

MONIKA SZCZEPANIAK

Katedra Filologii Germańskiej

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Homo austriacus brutalicus **Austriacy w oczach Elfriede Jelinek**

Austria felix?

W czasach monarchii habsburskiej zrodziło się wyobrażenie o Austrii jako kraju szczęścia i harmonii, uporządkowanej, bajkowej wręcz krainie, w której czas nie płynął zbyt szybko, a ludzie celebrowali każdy dzień wraz z tym, co przynosił. To wyobrażenie przetrwało samą monarchię i pojawiało się jeszcze długo po roku 1918 w literaturze austriackiej. Pisarz Stefan Zweig okres prawie tysiącletniej monarchii austriackiej nazywa „złotym wiekiem”, kiedy to „wszystko miało mocne podstawy, a państwo było najpewniejszym gwarantem tej stałości... Każdy wiedział, ile posiadał i ile mu przysługiwało, co było dozwolone, a co zakazane. Wszystko było unormowane, wszystko miało określoną miarę i wagę.”¹ Pisarze, tacy jak Zweig, Werfel, Roth, Doderer, z nostalgią, nierzadko z odrobiną delikatnej ironii spoglądali wstecz – na czas dzieciństwa, zapachów i kolorów, atmosferę porządku i harmonii, świat ludzi szlachejnych i honorowych, jakich w ich przekonaniu brakowało w pogrążonej w chaosie nowoczesnej Europie. Ten „wczorajszy świat” został wystylizowany na niemal idealną ojczyznę, wraz z którą odeszły w zapomnienie typowo „habsburskie” cnoty: dokładność i pedanteria, honor i respekt, opanowanie i umiarkowanie, ale jednocześnie niezniszczalna radość życia, skłonność do zabawy, wyszukanych potraw i napojów, walca i operetki.

¹ S. Zweig, *Die Welt von gestern*, Gütersloh 1960, s. 14.

Mit habsburski osiągnął – jak zauważa Claudio Magris – „godny uwagi stopień rozpowszechnienia, przeniknął świadomość i uczuciowość, a nawet zdołał przekształcić skomplikowaną rzeczywistość Austrii w świat spokojny i bezpieczny”². Magris wyodrębnił kilka charakterystycznych cech mitu habsburskiego w literaturze, które pozwalają spojrzeć na świat monarchii austriacko-węgierskiej jako na uniwersum wprawdzie chyłące się ku upadkowi, ale przyjmujące konieczność tego upadku z wdziękiem i godnością. Styl życia wylaniający się na przykład z powieści Josepha Rotha *Radetzky* [Marsz Radeckiego] charakteryzuje się stateczną powolnością i kierowaniem uwagi ku przeszłości: żyło się wspomnieniami, a wszelkie procesy potrzebowały czasu, by dojrzeć. Tymczasem w powojennym chaosie żyje się tylko dzięki zdolności do zapominania.³

Jednym z najczęściej podkreślanych atrybutów Austrii habsburskiej był realizowany przez nią ideał ponadnarodowy, fenomen malowniczej, ale uporządkowanej mozaiki narodów, żyjących ze sobą w zgodzie „pod jednym dachem”. Wszyscy czuli się poddani cesarza, nawet mieszkańcy najbardziej oddalonych od wiedeńskiego centrum prowincji, niezależnie od tego, czy było się Polakiem, Czechem czy Węgrem. *Nota bene* słynna stała się diagnoza Josepha Rotha z powieści *Die Kapuzinergruft* [Krypta Kapucynów]: „Istotą Austrii nie jest centrum, lecz peryferie.”⁴ Trotta z powieści *Radetzky* nienawidzi słów „nacja” czy „nacjonalizm”, wyrugował je wręcz ze swojego słownika. Mniejszości narodowe stanowią dla niego zbiór niebezpiecznych indywiduów, dążących do rewolucji czyli destrukcji. Habsburska idea *humanitas*, idea multinarodowości, akceptowania wszystkich narodów (także słowiańskich i Żydów) na równych prawach, dała podstawy do stawianej wielokrotnie tezy, że „kosmopo-

lityczne” państwo okresu monarchii habsburskiej było protoplastą zjednoczonej Europy.⁵

W związku z rozwijającymi się tendencjami nacjonalistycznymi, w celu zachowania wielonarodowościowego *status quo*, monarchia długo stosowała skuteczną strategię unikania konfliktów. Ten immobilizm, przedstawiany jako szczególna mądrość cesarza i jego urzędników, w istocie był historyczną koniecznością, strategią obronną przeciwko nawałnicom historii. Niemniej jednak w literaturze konstruującej utopię skierowaną na przeszłość cesarz jawi się jako mędrzec godny podziwu za swą heroiczną „przeciętność”, a pilni, zapracowani, oddani swemu monarsze urzędnicy stanowią przykład austriackiej kondycji ducha i ciała.

I wreszcie ostatni ważny element mitu habsburskiego, o którym warto tutaj wspomnieć, a który w szczególny sposób współtworzył specyficzną aurę, austriacki charakter, typowy regionalny koloryt. Chodzi o hedonizm⁶, pewien wyrafinowany styl życia, styl, którego nie porzucono nawet w czasie upadku monarchii. Kiedy Carl Joseph Trotta z powieści *Radetzky* z ogarniętej niepokojami i walką prowincji wyrusza do Wiednia, trafia w sam środek „ziemskiego raj” (C. Magris). „Ojczyzna gracji, radości i geniuszu”⁷, miasto zmysłowych przyjemności, różnorodnych rozrywek, miasto, które akceptuje wszystko, co obce i nowe, miasto używania i radości, smakoszy dobrego wina i wykwintnych potraw, subtelnych flirtów i burzliwych miłosnych przygód, miasto muzyki, tańca, teatru, przytulnych kawiarni, tortu Sachera – z tego wszystkiego, co wszak jeszcze dziś w powszechnej świadomości Europejczyków jest kojarzone z Wiedniem, uczyniono „nad pięknym, modrym Dunajem” prawdziwą sztukę. Wypada jeszcze dodać, że obok tendencji zachowawczych czy konserwatyw-

² C. Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Salzburg 1988, s. 11.

³ Por. J. Roth, *Radetzky*, Köln / Berlin 1963, s. 335.

⁴ J. Roth, *Die Kapuzinergruft*, München 1978, s. 14.

⁵ Por. S. Kaszyński, *Österreich und Mitteleuropa. Kritische Seitenblicke auf die neuere österreichische Literatur*, Poznań 1995.

⁶ Por. Magris, op. cit., s. 18.

⁷ J. Roth, *Die Kapuzinergruft*, op. cit., s. 54.

nych, to właśnie ten klimat powolnego upadku i witalności, wydał wielu wspaniałych artystów, a Wiedeń był tym miejscem, w którym zrodziły się najważniejsze kierunki modernistyczne, gdzie rozwijały się kulturowe awangardy.

Literatura austriacka po roku 1945 nawiązuje do tego specyficznego klimatu kulturowego dawnej Austrii, do jej topografii, mentalności, duchowości, i nawet tacy pisarze, jak Ingeborg Bachmann, wpisują się w tradycję mitu habsburskiego, choć są dalece krytyczni wobec całego historyczno-mitycznego kompleksu *austria felix*. Powojenni pisarze austriaccy nie tylko odczuwają potrzebę zwalczania pewnych ciągle atrakcyjnych i inspirujących mitologemów z przeszłości (takich jak mit Europy Środkowej), ale przede wszystkim postawieni są przed koniecznością reagowania na kreowaną w Republice Austrii politykę kulturalną, która od początku była zachowawcza, ostrożna wobec wszelkiej awangardy i dążyła do stworzenia monolitycznego „krajobrazu” literackiego, z takimi czołowymi pisarzami starszego pokolenia, jak Heimito von Doderer, Alexander Lernet-Holenia czy George Saiko. Ta sytuacja zmieniła się w latach 60. i 70., a polityczna polaryzacja i estetyczna dyferencjacja doprowadziły w końcu do „bezkonfliktowego pluralizmu” (R. Menasse) różnych tendencji i stylów. Stosunek pisarzy austriackich do własnego kraju jest niezwykle skomplikowany. Thomas Bernhard zwykł go określać mianem *Hassliebe*, czyli miłość i nienawiść zarazem. Od początku istnienia państwa pisarze znajdowali się wobec niego w opozycji. W 1955 roku podpisano austriacki traktat państwowy, który przywrócił Austrii pełną suwerenność, a parlament uchwalił ustawę o wieczystej neutralności. Jednak zapis o użyciu broni w razie potrzeby natychmiast sprowokował artystów i H. C. Artmann w słynnym *Manifeście* (1955) sformułował protest przeciwko zbrojeniu się Austrii. Oficjalna austriacka ideologia hołdowała tradycji, idei państwa o odpowiednim profilu kulturalnym (turystyka i kultura miały być podporządkowane celom reprezentacji), o określonej wizji austriackiego człowieka, austriackiej istoty i misji. Oficjalnie kreowany obraz Austrii nie przystaje do panujących tam

w rzeczywistości relacji społecznych, politycznych i kulturowych, dlatego atmosfera protestu i kontestacji stanowi integralną część historii literatury austriackiej po roku 1945, aczkolwiek okres rządów socjalistów z Brunonem Kreiskym na czele (1970-1983) był dla rozwoju suwerennej literatury wyjątkowo korzystny.

Po zmianie u steru władzy w 1986 roku nasilił się proces polityzacji sceny literackiej w Austrii. Pisarze oskarżani przez pravicową prasę o „kalanie własnego gniazda” i psucie austriackiego wizerunku coraz intensywniej i agresywniej reagowali na wydarzenia polityczne. Wszak Peter Handke ogłosił już w roku 1983: „Po Kreyskim jestem gotów uderzyć”. Kurt Waldheim (prezydent w latach 1986-92) stał się dla austriackich pisarzy uosobieniem fatalnej kontynuacji historii, przykładem cynicznego polityka-oportunisty i ignoranta (oświadczenie, że w czasie wojny wykonywał tylko swoje obowiązki szczególnie rozjuszyło artystów). W 1987 roku pisarze zorganizowali spektakularną akcję przypominającą o narodowosocjalistycznej przeszłości Austrii i napominającą Austriaków. „Mahnwache” była swoistą wartą przed Katedrą św. Stefana w Wiedniu dla uczczenia pamięci austriackiego ruchu oporu. Brali w niej udział czołowi pisarze Austrii: Elfriede Jelinek, Barbara Frischmuth, Peter Rosei i Peter Turrini. Wkrótce został wydany zbiór dokumentów literackiego „ruchu oporu” wobec Waldheima. W roku 1987 Klaus Hofer napisał:

jedną z najważniejszych funkcji artysty [...] jest bycie niewygodnym. To jego główne zadanie, jego misja socjalna. Zadaniem artysty jest wyciąganie na światło dzienne braków, błędów, niesprawiedliwości, ukrytych świństw, spraw zatuszowanych, zatajonych [...]. Ma na nie wskazywać palcem. Ale społeczeństwo to boli i dlatego artystę spotyka kara.⁸

Pisarze agresywnie zwalczali nie tylko austriacką wyjątkową zdolność do zapominania i wypierania się historii, reagowali też ostrą kry-

⁸ K. Hofer w „Mittschnitt” 1987, s. 13, cyt. za: K. Zeyringer, *Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre*, Tübingen 1992, s. 95.

tyką na tendencje prawicowo-ekstremalne, antysemityzm i ksenofobię, skandale korupcyjne i afery gospodarcze, głupotę i oświecenie społeczeństwa, w duchu diagnozy legendarnego Thomasa Bernharda:

Taki głupi naród [...], a taki wspaniały kraj, którego piękno jest nieocenione. Przyroda jak żadna inna, a przy tym kompletny brak zainteresowania nią wśród ludzi. Taka wspaniała kultura od zarania dziejów [...] i ten barbarzyński brak kultury dzisiaj [...]. Że nie wspomnę o tych deprymujących stosunkach politycznych. Cóż za obrzydliwe kreatury sprawują dziś władzę w tej Austrii!⁹

Sztuczna idylla

Odbierając jedną z prestiżowych nagród „Heinrich-Böll-Preis” (1986) Elfriede Jelinek, już wtedy *enfant terrible* sceny literackiej w Austrii, tak rozpoczęła swoje przemówienie: „Przybywam z kraju, o którym mają Państwo z pewnością wyobrażenie. Ten kraj jest piękny jak obrazek, gdy tak sobie leży pośród własnego krajobrazu, który w całości do niego należy. Na pewno Państwo widzieli pocztówki z tego kraju.”¹⁰

I dalej:

Ten kraj jest mały, ale mój. Jego artyści mogą nawet w nim mieszkać, jeśli się im na to pozwoli. Bo w Austrii krytycznym artystom nie tylko zaleca się emigrację, ale rzeczywiście się ich wypędza – w tej kwestii jesteśmy dokładni. [...]

Tymczasem kraj ten zamienił się w swój własny wizerunek. [...] W domkach pod lasem i na wrzosowiskach¹¹ tego pięknego kraju palą się małe światełka i tworzą uroczy blask. Ale najpiękniejszy blask tworzymy my sami. Jesteśmy niczym, jesteśmy tylko tym, czego pozory potrafimy stworzyć. Kraj muzyki i białych koni. Patrz na ciebie te konie, białe, czyste jak nasze konta. Zaś stroje ludowe mieszkańców

⁹ T. Bernhard, *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt a. M. 1986, cyt. za: K. Zeyringer, op. cit., s. 104.

¹⁰ E. Jelinek, „In den Waldheimen und auf den Haidern.“ *Rede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises in Köln am 2. Dezember 1986*, „Die Zeit“ 50 (1986).

¹¹ Tytułowa fraza „in den Waldheimen und auf den Haidern” zawiera elementy charakterystycznej dla Jelinek błyskotliwej gry językowej bazującej na nazwiskach austriackich polityków Kurta Waldheima i Jörga Haidera.

Karyntii i tamtejszych polityków są dla odmiany brunatne. I mają wielkie kieszenie, do których łatwo można coś wetknąć. [...]

Heinrich Böll miałby w tych kwestiach wiele do powiedzenia, ale pozwolono by mu mówić dopiero po otrzymaniu nagrody Nobla. [...]

Wracam teraz do tego kraju [...]. Szkoda, że nie mogę zabrać ze sobą Bölla, miałby u nas wiele do zrobienia.¹²

W tekstach Jelinek austriacka pocztówkowa idylla staje się kulisą wszelkich nieprawości. Mieszkają tu ludzie pozbawieni wyobraźni, ograniczeni umysłowo, niezdolni do refleksji, zastygli w bezruchu lub wyniszczający siebie nawzajem: *homo austriacus brutalicus*. Bernhard powiedziała: „muzeum śmierci”. W dramacie *Burgtheater* (1982)¹³ Jelinek porusza drażliwą kwestię społeczną – temat kontynuacji faszyzmu w kostiumie ochronnym instytucji kultury narodowej i spektakularnie rozprawia się ze środowiskiem artystów samego Burgtheater oraz ich funkcją społeczno-polityczną w okresie austrofaszyzmu. Sztuka jeszcze przed ukazaniem się tekstu dramatu została okrzyknięta skandalem, a nagonka na Elfriede Jelinek pozwala wysnuć wniosek, że skandalem okazała się próba przypomnienia historii, a nie fakt jej zapominania. W powieści *Oh, Wildnis, oh, Schutz vor ihr* (1985)¹⁴ autorka rozprawia się z przywarami narodowymi Austriaków, którzy zdobyli „mistrzostwo świata w zapominaniu” i niezwykle łatwo przeszli od „Heil Hitler” do „Grüß Gott”: wysokiej rangi członkowie SS i „pachołkowie Hitlera” pracują dziś w pocie czoła na rzecz „produktywnego mechanizmu zapominania”. Zajmując wysokie stanowiska, kontynuują „austriacką tradycję zakłamania”, ale takim ludziom jest trudno, „bo komu dziś można jeszcze wybijać złote zęby ...”

W opublikowanym w 1999 w *Die Zeit* ostrym pamflocie pod kontrowersyjnym tytułem *Ein Volk. Ein Fest* Elfriede Jelinek ponownie

¹² E. Jelinek, „In den Waldheimen”, op. cit.

¹³ E. Jelinek, *Burgtheater*, w: Elfriede Jelinek, *Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 1992, s. 129-189.

¹⁴ E. Jelinek, *Oh, Wildnis, oh Schutz vor ihr*, Reinbek bei Hamburg 1993.

wskazuje na wszechobecny w Austrii kolor brunatny, „który tu kiedyś był, teraz jest na twarzach i unosi się z ławek, na których siada słońce, by odpocząć od swej służby turystom”¹⁵. „A kiedy zejdzie lawina, bo tak chce natura, a my na niej nie budujemy, tylko na tych zdradliwych zboczach, wtedy staniami się biali, tacy byliśmy zresztą zawsze: wyszorowani do czysta.”¹⁶ W tym samym artykule Jelinek nawiązuje do zorganizowanej w Wiedniu przez partię Haidera nagonki na artystów, polegającej na rozwieszeniu plakatów z pytaniem do rodaków: „Wolicie Paymanna i Jelinek, czy kulturę i sztukę?” Autorka wyznaje:

Trzymam się z daleka od polityki. Zawsze, kiedy nie trzymałam się od niej z daleka, byłam w nią wciągana i nawet łądowałam na plakatach. Cóż za zaszczyt! Nie chcieli mnie ci, co je rozlepiali, chcieli czegoś więcej, więcej niż ktokolwiek potrafi stworzyć – chcieli kultury i sztuki! Bez fekaliiów! Niestrawione lepsze!¹⁷

Następnie autorka nazywa partię Haidera męską organizacją militarną skupioną wokół *Führera* („erotycznie napaleni dzielni chłopcy”).¹⁸ Zmagania Jelinek z Haiderem mają długą i ciekawą historię. W roku 2001 nazwała go „pustką”, „bańką powietrzną”, ale też wielokrotnie podkreślała, że tacy jak Haider zawsze będą mieli przewagę i że wobec brutalności jego retoryki sztuka jest bezsilna. Na wieść o Noblu dla Jelinek Haider oświadczył: „Komunistyczna autorka nie dostanie ode mnie kwiatka.” Nawiasem mówiąc autorka, która nie chce być „kwiatkiem w butonierce Austrii”.

Kolejnym aspektem rozprawy z fałszywym wizerunkiem Austrii, dokonywanej przez chyba najbardziej bezlitosną autorkę, „jaką ściągnęła na siebie Austria”¹⁹, jest kłamliwa fasada wielkiej kultury. Diagnoza „kulturowego barbarzyństwa”, sformułowana w *Pianistce*

¹⁵ E. Jelinek, *Ein Volk. Ein Fest*, „Die Zeit” 18.03.1999.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ S. Löffler, *Der sensible Vampir*, „Emma” 10 (1985), s. 32-37, tu: s. 34.

[*Die Klavierspielerin*] dotyczy inteligencji oraz instytucji oświatowych i kulturalnych Austrii. W *Wildnis* skarykaturowana została poetka o wielkich aspiracjach, która produkuje wyłącznie kicz opiewający śliczny krajobraz Alp (tymczasem pośród górskiej przyrody jakoś nie widać „prawdy z telewizji”). Poetka marzy tylko o tym, by sobie „przyjemnie pić kawę i Kafkę”. Podobnie jest z aktorką, do której należy cała „wyspa, taka, jaką jest każdy człowiek”. Mamy tu do czynienia z aktem estetycznym o implikacjach politycznych, z retorycznym zderzeniem dwóch sfer: sfery ekonomicznej i problematyki egzystencjalnej. W ten sposób powstaje efekt komiczny, nie pozostawiający wątpliwości co do hierarchii wartości w obrębie opozycji „poezja – konsumpcja”. Jelinek posługuje się nie tylko kombinacjami słów, neologizmami, czy inwersjami, ale także deformuje idiomy i przysłowia, np. „Wo man trinkt, da lass dich ruhig nieder.” U Elfriede Jelinek język „mówi sam”, jest głównym aktorem – ignorowanie tego faktu wielokrotnie prowadziło do niezrozumienia jej tekstów.

Obrachunek z austriacką branżą kultury w powieści *Wildnis* jest wyjątkowo sarkastyczny. Poetka, administrująca spuściznę pewnego nazistowskiego filozofa, stanowi karykaturę austriackiego artysty, uprawiającego faszyzujący kult ojczyzny, żądnego nagród i wyróżnień, ale posiadającego przeciętny talent. Jelinek redukuje kulturę do roli wizytówki Austrii, ornamentu, fasady, za którą chowa się niedouczony, otumaniony przez media, zakłamany naród. W *Pianistce* czytamy: „Naźarci do syta barbarzyńcy w kraju, w którym w ogóle pod względem kulturalnym panuje barbarzyństwo. Wystarczy, żeby się Pan przyjrzał gazetom: są jeszcze bardziej barbarzyńskie niż to, o czym informują.”²⁰ Akcja *Pianistki*, o ile można o takiej mówić, osadzona jest w „artystycznym” uniwersum Wiednia, gdzie muzyka zawsze była balsamem dla austriackiej duszy, gwarantką rozrywki i ucztą estetyczną. U Jelinek tak nie jest: „Wiedeń – miasto muzyki! Tylko to, co sprawdziło się dotychczas, sprawdzi się w tym mieście także w przyszłości.

²⁰ E. Jelinek, *Pianistka*, przeł. Ryszard Turczyn, Warszawa 2004, s. 86-87.

Guziki strzelają na grubym białym brzuszysku kultury, która, jak każdy topielec pozostawiony w wodzie, z roku na rok wzdyma się jeszcze bardziej.²¹ Wprawdzie w Wiedniu ciągle się ćwiczy, gra, koncertuje, ale celem uprawiania tej formy sztuki bynajmniej nie jest zbliżenie się do ducha muzyki i wzbogacenie własnej osobowości, lecz awans społeczny, prestiż, sława. Konserwatoria i szkoły muzyczne nie są żadnymi łowcami talentów, a dzieci zmuszane są do gry na instrumentach przez rodziców, którzy sami nie mają pojęcia o sztuce („a tylko ledwie wiedzą, że coś takiego jest”²²). Dla wiedeńskich snobów muzyka staje się towarem, który się produkuje i konsumuje. Muzycznym rynkiem rządzą zasady ekonomii, mamy tu do czynienia z muzyką „urzeczoną” (o tym pisał Adorno). Mowa jest o „brei kultury”, o ofiarach muzyki, dla których uprawianie sztuki staje się formą represji, tak jak w przypadku Eriki Kohut, której matka, powodowana próżnością i żądzą sławy, próbuje „wytresować” córkę na wielką pianistkę. Pianino staje się instrumentem władzy, a Erika zostaje „uwięziona w pięciolinii”. Efekt jest jednak mierny. Jej interpretacje nie są niebiańskimi dźwiękami, lecz żalosnym „bębnieniem w klawisze”. Kiedy Erika gra jako dziecko na skrzypcach, „torturowany duch Mozarta” wyrwa się z korpusu instrumentu: „Duch Mozarta krzyczy z piekiel, ponieważ instrumentalistka nic nie odczuwa, za to bez ustanku zmuszona jest wydobywać dźwięki.”²³ W ten sposób Jelinek burzy aurę otaczającą dzieło sztuki, sztuka staje się „sztuczna”, tylko odtwórcza, jest przyzwyczajeniem, imitacją, grą pozorów. To wszystko ma miejsce w mieście, o którym Karl Kraus napisał kiedyś, że jego ulice „wybrukowane są kulturą”, podczas gdy ulice innych miast „wyłożone są asfaltem”²⁴. Sarkastyczne ataki Elfriede Jelinek na Austrię, jej politykę i kulturę wydają się osiągać apogeum w dramolecie *Präsident Abendwind* z ro-

²¹ Ibid., s. 16.

²² Ibid., s. 35.

²³ Ibid., s. 45.

²⁴ K. Kraus, *Aphorismen. Sprüche und Widersprüche. Pro domo et mundo. Nachts*, Frankfurt a. M. 1986, s. 146.

ku 1993, gdzie kultura jest jedynie ornamentem „zasady pożerania”. Abenwind jest ludożercą, który najchętniej zjada obcych, opowiada się za „moralną odnową i przeciw korupcji”²⁵, chwali się, że jego naród mówi międzynarodowym językiem muzyki i jodłuje, a jego córka artykułuje postulat dzikusów: „Potrzebujemy tu trochę więcej kultury, abyśmy, kiedy będzie trzeba, mogli się za nią schować.”²⁶ Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że w przypadku tego narodu, którego prezydent ustala, że od dziś cały kraj będzie przeciw obcokrajowcom, chodzi o Austrię z prezydentem Kurtem Waldheimem.

„Ludek insektów”

W literackim uniwersum Jelinek pośród alpejskich krajobrazów wegetuje ludność niewykształcona i prymitywna, nie mająca żadnych zainteresowań oprócz konsumpcji. Panuje tu ogólna nienawiść i chłód. Powieść *Amatorki* [*Die Liebhaberinnen*] (1975) wpisuje się w nurt tzw. *Anti-Heimatroman* (powieść antyojczyźniana). Począwszy od lat 70. w Austrii, gdzie krąg tematyczny związany z takimi pojęciami jak: ojczyzna, prowincja, obczyzna, emigracja od XIX wieku zajmuje poczesne miejsce, pojawiło się „etnopoetyckie zainteresowanie (pisarzy) głębokimi deformacjami niższych warstw dalece niesuwerennego społeczeństwa austriackich prowincji”²⁷. Łatwo ulec złudzeniu, że literatura antyojczyźniana skierowana jest przeciw ojczyźnie. Nic bardziej mylnego. Jest to literatura, która rozprawia się z dyskursem ojczyźnianym, lansującym „koncepcję życia wiejskiego i małomiasteczkowego w kontekście krajobrazowo-regionalnym jako utopijny model naturalnego, idyllicznego, zdrowego i lepszego świata”²⁸. Również Elfriede

²⁵ E. Jelinek, *Präsident Abendwind. Ein Dramolett, sehr frei nach J. Nestroy*, „Text+Kritik” 111 (1993), s. 3-20, tu: s. 11.

²⁶ Ibid., s. 11.

²⁷ W. G. Sebald, *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt a. M. 1995, s. 15.

²⁸ J. Koppensteiner, *Anti-Heimatliteratur in Österreich. Zur literarischen Heimatwelle der siebziger Jahre*, w: „Modern Austrian Literature”, Voll. 15, No 2, 1982, s. 1-11, tu: s. 2.

Jelinek zwraca się przeciwko mitologizacji ojczyzny, krajobrazu, natury. Te zjawiska z upartą konsekwencją przedstawia jako misterne artefakty, tak jak mówiła w „Böllpreis-Rede“, gdzie skrytykowała mistyfikację pięknej ojczyzny, nieskazitelnie czystej przyrody, naturalnych i niewinnych ludzi („jesteśmy niczym”). Jelinek dokonuje operacji konfrontacji tej „symulacji Austrii” z „nagimi faktami z historii i teraźniejszości”²⁹. Rzekoma naturalność i oryginalność, służąca za hasła reklamowe dla branży turystycznej, okazuje się być „fenomenem bez reszty sztucznym”, „historycznym palimpsestem”³⁰.

Akcja powieści *Amatorki* toczy się na głębokiej austriackiej prowincji. Wieś funkcjonuje tu jako „anty-społeczność, socjalne więzienie, gdzie podporządkowani tkwią beznadziejnie w swych przypisanych im od urodzenia gorsetach ról”³¹. Początek przypomina powieść ojczyźnianą:

znaszli ten PIĘKNY kraj, jego wzgórze i doliny?
w dali okalają go piękne góry, ma horyzonty, wiele innych krajów ich nie ma.
znaszli łąki, pola i ziemie tego kraju? znaszli jego zaciszne domy i pocziwych
w nich ludzi?³²

Zaraz jednak Jelinek rozpoczyna destruktywną grę z zapożyczonym wzorcem literackim, bezlitośnie burząc zarysowującą się idyllę: „w samym środku tego pięknego kraju dobrzy ludzie zbudowali fabrykę. jej pochyły, falisty dach z aluminium stanowi piękny kontrast z okalającymi ją iglastymi i liściastymi lasami. Fabryka chyli się w krajobraz.”³³

Tematem powieści *Amatorki* są usilne starania dwóch młodych dziewczyn z prowincji o znalezienie partnera, który „uwolniłby” je od

²⁹ Por. K. Wagner, *Österreich – eine S(t)imulation. Zu Elfriede Jelineks Österreich-Kritik*, w: K. Bartsch/G. A. Höfler (red.), *Dossier 2: E. Jelinek*, Graz / Wien 1991, s. 79-93, tu: s. 80.

³⁰ *Ibid.*, s. 86.

³¹ K. Zeyringer, op. cit., s. 229.

³² E. Jelinek, *Amatorki*, przeł. A. Majkiewicz i J. Ziemska, Warszawa 2005, s. 5.

³³ *Ibid.*, s. 5.

dotychczasowego trybu życia (praca przy taśmie, pomoc w domu), a tym samym zapewnił awans społeczny. „Mężczyzna z przyszłością” – o tym przekonana jest Paula – zagwarantowałby jej spełnienie marzeń o miłości, harmonii i szczęściu rodzinnym, które są tylko fantazmagoriami zaszczeponymi w umyśle dziewczyny przez media i literaturę trywialną. Brigitte nie żywi tego typu iluzji i oczekuje tylko jednego: chce zostać współwłaścicielką firmy.

To, co w powieści jest określane jako miłość, sprowadza się właściwie do jakiejś szalonej gonitwy w rodzaju polowania, do ciężkiej pracy polegającej na stopniowym zjednywaniu sobie mężczyzny i jego rodziny, do sprytnych zabiegów i sztuczek aktorskich, pełnych ‘wyrzeczeń’ akcji strategicznych, obłudnych prezentacji swoich zdolności [...].³⁴

Pokazywana w tej powieści miłość jest aktem zupełnie nieistotnym w sensie emocjonalnym, natomiast wyraźnie zdeterminowanym ekonomicznie. Po ślubie nie zaczyna się lepsze życie, lecz powolne umieranie, które wpisuje się we wszechobecny tu schemat wegetacji:

okropne to powolne umieranie. i mężczyźni, i kobiety obumierają powoli, mężczyzna ma trochę odmiany, żony pilnuje na zewnątrz jak pies, pilnuje jej w trakcie obumierania. A żona od środka pilnuje męża, urlopowiczek, córki i wydzielonych pieniędzy, których nie wolno przepić. A mężczyzna na zewnątrz pilnuje żony, urlopowiczów, córki i wydzielonych pieniędzy, żeby móc coś skubnąć na chłanie. I tak wspólnie obumierają.³⁵

W tym potwornym świecie nie ma żadnego rozwoju. Ten sam schemat nienawiści, wyładowywania frustracji, podporządkowywania sobie najbliższych i pomnażania zdobytych dóbr materialnych przekazywany jest z pokolenie na pokolenie. Obraz rodziny – społeczeństwa w miniaturze – nie pozostawia wątpliwości co do rozmiaru deformacji

³⁴ M. Szczepaniak, *Pióro jak skalpel. O wiedeńskiej pisarce Elfriede Jelinek*, w: „Fraza” nr 17 (3/1997), s. 93-100, tu: s. 95.

³⁵ E. Jelinek, *Amatorki*, op. cit., s. 19.

powodowanych przez normy i stereotypy społeczne. Ale jednocześnie postaci zakłętę w tym diabelskim kręgu (ofiary i egzekutorzy) same skutecznie przyczyniają się do umacniania i reprodukcji systemu, choć wydają się być martwe już za życia, a w głowach mają tylko cytaty z filmów, szlagierów i reklamy. Przemoc jest wszechobecna: mężczyźni maltretują kobiety, matki i ojcowie dzieci, a dzieci koty i psy ...

Po publikacji powieści *Amatorki* oskarżano Jelinek o niezdrowy „vouyeryzm socjalny”, cynizm i okrucieństwo, eliminację wymiaru emocjonalnego, wyjątkową złośliwość, sprowadzanie miłości do formy transakcji czy wyrachowanego polowania na męża. Trzeba się jednak zgodzić z opinią Aleksandra von Bormanna: „Owszem, tutaj króluje chłód, ale przecież temu, kto to diagnozuje i nazywa rzeczy po imieniu, nie można od razu przypisywać chłodu.”³⁶

Również w swym *opus magnum* z roku 1995 *Die Kinder der Toten*³⁷ Jelinek przeprowadza bezlitosny obrachunek ze swym ojczystym krajem. Ciągłe jest mowa o milionach ofiar perwersyjnego stanu o nazwie AUSTRIA. Syci i zadowoleni z życia Austriacy bezmyślnie stąpają po mogiłach zabitych w czasie reżimu faszystowskiego, zmarłych w wyniku katastrof, wypadków, ofiar morderstw na tle seksualnym czy samobójców. Śmierć jest tu wszechobecna, żywi chodzą po górach trupów i są jak umarli, umarli zaś są żywi i powracają na ziemię, by urządzać orgie rekonstruujące wszelkie bezecności, jakich za życia doświadczyli. W jednym z wywiadów Elfriede Jelinek mówi o skandalicznej bagatelizacji przestępstw w Austrii, a tabuizację zbiorowych mordów nazywa „kolektywną neurozą”: „To morze martwych, które żyje pod ziemią – żaden z nich nie powinien być martwy.”³⁸

³⁶ A. v. Bormann, *Dialektik ohne Trost. Zur Stilform im Roman „Die Liebhaberinnen“*, w: Ch. Gürtler (red.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt am Main 1990, s. 56-74, tu: s. 57.

³⁷ E. Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Reinbek bei Hamburg 1995.

³⁸ Wywiad S. Carp „*Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*”, „*Theater der Zeit*”, Mai/Juni 1996.

Ale to nie koniec oskarżeń pod adresem społeczeństwa austriackiego. Alpejski „ludek insektów” (Jelinek) rujnuje wszystko, co piękne, niszczy i sprzedaje przyrodę, wpuszcza wszędzie nastawionych na konsumpcję turystów zagranicznych, głosząc jednocześnie swoje bezmyślne „*Ausländer raus!*”: „Płacący turysta czyni z tego kraju piekło, zostawiając po sobie obrzydliwie rozmazane piętno nieludzkiej gościnności.”³⁹ Upajanie się naturą oznacza głównie jej posiadanie i korzystanie z jej dóbr. Autorka pozostaje wierna swojej strategii pozbawiania rzeczy ich pozornej niewinności, wdzierania się w ich historię, penetrowania przestrzeni mitycznych metajęzyków. U Jelinek nawet przyroda nie jest apolityczna, w lesie się nie odpoczywa, tylko pracuje, przedstawiciele wyższych sfer przybywają tu na polowanie – *nota bene* przez pomyłkę zabijają człowieka, narciarze w markowych kombinezonach łamią sobie w Alpach nogi, a tubylcy bezmyślnie siedzą przed telewizorami i piją alkohol.

Nie inaczej nad pięknym modrym Dunajem. Wiedeń niewiele różni się od głębokiej prowincji. I tu roi się od pijaków, prostytutek, złośliwych „bachorów”, a na Praterze kto żyw oddaje się jakimś perwersjom; wydaje się, że wiedeńczycy mają tylko dwa cele życiowe – *fucking and shopping*. Wszyscy udają, że są wielkimi znawcami sztuki, a ich dzieci mają talent muzyczny i w przyszłości mogą zostać wielkimi artystami. Dlatego już od kołyski posyła się je do szkół baletowych i muzycznych, gdzie uczą się tańca oraz gry na skrzypcach i fortepianie, bezlitośnie maltretując ducha wielkiego Mozarta. Chciałoby się wykrzyknąć za poetą Arthurem Westem: „Operetkuj się, kto może!”⁴⁰

Powieść *Die Ausgesperrten* [Wykluczeni] (1980) to kolejny przykład dekonstrukcji mitu Austrii jako „wyspy szczęśliwych”. Wiedeń lat 50. pokazany jest jako miasto, w którym ideologia faszystowska nadal deformuje umysły i serca młodych ludzi. Syn weterana wojny i byłego

³⁹ E. Jelinek, *Oh, Wildnis, oh Schutz vor ihr*, op. cit., s. 159.

⁴⁰ A. West, *Linkes Rechten. Gedichte an und für Österreich*, Wien, „*herbstpresse*” 1986/87, s. 47-50, tu: s. 50.

esesmana, który „odziedziczył” ideały ojca, popełnia okrutny mord na kilku członkach własnej rodziny. Refleksję nad austriackim społeczeństwem stanowi także powieść *Gier* (2002), w której stróż prawa, policjant, okazuje się mordercą. Ciało siedemnastoletniej dziewczyny ląduje w jeziorze, sztucznym, zimnym, martwym, zamulonym symbolizującym pewien europejski stan zanieczyszczenia. Ten kraj nazywa się Austria.

Nie sposób wymienić wszystkich utworów Elfriede Jelinek, w których manifestuje się jej antyaustriacki gest. Dość powiedzieć, że pisarka nie szczędzi właściwie nikogo i nie pozostawia bez komentarza żadnego ważnego zjawiska z życia społeczno-kulturalnego Austrii. Skrytykowała już feministki i artystów, ekologów i właścicieli lasów, powieść ojczyznianą i reklamę alpejskich atrakcji, polityków i zwykłych ludzi, upatrzyła sobie nawet sport – austriackie dobro narodowe (w *Ein Sportstück* z roku 1998 sport i wojna stanowią dyskursy pokrewne), nieustannie atakuje media i rozprawia się z ich językiem. Istnieją także teksty stanowiące bezpośrednią reakcję na określone wydarzenia. *Stecken, Stab und Stangl* (1996) jest wyrazem oburzenia na dokonany przez grupę prawicowych ekstremistów zamach, w którym zginęło czterech Romów. Jelinek nazwała zamach skrytobójstwem i oświadczyła, że chciała „przemówić w imieniu tych, którzy nie mają głosu albo których języka nie rozumiemy”⁴¹ Z kolei *In den Alpen* to reakcja na katastrofę w tunelu pod Kaprun ze 150 ofiarami śmiertelnymi.

Podsumowując: Elfriede Jelinek obnaża nacjonalistyczne i obłudnie katolickie oblicze Austrii, uprawiającej – w celach komercyjnych – kult natury, ojczyzny, sportu. Austrii rządzonej przez cynicznych i skorumpowanych polityków, zamieszkałej przez społeczeństwo oportunistów i ignorantów, gdzie następuje degradacja życia kulturalnego i dokonuje się deformacja ludzkich osobowości.

⁴¹ Wywiad Stefanie Carp, op. cit.

Jelinek uważa, że klimat dyskusji publicznej w Austrii jest „zatruty”, a ona sama czuje się „zaszczuta” przez prawicowe media, które ją i Petera Turriniego wielokrotnie oskarżały o to, że przygotowują grunt pod lewicowy terror. „Handke wyemigrował, Bernhard nie żyje. Ludzie wyjeżdżają albo, jak ja i Turrini, udają się na emigrację wewnętrzną i już prawie się nie odzywają.”⁴² Mimo tych gorzkich słów Wiedeń ciągle jest jej miastem.

Konfrontacja z Austrią łączy Elfriede Jelinek z całym jej pokoleniem, jednak sposób, w jaki autorka obnaża oblicze „austriackiego człowieka”, wyróżnia ją spośród innych pisarzy i przynosi jej opinię autorki o legendarnym już, ironicznym, chłodnym, „złym” spojrzeniu. W nawiązaniu do tej „legendy”, jaka przyłgnęła do „skandalizującej” pisarki, Wendelin Schmidt-Dengler konstatuje: „Kto ma złe spojrzenie, ten jest dobrym człowiekiem. Tam, gdzie ludzie mają złe spojrzenie, można spokojnie zamieszkać. Bo złe spojrzenia niestety często widzą bardzo dobrze.”⁴³

⁴² Ibid.

⁴³ W. Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Salzburg/Wien 1995, s. 460.