

Monika Szczepaniak

„Mówię i mówię” Elfriede Jelinek – teatr artykulacji

Elfriede Jelinek – skandalistka, prowokatorka, literacka domina, *femme terrible* sceny artystycznej, czy moralistka, prekursorka nowych trendów, jedna z najbardziej oryginalnych współczesnych pisarek? Wywołuje skrajne opinie, wokół jej utworów toczą się kontrowersyjne dyskusje, odbierana jest powierzchownie i często w kontekście skandalizacji. Skarży się na niezrozumienie, zniekształcające jej dzieło klisze recepcyjne, brak wrażliwości na specyficzny rodzaj humoru typowy dla tradycji austriackiej, reprezentowanej przez takich pisarzy, jak Nestroy czy Kraus.

Wbrew nawykowi recepcyjnym lektura tekstów Jelinek nie zapewnia – jak powiedziałby Brecht – „momentów kulinarnych”. Poetyka intertekstualna, która obsługuje wiele przestrzeni (świat sztuki, ludzkiego doświadczenia, medialnych symulacji i wirtualnej cyberprzestrzeni), wymaga wysokich kompetencji kulturowych odbiorcy powieści i dramatów (znajomość kanonu literackiego, filozoficznego, popkultury etc.), a także implikuje atak na horyzont oczekiwań, choćby poprzez ironizację procesu tworzenia tradycji literackiej czy nieufność wobec wszelkich gotowych formuł językowych od reklamy do kanonu literatury wysokiej. „Przyjemność tekstu” autorstwa Elfriede Jelinek wypytywa z lektury analitycznej, wręcz naukowej, ale może stać się także udziałem publiczności teatralnej, pod warunkiem, że uda się wykrzesać z tekstu noblistki teatralną energię. Ciekawą opinię sformułował aktor Sebastian Rudolph, który wystąpił w dwóch inscenizacjach sztuki *Ulrike Maria Stuart* (w reżyserii Nicolasa Stemanna – Thalia Theater Hamburg oraz w reżyserii Jossi Wielera – Münchner Kammerspiele). Rudolph uważa, że teksty Jelinek całkowicie uzależniają, a zapytany, co jest istotą tego uzależnienia, tłumaczy:

Kiedy czyta się Jelinek, myśli się najpierw: ‘Co to ma być?’, ‘Co to znaczy?’, ‘Nic nie rozumiem’. A potem się wczytujemy i tekst staje się coraz piękniejszy, po drugim czytaniu jest już o wiele bogatszy. Poza tym mam uczucie, jak przy żadnym innym autorze, że tekst żyje dopiero wtedy, gdy się z nim tak zmagamy. On nas prowokuje do opozycji.¹

¹ *Der totale Suchtfaktor*. Wywiad Bettiny Petry z Sebastianem Rudolphem, www.3sat.de/theater/programm/107832/index.html, 18.01.08 (tłumaczenie wszystkich tekstów z języka niemieckiego, o ile nie zaznaczono inaczej – M. S.)

Elfriede Jelinek jest jedną z najbardziej znanych i najbardziej cenionych przedstawicielek współczesnego teatru niemieckojęzycznego. Jej dramaty czy „teksty dla teatru” stanowią egzemplifikację paradygmatu „teatru postdramatycznego”², w którym ginie zasada narracji i figuracji oraz porządek fabuły i dialogu, a to, co się dzieje na scenie, zamiast przedstawiać rzeczywistość, staje się interaktywnym tworzeniem. Autorka zainicjowała nowy teatr, teatr wymagający nowych praktyk inscenizacji i nowych narzędzi interpretacji.

Wyjątkowość zjawiska literackiego, jakim jest twórczość Elfriede Jelinek, polega na permanentnym burzeniu frazy i montowaniu heterogenicznych dyskursów. Jej „teksty dla teatru” eksponują strategię fikcjonalizacji i inscenizacji obcej mowy – chodzi o akty językowe na scenie. Tu nie ma bohaterów z krwi i kości – bohaterem jest język („język ciągnie mnie za sobą na smyczy, jak pies właściciela”³). Dlatego na scenie trzeba ciągle mówić i mówić, tak długo, aż język sam powie prawdę.

„Nie chcę teatru” - dramaturgia nieobecności

Jelinek wielokrotnie formułowała swoją intencję rezygnacji z odtwarzającego relacje międzyludzkie „czystego teatru”⁴, rebelii przeciw tradycyjnej dramaturgii z centralnymi dlań elementami akcji, dialogów scenicznych, psychologicznie wyprofilowanych postaci. Dramaturgia Jelinek zdaje się ignorować filary zachodniej tradycji teatralnej: aktorów i publiczność, a także obwieszczać pożegnanie reżyserskich fantazji o wykreowaniu życia na scenie.

Zasady swojej estetyki nieobecności, która nie implikuje referentów kryjących się za znakami, autorka sformułowała w tekstach programowych *Ich möchte seicht sein* (*Chcę być powierzchowna*) (1983) i *Sinn egal. Körper zwecklos* (*Sens obojętny. Ciało niepotrzebne*) (1997). W słynnym wywiadzie *Nie chcę teatru* Jelinek konstatuje: „Zdecydowanie odrzucam wizję przedstawiania życia w teatrze, która inspirowała niemal wszystkich pisarzy. Chcę czegoś odwrotnego: tworzyć postaci nieożywione. Chcę wypędzić życie z teatru. Ja nie chcę teatru.”⁵ Na scenie wszystko ma być sztuczne i powierzchowne. Tu nie ma miejsca na iluzję głębi, znaczenia, autentyczności. Należy maksymalnie wyeksponować wymiar artefaktu, jakim jest spotkanie statycznych, „martwych” sekwencji języka. Sztuki Jelinek

² H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

³ H. J. Heinrichs, *Gespräch mit Elfriede Jelinek*, „Sinn und Form” 6 (2004), s. 760-783, tu: s. 764.

⁴ Por. P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880-1950*, tłum. E. Miziołek, Warszawa 1976.

⁵ *Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek*, [w:] A. Roeder (red.), *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt/M., s. 143-157, tu: s. 153.

„są inscenizacjami, zanim jeszcze trafią do teatru”, są „sceną dramatyzacji dramatu”⁶.

Pozbawione akcji, postaci, dialogów, didaskaliów, zbliżone do prozy teksty Jelinek mogą stanowić tworzywo dla „małego teatru”, o którym pisze Gilles Deleuze, teatru stanowiącego krytyczną przeciwwagę dla porządku kultury hegemonalnej, podważającego struktury władzy w panującym porządku społecznym. Strategią realizacji takiego programu jest samo-redukcja teatru, okrojenie koncepcji teatru o te jego elementy, które reprezentują władzę czy symbolizują autorytet.⁷ Jelinek dekonstruuje wszelkie struktury autorytarne w teatrze, nawet swój własny autorytet autorki.

Odmawiając realizacji podstawowych wyznaczników tradycyjnego dramatu, Jelinek często cytuje jego konwencje.⁸ Zamiast teatru mimetyczno-iluzyjnego mamy więc „fragmenty dyskursu dramatycznego” jako manifestację zmiany relacji dramat – teatr. Zamiast życia – czytanie, pisanie i mówienie. Artykulacja mowy wypowiedzianej, rearanżacja cytatów, symulacja komunikacji. Dramaturgia bezruchu i repetycji. „Maszyny tekstowe” (H. Müller). Wobec takiego świadomego lekceważenia ograniczeń narzucanych przez medium teatru Małgorzata Sugiera słusznie pyta o zasadność „dalszego stosowania określenia ‘dramat’ w odniesieniu do pisanych dla teatru tekstów, i to tekstów przeznaczonych dla instytucjonalnych scen głównego nurtu”⁹. Pojęcie dramatu wydaje się rzeczywiście tracić swą operacyjność. *Dramatyczny* miałoby oznaczać już tylko „przeznaczony dla teatru” czy pomyślany „jako materiał dla możliwego teatralnego wydarzenia”¹⁰. W przypadku niektórych sztuk Jelinek podkreślano ich charakter słuchowiskowy, a sama autorka w postłowie do trylogii *Macht nichts* (*Nic nie szkodzi*) napisała, że jej teksty w niej zawarte (*Erlkönigin*, *Der Tod und das Mädchen*, *Der Wanderer*) owszem, zostały napisane z myślą o teatrze, ale nie są przeznaczone do inscenizowania.¹¹ Ta fundamentalna sprzeczność – pisanie tekstów dla teatru i bojkotowanie teatru – „jako wewnętrzne napięcie charakteryzuje całą twórczość sceniczną Elfriede Jelinek – i decyduje o jej atrakcyjności”¹².

⁶ M. S. Pflüger, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen, Basel 1996, s. 22.

⁷ G. Deleuze, *Ein Manifest weniger*, tłum. na niemiecki K. D. Schacht, [w:] G. Deleuze, *Kleine Schriften*, Berlin 1980, s. 37-74.

⁸ Teatr postdramatyczny nie traci wszak z pola zainteresowania dyskusji z tradycją teatru i dyskursem o teatrze (por. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s. 45).

⁹ M. Sugiera, *Realne światy / możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995-2004)*, Kraków 2005, s. 20.

¹⁰ Ibidem, s. 23.

¹¹ E. Jelinek, *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, Reinbek bei Hamburg 1999, Nachbemerkung, s. 85-90, tu: s. 84.

¹² U. Nyssen, *Zu den eisigen Höhen des Ruhms. Über den Vertrieb einiger Theaterstücke von Elfriede Jelinek*, „Die Sprache im technischen Zeitalter” 180 (2006), s. 389-416, tu: s. 402.

W tekstach Jelinek dochodzi do „usamodzielnienia się” języka – język nie jest mową postaci (nie pochodzi z jej wnętrza), lecz autonomicznym bytem teatralnym. Dla nazwania tego zjawiska języka odcieleśnionego Jelinek wymyśliła metaforę „płaszczyzn językowych” (Sprachflächen)¹³, ogłaszając wielokrotnie: „chcę być powierzchowna”, czy mówiąc o kostiumach, które mogłyby same wyjść na scenę jak w czasie pokazu mody (trzeba by było im przyporządkować wypowiedzi)¹⁴. Jakikolwiek napięcie czy momenty zaskoczenia powstają w efekcie zderzenia elementów językowych, a nie konfrontacji charakterów, postaw czy ideologii. Zamiast dialogów scenicznych mamy do czynienia z dialogicznością, która jest wynikiem kolizji fragmentów tekstu, wypowiedzianych nie przez autonomiczne postaci, lecz swego rodzaju recytatorów¹⁵.

Postaci nie są obecne na scenie w sensie re-prezentacji, charakteryzują się natomiast specyficzną dla teatru Jelinek „nadartykulacją” – są ekstremalnie „obciążone słowem” („extrem wortlastig”)¹⁶. Podobnie jak sama autorka, która po wielokroć powtarza swoje „mówię i mówię”¹⁷. W *Ein Sportstück* (*Sztuce sportowej*) pojawia się AUTORKA (może to być Elfi Elektra – jak sugerują didaskalia) i artykułuje jedną z głównych cech teatru Jelinek od początku lat dziewięćdziesiątych – przymus mówienia: „Pozwólcie mi przynajmniej się wygadać.”¹⁸ W innym miejscu Elfi Elektra wyznaje: „I mówię wam, że ja cały czas mówię, sami słyszycie, ale jakbym mówiła do śpiących.”¹⁹

Jedną z najistotniejszych form demontażu istniejącego porządku teatru jest eliminacja aktora w jego wymiarze cielesnym. Jelinek nie pozwala postaciom ukonstytuować się, czy – jak pisze Corina Caduff – każe im „konstytuować się na nowo z każdą wypowiedzią”²⁰. Postaci Jelinek definiują się poprzez to, co mówią, język przez nie „mówi sam”, one wręcz

¹³ Mówi o nich na przykład w wywiadzie *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz. Theater heute-Gespräch mit Elfriede Jelinek. Von Peter von Becker, „Theater heute”* 9 (1992), s. 1-9, tu: s. 4: „U mnie figury składają się tylko z języka i dopóki mówią, są obecne. Kiedy nie mówią, znikają. To są rzeczywiście zamknięte płaszczyzny językowe.”

¹⁴ Por. E. Jelinek, *Ich möchte seicht sein*, [w:] Ch. Gürtler (red.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt/M. 1990, s. 157-161, tu: s. 158.

¹⁵ Chodzi o „[d]źwiękowo-muzyczny ruch kołowy materiału językowego”; ten ruch jednak coś odzwierciedla, a mianowicie „niemożność uwolnienia się spod władzy języka” (A. Blödorn, *Paradoxie und Performanz in Elfriede Jelineks postdramatischen Theatertexten*, „Text & Kontext” 27 (2005), s. 209-234, tu: s. 213).

¹⁶ Por. M. S. Pflüger, *Vom Dialog zur Dialogizität*, op. cit., s. 32.

¹⁷ Na przykład w *Macht nichts*, Nachbemerkung, op. cit., s. 89.

¹⁸ E. Jelinek, *Ein Sportstück*, Reinbek bei Hamburg 1999, s. 184.

¹⁹ Ibidem, s. 174.

²⁰ C. Caduff, *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., N. York, Paris, Wien 1991, s. 255.

SĄ JĘZYKIEM.²¹ Na przykład sztuczna postać tytułowej bohaterki sztuki *Clara S.* „staje się żywym cytatem męskich dyskursów o autorze / kompozytorze jako boskim Stworzycielu oraz o starej triadzie piękna, dobra i prawdy”²². Chodzi o to, aby widz nie widział na scenie tego, co słyszy, o zburzenie korelacji między językiem a ciałem, o rozbieżność gestu, obrazu i języka, która otwiera możliwość wolnych skojarzeń²³. Nawet wtedy, gdy Jelinek zdaje się powracać do bardziej tradycyjnych form teatru i wprowadza na scenę postaci, to są to figury wymienialne, uniemożliwiające identyfikację publiczności (np. w sztuce *Zajazd*)²⁴.

Taka koncepcja ma ogromne konsekwencje dla aktorów. Jelinek precyzuje: „Aktorzy mają mówić to, czego ludzie zwykle nie mówią, bo teatr to nie jest życie. Mają pokazywać pracę.”²⁵ „Precz z ludźmi, którzy mogliby wypracować systematyczną relację do wymyślonej postaci!”²⁶ Nie wiemy, kto jest kim, każdy może być także kimś innym i może być przez kogoś innego przedstawiany. Nieistotne jest, kto mówi na scenie. Aktorzy są niepotrzebni, jak drobiazgi w torebce: „brudna chusteczka, pudełko po cukierkach czy papierosach”²⁷. Trzeba wyeliminować aktorów, bo to są „ludzie, którzy się przebierają, obwieszają atrybutami, pozwalają sobie na podwójne życie”²⁸. Trzeba ich „spłaszczyć”, aby wyglądali, jak na filmie. Jelinek wskazuje na film jako możliwość realizacji koncepcji nieobecności ciała czy też uwydatnienia tej nieobecności jako efektu ich nieustannej medialnej reprodukcji.

Aktorzy mają występować na scenie nie dlatego, że są kimś, lecz dlatego, że to, co w nich marginalne, stanowi ich właściwą tożsamość. Jelinek wprost żąda emancypacji „ornamentalnego” statusu aktorów, pozbawionego referencji w „prawdziwym” życiu: „Precz z nimi! Oni nie są prawdziwi. Prawdziwi jesteśmy tylko my!”²⁹

²¹ „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.” (E. Jelinek, *Sinn egal. Körper zwecklos*, [w:] E. Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. Mit einem „Text zum Theater“ von Elfriede Jelinek*, Reinbek bei Hamburg 1997, s. 7-13, tu: s. 9.

²² A. Doll, *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, Stuttgart 1994, s. 54.

²³ Por. *Ich will kein Theater*, op. cit., s. 153.

²⁴ W *Stecken, Stab und Stangl* pierwszą sekwencję wypowiada „KTOŚ, OBOJĘTNIE KTO”, postać określana jako Stab nie ma wyraźnego profilu, jej twarz zakrywają maski, a potem okazuje się, że wszyscy nazywają się Stab.

²⁵ E. Jelinek, *Ich möchte seicht sein*, op. cit., s. 157.

²⁶ Ibidem, s. 158.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 160.

²⁹ Ibidem, s. 161.

Gdyby jednak spytać aktorów, biorących udział w inscenizacjach sztuk autorki, która chce wypędzić aktora z teatru, o ich doświadczenia, okaże się – według dramaturg Stefanie Carp – rzecz następująca:

Te sztuki są tekstami cielesnymi. Trzeba je czytać na głos, aby je zrozumieć. Każdy, kto w teatrze ma do czynienia ze sztukami Jelinek, z pewnością doświadczył, że nieraz zrezygnowani aktorzy, niezależnie od nastawienia do tych tekstów, podczas prób czytanych czują, że tu chodzi o teatr. Potrzebna jest cielesna aktywność, aby mówić te teksty, aby je grać.³⁰

W inscenizacjach sztuk Jelinek niejednokrotnie napotykamy na sceny artykulacji przy maksymalnym wysiłku aparatu mowy, niemal na granicy cielesnej wytrzymałości.

Mimesis dyskursów

Godna szczególnego podkreślenia jest intertekstualna strategia pisarska Jelinek, polegająca na tym, że autorka przytacza „pismo” mitologizujących dyskursów, wplata te „głosy mitu” w swój własny dyskurs i „czyta” je na swój sposób.³¹ Powstają kompleksowe tekstury przesycone „obcymi” głosami, specyficzne kolaże cytatów, muzyczne korowody materiału językowego. Wbrew sugerowanym przez cytowane teksty intencjom Jelinek próbuje odnaleźć w nich to, czego *de facto* nie wyrażają, czy wyrażać nie chcą, co starają się ukryć lub zepchnąć na margines. Jelinek wkrada się w system „wroga”, pracuje wewnątrz dyskursu, imitując, a jednocześnie obnażając jego sposób funkcjonowania. Destabilizacja dyskursywnie wytworzonych relacji panowania wskazuje na zakorzenienie władzy w dyskursie.

Ta subwersywna strategia nie odnosi się bynajmniej tylko do mitycznych treści. Jelinek chodzi głównie o język – by tak to określić – obciążony winą, język, w którym „zagnieździły” się zdeprawowane pojęcia. Autorka z urzekającą pasją burzy tę maskaradę języka, denuncjuje zakłamanie wplatanych w swe teksty fraz i klisz językowych za pomocą odważnej gry słów, deformacji cytowanych sekwencji, często prawie niezauważalnych zmian kontekstów, nieznaczących deformacji sensów, niekonwencjonalnych kombinacji słów, ironicznych, sarkastycznych, cynicznych komentarzy autorskich („torturowanie” języka, dopóki nie wyjawi prawdy). Te wszystkie zabiegi stylistyczne nieustannie zakłócają proces recepcji, uniemożliwiają czytelnikowi identyfikację z bohaterami powieści czy dramatów, stwa-

³⁰ S. Carp, *Laudatio auf Elfriede Jelinek*, „Theater der Zeit” 2 (2003), s. 4-7, tu: s. 6.

³¹ Taką strategię można określić za Julią Kristevą mianem „destruktywno-konstruktywnej” (por. J. Kristeva, *Probleme der Textstrukturierung*, Köln 1972, s. 48).

rzają mu okazję do zaskakujących skojarzeń, prowokują go do zajęcia stanowiska, pozwalają na wgląd w prawdziwą istotę języka i rzeczywistości społecznej.

Krytyczne recenzje prasowe, a także częściowo dyskurs akademicki przykładają do powieści i dramatów Jelinek kryteria przydatne do interpretacji literatury mimetycznej – w przypadku Jelinek taka metoda rzadko się sprawdza, bo jej teksty nie konstytuują żadnego centrum, wręcz przeciwnie: rozbijają każde centrum wyobrażone czy „w mówione”. Jeśli można mówić o *mimesis*, to tylko w rozumieniu naśladowania i odzwierciedlenia świata *simulacrów*, medialnych obrazów, przy czym Jelinek znosi referencyjną iluzję i pojęcie subiektywności.³² Interpretuje ona rzeczywistość jako medialnie zapośredniczoną, jako ideologicznie zainfekowany „porządek dyskursu” (rzeczywistość *second hand* – rzeczywistość „z pierwszej ręki” byłaby utopią). Jelinek rozprawia się ze światem medialnym i tekstowym, także z tradycją literacką i filozoficzną, z teorią gatunków, z pozycją języka poetyckiego i potocznego (a zatem z wszystkimi elementami, które składają się na definicję horyzontu oczekiwań).

Mimo deklaracji, że sens jest obojętny, nierzadko pretekstem do napisania sztuki były wydarzenia społeczno-polityczne, które w oczach Jelinek nosiły znamiona skandalu. Notabene poświęcanie im tekstów dla teatru, zwracanie na nie uwagi publiczności, zamiast efektu uświadamiającego, przynosiło pisarce aurę skandalistki. I tak na przykład *Prezydent Wietrzyk Zachodni (Präsident Abendwind)* był reakcją na wybór Kurta Waldheima na prezydenta Austrii w roku 1986 i tym samym przyczynkiem do dyskusji nad narodowosocjalistyczną przeszłością głowy państwa. Pretekstem do napisania sztuki *Stecken, Stab und Stangl* (1996) było morderstwo czterech przedstawicieli mniejszości Romów, którego dokonała ekstremalnie prawicowa organizacja zbrojna. *Das Lebewohl (Pożegnanie)* (2000) to z kolei reakcja na wycofanie się z polityki „odwiecznego wroga” Jelinek – Jörga Haidera, o którym pisarka powiedziała w jednym z wywiadów:

Fenomen Haidera można wyjaśnić właściwie tylko panowaniem plebsu, dla którego etnicznie zróżnicowana, charakteryzująca się tempem i nieprzejrzystością wielkomiejska kultura stanowi przestrzeń obcą. Ten zdrowy duch narodu napawa mnie przerażeniem.³³

³² O *mimesis* można mówić jedynie w znaczeniu zaproponowanym przez Gebauera i Wulfa – jako projekcie egzystencjalnym, naśladownictwie dyskursów, przy czym recypient ciągle jest konfrontowany z „nadmierzonym znaczeniem” (por. G. Gebauer, Ch. Wulf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1993), podczas gdy „sens [jest] obojętny”.

³³ S. Carp, *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Interview mit Elfriede Jelinek*, Programmheft des Deutschen Schauspielhauses zu Elfriede Jelineks *Stecken, Stab und Stangl*, Hamburg 1996.

W sztuce *In den Alpen* (2002) Jelinek odnosi się do katastrofy kolejki w Kaprun, w której zginęło 155 osób, natomiast *Das Werk (Zakład)* nawiązuje do budowy elektrowni w Kaprun, która stała się symbolem powojennej odbudowy Austrii, choć została zbudowana rękami więźniów i przymusowych robotników za czasów III Rzeszy. Wreszcie warto wspomnieć o sztukach *Bambiland* (2003) i *Babel* (2005), które odnoszą się do wydarzeń o wymiarze globalnym (wojny w Iraku) i w centrum uwagi umieszczają medialny spektakl wokół wojny (nie samą wojnę, lecz jej obrazowanie), tworząc szerokie spektrum skojarzeń.

Wymienione tutaj sztuki, a także inne teksty dla teatru autorstwa Jelinek, takie jak *Zajazd albo tak czynią wszyscy (Raststätte oder Sie machens alle, 1994)* czy *Ein Sportstück (Sztuka sportowa, 1998)* nie odnoszą się do rzeczywistości społecznej, politycznej, obyczajowej etc. bezpośrednio, lecz podejmują dyskusję z wytworzonymi w dyskursach medialnych czy artystycznych obrazami tej rzeczywistości. Jelinek stosuje strategię palimpsestową czy też archeologiczną, ujawniając poszczególne warstwy dyskursów historycznych, montując fallocentryczne ideologemy i medialne frazy, praktykując metodę *mimicry* różnych dyskursów w celu ich dekonstrukcji (tj. m.in. ujawniania schematu konstrukcji, obnażania starej mistyfikacji: natura zamiast historii).³⁴ Teatr funkcjonuje w tej koncepcji jako „miejsce widoczne”, w którym można dojrzeć sztuczny charakter konstrukcji społecznych.

Muzyczny ruch kołowy materiału językowego demonstruje niemożność uwolnienia się spod władzy języka i dyskursu. Język jest „faszystowski” (R. Barthes), mówienie oznacza podporządkowywanie, w tym także podporządkowywanie Innego, ponadto język jest archiwum przemocy, miejscem pamięci. Indywidualna tożsamość oraz manifestująca ją specyfika językowa są iluzją. Gra językowa (literatura) jest próbą „przechytrzenia” języka.

Od dramatycznego debiutu Jelinek *Co się zdarzyło, kiedy Nora opuściła męża albo Podpory społeczeństw (Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Die Stützen der Gesellschaften* (1979)) do jej ostatnich sztuk *Ulrike Maria Stuart* i *Über Tiere (O zwierzętach)* w dramaturgii Jelinek można zaobserwować rozwój. Pierwsze dramaty (*Nora, Clara S., Krankheit oder Moderne Frauen*) tworzyły jedność tematyczną (poświęcone były problematyce różnicy płci) i charakteryzowały się zachowaniem wielu elementów tradycyjnego dramatu. Pod koniec lat osiemdziesiątych Jelinek zaczęła faworyzować monolog, a jej teksty dla teatru formalnie przypominały prozę. I tak jest do dziś – różnica polega jedynie na wpisanej

³⁴ Na ten temat por. M. Szczepaniak, *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*, Frankfurt/M. 1998.

w te teksty potrzebie uczynienia ich widzialnymi i słyszalnymi. Jelinek coraz częściej wprowadza do swych tekstów postać AUTORKI, ironizuje własną satyryczną pozycję autorską, inscenizuje swoje znikanie („Die Autorin ist weg, sie ist nich der Weg”³⁵; Autorka zniknęła, nie jest drogowskazem), wpisuje w tekst dramatyczny refleksję nad recepcją swych utworów.

Poskromienie złoŃnicy?

W didaskaliach dramatu *Ein Sportstück* (*Sztuka sportowa*) Elfriede Jelinek sformułowała wskazówkę dla inscenizatorów, którą można uznać za *credo* autorki tekstów przeznaczonych dla teatru jako autonomicznej formy sztuki, przesłanie dla obdarzonych fantazją i kreatywnością reżyserów, wręcz wezwanie, aby ci nie wahali się traktować jej tekstów jako materiału wyjściowego dla własnych oryginalnych kreacji. Wskazówka ta brzmi: „Róbcie, co chcecie” („Machen Sie was Sie wollen”)³⁶. W eseju *Das ist mir sowas von egal!* (*Mnie to jest kompletnie obojętne!*), którego tytuł nawiązuje do wypowiedzi Jelinek na temat sposobu inscenizowania jej sztuk, reżyser Nicolas Stemann wyznaje, że już w czasie pierwszego spotkania usłyszał od Jelinek: „Możesz nawet zrobić ze mnie idiotkę.”³⁷ Stemann uznał to za interesującą perspektywę: całkowita reżyserska wolność, można nawet zrobić idiotkę z wielkiej pisarki. I – jak mówi – tylko dlatego nie zrezygnował z inscenizacji sztuki *Das Werk* (*Zakład*). Zaraz jednak uwodzicielski czar reżyserskiego woluntaryzmu pryska, kiedy Stemann dodaje: „Inszenizowanie sztuk Jelinek to prawdziwe piekło!”³⁸ Można wszak „wszystko zabić”: autorkę, tekst, twórców teatru i publiczność.³⁹ Reżyserzy pracujący z tekstami Jelinek, tacy jak Schleef czy Stemann, otwarcie mówili o swej początkowej bezradności wobec jej tekstów. Potrafili jednak znaleźć odpowiednie środki wyrazu – *Sztuka sportowa* w reżyserii Einara Schleefa weszła do historii teatru, a aplauz po premierze w Burgtheater trwał 45 minut.

Sztuki Jelinek stanowią prawdziwe wyzwanie dla reżyserów, aktorów, ludzi teatru. Jak przekuć językową furię autorki na sceniczną fantazję? Jak znaleźć środki wyrazu dla teatru, który „chce być muzyką”⁴⁰?

³⁵ E. Jelinek, *Macht nichts*, op. cit., s. 90.

³⁶ E. Jelinek, *Ein Sportstück*, op. cit., s. 7.

³⁷ Woryginalne: „Du kannst mich auch verarschen!”

³⁸ N. Stemann, *Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Texte zu inszenieren*, [w:] B. Landes (red.), *Stets das Ihre. Theater der Zeit, Arbeitsbuch 2006*, s. 62-68, tu: s. 62.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Por. U. Haß, *Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks*, „Text+Kritik” 117 (1993), s. 21-30, tu: s. 29.

Dobre inscenizacje nie próbują zilustrować tekstu Jelinek, lecz przenieść na scenę zasadę formy, znaleźć dla operacji językowych efekty optyczne i akustyczne. Przykładem może być znakomita inscenizacja *Sztuki sportowej* przez Einara Schleefa, w której chóry przedstawiły zasadę przemocy⁴¹, czy też realizacja *Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornographie)* przez Ulrike Ottinger (1986) – spektaklu, w którym niesłysząca aktorka (Ingeborg Podelhl) prezentuje tekst wyświetlany na ścianie (tekst nie jest słyszany, a jedynie widziany, zaś ciało aktorki produkuje język niezrozumiały dla publiczności). Ottinger doskonale uchwyciła zamysł Jelinek, która konsekwentnie odrzuca synchronizację ruchu i głosu postaci na scenie. „Ucho widza chce coś słyszeć, jednak to się wymyka i na koniec słyszalna jest tylko kpina z jego oczekiwań: ‘Słuchajcie!’ Oko chce coś przyswoić, tego jednak nie ma. Bo aktorka artykułuje tekst w obcym systemie językowym”⁴² – napisała Dagmar von Hoff o inscenizacji Ottinger. Ciekawym pomysłem była także inscenizacja kompozytora i reżysera Ruediego Häusermanna, który w Burgtheater wystawił sztukę *Über Tiere* przy udziale 12 pianin, towarzyszących ponadgodzinnemu monologowi jednej aktorki (Sylvie Rohrer). Powstało teatralne dzieło sztuki dźwiękowej i językowej, eksponujące „muzyczny” charakter tekstów Jelinek, a jednocześnie konfrontujące tradycje muzyczne wiedeńskiej kultury mieszczańskiej z ludzkim zezwierzęceniem, brutalnym seksem i przemocą, handlem żywym towarem. Począwszy od lat dziewięćdziesiątych inscenizacje odwołują się nierzadko do sensacyjnych wywiadów, kontrowersyjnych wystąpień i rytuałów, którymi autorka od wielu lat karmi media. Maski, przebrania, kostiumy, za którymi Jelinek chowa prawdziwą twarz, konstruuje własny mit, stopniowo wpisując się zarówno w same teksty, jak i inscenizacje. Jelinek wprowadza do swoich sztuk postać autorki, autoironicznie i pastiszowo posługuje się własnymi cytatami, przytacza ślady własnej recepcji. Za tym tropem podążają inscenizatorzy: Schleef zagrał autorkę w *Sztuce sportowej*, Castorf w swej autonomicznej inscenizacji *Zajazdu* (1995, Deutsches Schauspielhaus Hamburg) wprowadził na scenę ponadwymiarowej wielkości sex-lalę wystylizowaną na Jelinek i przypisał jej nowy tekst, Stemmann wystąpił w peruce i w dresie *à la* Jelinek w przedstawieniu *Ulrike Maria Stuart*. Stefanie Carp upatruje w tych strategiach manifestacji reżyserskiej bezradności wobec tekstów Jelinek, które przerastają reżyserów: „reżyse-

⁴¹ Nie wyjaśnia się mechanizmów działania przemocy, lecz inscenizuje ją performatywnie – zasada przemocy na scenie oderwana jest od subiektywnego przeżycia, indywidualnego cierpienia, przemoc manifestuje się już w strukturze tekstu.

⁴² D. von Hoff, *Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion*, [w:] Ch. Gürtler (red.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt/M., s. 112-119, tu: s. 116.

rzy mają poczucie niedomagania, niemożności sprostania tekstom Jelinek; stąd sięganie po samą autorkę jako lalkę czy ikonę⁴³. I próba inscenizacji autorskiej maskarady. Ale Jelinek ciągle zaskakuje reżyserów niespożytą witalnością intelektualną i artystyczną, jej teksty uwalniają coraz to nowe, nieprzewidziane znaczenia i przybierają charakter wydarzenia. Są to pleniące się tekstury, którym trudno podolać w procesie recepcji – tłumaczenia i adaptacje teatralne nierzadko stanowią próby poskromienia furii językowej (Sprechwut) tekstów Elfriede Jelinek.

Kompleksowe tekstury Jelinek otwierają się nie tylko dla dyskursu scenicznego, ale także dla innych mediów, a praktyki takich adaptacji zostały zaprezentowane podczas sympozjum zorganizowanego przez wiedeńskie Centrum Badań nad Twórczością Elfriede Jelinek w październiku 2006 roku z okazji sześćdziesiątych urodzin pisarki. Wygłoszone referaty skupiały się wokół problematyki rapsodyzacji gatunków i rodzajów literackich, pracy z mediami i różnymi formami sztuki (film, słuchowisko, muzyka, opera, taniec, instalacja) oraz intermedialnych inscenizacji (Einar Schleeff, Ulrike Ottinger, Christoph Schlingensief, Nicolas Stemann).⁴⁴

Dramaty Jelinek przeszły żmudną drogę wiodącą na sceny teatrów Austrii. Najpierw były wystawiane w Niemczech, i to z niemałym powodzeniem. Na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat Jelinek otrzymała kilka prestiżowych nagród teatralnych. Oczywiście poza Austrią występowały i występują trudności recepcyjne związane z zakorzenieniem tych sztuk w austriackim krajobrazie medialnym i w kontekście politycznym, a także z dialektalnym zabarwieniem tekstów (np. *Burgtheater, Präsident Abendwind*).

W Austrii niechętnie sięgano po jej teksty, argumentując, że posługują się „retoryką fekaliczną” w manierze perwersyjnej lub sadomasochistycznej. *Burgtheater* (premiera: Bühnen der Stadt Bonn 1985, reż. Horst Zankl) wywołał w Austrii skandal teatralny, który właściwie „wprowadził” Jelinek na kolumny prasy brukowej i lokalnej i ugruntował jej miano artystki kalającej własne gniazdo.⁴⁵ Kolejna nagonka prasowa na Jelinek miała miejsce po wiedeńskiej premierze *Zajazdu* (1994, Burgtheater, reż. Claus Peymann). Pisano znowu o pornografii, a autorkę określano jako „seksorcystkę”. W roku 2000 Jelinek zabroniła wystawiania swoich sztuk w Austrii, co miało wyraźny charakter bojkotu politycznego (w 2002 roku zniósła zakaz). Dopiero w roku 2003 jej sztuka *Das Werk* spotkała się z pozytywnym od-

⁴³ S. Carp, *Laudatio auf Elfriede Jelinek*, op. cit., s. 4.

⁴⁴ Wyniki obrad opublikowano w tomie: P. Janke & Team, *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“: Mediale Überschreitungen*, Wien 2007.

⁴⁵ Por. dokumentacja pod red. P. Janke, *Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*, Salzburg und Wien 2002.

biorem w Austrii i zebrała entuzjastyczne recenzje prasowe. *Bambiland* (2003) z dużym powodzeniem wystawiono w Burgtheater. Mówiąc o swej nieobecności w teatrze w roku 1992, Jelinek konstatowała z jednej strony: „Nie jestem zwierzęciem teatralnym”, z drugiej zaś ubolewała nad tym, że nie udało się jej zbudować trwałej współpracy z żadnym reżyserem na wzór pary artystów Bernhard – Peymann⁴⁶. Dziś można powiedzieć, że do rangi takiego reżysera awansował Nicolas Stemmann, autor aż czterech inscenizacji sztuk Jelinek (*Das Werk, Babel, Ulrike Maria Stuart, Über Tiere*).

Jelinek powiedziała kiedyś: „Chcę odejść od teatru, który dotychczas mnie odrzucał i zobaczyć czy ten pójdzie za mną.”⁴⁷

Jej sztuki wystawiane są dziś z dużym powodzeniem w teatrach Niemiec i Austrii. Im bardziej autorka oddalała się od tradycyjnej dramaturgii, tym większe było zainteresowanie jej „tekstami dla teatru”. Wydaje się, że teatr podąża za „maniczną demitologizatorką”⁴⁸.

Elfriede Jelinek wielokrotnie powtarzała, że nie wierzy w oddziaływanie teatru na rzeczywistość społeczną. Ostatnio dużo mówi o rezygnacji z realizacji celów politycznych czy jakichkolwiek celów („Nic już nie ma tej ostrości, na podstawie której mógłby powstać produktywny konflikt”⁴⁹), a także podejmuje autoironiczną grę z toposem „intelektualnej terrorystki”, która prowadzi wojnę za pomocą środków estetycznych.⁵⁰ Wciąż jednak – nie bez racji – ocenia się Jelinek jako pisarkę zaangażowaną, polityczną, wręcz moralistkę. Specyfikę politycznych projektów Elfriede Jelinek trafnie scharakteryzował reżyser Christoph Schlingensiefel, który w roku 2003 zrealizował *Bambiland*: „Elfriede Jelinek nie chodzi o to, aby podkładać bomby, pozbawiać życia, lecz o to, by rozbrajać bomby już podłożone”.⁵¹ Jak przekonuje Michael Hofmann, „[d]ziś już nikt nie wierzy w bezpośrednie polityczne oddziaływanie teatru, ani w teatr jako instancję moralną. Moralistów jest jednak wśród współczesnych dramatopisarzy wciąż wielu.”⁵² Jelinek jest ideolożką z ironicznym nastawieniem do ideologii, moralistką,

⁴⁶ *Wir leben auf einem Berg ...*, op. cit., s. 2.

⁴⁷ *Ich will kein Theater*, op. cit., s. 156.

⁴⁸ Jelinek powiedziała tak o sobie w wywiadzie udzielonym Kai Ehlersowi *Über den Wahnsinn der Normalität oder die Unaushaltbarkeit des Kapitalismus*, „Arbeiterkampf” 12.1.1987.

⁴⁹ *Wir leben auf einem Berg ...*, op. cit., s. 8.

⁵⁰ Por. B. Beuker, *Theaterschlachten: Jelineks dramaturgisches Konzept und die Thematik der Gewalt am Beispiel von „Bambiland”*, „Modern Austrian Literature”, Vol 39, 3/4 (2006), s. 57-71, tu: s. 57.

⁵¹ Ch. Schlingensiefel, *Unnobles Dynamit: Elfriede Jelinek*. Wstęp do: E. Jelinek, *Bambiland. Babel. Zwei Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg 2004, s. 7-12, tu: s. 7.

⁵² M. Hofmann, *Neue Tendenzen der deutschsprachigen Dramatik*, [w:] C. Kammler, T. Pflugmacher (red.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg 2004, s. 51-60, tu: s. 59.

która z dużym dystansem traktuje koncepcję dzieła sztuki z przesłaniem moralnym, autorką, która inscenizuje znikanie autorki i przekonuje:

Nie wolno wam wpadać mi w słowo, dopóki mówię, uważajcie! Możecie sobie zrobić krzywdę, gdy wpadniecie w moje słowo, nawet jeśli wam przypadkiem przypadnie do gustu! Lepiej jest nic nie robić. Pisanie jest tak czy tak lepsze od robienia czegoś. Nie odwiedzicie mnie od moich głupich dowcipów, pożałowania godnych żartów. Nawet siłą! No, może siłą wam się uda.⁵³

LITERATURA

- Annuß, Evelyn, *Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks*, „Text+Kritik” 117 (1999), s. 45-50.
- Beuker, Brechtje, *Theaterschlachten: Jelineks dramaturgisches Konzept und die Thematik der Gewalt am Beispiel von „Bambiland”*, „Modern Austrian Literature”, Vol 39, 3/4 (2006), s. 57-71.
- Blödorn, Andreas, *Paradoxie und Performanz in Elfriede Jelineks postdramatischen Theatertexten*, „Text & Kontext” 27 (2005), s. 209-234.
- Caduff, Corina, *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., N. York, Paris, Wien 1991.
- Carp, Stefanie, *Laudatio auf Elfriede Jelinek*, „Theater der Zeit” 2 (2003), s. 4-7.
- Deleuze, Gilles, *Ein Manifest weniger*, tłum. na niemiecki K. D. Schacht, [w:] Gilles Deleuze, *Kleine Schriften*, Berlin 1980, s. 37-74.
- Der totale Suchtfaktor*. Wywiad Bettiny Petry z Sebastianem Rudolphem, www.3sat.de/theater/programm/107832/index.html, 18.01.08.
- Doll, Annette, *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, Stuttgart 1994.
- Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1993.
- Haß, Ulrike, *Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks*, „Text+Kritik” 117 (1993), s. 21-30.
- Heinrichs, Hans Jürgen, *Gespräch mit Elfriede Jelinek*, „Sinn und Form” 6 (2004), s. 760-783.
- Hoff, Dagmar von, *Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion*, [w:] Christa Gürtler, (red.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt/M. 1990, s. 112-119.
- Hofmann, Michael, *Neue Tendenzen der deutschsprachigen Dramatik*, [w:] Clemens Kammler; Torsten Pflugmacher (red.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg 2004, s. 51-60.
- Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Interview mit Elfriede Jelinek*. Von Stefanie Carp. Programmheft des Deutschen Schauspielhauses zu Elfriede Jelineks *Stecken, Stab und Stangl*, Hamburg 1996.

⁵³ E. Jelinek, *Das Wort als Fleisch verkleidet*. Rede zum Anlass der Verleihung des Lessing-Preises für Kritik, www.a-e-m-gmbh.com/wessely/flessing.htm, 21.01.2008.

- Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek*, [w:] Anke Roeder (red.), *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt/M., s. 143-157.
- Janke, Pia & Team, *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“: Mediale Überschreitungen*, Wien 2007.
- Janke, Pia, *Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*, Salzburg, Wien 2002.
- Jelinek, Elfriede, *Das Wort als Fleisch verkleidet*. Rede zum Anlass der Verleihung des Lessing-Preises für Kritik (www.a-e-m-gmbh.com/wessely/flessing.htm).
- Jelinek, Elfriede, *Ein Sportstück*, Reinbek bei Hamburg 1999.
- Jelinek, Elfriede, *Ich möchte seicht sein*, [w:] Christa Gürtler (red.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt/M. 1990, s. 157-161.
- Jelinek, Elfriede, *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, Reinbek bei Hamburg 1999, Nachbemerkung, s. 85-90.
- Jelinek, Elfriede, *Sinn egal. Körper zwecklos*, [w:] Elfriede Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. Mit einem „Text zum Theater“ von Elfriede Jelinek*, Reinbek bei Hamburg 1997, s. 7-13.
- Kristeva, Julia, *Probleme der Textstrukturation*, Köln 1972.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska; Małgorzata Sugiera, Kraków 2004.
- Nyssen, Ute, *Zu den eisigen Höhen des Ruhms. Über den Vertrieb einiger Theaterstücke von Elfriede Jelinek*, „Die Sprache im technischen Zeitalter“ 180 (2006), s. 389-416.
- Pflüger, Maja Sibylle, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen, Basel 1996.
- Schlingensief, Christoph, *Unnobles Dynamit: Elfriede Jelinek*. Wstęp do: Elfriede Jelinek, *Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte*, Reinbek bei Hamburg 2004, s. 7-12.
- Stemann, Nicolas, *Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Texte zu inszenieren*, [w:] Brigitte Landes (red.), *Stets das Ihre. Theater der Zeit, Arbeitsbuch 2006*, s. 62-68.
- Sugiera, Małgorzata, *Realne światy / możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995-2004)*, Kraków 2005.
- Szczepaniak, Monika, *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*, Frankfurt/M. 1998.
- Szondi, Peter, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880-1950*, tłum. Edward Miziołek, Warszawa 1976.
- Über den Wahnsinn der Normalität oder die Unaushaltbarkeit des Kapitalismus*. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, von Kai Ehlers, „Arbeiterkampf“ 12.1.1987.
- Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz. Theater heute-Gespräch mit Elfriede Jelinek*. Von Peter von Becker, „Theater heute“ 9 (1992), s. 1-9.