

**Shoah w austriackiej pamięci
zbiorowej na przykładzie
„Stecken, Stab und Stangl”
Elfriede Jelinek.**

Artur Pełka

Artur PEŁKA

Shoah w austriackiej pamięci zbiorowej na przykładzie *Stecken, Stab und Stangl* Elfriede Jelinek¹

Elfriede Jelinek – austriacka pisarka żydowskiego pochodzenia – znana jest w Polsce głównie dzięki powieści pt. *Pianistka*². Niedawna ekranizacja tej powieści, dokonana przez Michaela Haneke, niewątpliwie dodatkowo spopularyzowała nazwisko autorki. Jednak recepcja jej dzieła dramatycznego – choć trzeba przypomnieć, że cztery sztuki Jelinek zostały już przetłumaczone na język polski³ – wydaje się być bardzo niska. Autorka uważana jest – nie tylko w Polsce – przede wszystkim za skandalizującą feministkę. Tymczasem jej twórczość równoległe z wątkiem feministycznym dokonuje nieustannego rozrachunku z faszyzmem. Przywołując prawdę o ludobójstwie, autorka wplata ją prowokacyjnie w aktualne konteksty, obnażając w ten sposób zarówno fakt niedostatecznego rozliczenia zbrodni hitlerowskich jak i współczesne przejawy kontynuacji ideologii faszystowskiej – głównie w austriackiej przestrzeni publicznej.

Typową dla Jelinek literacką egzemplifikację pamięci Shoah stanowi, niepublikowany dotąd w Polsce, wydany w 1995 roku i wystawiony z ogromnym powodzeniem rok później w Hamburgu, tekst dramatyczny *Stecken, Stab und Stangl*⁴. Utwór

^{1/} Tekst jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego na konferencji zatytułowanej *Pamięć Shoah – współczesne reprezentacje*, która odbyła się w Łodzi w maju 2003 roku.

^{2/} E. Jelinek *Pianistka*, przeł. R. Turczyn, Warszawa 2001.

^{3/} *Choroba albo współczesne kobiety*, przeł. M. Zeller, „Dialog” 1994 nr 6, s. 24-66; *Co się zdarzyło, kiedy Nora opuściła męża albo podpory społeczeństw* (przeł. D. i K. Sajewscy), *Clara S.* (przeł. S. Lisiecka), *Zajazd albo tak czynią wszyscy* (przeł. D. i K. Sajewscy), w: E. Jelinek *Nora, Clara S., Zajazd*, red. M. Sugiera, A. Wierchowska-Woźniak, Kraków 2001.

^{4/} Pierwsze wydanie sztuki w „Manuskripte” 1995 nr 129, s. 7-26. W niniejszym artykule przytaczam cytaty we własnym tłumaczeniu z przerobionej wersji sztuki opublikowanej

Pelka Shoah w austriackiej pamięci zbiorowej...

ten w zamyśle autorki stanowi „rodzaj epitafium”⁵ dla ofiar spektakularnego zamachu o podłożu rasistowskim.

4 lutego 1995 roku nieznani sprawcy ustawili w pobliżu osiedla baraków w austriackim Oberwart osadzoną na pału tablicę z napisem „Romowie z powrotem do Indii!”, do której przytwierdzony był materiał wybuchowy. Przy próbie usunięcia rasistowskiego napisu, w wyniku eksplozji śmierć poniosło czterech młodych Romów. Zbrodnia ta miała skandaliczne konsekwencje. Chociaż jej związek z serią zamachów bombowych skierowanych głównie przeciwko cudzoziemcom, a dokonywanych w owym czasie w Austrii i Niemczech przez tzw. „Bajuwarską Armię Wyzwolenia” był ewidentny⁶, bezpośrednio po odnalezieniu zwłok austriacka policja przeszukiwała domy ofiar, tak jakby tam spodziewano się znaleźć dowody winy. Dodatkowo – znana ze swoich nacjonalistyczno-populistycznych haseł Partia Wolnościowa (*die Freiheitlichen*)⁷ z Jorgiem Haiderem na czele próbowała zbagatelizować tę zbrodnię, propagując pogłoski o rozrachunkach na tle kryminalnym między samymi Romami. Ta perfidna manipulacja, czyniąca z ofiar podejrzanych, została zresztą podchwyciona przez część austriackich mediów. Całymi miesiącami austriackie organy ścigania nie były w stanie – lub nie chciały – wpaść na trop sprawców, co wywołało protesty wśród części austriackich intelektualistów. Między innymi właśnie Elfriede Jelinek zareagowała stanowczo dwoma wypowied-

w tomie zbiorowym: E. Jelinek *Stecken, Stab und Stangl; Raststätte; Wolken. Heim; Neue Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 1997, s. 15-68.

^{5/} E. Jelinek *Mehr Haß als Liebe*, w: E. Grohotolsky (wyd.) *Provinz sozusagen: Österreichische Literaturgeschichte*, Graz i Wien 1995, s. 63-76, tu s. 75.

^{6/} Od końca 1993 r. wysyłano na terenie Austrii – i stamtąd do Niemiec – bomby w przesyłkach pocztowych, adresowane do cudzoziemców bądź osób publicznych występujących przeciwko neofaszystowskim i rasistowskim tendencjom. Do zamachów tych przyznawała się za każdym razem organizacja terrorystyczna określająca się mianem „Bajuwarskiej Armii Wyzwolenia” (*Bajuwarische Befreiungsarmee*). Chociaż nikt nie przyznał się oficjalnie do zamachu w Oberwart, jego przebieg – jak i konstrukcja samej bomby – wykazywały ewidentne podobieństwo do okoliczności innych zamachów dokonywanych w tym czasie przez „Bajuwarów”. Więcej na temat zamachu w Oberwart w: A. Pelka „Roma zurück nach Indien” oder Wie man eine Autorin vertreibt, w: S. Feuchert (wyd.) *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*, Peter Lang 2001, s. 249-264. Szczegółową dokumentację dotyczącą działalności terrorystycznej BBA znaleźć można na stronie internetowej Jelinek, która *notabene* również otrzymała swego czasu od BBA list z pogrózkami: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/-elfriede> (14.05.2003).

^{7/} Tzw. „Wolnościowcy” (działający od 1955 do 1995 r. pod nazwą *Freiheitliche Partei Österreichs*) stali się wraz z przejściem władzy przez Jörga Haidera w 1986 r. „autorytarną partią pod przywództwem jednego wodza, w której dominować zaczęły ideologicznie ekstremalnie prawicowe, niemiecko-nacjonalistyczne siły, nie odzęgające się jednoznacznie od ideologii narodowego socjalizmu.” Cyt. za: B. Bailer, W. Neugebauer *Die FPÖ: Vom Liberalismus zum Rechtsextremismus*, w: *Handbuch des österreichischen Rechtsextremismus*, wyd. przez *Stiftung Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes*, Wien 1993, s. 327-429, tu s. 367.

dziami opublikowanymi w austriackiej prasie, gdzie zaprotestowała przeciw „heroizacji sprawców zbrodni”⁸. Kilka miesięcy po rasistowskim skrytobójstwie powstał tekst dramatyczny *Stecken, Stab und Stangl*, by – jak oświadczyła Jelinek – „przemówić za tymi, którzy mówić nie mogą i tymi, których języka nie rozumiemy”⁹.

Utwór ten stanowi przede wszystkim literacki nekrolog ku czci zamordowanych, zarazem jest rodzajem dokumentu, rejestrującego okoliczności mordu i jego społeczny rezonans. Jednocześnie dramat Jelinek wydaje się być jak gdyby zapisem osobistego dochodzenia autorki, doszukującej się korzeni tej zbrodni.

Tytuł tekstu – w wolnym tłumaczeniu *Kij, laska, drag*¹⁰ – jawi się jako sugestywny mikrokosmos dramatyczny. Przywołany w tytule łańcuch znaków prezentuje się na pierwszy rzut oka, z racji powinowactwa semantycznego jego elementów, jako infantylny-zabawowy konstrukt, który poprzez aliterację przywodzi na myśl dziecięcą wyliczankę. Jednakże, mimo pozornej banalności, znaki te urastają do swego rodzaju hyperboli, w której rymie pobrzmiewa niemieckie *Staat* – państwo – a początkowe litery trzech słów tytułu wywołują skojarzenie z formacją SS. Przy próbie rozszyfrowania tytułu interpretujący staje przed problemem rozdziwki między znaczeniem poszczególnych słów a ich sensem, związanym z tak czy inaczej pojętym kontekstem. Wymienione przez autorkę w tytule nazwy przedmiotów posiadają szeroki zakres znaczeniowy. Mamy tu więc do czynienia zarówno z podporą pielgrzymującego lub chromego, prymitywną bronią jak i symbolem władzy. Ich sens ujawnia się dopiero jako efekt określonego dyskursu. Marlene Streeruwitz – także znana pisarka austriacka – zwraca uwagę na ewidentny związek tytułu dramatu Jelinek z nurtem krytyki feministycznej:

W odniesieniu do wymienionych przedmiotów chodzi w końcu o instrumenty mniejszej lub większej represji, dyscypliny i porządku, królowie, biskupi, prorocy i papieże noszą wspaniałe laski swojego dostojęstwa z tych samych powodów co źli, otyli chłopcy w szkole, pasterze i gwałciciele.¹¹

Streeruwitz interpretuje te przedmioty jako insygnia patriarchalnej władzy, która objawia się nie tylko w przemocy psychicznej, lecz także fizycznej. Teza Streeruwitz wydaje się być uzasadniona, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę całą twórczość Jelinek, obnażającą nieustannie wszechpanujący, jej zdaniem, fallogo-

^{8/} E. Jelinek *Die Schweigenden*, „Der Standard”, 16.02.1995, s. 29. Por. także: E. Jelinek *Leserbrief*, „Profil” 1995 nr 26.

^{9/} E. Jelinek, S. Carp *Tobsüchtig wegen der Verharmlosung*, „Schauspielhaus-Magazin” (Hamburg), marzec/kwiecień 1996, s. 6.

^{10/} Słowa tytułu oznaczać mogą również: pręt, tyczkę, sztab wojskowy, pałeczkę sztafetową oraz pastorał.

^{11/} M. Streeruwitz *3000 Jahre Sachertorte. Oder: „Darf’s ein bissl mehr sein?”*, w: D. Bartens, P. Pechmann (wyd.), *Dossier extra. Elfriede Jelinek*, Wiedeń i Graz 1997, s. 253-256, tu s. 256.

Pelka Shoah w austriackiej pamięci zbiorowej...

centryzm. Tytuł utworu skrywa za przedmiotami o fallicznym kształcie konkretną męską trójkonfigurację. Tworzą ją kolejno: przywołany przez biblijny cytat pasterz z 23 Psalmu Dawida¹²; używający pseudonimu Staberl, radykalnoprawicowy dziennikarz populistycznego, jednego z najpoczytniejszych w Austrii, dziennika o nazwie „Krone”¹³ oraz Franz Stangl – komendant obozu koncentracyjnego w Treblince¹⁴. W ten sposób tytuł dramatu łączy przewrotnie tradycję judeochrześcijańskiego patriarchatu ze zbrodniami nazistowskimi i neofaszystowskimi tendencjami współczesności. Morderstwo czterech Romów w Oberwart usytuowane zostaje tym samym w szerokim społeczno-historycznym kontekście. Tło tego rasistowskiego zamachu jawi się jako mieszanka przeszłości i terażniejszości, wskazując swego rodzaju tradycyjną mentalność, której przedstawicielami Jelinek ostentacyjnie czyni obu Austriaków – Stangla i Staberla. Polityczny kontekst eksponowany jest dodatkowo poprzez motto utworu, będące cytatem z wypowiedzi Haidera, bagatelizującego oberwarcki zamach: „Kto mówi, że nie chodziło tam o interesy z bronią, mafię samochodową lub o narkotyki”¹⁵.

Poprzez ten cytat wyeksponowana zostaje warstwa dokumentarna utworu. Opierając swój tekst na faktach i wykorzystując w nim autentyczne wypowiedzi, autorka nawiązuje do konwencji zaangażowanego politycznie teatru dokumentarnego, rozszerzając jednocześnie jego ramy o elementy przypisywane estetyce postmodernistycznej. Podczas gdy w tego typu teatrze podstawą było artystyczne przedstawienie faktów z zaangażowanym gestem, u Jelinek materiał faktograficzny łączy się z pustymi frazesami i gramami słownymi, po które autorka sięga ze sceptyzmem i ironią¹⁶.

Utwór jawi się jako intertekstualna konstrukcja, łącząca fragmenty różnych tekstów kultury wysokiej i popularnej w literacki kolaż. Części składowe tej mo-

^{12/} Por. Ps 23, 4: „Pan jest moim pasterzem, nie brak mi niczego./ [...] Twój kij i Twoja laska/ są tym, co mnie pociesza”. Wszystkie cytaty z biblii w tym artykule pochodzą z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich, Poznań i Warszawa 1980.

^{13/} Por. G. Botz „Neonazismus ohne Nazi?“ *Eine Fallstudie über NS-Apologiek in der „Neuen Kronen Zeitung”*, w: *Handbuch...*, s. 506-527.

^{14/} W przekładzie polskim ukazały się niedawno rozmowy z Franzem Stanglem: G. Sereny *W stronę ciemności. Rozmowy z komendantem Treblinki*, przeł. J.K. Milencki, Warszawa 2002.

^{15/} Cytowana przez autorkę jako motto utworu (s. 15) wypowiedź Haidera opublikowana została w jego partyjnym organie „Kärntner Nachrichten” 27.07.1995 r.

^{16/} Choć Jelinek wciąż uważana jest za wysoce zaangażowaną politycznie autorkę, w twórczości jej coraz bardziej zarysowuje się zwątpienie w skuteczność działań pisarzy. W tym sensie mówi ona o własnej „niemocy, by cokolwiek zmienić i jedynej jeszcze możliwości bycia subwersywnym w materii językowej”. Cyt. za: E. Jelinek, R. Bucheli *Zwischen Lehrstück und Ästhetik des Dadaismus*, „Neue Züricher Zeitung”, 25.03.1996, s. 25.

zaiki można zidentyfikować albo jako dosłowne cytaty albo jako mimikrę¹⁷. W ten sposób autorka uprawia subwersywną grę z językiem, stawiając pod znakiem zapytania usankcjonowane społeczną konwencją sensy.

Postaci *Stecken*, *Stab* und *Stangl* budujące swoje kwestie z gotowego materiału językowego są maksymalnie odpersonalizowane. Podział ról jest tutaj sprawą drugorzędną. Symptomatyczny jest tu zarówno brak spisu *dramatis personae* jak i nazwanie postaci otwierającej dramat – JEDNA Z WIELU, OBOJĘTNIE KTO. Mówiący są wprawdzie rozróżniani jako MĘŻCZYZNA i KOBIEITA lub też ze względu na miejsce akcji – supermarket z ogromną ladą – jako KLIENT, KLIENTKA czy OCZEKUJĄCA, lecz mimo pozornego zróżnicowania kwestie przez nich wypowiedzane nie wskazują na jakąkolwiek odmienność postaci. Ich tożsamość stawiana jest pod znakiem zapytania aż do całkowitego jej zatarcia: „Niech pan nam powie na pana miejscu panie Stab! Ach przecież, ja sam nim jestem!”¹⁸. Jedyna postać w tej grupie, która posiada nazwisko, prezentuje się niczym sklonowana:

RZEŹNIK: Droga Pani Margit, nazywam się Stab.

PANI MARGIT: Co? Myślałam, że Stab to ten facet tam z tyłu.

RZEŹNIK: On też się tak nazywa. Mamy tutaj, oprócz mnie, jeszcze cały sztab panów Stab do dyspozycji.¹⁹

Pan Stab, występujący także jako Rzeźnik, dominuje zdecydowanie nad akcją dramatyczną. Wyposażony jest zresztą w, mogący się kojarzyć z antycznym tyrsem, rekwizyt kij-palkę, która służy mu zarówno za narzędzie restrykcji, jak i przyrząd do wskazywania na szkolnej tablicy. Stab jest więc koryfeuszem, stróżem porządku i komentatorem w jednej osobie, a jako Rzeźnik-Wędliniarz wcielił się zarazem w rolę Hanswurst – Jasia Kielbasy. Staberl to wszakże komiczna figura rodem ze starowiedeńskiego *Volkstheater*. Inaczej jednak niż jego jowialny prototyp blazen-Staberl²⁰, Stab w dramacie Jelinek nie ogranicza się do rubasznych inter-

^{17/} Margarete Kohlenbach rozróżnia w sposobie cytowania przez Jelinek „zapożyczenia cytatów, ich parafrazy oraz semantyczne neologizmy, które wykorzystują wprawdzie zastany materiał językowy, lecz nie mają nic wspólnego z pierwotną wypowiedzią lub stają się wręcz jej przeciwieństwem”. Cyt. za: M. Kohlenbach *Montage und Mimikry: Zu Elfriede Jelineks „Wolken. Heim”*, w: K. Bartsch, G.A. Höfler (wyd.), *Dossier 2. Elfriede Jelinek*, Graz i Wien 1991, s. 121-153, tu s. 128. Niektóre interteksty w *Stecken*, *Stab* und *Stangl* analizuje Manfred Mittermayer, w: tegoż *Von der Tiefe und von der Oberfläche: Gedanken zum Geschäft des Interpretierens – am Beispiel von Julian Schutting und Elfriede Jelinek, „ide” (Informationen zum Deutschunterricht*, Graz) 1996 nr 4, s. 34-49.

^{18/} E. Jelinek *Stecken...*, s. 26.

^{19/} Tamże, s. 27.

^{20/} Odnośnie tej komicznej postaci por.: H. Schenkel *Theaterdirektor Carl und die Staberl-Figur. Eine Studie zum Wiener Volkstheater vor und neben Nestroy*, Zürich 1986, szczególnie s. 146 i nast.

Pelka Shoah w austriackiej pamięci zbiorowej...

mediów, lecz przeradza się w autorytatywnego i despotycznego mistrza ceremonii tej post-volksdramatycznej staberliady.

Widowisko to jest mieszanką czarnej mszy i makabrycznego *show* medialnego, które odbywają się na stoisku mięsnym w supermarkecie. Miejsce akcji podkreśla konsumpcjonistyczne nastawienie postaci, zachęcających się wzajemnie – przez wypowiedziane nieustannie hasła reklamowe – do zakupów, zamówień, posiłków i udziału w konkursach z nagrodami. Niczym czarodziejские zaklęcie przywoływane jest, podczas tej permanentnej orgii konsumpcyjnej, wyrafinowane zdanie „Czy może być troszeczkę więcej?”. Konsumpcjonistyczna ideologia zostaje tutaj zdemonizowana, doprowadzona do absurdu i wreszcie sprzęgnięta z mordem:

JEDNA Z KLIENTEK: Poproszę pół kilo mielonego, choć właściwie wcale go nie chciałam! O, tak, nie chciałam tego! Gdybym wcześniej o tym wiedziała, to bym tego nie chciała! A jeśli chciałabym tego, to dzisiaj w żadnym wypadku bym o tym nie wiedziała!²¹

Sekwencja ta łączy bezpośrednio konsumpcjonizm z kontrowersyjnym pytaniem o odpowiedzialność i winę. Ofiary ludobójstwa stają się tutaj dosłownie – jak to w innym miejscu wyartykułowała Jelinek – „krwawymi wyrobami wędliniarskimi, położonymi na ladę rzeźnika”²². Klientela Wędliniarza ze *Stecken, Stab und Stangl* rzeczywiście bierze udział w perwersyjnej kanibalistycznej uczcie, zakamuflowanej przez swoisty *savoir-vivre*: „Czy wolno poczęstować mi Państwa jeszcze jednym trupem? Muszę wprawdzie uważać na linię, ale skosztuję jeszcze jednego!”²³.

Przywołując raz po raz okoliczności samego zamachu, a także konsekwencje z nim związane, tekst obnaża przy okazji socjalne położenie mniejszości cygańskiej, żyjącej w „wałących się budach” i „niepasującej do szkół i szpitali”. Przy tym pojawia się stereotyp „cygana-kryminalisty”: „mordercy”, który „wszystko musi wkładać do kieszeni”²⁴.

W tym kontekście Romowie – piętnowani jako Obcy, Inni – przeciwstawiani są powszechnie akceptowanym „prawdziwym Obcym”²⁵, czyli odwiedzającym Austrię turystom. Tych pierwszych wini się za bęszę w austriackiej turystyce. W tym sensie INNY KLIENT tłumaczy: „Dlaczego zmalął więc u nas tak bardzo przyływ cudzoziemców? Nie pozostaje nam nic innego, jak zająć się najbardziej obcymi wśród nas”²⁶. Także Natura dzielona jest tutaj na rodzimą – znaną i sielan-

21/ Jelinek *Stecken...*, s. 65.

22/ E. Jelinek *An uns selbst haben wir nichts*, w: L. Ponger (wyd.), *Fremdes Wien*, Klagenfurt/Celovec, Salzburg i Wien 1993, s. 11.

23/ E. Jelinek *Stecken...*, s. 43.

24/ Tamże, s. 19, 21, 29 i 39.

25/ Tamże, s. 46.

26/ Tamże, s. 36.

kową – i inną, obcą, a przez to niebezpieczną, która rozciąga się za wschodnią granicą Austrii: „Odtąd – bezgraniczne połączenie Azji. Na lewo są Alpy”²⁷. Azja łączy się tutaj z Indiami jako miejscem wypędzenia Romów i stanowi *locus horridus*, w którym „jest o wiele więcej chorób”²⁸, które w sposób naturalny powinny doprowadzić do fizycznego wyniszczenia Innych. Miejsce wygnania staje się zatem miejscem śmierci – i w ten sposób problem Innych staje się marginesem, supermarket zaś sędem egzystencji.

Dokonując rekonstrukcji zbrodni i szukając jej korzeni, Jelinek kieruje się archeologiczną dokładnością. Mord na czterech Romach jawi się przy tym wyraźnie jako zamaskowana kontynuacja hitlerowskiego ludobójstwa²⁹. Przewodni motyw banalizacji śmierci Romów – jak i umierania w ogóle – sprzęgnięty jest tutaj z prawdą o Shoah, a raczej z jej stałym wymazywaniem z austriackiej pamięci zbiorowej. Zagłada pojawia się w tym dramacie na kilku płaszczyznach intertekstualnych. Prawda o krematoriach egzemplifikowana jest tutaj bądź poprzez traumatyczne, mgliste wizje „remizy” czy „garażu, dającego się hermetycznie zamknąć od zewnątrz, by nie ulatniał się gaz z wewnątrz”³⁰, bądź też przez dosłowne – jak się wydaje – cytowanie wypowiedzi komendanta Treblinka, Franza Stangla, które są prowokacyjnie ironizowane przez autorkę:

Zabijanie było proste, większe trudności sprawiało palenie zwłok. Przede wszystkim szło zbyt wolno. Z drugiej strony wielkie stopy wydzielaly taki smród, że cała okolica w promieniu wielu kilometrów była zanieczyszczona. Nocą widać było na kilka mil czerwoną lunę na niebie. Ale mimo to, łącznie w 46 muflach, komorach do spalania, można było, pracując nieprzerwanie 24 godziny na dobę spalić 4700 zwłok. Pytamy o nazwę miejscowości, gdzie produkowano te piece. Panie i Panowie, jeśli znacie odpowiedź, czekamy na wasze telefony!³¹

Oprócz wspomnianych reminiscencji z Zagłady, w tekst dramatu wplecione zostały fragmenty wierszy Paula Celana. Liryka autora *Fugi Śmierci* nawracająca obywateli do Shoah, przybiera tu formę przekazu całkowicie pozbawionego swej pierwotnej istoty. Jakby przypadkowo i fragmentarycznie, choć nieustannie cytowana przez postaci, poezja ta jest tylko pozornym wyrazem zbiorowego sumienia narodu. Klientela stoiska mięsnego wydaje się być zainteresowana tylko nabywaniem dóbr i ich konsumpcją, stąd też wtrącane fragmenty wierszy Celana prowadzą do wniosku, że tak jak mieli się mięso, tak i Celan rozszarpywany jest na

27/ Tamże, s. 40.

28/ Tamże, s. 39.

29/ Zwłaszcza że przodkowie ofiar z Oberwart zostali wymordowani w obozach koncentracyjnych.

30/ E. Jelinek *Stecken...*, s. 35 i nast.

31/ Tamże, s. 60 i nast.

Pełka Shoah w austriackiej pamięci zbiorowej...

strzępy³². Nie chodzi przy tym tylko o krytykę konsumpcjonizmu, lecz radykalnie negatywną diagnozę społeczeństwa zdehumanizowanego.

Prawda o ludobójstwie w *Stecken, Stab und Stangl* kamuflowana jest przez występujące w sztuce postaci kolektywnym szydełkowaniem i robieniem na drutach. Tak powstać ma okrywający całą scenę, a z nią miejsca kaźni i groby pomordowanych „krajobraz z robótek ręcznych”³³.

Towarzyszące nieustannemu szydełkowaniu cyniczne epitafia, wypowiedane przez postaci dramatu składają się na wielopłaszczyznowy dyskurs o śmierci, który prowadzony jest przez Rzeźnika w konwencji *talk show*: „pomówmy dzisiaj o śmierci, śmierć jest naszym dzisiejszym tematem”³⁴. W usta uczestników tego *talk show* wkładane są, niczym skrawki mięsa, fragmenty *grands récits*, „wielkich opowiadań” filozoficznych z niemieckiego kręgu kulturowego, reprezentowane m.in. przez cytaty z Schopenhauera: „Śmierć jest właściwym geniuszem filozofii”³⁵ oraz Wittgensteina: „Śmierć nie jest zdarzeniem w życiu. Śmierci się nie doznaje”³⁶. Te sentencje filozoficzne, wyrwane z pierwotnego kontekstu, zostają odmitologizowane, przy czym ich treść jawi się w obliczu konkretnej, jednostkowej śmierci jako frazes. Demystyfikacji poddany zostaje także głosiciel bliskości śmierci, Martin Heidegger, przedstawiany tutaj jako „Prof. dr H”. Znajdujemy w utworze Jelinek fragment jego słynnego wykładu pt. *Das Ge-stell*³⁷, w którym porównywał on ludobójstwo w komorach gazowych z degradacją natury przez technikę:

32/ Jako przykład „rozszarpywania” poezji Celana posłużyć może wiersz *Es war Erde in ihnen* wypowiedany przez KOBIECĘ podczas „owijania wyrobów wędliniarskich w ostonkę robioną szydełkiem”: „A jest ziemia w nich, i kopali. Kopali i kopali, i tak przemija dzień i noc. Ja kopię, ty kopiesz, i kopie też robak, a tamto śpiewające mówi: oni kopią! O jeden, o żaden, o nikt, o ty: dokąd szło, jeśli donikąd szło? O, ty kopiesz i ja kopię, i przekopuję się do ciebie, a u palca budzi się nam pierścień”. Tamże, s. 46. Wiersz ten cytuję tu w tłumaczeniu Przybyłaka. Por. P. Celan *A była ziemia w nich*, w: tegoż *Wiersze*, wyb., przeł. i posł. F. Przybyłak, Kraków 1988, s. 89.

33/ E. Jelinek *Stecken...*, s. 17.

34/ Tamże, s. 36.

35/ Tamże, s. 33. A. Schopenhauer *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. i wst. J. Garewicz, Warszawa 1995, t. II, s. 660.

36/ E. Jelinek *Stecken...*, s. 38. L. Wittgenstein *Tractatus Logico-Philosophicus*, przeł. i wst. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, s. 81.

37/ Wygłoszony przez Heideggera w 1949 roku w Bremen wykład *Das Ge-Stell (Ze-staw)* dostępny jest w języku polskim jedynie w zmienionej wersji z 1953 r. pt. *Die Frage nach der Technik*, w której cytowany przez Jelinek fragment został całkowicie przeformułowany. Por. M. Heidegger *Pytanie o technikę*, w: tegoż *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wyb., oprac. i wst. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 224-255, tu s. 234.

Opinie

Uprawa ziemi jest teraz zmechanizowanym przemysłem spożywczym, w swojej istocie jest ona tym samym, co fabrykacja zwłok w komorach gazowych, tym samym co blokowanie i wymieranie krajobrazu, tym samym co produkcja bomb wodorowych.³⁸

Jako kontrast do banalizacji ludobójstwa przez widzów tego swoistego *talk show* pojawia się spektakularna – w wyniku nagłośnienia przez media – śmierć sportowców, wywołująca w społeczeństwie tak wielkie poruszenie i współczucie, że „[m]iliony widzów rozstają się z życiem”³⁹. Sport interpretowany jest tutaj nie tylko jako śmiertelne zagrożenie, ale także niebezpieczna ideologia. Sportowcy pokazani w utworze, ubóstwiani są przez naród niczym germańscy herosi, a jednocześnie jako „sportowcy sztuki walki”, stylizowani przez media na wojowników⁴⁰.

Krytyka mediów w utworze Jelinek skierowana jest zwłaszcza przeciwko „Kronen-Zeitung”. Autorka rozprawia się tu głównie z Richardem Nimmerrichterem, który pod pseudonimem Staberl prowadzi w tym dzienniku codzienną, kontrowersyjną rubrykę, sklasyfikowaną zresztą przez austriackich historyków jako „wyjątkowo jaskrawy przykład publicystyki apologizującej narodowy socjalizm”⁴¹. Jelinek atakuje między innymi skandaliczną publikację, w której Nimmerrichter opowiada się przeciwko „upraszczającej dziennikarskiej manierze, [...] uogólniającego pisanie o «zagazowywaniu» żydowskich ofiar Hitlera”⁴². Ten upowszechniający kłamstwo oświęcimskie tekst zostaje przez autorkę dramatu rozpisany na role. Inicjuje go partia solowa Rzeźnika, śpiewana dalej przez Dwóch Klientów, z wstawkami w wykonaniu chóru wiedeńskich Sängerknaben:

DWÓCH MĘŻCZYŹN *na zmianę*: Trzecia generacja ocalonych z Zagłady Żydów potrzebuje jak się zdaje martyrologicznej legendy

Chór dziecięcy z offu śpiewa tylko jedno słowo: barbarzyństwo! barbarzyństwo! barbarzyństwo!

o zagazowywaniu ofiar Hitlera, tak samo jak Chrześcijaństwo od 2000 lat czcąc

Chór dziecięcy jak wyżej (off!): chyba jeszcze większe barbarzyństwo chyba jeszcze większe barbarzyństwo chyba jeszcze większe barbarzyństwo itd.

pamięć o ukrzyżowaniu Jezusa Chrystusa. Faktem oczywistym pozostaje jednak, że naziści większość swoich żydowskich więźniów zabijali w inny sposób. Pewnie ani trochę mniej.

38/ Jelinek *Stecken...*, s. 43.

39/ Tamże, s. 25.

40/ Tamże, s. 29. O ideologicznej instrumentalizacji sportu w *Stecken, Stab und Stangl* w: A. Pelka *Studien über die Männlichkeit. Zur Subversion der Sportmetapher in den Theater texten von Elfriede Jelinek*, w: M. George, A. Rudolph (wyd.): *Selbstfindung-Selbstkonfrontation. Frauen in gesellschaftlichen Umbrüchen*, Dettelbach bei Würzburg 2002, s. 291-316, tu s. 298-302.

41/ Por. Botz, *Neonazismus ohne Nazi?*... s. 526.

42/ E. Jelinek *Stecken...*, s. 32. Chodzi tu o artykuł Nimmerrichtera pt. *Methoden eines Massenmordes*, „Kronenzeitung” 10.05.1992.

Pełka Shoah w austriackiej pamięci zbiorowej...

Chór dziecięcy jak wyżej, podśpiewując w najwyższej tonacji: barbarzyństwo! barbarzyństwo! barbarzyństwo! itd.

*Głos z offu: Słyszeliście Państwo Wiedeński Chór Chłopięcy.*⁴³

Tego rodzaju partytura nie tylko ukazuje identyfikację czytelników z tekstem Staberla, lecz i ujawnia z całą mocą jego masowe oddziaływanie.

Wypowiedzi Staberla używane są w dramacie Jelinek nie tylko w formie dosłownych cytatów, lecz także jako frazy zdeformowane na dialektyczno-eufemistyczną modłę. Zamieniając na przykład „wypędzonych żydowskich obywateli”⁴⁴ z innego tekstu publicysty na „kobity i chłopów”⁴⁵, autorka obnaża wyrafinowanie z jakim Nimmerrichter, pod płaszczykiem pozornej solidarności z ofiarami Shoah, przeciwstawia się odszkodowaniom wypłacanym Ocalonym.

Inny tekst, w którym Staberl wyśmiewa pojęcie „winy zbiorowej”⁴⁶, zostaje przez wprowadzenie zdrobnień nacechowany ironicznie, a w konsekwencji zdemistygowany:

Będziemy winniuscy, tak długo jak tylko będziemy istnieć! Nie tylko wnusie, lecz i wszystkie późniejsiutki generacjusie powinny sypać sobie na główki popiołek, a jeśli tego nie uczynią, staną się winne zbrodniuni banalilizacji tralalililila.⁴⁷

Krytyki autorki nie wytrzymują nawet stworzone przez nią postaci. Rzeźnik-Masaż próbuje się wręcz usprawiedliwiać: „O wypraszam sobie, ja na przykład nie mogę zrozumieć Pani zachowania, Pani Autorko, Ty [...] szparo lodowcowa, że wciąż mi wmawiasz, że jestem czemuś winien, co znam tylko ze słyszenia”⁴⁸. Rzeźnik występuje tu w obronie Nimmerrichtera, lecz możliwe utożsamienie tej postaci scenicznej z populistycznym dziennikarzem zawęziłoby szerokie spektrum znaczeniowe sztuki. Rzeźnik jest tu konstruktem, na który składają się rozmaite ideologiczne postawy, mające wspólny mianownik: reprezentację dyskursu wrogości wobec Innych.

Właśnie do Rzeźnika, który występuje jako pasterz i telewizyjny spiker, sędzia i kat, *Mann* i *Jedermann* w jednej osobie, należą ostatnie – eschatologiczne w swej wymowie – słowa dramatu. W cynicznym przemówieniu, mającym formę epilogu, przywołuje on jeszcze raz pojawiające się w sztuce motywy biblijne i hasła reklamowe, składające się na apokaliptyczną wizję totalnej Zagłady, której towarzyszy zaczerpnięty najwyraźniej z Objawienia św. Jana obraz „deszczu,

^{43/} E. Jelinek *Stecken...*, s. 46 i nast.

^{44/} Staberl *Anmerkungen zu einem Staatsbesuch*, „Kronenzeitung” 20.11.1994.

^{45/} W oryginale niemieckim *Madel und Buam*. Por. E. Jelinek *Stecken...*, s. 64.

^{46/} Staberl *Im Jahrhundert der Sippenhaftung*, „Kronenzeitung” 24.02.1995.

^{47/} E. Jelinek *Stecken...*, s. 57.

^{48/} Tamże, s. 48.

śniegu, gromów i błyskawic”⁴⁹. Kreowana tutaj wizja Sądu Ostatecznego, przedstawiona jest w perwersyjnej formie jako *Schlussverlosung*⁵⁰, co znaczy dosłownie „finałowe losowanie w loterii fantowej”, lecz odczytane może być jednak także jako „ostateczne rozwiązanie”. Dla klienteli Rzeźnika pozostaje gorzka alternatywa: „I tak przecież niczego Państwo nie znajdziecie, no najwyżej to co znaleźliście już w lesie, pośród owoców”⁵¹.

Ostatnie zdanie sztuki, które stanowi aluzję do modlitwy proroka Micheasza, nie rokuje nadziei na zbawienie, tym bardziej, że agresywny język Rzeźnika staje się karzącą „różgą króla sprawiedliwego” z księgi Izajasza, gdyż, jak mówią didaskalia: „Rzeźnik rzuca się ze swoją łaską na klientów. Przewracają się rzędami, choć nie dramatycznie”⁵².

Końcowe sekwencje sztuki nie stanowią – jak się wydaje – przestrogi, mogącej doprowadzić do nawrócenia zdehumanizowanego społeczeństwa. Przedstawiona tu apokalipsa dokonuje się bowiem już od pierwszych sekwencji utworu.

Stecken, Stab und Stangl posługuje się „obrazami beznadziejności i znakami braku”, które swego czasu teatrolog Dieter Kafitz nazwał charakterystycznymi cechami niemieckiego dramatu postmodernistycznego⁵³. Sztuką tą Jelinek przeciwstawia się kulturowym kanonom i dekonstruuje – jak powiedziałby Ihab Hassan – „języki władzy, żądzy i kłamstwa”⁵⁴. Omówiony tekst jawi się jako „ekstremalny przypadek sztuki zaangażowanej”⁵⁵, która nie będąc wolną od postmodernistycznego indyferentyzmu, nie tylko stanowi epitafium dla ofiar rasistowskiego zamachu z Oberwart, lecz domaga się jednocześnie z całą mocą przywrócenia w austriackiej pamięci zbiorowej godnego miejsca dla prawdy Shoah. Z tego też powodu jeden z krytyków „*Süddeutsche Zeitung*” – nie bez racji – uznał utwór Jelinek za „jeden z najważniejszych niemieckojęzycznych tekstów dramatycznych od czasów Thomasa Bernharda”⁵⁶.

^{49/} Tamże, s. 68. Por. Ap 11,19: „[...] a nastąpiły błyskawice, glosy, gromy, trzęsienie ziemi i wielki grad”.

^{50/} Tamże.

^{51/} Por. Mi 7,14: „Paś lud Twój łaską Twoją/ trzodę dziedzictwa Twego/ co mieszka samotnie w lesie –/ pośród ogrodów”.

^{52/} E. Jelinek *Stecken...*, s. 68.

^{53/} D. Kafitz *Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels: Zum deutschen Drama der Postmoderne*, w: W. Floeck (wyd.), *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen 1988, s. 157-176.

^{54/} I. Hassan *Postmoderne heute*, w: W. Welsch (wyd.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin 1994, s. 47-56, tu s. 50.

^{55/} Tak określiła pisarstwo Jelinek Sibylle Cramer. Por. S. Cramer *Laudatio auf Elfriede Jelinek*, „Informationen der Freien Hansestadt Bremen”, 26.01.1996, s. 3-6, tu s. 6.

^{56/} U. Mattheiss *Geschichten vom Herrn Karl*, „*Süddeutsche Zeitung*”, 22.09.1997, s. 12.