelinek, z jednej strony do rozpoznawalnych i spetryfikowanych tradycji literackich, w szczególności do dziedzictwa powieści gotyckiej (horroru, powieści grozy, dreszczowca, opowiadań o duchach i wampirach), w pewnej mierze wydobywał z zapomnienia, „cytował”

<sup>50</sup> W 1941 roku Paula Wessely wystąpiła w nazistowskim, propagandowym, antypolskim filmie *Heimkehr* Gustava Ucicky'ego w roli Niemki prześladowanej przez Polaków.

<sup>51</sup> Utwór ten omawia wszechstronnie Maira K. Mertens, *Die Ästhetik der Untoten in Elfriede Jelineks Roman Die Kinder der Toten*, Berlin 2008, [https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xdie\\_c3a4sthetik\\_der\\_untoten\\_m-mertens.pdf](https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xdie_c3a4sthetik_der_untoten_m-mertens.pdf) [dostęp: 01.08.2015].

<sup>52</sup> Zagadnienia przekształceń językowych i tekstowych w szerokim kontekście feministycznym i postmodernistycznym omawia na przykładzie sztuki O zwierzętach Heidrun Siller, *Intertextualität und sprachliche Überschreitung. Zu Elfriede Jelineks Über Tiere*, Bielefeld 1997, <https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xintertextualitc3a4t-und-sprachliche-c3bcberschreitung.pdf> [dostęp: 30.07.2015].

<sup>53</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>54</sup> M.S. Pflüger, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Franke 1996, s. 11.



i „przepisywał” te tradycje, aktualizował przejęte z nich wzory. Z drugiej zaś autorka burzyła je i dokonywała ich rozbiórki oraz na swój sposób realistycznej, aktualnej refunkcjonalizacji. „Naiwną”, linearną narrację zastępowała narracją paradygmatyczną, asocjatywną i gramami językowymi<sup>35</sup>. Trafnie pisała o tej skomplikowanej poetyce opowiadania o „nieumarłych” ofiarach Holokaustu Moira K. Mertens w rozprawie *Estetyka nieumarłych w powieści Elfriede Jelinek „Dzieci umarłych”*:

„Nieumarli [postacie, cienie i głosy z *Die Kinder der Toten* – E.K.] sprzeciwiają się (...) artystycznej estetyce ożywienia i zobrazowania. Duchy i widma, jak wiadomo, nie pokazują się w zwierciadle i samemu nie można ich także do siebie upodobnić, ponieważ są one tylko nagimi refleksami (*bloßer Schein*), słowem, zniekształconymi i utraconymi zwierciadlanymi obrazami. Stanowią one, by powtórzyć to za Rolandem Barthes’em, »puste« znaki, są pozbawione referencyjnych alibi, odcięte od żyjących istot i rzeczy. Są »znakami niczego« (*Zeichen für nichts*), jak nazywa się to w *Die Kinder der Toten*”<sup>36</sup>.

Zasadnie więc zauważył jeden z krytyków, iż prawie wszystkie utwory Jelinek – niezależnie od ich tematu oraz właściwości gatunkowych, które zresztą rzadko trzymają się norm i granic przyjętych w tradycji dla danego gatunku, przenika wspomniana, niemal wszechobecna dyskursywizacja śmierci. Rzecz to w pisarstwie Jelinek o tyle znamienita i znacząca, iż współczesne społeczeństwa konsumpcyjne, argumentował krytyk, nauczyły się jak żadne inne w historii tłumić, wypierać i odsuwać na dalszy plan perspektywę śmierci zarówno w płaszczyźnie egzystencjalnej, jak i politycznej<sup>37</sup>. Tymczasem idąc śladami marksizmu, psychoanalizy i feminizmu, austriacka autorka programowo i z uporem wynosi owe rzeczy wyparte, ukryte lub wstydlive na powierzchnię zbiorowej świadomości i na różne sposoby – literackie, teatralne, publicystyczne – dyskursywizuje je. Skłania niejako różne grupy (czytelników, widzów, medialną publiczność i społeczeństwo), by stanęły oko w oko z tym, co wyparte, zmierzyły się z nim, a w rezultacie zobaczyły siebie takimi, jakimi są lub były naprawdę, bez upiększeń, podwójnych standardów, usprawiedliwień, przemilczeń lub wymówek, słowem, bez pretensji do niewinności i czystych rąk<sup>38</sup>.

Motyw śmierci określił w efekcie dramatyczną i teatralną poetykę poświęconego „księżniczkom” cyklu *Śmierć i dziewczyna*, złożonego pod względem genologicznym z „małych dramatów” (niem. *Dramolette*) oraz swego rodzaju teatralnych intermediiów (*Zwischenspiele*)<sup>39</sup>. W omawianym cyklu nawiązały się na siebie dwie różne warstwy semantyczne, kulturowe i metatekstowe. Jedną z nich tworzyła szeroka, transkulturowa warstwa znaczeń, obrazów, konotacji i skojarzeń łączona ze wspomnianym motywem

<sup>35</sup> Zob. S. Müller, C. Theodorsen (Hgs), *Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat*. Ergebnisse der internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1–3 Juni 2006 in Tromsø, Wien 2008.

<sup>36</sup> M.K. Mertens, *Die Ästhetik der Untoten...*, op. cit., s. 51.

<sup>37</sup> J. Lux, *Die Heimat, der Tod und das Nichts*. 42.500 Zeichen über die Heimatdichterin Elfriede Jelinek: kurz und bündig, <http://www.thalia-theater.de/de/regie/die-heimat-der-tod-und-das-nichts-42.500-zeichen-ueber-die-heimatdichterin-elfriede-jelinek:-kurz-und-buendig/von-joachim-lux/> [dostęp: 01.08.2015].

<sup>38</sup> Termin *Dramolett* oznacza mini- lub mikro-dramat. Formy tego rodzaju obejmują zwięzłe skecze, prologi, epilogi, jednoaktówki, zwięzłe monologię, pantomimę, improwizację itp., często o charakterze absurdalnym, groteskowym lub makabrycznym. Do znanych twórców takich minidramatów zalicza się Samuela Becketta, Harolda Pintera, Elfriede Jelinek, Antonio Fiana, członków Wiener Gruppe, Danila Charmsa i Kena Campbella.

<sup>39</sup> Ibidem.

śmierci i dziewczyny, w szczególności – uprawiana na kanwie losu i kondycji poszczególnych bohaterek medytacja o sensie śmierci. Kolejną warstwę kształtował natomiast równie ważki, symbolicznie i metaforycznie pojemny, kulturowy i parasocjologiczny wątek „księżniczek”, występujących – dosłownie lub przenośnie – w roli protagonistek każdej z pięciu sztuk.

Te dwie kategorie – śmierć i księżniczka – określały w efekcie w utworach Jelinek temat, ideową osnowę oraz nawiązanie do współczesnej sytuacji kobiet rozważanej w perspektywie aktualnych w ostatnich dekadach dyskursów feministycznych. Podtekst był tu ze wszech miar na miejscu, gdyż autorka cyklu *Śmierć i dziewczyna* prezentowała protagonistki trzech ogniw cyklu za pośrednictwem literackich i medialnych nawiązań intertekstualnych. Niektóre z nich sięgały we względnie odległą przeszłość i wyrastały z folkloru (*Królowna Śnieżka*, *Śpiąca Królowna*)<sup>40</sup> lub fikcjonalnej literatury romantycznej (*Rosamunda*). Dwa inne ogniwa, inaczej niż wymienione, wywodziły się z kolei z dwudziestowiecznej współczesności (ich protagonistkami były Jackie Kennedy Onassis, Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann): reprezentowały, niekoniecznie zresztą w sensie mitemetycznym, postacie realne i znane. Psychologia, charakter i powikłane, fabularne losy bohaterek nie miały bowiem w omawianym cyklu „księżniczek” większego znaczenia. Nie miał też takiego znaczenia ontologiczny – fikcjonalny bądź realny – status bohaterek. Wszystkie one charakteryzowały się tym, iż stanowiły obiekt swoistej mityzacji (postacie bajkowe) lub medialnej (Jackie Kennedy Onassis) czy intelektualnej (Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann) heroizacji<sup>41</sup>. Były postaciami w pewnym sensie kultowymi. W tym też względzie stanowiły pożądany obiekt intertekstualnych i demaskatorskich poczynań austriackiej pisarki, a ponadto bez większych problemów poddawały się głębokiej, postdramatycznej (postmodernistycznej) przeróbce i teatralizacji.

Trzeba tu zaznaczyć, iż prezentowane w zbiorze *Śmierć i dziewczyna* postacie kobiet w trzech pierwszych sztukach (*Królowna Śnieżka*, *Śpiąca Królowna*, *Rosamunda*) stanowiły w tym względzie – zgodnie z duchem literackiego postmodernizmu i teatru postdramatycznego – pretekst nie tylko do kontynuowania na scenie agresywnych, demaskatorskich dyskursów feministycznych, lecz także do zaprezentowania osobnego, krytycznego stanowiska Jelinek wobec romantycznej tradycji bajkowej i literackiej, patriarchalnych, „wysokich” dyskursów filozoficznych w stylu Heideggera oraz aktualnych, drażliwych

---

<sup>40</sup> Na romantyczną genezę obu postaci bajkowych wskazuje Birgit Tautz, *A Fairy Tale Reality? Elfriede Jelinek's „Snow White”, „Sleeping Beauty”, and the Mythologization of Contemporary Society*, „Women in German Yearbook”, Vol. 24 (2008), s. 165–184. Według Tautz oba bajkowe dramaty Jelinek – polemiczne, a jednocześnie zależne wobec dziedzictwa romantyzmu – kreślą wizerunek kobiety jako ofiary i zarazem współniczki męskiej władzy (przemocy).

<sup>41</sup> Postać Jacqueline Kennedy z d. Bouvier (1929–1994) – żony zamordowanego w Dallas w Teksasie w 1963 roku prezydenta USA Johna Kennedy'ego, a potem greckiego miliardera Aristotelisa Onassisa – jest powszechnie znana; wypada tu w nawiązaniu do sztuki Jelinek jedynie przypomnieć, że w swojej epoce uchodziła ona za ikonę mody. Zmarła na raka w wieku 64 lat. Sylvia Plath (1932–1963) była amerykańską poetką, pisarką i eseistką, zaliczaną do grona tak zwanych poetów wyklętych; reprezentowała nurt literacki zwany konfesjonalizmem; zmarła śmiercią samobójczą. Ingeborg Bachmann (1926–1973) była austriacką eseistką, poetką, pisarką, germanistką, feministką, autorką powieści *Malina*; zmarła w wyniku poważnych obrażeń i poparzeń doznanych w pożarze jej rzymskiego mieszkania.

problemów społeczno-politycznych. Dwie ostatnie sztuki – *Jackie i Ściana* – przywoływały natomiast w charakterze protagonistek współczesne figury kobiece i kierowały się raczej ku zagadnieniom współczesności. Sondowały w pierwszym rzędzie możliwość ustalenia i zachowania odrębnej, autentycznej tożsamości kobiecej w sytuacji zdominowanej przez męską percepcję kobiecości oraz stosowne, męskie wzorce i język w tym względzie, głęboko osadzone i spetryfikowane w tradycji, nadal jednak dominujące współcześnie w społeczeństwie, mediach, formach kultury masowej, modzie i życiu codziennym.

„Księżniczki” uosabiały zatem w omawianym cyklu określone archetypy (wzorce, znaki, kody) kobiecości, a nie psychologicznie i charakterologicznie nacechowane indywidualne osobowości i biografie. Także teatralna akcja i intryga nie odgrywały w ich tekstowej i scenicznej prezentacji większej roli. O podobieństwie typów rozstrzygała, po pierwsze, rzeczywistość (postacie realne) lub symboliczna (postacie fikcyjne) „przygoda śmierci”, eksponowana w danej sztuce lub tylko domniemywana. Istotne znaczenie uzyskiwały również towarzyszące śmierci okoliczności i jej szczególna wymowa. Innym spoiwem łączącym postacie cyklu była też formalna lub nieformalna – zawsze w interpretacji Jelinek dwuznaczna, nieoczywista, kontrowersyjna – rola „księżniczki”, w rozumieniu wyróżnionej, niezwyklej pod wieloma względami postawy, roli i świadomości kobiecej, zdominowanych w patriarchalnym świecie męskim, a zarazem instynktownie dążących do emancypacji.

Znaczące i wymowne było również to, że egzystencja każdej z wymienionych „księżniczek” – o ile były one czymś więcej niż jednostkami dyskursu i podlegały narracyjnie śmiertelnym (a więc ludzkim) zrządzonom losu – okazywała się pod tym czy innym względem problematyczna i niezwykle; każda też wykraczała poza przyziemną, trywialną przeciętność i banalną powszedniość. Poszczególne „księżniczki” ucieleśniały w tym sensie także momenty transgresji, to jest swego rodzaju wyjątkowości, zagrożenia, niepewności i ryzykownej gry z zewnętrznym otoczeniem oraz wystawiały na próbę swą kobiecość, tożsamość i doczesną egzystencję.

W oczach Jelinek rola „księżniczki” uosabiała bowiem masowy, popularny, atrakcyjny i nobilitujący – w pewnej mierze ponadczasowy – wzór (czy raczej stereotyp) kobiecości, budzący zazdrość i zarazem pragnienie znalezienia się w analogicznym położeniu. Kojarzono ów tytuł, jak dowodził chociażby przykład Diany Spencer (1961–1997), z karierą, sukcesem, bogactwem, wystawnym trybem życia, arystokratycznym pochodzeniem lub tytułem, otoczeniem należącym do wyższych sfer, ekskluzywnym stylem życia oraz pełnym podziwu rozgłosem<sup>42</sup>.

Poddany krytycznej wiwisekcji olśniewający mit krył rozmaite ciemne, przemilczane lub niedopowiedziane strony. Schlebiający księżniczkom blask powodzenia i sławy nie wynikał bowiem z zasług, lecz, dotyczyło to w tym wypadku bajek typu *Królowna Śnieżka* lub *Śpiąca Królowna*, głównie z urodzenia. Był dziełem natury, dziedziczenia i zastanej kondycji społecznej, słowem: feudalnym przywilejem. Przychodził z zewnątrz, stanowił

<sup>42</sup> Jelinek poświęciła śmierci Diany szkic *Die Prinzessin in der Unterwelt* (1998), <http://www.elfriedejelinek.com/> [dostęp: 05.08.2015].

dar losu. Tymczasem w konfrontacji z prozą życia i śmiertelną kondycją blask tytułu, pochodzenie, urodę itp. zaćmiewało niejednokrotnie poczucie sztuczności, egzystencjalny niepokój, cień nieuniknionej śmierci. Zaćmiewała te atrybuty nieokietznana przygodność losu: w pre-tekstowych oryginałach, do których nawiązywała Jelinek, wyrażała ją mordcza zawiść macochy o urodę w *Królewnie Śnieżce* lub przypadkowe, nieprzewidziane ukłucie wrzcionem w *Śpiącej Królewnie*, powodujące przepowiedziany przez wróżkę stuletni sen<sup>43</sup>.

Zamiarem Jelinek nie było jednak upowszechnienie lub utrwalenie mitu kobiet-księżniczek. Przeciwnie, kierowała nią raczej chęć jego skompromitowania i zburzenia, „przepisania” i „przepracowania” stosownie do wymogów i standardów literackich postmodernistycznej współczesności. Dotyczyło to przede wszystkim jego tradycyjnego, bajkowego, „niewinniającego” i upiększającego kształtu, utwalającego patriarchalny model kobiecości<sup>44</sup>. W modelu tym happy endem było bowiem pojawienie się młodego i pięknego księcia wybawiającego urodziwe (i, jak należy się domyślać, także posażne) księżniczki z opresji. W obu bajkach braci Jacoba i Wilhelma Grimmów stanowiących literackie pre-teksty dla sztuk Jelinek ów interweniujący, zbawczy księżę przywracał do życia – rzecz jasna, wraz z natychmiastowymi oświadczeniami i rychłym ożenkiem – prześladowaną, na poły już otrutą przez macochę i prawie martwą księżniczkę w *Królewnie Śnieżce*, a z kolei w *Śpiącej Królewnie* wydobywał (ratował) pocafunkiem ze stuletniego snu inną piękną księżniczkę o imieniu Różyczka.

Pasywna rola i bezsilność pięknych księżniczek oraz aktywna, zbawcza, ocalająca rola dzielnego księcia rzucały się w oczy w bajkach pochodzących ze zbioru Grimmów. Tymczasem podobne rozwiązania fabularne i sugestie zawarte w bajkowej narracji były dla usposobionej postdramatycznie, feministycznie i dekonstrukcyjnie autorki cyklu *Śmierć i dziewczyna* zupełnie nie do przyjęcia.

W *Królewnie Śnieżce* Jelinek niemal całkowicie przekształciła pierwotny wzór. Skróciła i drastycznie uprościła fabułę, zmieniła narrację i rozwiązanie, a w rezultacie także pierwotny sens i wymowę bajki. Sprowadziła bowiem tekst utworu do pryncypialnego, na poły filozoficzno-feministycznego dialogu myślowego ze Śnieżką, wykraczającego zresztą jaskrawo – zgodnie z logiką postdramatycznego teatru – poza ramy, założenia,

<sup>43</sup> Obie bajki – *Schneewittchen* (*Królewna Śnieżka*) oraz *Dornröschen* (*Śpiąca Królewna*) – zostały pierwotnie opublikowane przez braci Jacoba i Wilhelma Grimmów w dwutomowym zbiorze *Kinder- und Hausmärchen* odpowiednio w latach 1812 i 1815.

<sup>44</sup> Kategoria pozorowanej „niewinności” stanowiła jedną z podstaw dla polemicznych i demaskatorskich wystąpień Jelinek. Zagadnienie to pisarka omówiła w polemice z Rolandem Barthes'em – z jego książką *Mit dzisiaj* (1964) – w esejie *Die endlose Unschuldigkeit* (1970), zob. P. Janke, T. Kovacs, Ch. Schenkermayr (Hrsgs), *„Die endlose Unschuldigkeit“*: *Elfriede Jelineks „Rechnitz“* (*Der Würgeengel*), Wien 2010 oraz L. Müller-Dannhausen, *Zwischen Pop und Politik: Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in „wir sind lockvögel baby!“*, Berlin 2011, s. 87–112. Według Bärbel Lücke Jelinek poddała w istocie rzeczy w tym esejie dekonstrukcji Barthes'owską problematykę mitu naturalizującego i esencjalizującego zjawiska i znaki oraz niwelującego stawianie się i historyczność bytu społecznego i kultury. Dekonstrukcja pisarki wyrażała się w odsłanianiu ukrytych w micie operacji ideologicznych i praktyk manipulacyjnych fałszujących znaki i rzeczywistość oraz w obnażaniu struktur władzy i przemocy ukrytych w mitycznych – idealizujących i metafizycznych – konstrukcjach wieczności, patriarchy, kapitalizmu itp., *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*, Paderborn 2008, s. 22–32.

logikę i język bajki<sup>45</sup>. Zrezygnowała z happy endu, którym kończyła się bajka Grimmów, gdzie zbawczy ksiądz wybudził ze śmiertelnego letargu podstępnie otrutą Śnieżkę i pojąwszy ją za żonę, chronił zarazem od prześladowań zawistnej macochy. Jelinek zastosowała natomiast rozwiązanie, w którym myśliwy decyduje się po prostu zastrzelić napotkaną w lesie błędzącą księżniczkę. Bajkowy wzorzec (pre-tekst) został w ten sposób zarówno dostosowany ideowo do cyklu *Śmierć i dziewczyna*, jak i w pewnym sensie sprofanowany za sprawą wyeksponowania męskiej, hardej bezwzględności i brutalności myśliwego. Bajkowy model słabej płci żeńskiej i zbawczej męskiej pisarka zamieniła w wyrazisty, feministyczny model bezbronnej, błędzącej w lesie kobiety w roli ofiary i mężczyzny w roli bezlitosnego oprawcy.

Narracja i dramaturgia *Śpiącej Królowej* w realizacji Jelinek nie odbiegały zasadniczo od metody zastosowanej w *Królownie Śnieżce*. Również i tutaj bajkowy pre-tekst wywodzący się ze zbioru Grimmów uległ zawężeniu oraz polemicznemu przesunięciu i przeformułowaniu – z wyeksponowaniem jednakże zbawczej, aczkolwiek szczególnie ujętej roli księcia. Podobnie jak w bajce o Śnieżce, osią sztuki również stała się rozmowa – tym razem budzącej się ze stuletniego snu księżniczki Różyczki z księciem, który początkiem przywrócił ją do normalnego życia. Pocątnek ten Jelinek uczyniła osnową radykalnej, rewizjonistycznej interpretacji bajki. Symbolizuje on bowiem w oczach księżniczki boską moc i męską, nieograniczoną władzę księcia zdolnego nie tylko wyrwać księżniczkę z niekończącego się sennego niebytu – a więc wskrzесиć ją, wręcz stworzyć od nowa – lecz także określić, kim była, jest i powinna być, inaczej, nadać jej amorficznemu istnieniu kształt i sens, podporządkowane, rzecz jasna, męskiemu pojmowaniu tego istnienia.

Ksiądz prezentuje się bowiem w sztuce jako istota suwerenna, władcza i stanowiąca, słowem, jako nadczłowiek, więcej, jako Bóg, ucieleśnienie Jehowy<sup>46</sup>, podczas gdy kobiecie egzystowanie upodabnia się do snu, a życie, jeśli się okolicznościowo pojawi, jest czymś wtórnym, odbitym, zależnym od męskiego przyzwolenia i gestu. Wyolbrzymiając i zarazem parodiując męską, nietzscheańską z ducha *Wille zur Macht*, Jelinek bynajmniej nie idealizowała pozycji kobiet. Przeciwnie. Postrzegą ją – w ich bierności i płynnej, nieokreślonej tożsamości – jako nieświadome lub mimowolne współsprawczynie patriarchalizmu i panoszącej się fallokracji.

---

<sup>45</sup> Polemiczne nawiązania w tym dyskursie do filozofii Platona i Heideggera omawia Florian Auerochs, *Vom gläsernen Sarg zum «Glaspalast des Männlichen»: Volksmärchen und feministische Philosophiekritik in Elfriede Jelineks Schneewittchen-Adaption Der Tod und das Mädchen I*, [https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/05/auerochs\\_jelinetz\\_mc3a4rchen.pdf](https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/05/auerochs_jelinetz_mc3a4rchen.pdf) [dostęp: 28.07.2015].

<sup>46</sup> W autoryzowanej przez Jelinek wersji angielskiej sztuki ksiądz znamienne oświadcza: „I am power. Whoever goes against me, loses himself, especially if he wants to take the credit for himself. It's a good thing you realized right away that you have to thank me and only me for your existence. How should I say it: I am I. As you know, I really am who I am. That's the way it is. I would like to be the Eternal One, maybe that's who I am, since I haven't died yet, on the contrary, I even raised a dead person. With a kiss. Must be a nice awakening: Huddled up and hidden away for so long, and then the first thing you see: God. Me! !! I am the one who raises the dead. Time says—and it is also called: I, and I am here now. No one else”, cyt. wg strony internetowej Elfriede Jelinek, [www.elfriedejelinek.com/](http://www.elfriedejelinek.com/) [dostęp: 7.08.2015]. Przekład z niemieckiego: E. Jelinek, *Sleeping Beauty*, trans. G. Honegger, 2006. Trudno nie dostrzec w cytowanej, butnie męskiej wypowiedzi księcia parodii biblijnego Jehowy i innych tekstów sakralnych.

Rosamundę, trzecie ogniwo w cyklu dramatów o księżniczkach, Jelinek osadziła intertekstualnie w romantycznym dramacie-widowisku o niemieckim tytule *Rosamunde, Fürstinn von Zypern*, „w czterech odsłonach, z chórem, muzyką i tańcami”, napisanym przez dziś już raczej zapomnianą Helminę von Chézy, niemiecką dziennikarkę, poetesę i librecistkę (1783–1856). Prapremiera tej sztuki odbyła się w Wiedniu 20 grudnia 1823 roku, a muzykę do niej – rzecz niewątpliwie istotna dla wyboru przez Jelinek właśnie tego dramatu w charakterze pre-tekstu – napisał ceniony przez nią kompozytor Franz Schubert (D 797). W romantycznym oryginale von Chézy Rosamunda jest księżniczką Cypru, młodą następczynią tronu, którego objęcie sabotuje – chwytając się wszelkich środków czy to próby otrucia Rosamundy, czy to ożenku z nią – dzierżący władzę namiestnik Fulvio. Sztuka von Chézy, podobnie jak bajki Grimmów, kończy się happy endem: śmiercią uzurpatora i przesładowcy oraz wejściem księżniczki na tron.

Tego happy endu nie widać jednakże w persyflażu Jelinek<sup>47</sup>. Nasycając wypowiedzi Rosamundy i Fulvia współczesnymi rekwizytami, problemami, skojarzeniami oraz zbitkami pojęciowymi i słownymi, austriacka autorka zamieniła Rosamundę w pisarkę, pewną siebie nowoczesną kobietę, feministyczną fundamentalistkę, która wprawdzie odważnie deklaruje gotowość życia poza myślą o seksie i troską o urodę, ale jednocześnie jest pełna kompleksów, gdyż nie potrafi porzucić czy też raptownie zmienić uformowanej przez społeczeństwo i historię kobiecej natury oraz uwolnić się od presji otoczenia, wzorów i klisz kształtowanej przez tysiąclecia patriarchalnej kultury. Metaforyczna śmierć bohaterki wyraża się w efekcie w utracie głosu. Toteż nie bez pewnej racji konkluduje autorka recenzji teatralnej poświęconej sztukom Jelinek:

„Wieczny temat Jelinek: to to, że kobiety jako takie właściwie są niewidoczne i że istnieją tylko za sprawą spojrzenia mężczyzn; że muszą być młode i piękne; że kobiety, które myślą, piszą poezję i komponują, nie są zauważane i doceniane w męskim świecie, są bezwartościowe, ot, takie sobie babeczki (*Napfkuchen*). W *Rosamundzie* Jelinek zamieniła to wszystko w sprawę bardzo osobistą, w wydobywający się – mimo obecnej ironii, gry słów – krzyk zatrzwożenia”<sup>48</sup>.

*Rosamundę* można by w istocie odczytywać jako zawołaną polemikę Jelinek z fundamentalistycznym feminizmem, który proklamuje odrębność, inność i emancypację świata kobiecego, podczas gdy w rzeczywistości nie jest on w stanie wykroczyć poza męską hegemonię i stworzyć prawdziwego, alternatywnego dyskursu kobiecego. Ten ostatni pozostaje tym samym w większości swych manifestacji i wariantów – bez względu na to, jak intensywnie i samochwalczo nie gloryfikowałby własnych zalet i przewag – więzieniem i niezamierzonym współnikiem kursujących na rynku dyskursów męskich, kształtujących między innymi obraz płci i kobiecej tożsamości (czy raczej pogląd o jej rozchwianiu

<sup>47</sup> Obszerną, szczegółową analizę tekstu *Rosamundy* zawiera dysertacja hiszpańskiej germanistki Any Giménez Calpe, *Das widersprüchliche Bild der hassenden Prinzessin. Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*, [w:] eadem *Von Prinzessinnen zu Königinnen? Gender (De)Konstruktion in ausgewählten Theaterertexten von Elfriede Jelinek*, Valencia 2013, rozdz. III, s. 113–168.

<sup>48</sup> U. Kahle, *Schöner sterben: Elfriede Jelineks „Prinzessinnendramen“ I–III in Hamburg uraufgeführt*, „Der Tagesspiegel”, 25.10.2002, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/der-tod-und-die-maedchen/358028.html> [dostęp: 07.08.2015].

i braku) w sposób z gruntu korzystny lub wygodny dla świata męskiego<sup>49</sup>, na którym zresztą Jelinek, dodajmy tu dla sprawiedliwej pełni obrazu, nie zostawia suchej nitki.

Jeśli w trzech dotychczas omawianych sztukach postaci księżniczek wywodziły się ze świata fikcji literackiej, to dwie ostatnie sztuki cyklu – *Jackie* i *Ściana* – prezentowały w roli protagonistek postaci realne, które formalnie księżniczkami nie były (nie urodziły się jako księżniczki i nie tytułowano ich w ten sposób), lecz którym rolę taką można by przypisać metaforycznie. Reprezentowały bowiem modele kobiecego sukcesu i medialnej popularności czy to na „familiyjnym” polu polityki i biznesu (Jacqueline Kennedy jako małżonka prezydenta USA i później miliardera Onassisa), czy to na polu literatury (pisarki Ingeborg Bachmann i Sylvia Plath). Tworzyły – lub też na podstawie ich życiorysów wykreowano później ze względu na pośmiertną legendę – swego rodzaju ikony kobiecości<sup>50</sup>. Funkcjonowały – dotyczyło to wzorcowo przede wszystkim Jackie – w rzeczywistości fantazmatycznej, ukształtowanej przez zbiorową wyobraźnię oraz odbitej i stale powielanej w mediach.

Świadomość, że „jest się widzianym” i że funkcjonuje się w przestrzeni publicznej w postaci masowo reprodukowanych zdjęć oraz komunikatów prasowych, telewizyjnych i radiowych, określiła, jak wydobywał to w sztuce sugestywnie udratyzowany, wystylizowany na skargę monolog Jackie, jeśli nie w całości i bez reszty, to w znacznej części egzystencję i tożsamość bohaterki. Dramatyzm monologu uwydatniało dodatkowo to, iż Jelinek wpisywała w niego nie tylko punkt widzenia i (prawdopodobną) świadomość samej Jackie, lecz także nakładała na jej głos, by tak rzec, autorską i feministyczną nadświadomość i metarefleksję. Rozszczepiała postać na „Jackie” oraz na „więcej niż Jackie”. Ekspozowała jednocześnie monologujące ego i nadbudowane nad nim, autorsko i feministycznie zapośredniczone, transgresywne *superego*, zdolne widzieć, wiedzieć i rozumieć o wiele więcej niż to pierwsze, a ponadto krytycznie je oceniać.

Toteż postać Jackie w sztuce jest w pełni świadoma tego, że popularność i mityzacja jej osoby w rzeczywistości niewiele mają wspólnego z realną osobą i osobowością i że funkcjonowała oraz funkcjonuje ona nadal *de facto* w przestrzeni medialnej głównie jako fotogeniczna uroda, kosmetyka i modne kreacje, nagłośnione dzięki sensacyjnym małżeństwom i aferom domowym, a więc również w pewnym stopniu bezosobowo i wtórnie, na zasadzie wścibskich plotek rozdętych do wielkości plakatu. Jej kobiecość dawała zatem o sobie znać tylko z oddalenia, za sprawą bezcielesnych obrazów, pozbawionych trzeciego, materialnego wymiaru przestrzennego oraz wagi, na swój sposób wyalienowana, urzeczowiona, zamieniona w manekin mody<sup>51</sup>. „To cud, że obraz taki

<sup>49</sup> W świecie tym dla kobiety „być”, jak francuski socjolog i filozof Pierre Bourdieu parafrazuje znane powiedzenie filozoficzne *esse = esse percipi*, oznacza „być postrzeganą” przez męskie oko lub przez oko nawykłe do męskiego postrzegania i strukturywania świata, *La domination masculine*, Paris 1998, s. 136.

<sup>50</sup> I. Rabenstein-Michel, *La princesse revisitée – icônes et avatars du féminin dans les „Drames de princesses” d’Elfriede Jelinek*, <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/textes&contextes/document.php?id=2012> [dostęp: 09.08.2015]. Zob. też przypis 13.

<sup>51</sup> U. Wirth, *Lob der Oberfläche! Der Tod und die Mode in Elfriede Jelineks Jackie* [w:] J. Vogel, T. Eder (Hrsgs), *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, München 2010, s. 71–85. Zob. także <https://www.uni-giessen.de/cms/fbz/fb05/germanistik/abliterator/ndlk/publikationen/pubdateien/Lob-der-Oberflaeche> [dostęp: 17.08.2015].

jak ja w ogóle potrafi mówić (*Ein Wunder, daß ein Bild wie ich sprechen kann!*)<sup>52</sup> – zauważała w swym refleksyjnym i konfesyjnym monologu Jackie. Zawdzięczała jednakże to mówienie w istocie rzeczy nie sobie samej, lecz temu, co inni włożyli w jej obraz lub co mu podpowiedzieli<sup>53</sup>. Nie bez ironii konstatowała: „oni wprawdzie zauważają nas [kobiety – E.K.], ale w rzeczywistości widzą w nas tylko siebie samych (*Sie sehen uns, aber sie sehen in Wirklichkeit sich selbst, in uns*)”<sup>54</sup>.

W sztuce *Ściana* (*Die Wand*) główne role grają wspomniane już uprzednio dwie zmarłe pisarki-feministki, Austriaczka Ingeborg Bachmann, autorka powieści *Malina* i nieukończonego utworu *Der Fall Franza*, oraz Amerykanka Sylvia Plath, autorka autobiograficznej powieści *The Jar Bell*. Trzecia pisarka Marlene Haushofer, austriacka autorka powieści o tytule brzmiącym identycznie jak utwór Jelinek (*Die Wand*, 1963), pojawia się z kolei tylko w tle ostatniego ogniwa cyklu *Der Tod und das Mädchen*: z dwoma poprzednimi łączy ją biograficznie przedwczesna i tragiczna śmierć, zmarła bowiem na raka kości w wieku 49 lat<sup>55</sup>. Ale „ściana” w sztuce Jelinek tylko w ograniczonym stopniu zahacza o wspomniane biograficzne realia. Reprezentuje bowiem uniwersalny, autonomiczny, wieloznaczny symbol ludzkiego (kobiecego) losu, mierzącego się z tym, co kuszące, lecz z gruntu niemożliwe i nieosiągalne. Toteż *Ściana* może w kategoriach tradycji i klasyki literackiej kojarzyć się czy to z *Dziewczyną* Bolesława Leśmiana, czy z *Murem* Jeana-Paula Sartre’a.

Czy piszące kobiety są w stanie zdobyć pozycję równorzędną z mężczyznami w patriarchalnym społeczeństwie, które z góry zakłada brak równości i uprzywilejowanie męskiej strony w sferze pojęć (filozofia), logiki, języka, literatury i kultury? Otóż Jelinek wprowadza w swą sztukę na scenę pisarki i feministki, które starają się, jej zdaniem, wyrównać krzywdzące dysproporcje za pośrednictwem opanowania i zasymilowania męskiego logosu i sposobu pisania. Pragną one w ten sposób dowieść prawdy o równości płci. Napotykają jednakże w tej ambitnej próbie tyleż metaforyczną, nasyconą wieloma znaczeniami i funkcjami, ile realną, oporną „ścianę”, która przypomina Platońską jaskinię, symbolizującą „fałszywe poznanie”<sup>56</sup>. Odgradza ona kobiety od prawdziwej, męskiej rzeczywistości – idealnej, abstrakcyjnej, logocentrycznej – i jako przeźroczysta przegroda (i przeszkoda!) nie daje się na tyle wyszorować, by można było swobodnie dojrzeć przez nią „prawdziwą rzeczywistość” oraz tym samym dotrzeć do niej i radośnie z nią obcować. *Ściana* pozwala jedynie dostrzec zawodne symulakra poznania i prawdy.

<sup>52</sup> Cyt. wg strony internetowej Jelinek, <http://www.elfriedejelinek.com/> [dostęp: 10.08.2015].

<sup>53</sup> Ten moment bycia konstruowanym przez innych podkreślają w swym artykule M. Borowski i M. Sugiera, *Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?* [w:] C. Zittel, M. Holona (Hgs), *Positionen der Jelinek-Forschung*, Bern 2008, s. 247.

<sup>54</sup> Cyt. według strony internetowej Jelinek, <http://www.elfriedejelinek.com/> [dostęp: 10.08.2015].

<sup>55</sup> D. Strigl, *Gegen die Wand. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in Der Tod und das Mädchen V*, „*Modern Austrian Literature*”, Vol. 39, No. 3/4, 2006, s. 74–95.

<sup>56</sup> B. Lücke, *Die Bilder stürmen, die Wand hochgehen: Eine dekonstruktivistische Analyse von Elfriede Jelineks „Prinzessinnendramen Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)” und Der Tod und das Mädchen V (Die Wand), „literatur für leser” 1* (2004), s. 34.



Wysiłek kobiet pisarek włożony w chęć pokonania owej ściany przywodzi zatem na myśl heroiczny, lecz daremny trud Syzyfa.

\*\*\*

Co wspólnego ze sobą mają poszczególne księżniczki zobrazowane i udratyzowane przez Jelinek? W czym są zgodne z innymi figurami kobiecymi u pisarki? Otóż łączy je niewątpliwie gorące pragnienie, by, z jednej strony, pozbyć się przypisywanej im degradującej kondycji bycia wyłącznie częstką i głosem natury („biologia”), z drugiej zaś, by zostać uznane za suwerenny, samodzielny, myślący, mówiący i stanowiący o sobie podmiot, na równi z męskim *cogito, homo loquens* czy *homo agens*. Domagają się one zatem prawa głosu, by prawdziwie opowiedzieć o historycznych, społecznych i kulturowych ograniczeniach własnej egzystencji i aby wyrazić przysługujące im żywotne aspiracje i pragnienia.

Dzieląc los z tymi postaciami w pismach Jelinek, które występują jako istoty „uśpione” (*Schlafende*), „nieumarłe” (*Untote*), „pozornie zmarłe” (*Scheintote*)” lub wampiryczne<sup>57</sup>, księżniczki Jelinek uosabiają w efekcie egzystencję zawieszoną, rozpiętą między śmiercią a życiem. Doświadczają – paradoksalnie – życia pośmiertnego w świeckim wymiarze historycznym lub legendarnym i w tym sensie są zdolne przemawiać i wyrażać swoje myśli. Czynią to w sytuacji „życia po życiu”, co umożliwia im spojrzenie na siebie z dystansu i pośmiertnej perspektywy, w stanie nadświadomości i nadwiedzy.

W tym pośmiertnym spojrzeniu śmierć jawi się im w rezultacie jako moment i stan, w którym zrzucają szaty i zrywają maski fałszywej, nieautentycznej egzystencji „za życia” oraz uzyskują możliwość poznania i wypowiedzenia surowej prawdy o sobie samych, podobnie jak prawdy o zniekształcającym ich istotę, byt i świadomość patriarchalnym świecie męskim, sprowadzającym samolubnie kobiecość do ciała, wyglądu i stroju, uważającym świat kobiecy za irrealny i niepoważny. Uciekając za sprawą śmierci z „piekła mężczyźni” oraz dokonując rozliczenia z prześwieconą refleksją, zamienioną w krytyczny i samokrytyczny metadyskurs z przeszłością, „nieumarłe” lub „pozornie umarłe” księżniczki zyskują tą drogą nadzieję wolnego i prawdziwego „życia po życiu”, bez konieczności – jak musiały to czynić w dworskim, męskim otoczeniu – wysłuchiwanie fałszywych komplementów, przyjmowania sztucznych pów, robienia uległych, zachęcających gestów, strojenia przymilnych lub wdzięczących się min oraz uciekania się do przebiegłych kłamstw.

Nie ulega wątpliwości, iż literackim narzędziem Jelinek w toku pisarskiej obróbki prezentowanych postaci fikcyjnych (Śnieżka, Śpiąca Królowna, Rosamunda) i realnych (Jackie Kennedy Onassis, Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath, Marlene Haushofer) stała się programowa dekonstrukcja krusząca kanony literackiej, dramatycznej i teatralnej tradycji, wzbogacona zarazem o zaawansowane i samodzielnie przepracowane

<sup>57</sup> S. Neuenfeldt, *Tödliche Perspektiven. Die toten sprechenden Frauen in Elfriede Jelineks Dramoletten „Der Tod und das Mädchen I–V”*, Sprachkunst XXXVI/2005, 1. Halbband, s. 147–163. Zob. także M.K. Mertens, *Die Ästhetik der Untoten in Elfriede Jelineks Roman „Die Kinder der Toten”*, Berlin 2008.

techniki postmodernistyczne. Śmiało można uznać efekty tego przepracowania za świeże i nowatorskie mimo, zdawałoby się, ryzykownych przywołań obscenicznych obrazów, szokujących bluźnierstw, wszechobecnej intertekstualności, rewingu, redukcji fabuły i uproszczeń postaci, kolażu, montażu cytatów, nonszalanckiego na pozór mieszania języków, stylów, gatunków literackich i jaskrawo pozaliterackich dyskursów, zarówno niskich i najniższych, na poły (i na pozór) pornograficznych, jak i tych pochodzących z najwyższej intelektualnej półki.

Niewiarygodne i zdumiewające, iż ów nieprawdopodobny literacki miszmasz praktykowany przez Jelinek sprawia wrażenie porządku, całości i logiki, a przede wszystkim wydaje się konsekwentny i sensowny. Czyż nie świadczy to o tym, że Jelinek – inaczej niż krytykowane przez nią fundamentalistyczne feministki – brawurowo przekroczyła ścianę dzielącą literaturę kobiecą i męską?

### **Summary** **Postdramatic and (anti?)Feminist Dramaturgy.** **On Elfriede Jelinek's Princess Plays**

The article considers the plays of Elfriede Jelinek in a broad context of postmodern critical discourses, the postdramatic turn and the Austrian drama tradition in the 20th and 21st centuries. The controversy over Jelinek's work in Austrian culture is a key element in her artistic strategy targeted at the political correctness of modern societies, ideological oppressions and the dead end of avant-garde metadrama. A historical and theoretical discussion is followed by an interpretation of Jelinek's dramatic cycle Princess Plays.

**Keywords:** Elfriede Jelinek, dramaturgia austriacka, dramaturgia feministyczna, zwrot postdramatyczny, Księżniczki, austrian drama, feminist drama, postdramatic turn, Princess plays