

**Monika Szczepaniak**

**„Widzę góry trupów”  
Dyskurs memorialny w dramatach  
Elfriede Jelinek**

**Strategie pamięci zbiorowej**

Fenomen pamięci awansował w ostatnich latach do rangi jednego z najważniejszych paradygmatów kulturoznawstwa. Badania różnych form reprezentacji kultury koncentrują się wokół zagadnień archiwizowania i aktywizowania zasobów pamięci, wpływu tych procesów na konstytuowanie się tożsamości grup i społeczeństw, sposobów manifestacji wspólnych dla kolektywów wersji przeszłości w literaturze, sztuce i w mediach, a także możliwości oddziaływania dyskursów literackich, artystycznych i medialnych na kulturę memorialną. Kwestia strategii pamiętania, zapominania oraz przypominania historii przez poszczególne jednostki i grupy społeczne jest niezwykle istotna, stwarza wszak solidne podstawy konstytuowania czy imaginowania tożsamości indywidualnej lub zbiorowej.

Kultywowanie przeszłości przybiera rozmaite formy zinstytucjonalizowane i rytualizowane. Oficjalna kultura memorialna kreuje interpretacje faktów i generuje ogólnie akceptowane wzorce normatywne – powstaje wspólna wersja historii, która z kolei powielana jest w dyskursach medialnych i w mitach powszednich, przyczyniając się do konstytuowania czy stabilizacji „wspólnot pamięci” (P. Nora).

Wśród badaczy pamięci przyporządkowywanych do opisywanej tendencji, określanej mianem *mnemonic turn*, sformułowane są różne tezy dotyczące funkcjonowania procesów mnemoniczych w aspekcie społecznym i estetycznym. Co do jednej kwestii panuje konsensus: procesy pamięciowe mają charakter dynamiczny, działają selektywnie, prowadzą do narratywistycznej perspektywizacji historii, do tworzenia konstrukcji przeszłości relewantnej z perspektywy teraźniejszości. Doświadczenia podlegają ciągłemu prze-pisywaniu, a historia nabiera ważności dla wspólnoty memorialnej jedynie jako historia wspomniana, nie zaś jako monumentalne archiwum czy zbiór faktów. Memorialny „krajobraz” danej kultury jest konstrukcją o charakterze dynamicznym, a pamięć „uprawia” swoistą „politykę memorialną”, zorientowaną nie tylko na przeszłość, ale także na teraźniejszość i przyszłość.

Podkreślając intersubiektywną relewancję aktywności memorialnej, jeden z inicjatorów badań fenomenu pamięci zbiorowej, egiptolog Jan Assmann, wyróżnił pamięć komunikacyjną i pamięć kulturową. Pierwsza zasadza się na komunikacji oralnej i obejmuje stosunkowo krótki fragment historii (3-4 generacje), w którym przeżycia przekazywane są w formie tradycji ustnej. Jednakże przedstawiciele pokoleń pamiętających ważne wydarzenia wymierają, tak jak to ma miejsce obecnie, kiedy odchodzą ostatni świadkowie holocaustu. Miejsce ich indywidualnych historii zajmują zmediatyzowane formy pamięci kulturowej, która wolna jest od czasowych ograniczeń, a archiwizowanie odbywa się w tym przypadku poprzez rozmaite kulturowe transformacje, takie jak: tekst, rytuał, pomnik, obchody rocznicowe, akademie ku czci etc. Assmann definiuje pamięć kulturową jako

charakterystyczny dla każdego społeczeństwa i każdej epoki zasób tekstów, obrazów i rytuałów, których pielęgnowanie stabilizuje i odzwierciedla tożsamość, jako wspólną dla kolektywu wiedzę [...] o przeszłości, na której grupa opiera swoją świadomość jedności i własnej specyfiki<sup>1</sup>.

Zasoby pamięci kulturowej w sposób szczególny wytwarzają poczucie przynależności do grupy czy zbiorowości etnicznej, dla której historia, jak pisze Assmann, dopiero poprzez wspólną pamięć „staje się rzeczywistością w sensie solidnej podstawy normatywnej i formatywnej”<sup>2</sup>. Takie kulturowo zobiektywizowane i medialnie ustabilizowane formy fundowania sensu, a jednocześnie transponowania przypomnianej przeszłości w sferę mitu powodują, że każdy indywidualny wysiłek pamięci potrzebuje wsparcia ze strony kultury memorialnej.<sup>3</sup>

Jednym z centralnych kulturowych narratywów w powojennej historii Niemiec i Austrii jest Shoah. Negatywny mit Niemiec, który głosi, że „na początku był Auschwitz”, znacząco wpływa na konstytuowanie się niemieckiej i austriackiej tożsamości narodowej i na toczące się do dziś kontrowersyjne debaty wokół kwestii narodowosocjalistycznej przeszłości. Oficjalna kultura memorialna kreuje specyficzne formy pamięci, które można interpretować jako próby kompensacji ekscesów nacjonalistycznych i zbrodni ludobójstwa poprzez zrytualizowane, metodycznie zaprogramowane gesty przypominania i organizację miejsc upamiętniających historię. Sposoby

---

<sup>1</sup> J. Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, [w:] J. Assmann, T. Hölscher (red.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1988, s. 9-15, tu: s. 15 (wszystkie tłumaczenia z niemieckich wydań tekstów prymarnych i sekundarnych, jeśli nie zaznaczono inaczej – M. S.).

<sup>2</sup> J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999, s. 52.

<sup>3</sup> Koncepcję socjalnych ram, które organizują indywidualną pamięć, rozwinął w latach dwudziestych XX wieku francuski socjolog Maurice Halbwachs (por. M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 1969).

i formy przechodzenia minionych wydarzeń do pamięci kulturowej podlegają kontroli. Spektakularnym przykładem tych tendencji jest konstrukcja historycznego narratywu w powojennej Austrii, który wyraźnie sugeruje, że

za okrucieństwa narodowego socjalizmu odpowiedzialni są Niemcy, że za czasów Hitlera nie wszystko było złe, że Austriacy padli ofiarą nazistowskiej ideologii, na wojnie wypełniali tylko swój obowiązek, sami wystarczająco wiele wycierpieli, a w ostatnich dziesięcioleciach wypłacili innym ofiarom wystarczające sumy reparacji i tym samym zmyli wszelką możliwą winę<sup>4</sup>.

Ta oficjalna *simple story* wypełnia przestrzeń pamięci, w której konstytuuje się tożsamość zbiorowa Austriaków, stabilizowana przez oficjalne dokumenty, kulturę popularną, literaturę, film, publiczne ceremonie, *last but not least* populistyczne opowieści o Austriakach jako ofiarach i wypływające z nich postulaty w rodzaju tych głoszonych przez Haidera, aby zająć się problemami współczesnymi i zwrócić się ku przyszłości<sup>5</sup>. W tej kauzalno-finalnej opowieści<sup>6</sup> bynajmniej nie chodzi o rekonstrukcję rzeczywistych wydarzeń, lecz o ich znaczenie dla teraźniejszości, w której przecież nie jest obojętne, jak przebiega granica między własnym a obcym, między zjednoczoną wspólnotą narodową a napływowym elementem *gastarbeiterów*, turystów, azylantów i wszelkiej maści *ausländerów*.

### „Dialog z umarłymi”<sup>7</sup> (H. Müller)

Literatura jest sztuką mnemoniczną *par excellence*. W sposób szczególny jest nią dramat i teatr, które stwarzają specyficzne przesłanki dla „ożywienia” historii na scenie, dla inscenizacji krajobrazu „po tamtej stronie śmierci” (H. Müller). Teatr gromadzi wspomnienia, archiwizuje wiedzę ucieleśnioną, aktualizuje doświadczenia, artykułuje je za pomocą języka i ciała, udostępnia cały szereg strategii prezentowania minionych przeżyć i wydarzeń, które dla postmodernistycznego społeczeństwa rozrywki, zagrożonego w szczęśliwej amnezji, wydają się bądź pozbawione znaczenia,

<sup>4</sup> M.-R. Knecht, *Wo ist Mauthausen? – Weibliche Erinnerungsräume bei Elisabeth Reichart*, „Moderne Austrian Literature”, Vol. 35, 1/2 (2002), s. 63-86, tu: s. 66.

<sup>5</sup> Por. „*Ich lasse mir nicht alles gefallen*”. Interview mit Jörg Haider. Von M. Klingst und W. A. Perger, „Die Zeit” 6 (2000), [www.zeit.de/2000/06/200006.haider-interview.xml?page=all](http://www.zeit.de/2000/06/200006.haider-interview.xml?page=all), 4.12.07.

<sup>6</sup> Aleida Assmann wskazuje na procesy selekcji, spajania i konstytuowania sensu, charakterystyczne dla takich konstrukcji narracyjnych (A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, s. 137).

<sup>7</sup> H. Müller, *Gesammelte Irrtümer 2: Interviews und Gespräche*, pod red. G. Edelmann i R. Ziemer, Frankfurt/M. 1990, s. 64.

bądź zakłętę w monumentalnej architekturze pomników czy rytualnych obchodach rocznicowych.

Teksty dla teatru otwierają nowe przestrzenie pamięci, przekraczają granice imaginacji przeszłości, inscenizują alternatywne wersje historii, konstruują sceniczną „kontrpamięć” (M. Foucault) w opozycji do oficjalnej mnemonicznej konstrukcji kultury. Konfrontacja kulturowo akceptowanych wspomnień i historycznych tabu, oficjalnych i wyimaginowanych przestrzeni pamięci obnaża skrywane wymiary konstrukcji tożsamości i obcości, treści godnych pamiętania i przypominania oraz tych nieusankcjonowanych przez oficjalny dyskurs memorialny, i wreszcie umożliwia emancypację marginalizowanych wersji wydarzeń, sprawdzenie ich kulturowej relewancji czy wręcz prowokowanie do modyfikacji obowiązujących konstrukcji pamięci i tożsamości.

Intertekstualne i palimpsestowe strategie literackie potrafią wspierać pamięć kulturową, ale także ją deaktywizować, chociażby poprzez przypomnienie politycznych i historycznych prątekstów, które wnoszą do aktualnych dyskursów słynny Bachtinowski „zapach kontekstu”. Intertekstualność ma według Renate Lachmann tę zaletę, że umożliwia permanentną releksję systemu semiotycznego stworzonego przez daną kulturę<sup>8</sup> oraz buduje przestrzeń, „w której każdy nowy tekst powoduje renesans niby-martwych tekstów”<sup>9</sup>. Nie chodzi jednak li tylko o rekonstrukcję i rewitalizację tekstów kultury, chodzi także o przywoływanie umarłych, o ich ożywianie, zapraszanie na scenę, udzielanie im głosu. Literackie i teatralne eksploracje przeszłości nierzadko noszą znamiona wywoływania duchów.

Walter Benjamin, który sformułował koncepcję przypominania jako zdezerowania dwóch horyzontów – przeszłości i teraźniejszości, a pamięć rozumiał jako medium eksploracji przeszłości, tak charakteryzuje pracę pamięci:

Jeśli ktoś chce przybliżyć zapomnianą przeszłość, musi się zachowywać jak człowiek, który grzebie w ziemi. Przede wszystkim nie powinien się zawahać przed ciągłymi powrotami do tej samej kwestii – powinien ją rozsypywać, jak rozsypuje się ziemię, przekopywać, jak przekopuje się glebę. Bo ‘rzeczy’ są jak ‘warstwy’, które dopiero po gruntownym przebadaniu dostarczają wiedzy, w poszukiwaniu której rozpoczęto wykopalisko – chodzi mianowicie o obrazy, które wyrwane z wszelkich wcześniejszych kontekstów, trzeźwo jawią się jako kosztowności w przestrzeniach naszego późnego wglądu, jak torsy w galerii kolekcjonera.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Por. R. Lachmann, *Intertextualität als Sinnkonstitution: Andrej Belyjs Petersburg und die „fremden“ Texte*, „Poetica” 15 (1983), s. 66-107, tu: s. 74.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 82.

<sup>10</sup> W. Benjamin, *Ausgraben und Erinnern*, [w:] W. Benjamin, *Denkbilder*, Frankfurt/M. 1994, s. 100-101, tu: s. 100.

Taka archeologiczna wizja przyswajania przeszłości ewidentnie pozbawiona jest elementów chronologii i kauzalności. Benjamin eksponuje natomiast figurę repetycji, sugerując – za Freudem – możliwość oswojenia traumy poprzez strategię powtórzeń<sup>11</sup>. Potrzebne jest „ostrożne wbijanie łopatki”<sup>12</sup>, choć nigdy nie uda się na powrót odzyskać tego, co zapomniane. Niebezpieczeństwo „szoku odzyskiwania”, o którym Benjamin pisze w innym miejscu<sup>13</sup>, wydaje się dotyczyć szczególnie projektów „przywracania” wspólnotom „utraconych”, tzn. zapomnianych, odsuniętych na margines, niejako dodatkowo uśmierconych umarłych.

Mistrzynią ceremonii wywoływania duchów na scenie jest bez wątpienia Elfriede Jelinek. Jej literackie uniwersum zaludniają umarli, nieżywi, duchy, wampiry, zombie, które autorka prowokacyjnie lokuje pośród alpejskiego krajobrazu pocztówkowej idylli, w sterylnym muzeum o nazwie *Austria felix*.<sup>14</sup> Okrutne reminiscencje, sceneria katastrof, wypadków i morderstw, postulat autonomii języka ofiar narodowego socjalizmu, narodowego sportu, narodowego przemysłu, narodowej branży turystycznej etc. – to podstawowe elementy strategii retrospektywnej Elfriede Jelinek, której powieści i dramaty można określić jako „miejsca pamięci” w sensie zaproponowanym przez historyka Pierre’a Nora. W obliczu doświadczenia przyspieszenia biegu historii teksty Jelinek próbują zatrzymać czas<sup>15</sup> i zmniejszyć dystans do odchodzącej w niepamięć przeszłości<sup>16</sup>.

Subwersywne imaginacje przeszłości pomyślane są jako pisanie przeciw milczeniu, znaczenie obecności nieobecnego w kontekście powszechnej „haideryzacji”<sup>17</sup> życia społeczno-politycznego, czyli – jak mówi Jelinek – „w tej koszmarnie klerykalno-faszystowskiej, prowincjonalnej Austrii”<sup>18</sup>, w której obcy postrzegany jest jako „ofiara pozbawiona języka”, „był biologiczny”, odróżniany od tubylców tylko na podstawie kryteriów „raso-

<sup>11</sup> Por. S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, [w:] S. Freud, *Studienausgabe*, Band 3, Frankfurt/M. 1982, s. 213-272.

<sup>12</sup> W. Benjamin, *Ausgraben und Erinnern*, op. cit., s. 100.

<sup>13</sup> W. Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Giessener Fassung*, pod red. R. Tiedemanna, Frankfurt/M. 2000, s. 70.

<sup>14</sup> W wywiadzie „*Ich kann nichts dafür, dass ich ihn bekommen habe*” Jelinek tłumaczy swój zamysł „zainfekowania” teraźniejszości wonią trupów z przeszłości: „Jeszcze dziś widzę te góry trupów, które znaleziono, kiedy alianci weszli do obozów koncentracyjnych” („*Ich kann nichts dafür, dass ich ihn bekommen habe*”. *Das Weltwoche-Gespräch mit Elfriede Jelinek*. Von André Müller, „Die Weltwoche” 48 (2004), [www.weltwoche.ch](http://www.weltwoche.ch), 30.11.07).

<sup>15</sup> Por. P. Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1990, s. 27.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>17</sup> S. Löffler, *Kritiken, Portraits, Glossen*, Wien 1995, s. 12.

<sup>18</sup> „*Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz*”. *Theater Heute-Gespräch mit Elfriede Jelinek*. Von Peter Becker, „Theater heute” 9 (1992), s. 1-9, tu: s. 7.

wych”<sup>19</sup>. Zamysł rewizji oficjalnej polityki amnezji realizuje się na scenie poprzez performatywną inicjację „życia po życiu”, a przesłanką dla takiego projektu jest – jak pisze Evelyn Annuß – „uprzednia nieobecność, morderstwo, zniknięcie śmiertelnego ciała”<sup>20</sup>. Dramat i teatr Jelinek ogłaszają powrót wampirów, by te uczyniły medialnie uładowany świat niesamowitym (unheimlich)<sup>21</sup>, aby umarli nie pozostali „pod ziemią”, aby nie szerzyła się bagatelizacja zbrodni.<sup>22</sup> O powieści *Die Kinder der Toten* (*Dzieci umarłych*) Jelinek powiedziała, że była ona zaplanowana jako „krótka historia o duchach”, te jednak w sposób niekontrolowany zaczęły się plenić: „Wyrastały z ziemi wszędzie, jak grzyby przy dobrym nawożeniu. Straciłam nad nimi kontrolę.”<sup>23</sup>

Preferowana przez Jelinek forma przypominania historii przywodzi na myśl koncepcję „Eingedenken”, sformułowaną przez Waltera Benjamina – optykę skierowaną na ofiary, a nie zwycięzców, nie na bohaterów historii. Chodzi o przywoływanie tego, co nie pozostawiło widocznych śladów, o wspomnianie bezimiennych, milczących, czyli o słynne „czesanie historii pod włos”<sup>24</sup>. Zasada repetycji, która leży u podstaw tego rodzaju *ars memoria* sprzeciwia się afirmowaniu wspólnoty, wręcz przeciwnie: piętnuje patologie socjalne w rodzaju wrogości, nienawiści, winy, wypierania historii („tradycja uciskanych”<sup>25</sup>).

Implementacja niesamowitego w sferę pamięci kolektywnej nie dokonuje się w teatrze Jelinek – jak chciał Benjamin – za pomocą „ostrożnego wbijania łopatki”; projekt archeologiczny w wydaniu Jelinek wymaga ostrzejszych narzędzi: „Uderzam siekierą w sam środek, aby w miejscach, gdzie pojawiły się postaci z moich dramatów, nigdy już nie urosła trawa.”<sup>26</sup> Taki radykalny *modus memorandi* nie zakłada empatycznego odbioru, tym bardziej, że estetyka „zaklinalnia duchów”<sup>27</sup> w przypadku Jelinek idzie w parze z burzeniem tradycji teatru i dramatu. „Ożywiając” trupy Jelinek

---

<sup>19</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>20</sup> E. Annuß, *Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks*, „Text+Kritik” 117 (1999), s. 45-50, tu: s. 46.

<sup>21</sup> W wywiadzie „*Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde*” Jelinek określa „historię o duchach” jako swój gatunek i przyznaje się do „estetyki niesamowitego” („FAZ” 261 (2004), s. 35).

<sup>22</sup> Por. wywiad „*W zasadzie ciągle jestem wściekła na bagatelizację*”: „*Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*”. *Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, von Stefanie Carp*, [w:] E. Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl*, Burgtheater Wien 1997, s. 55-67.

<sup>23</sup> „*Ich renne mit dem Kopf ...*”, op. cit., s. 35.

<sup>24</sup> W. Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty. Wybór i opracowanie Hubert Orłowski*, Poznań 1996, s. 413-424, tu: s. 417.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> E. Jelinek, „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*”, „*TheaterZeitSchrift*” 7 (1984), s. 14-16, tu: s. 14.

<sup>27</sup> Taką funkcję przypisywał teatrowi Heiner Müller (por. H. Müller, *Gesammelte Irrtümer*, op. cit., s. 64).

uśmierca dramat, wypędza życie z teatru, „unieszkodliwia” aktora jako „żywą” postać, wysyła do lamusa reżyserskie fantazje o tym, że na scenie słowo staje się ciałem.

## Na katastrofy – śnieg ...

W jednym z wywiadów Jelinek tłumaczy: „W moich późniejszych tekstach używam szyfru nieżywych w stosunku do naszej historii, która nigdy nie jest całkiem martwa i której ciągle wystaje z grobu ręka.”<sup>28</sup> Ten sam motyw pojawia się w sztuce *Wolken.Heim. (Chmury.Dom)*: „Nie udał nam się koniec historii. Ona ciągle się do nas zbliża, pędzi po torach prosto na nas! Dlaczego nie umiera? Co my takiego uczyniliśmy? Dlaczego wyrasta jej z grobu ręka i pokazuje na nas?”<sup>29</sup> Tekst *Wolken.Heim.* powstał w roku 1988 i stanowi antycypację eskalacji nacjonalizmu i ksenofobii po przełomie roku 1989. Jelinek burzy wszelką formę dramatyczną i posługuje się techniką kolażu tekstów literackich i filozoficznych (Hölderlin, Celan, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist, listy RAF z lat 1973-77). „Muzyczny przepływ głosów i kontrgłosów”<sup>30</sup> zaprezentowany jest w formie monologu zbiorowego podmiotu („MY”), który reprodukuje niemiecki dyskurs nacjonalistyczny, a w którym jednak pobrzmiewa subwersywny ton obcości, wrogi wobec kultury memorialnej. Przypominanie ma tu charakter „zasiania niepewności co do przeszłości, a nie jej przywłaszczania czy oswajania”<sup>31</sup>. Głos nieżywych, „pogrzebanych w ziemi jak złoto”<sup>32</sup>, wydobywa się stamtąd, mówią o misji narodu niemieckiego („pierwszy pośród narodów”<sup>33</sup>), o niższych rasach („My to my, dlatego wypłoszymy zewsząd innych”<sup>34</sup>), o ojczyźnie, którą trzeba chronić: „Nie licz umarłych! Dla Ciebie, ojczyzno droga, nikt nie zginął na marne.”<sup>35</sup> Chór nieżywych konstatuje: „Jesteśmy poukładani w warstwy, my szkielety historii, tworzymy góry, przez które płynie szumiąca woda [...]”<sup>36</sup> „Uwięzieni pod ziemią jesteśmy podstawą, na której spoczywają statuy zwycięzców.”<sup>37</sup> Tekst inwentaryzuje XX-wiecz-

<sup>28</sup> „Ich bin im Grunde ...”, op. cit., s. 61.

<sup>29</sup> E. Jelinek, *Wolken.Heim.*, [w:] E. Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 1997, s. 135-158, tu: s. 144.

<sup>30</sup> Tak brzmi fragment uzasadnienia kapituły noblowskiej.

<sup>31</sup> D. Heimböckel, *Subversionen der Erinnerung im postdramatischen Theater: Heiner Müller – Elfriede Jelinek – Rainald Goetz*, „Der Deutschunterricht” 6 (2005), s. 46-53, tu: s. 53.

<sup>32</sup> E. Jelinek, *Wolken.Heim.*, op. cit., s. 138.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 145.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 147-148.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 148.

ne mity tożsamości, manifestujące się w ideologii „krwi i ziemi”, a kolektywny monolog ujawnia dyskurs o wyższości konstrukcji własnej tożsamości nad wszystkim, co obce, co próbuje się wdziierać w sferę „ojczystą”.

*Wolken.Heim.* stanowi zapowiedź rozprawy z austriackim obrazem historii, która dominuje w dramatach z lat dziewięćdziesiątych, a której sztyfem jest typowy dla Jelinek wiedeński *melange* Auschwitz i współczesnej ksenofobii. *Totenauberg* z roku 1991 już w samym tytule zawiera słowo-klucz: góra trupów (Toten-Berg), przy czym łącznik „au”<sup>38</sup> możemy uznać za zredukowaną reprezentację Auschwitz. Tak naprawdę w tytule dramatu chodzi o coś innego – punktem wyjścia jest nazwa siedziby Heideggera Todtnauberg (także w wersji Totnauberg) w Schwarzwaldzie, do której autorka wprowadziła nieznaczną modyfikację.

*Totenauberg* to rozprawa z Heideggerem – wielkim filozofem sympatyzującym z narodowym socjalizmem, z wymownym milczeniem Heideggera po roku 1945, także z nacjonalizmem i ksenofobią w zjednoczonych Niemczech (i w Austrii, a jakże!). Jest to ponadto – jak tłumaczy Jelinek – sztuka z dedykacją:

*Totenauberg* to w zasadzie requiem. Jak głosi tytuł: Żyjemy na górze trupów i bólu. To także requiem dla żydowskiej części mojej rodziny, z której wiele osób zostało straconych. 51 osób – to są tylko ci, których policzono. Sztuka jest wyrazem mojego smutku, stąd bierze się pewien patos, zauważalny w retoryce.<sup>39</sup>

Z typową dla siebie natarczywością Jelinek stawia pytanie o obcego, pytanie, które po roku 1989, kiedy Austria i inne kraje zachodnie przeżywają istny „najazd” przybyszów ze Wschodu, nabrało szczególnej aktualności. W *Totenauberg* antagonizm między swoim a obcym manifestuje się nie tylko w konfrontacji „ojczyźnianego” filozofa Heideggera z żydowską emigrantką (i kobietą!)<sup>40</sup> Hanną Arendt, lecz także w dyskryminacji obcych we współczesnej Austrii:

MARTWI TURYSŃCI ZE WSCHODU: [...] Góra zdaje się nas nie potrzebować. Poddajemy się na jej widok. Oni od początku chcieli nam sprzedawać tylko widokówki, a nie wejściówki.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Por. także „die Aue” – łąka, dolina (element krajobrazu górskiego).

<sup>39</sup> „*Wir leben auf einem ...*”, op. cit., s. 8.

<sup>40</sup> Miejsce kobiecości w kulturze Zachodu wiąże się bezpośrednio z toposem zapomnianego, wypartego, wykluczonego. Kobiece przestrzenie pamięci subwersywnie dystansują się od oficjalnej koncepcji pamięci kulturowej (por. S. Weigel, *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Dülmen-Hiddingsel 1994, s. 29).

<sup>41</sup> E. Jelinek, *Totenauberg. Ein Stück*, Burgtheater Wien 1992, s. 43.



Przedstawiciele społeczeństwa gloryfikują przyrodę, ojczyznę, zdrowie, czystość, a także swoją własność:

Jesteśmy sobie bliscy, tworzymy wspólnotę. Ojczyzna. Niczego z naszej własności nie możemy zniweczyć. Najważniejsze jest zdrowie. I przyroda. [...] Tak, dopiero obcy wyrobili w nas potrzebę mieszkania! Jak to dobrze, że nas tak dobrze urządzili.<sup>42</sup>

I dalej: „Roztropnie milczymy na temat przeszłości, dlatego nie możemy być z niej wykluczeni.”<sup>43</sup> Wtórnie im Heidegger: „Krew zostaje w ziemi. Nie przemawia do nas. Nie wylizemy jej.”<sup>44</sup> Stary filozof niczego nie pamięta, zdaje się nie słyszeć uporczywych pytań Hanny Arendt, jest zmęczony myśleniem, a zainteresowany jedynie snem i wędrówką po górach. Pośród krajobrazu umarłych, pośród górskich szczytów (wyżyn ducha?), gór kryjących groby, w Totenauberg, Todtnauberg, Auschwitz, Austrii<sup>45</sup> filozof tak podsumowuje przeszłość (to jego rzeczywistość bez „krwi i kości”): „Śnieg wyostrza płaskość, czyni ją monotonna, jakby tu nigdy nic nie było. Śnieg wszystko w nas zasypuje. Także wspomnienia zmarłych, które nigdy nie mogą być czystymi wspomnieniami, bo przecież wymagają zapomnienia.”<sup>46</sup> Jelinek ustami faszyzującego filozofa *ex negativo* dopomina się wspomnień, napomina naród historii niepomny i czyni to w imieniu ofiar, w imieniu Hanny Arendt, która pisała o banalizacji zła, w imieniu cytowanego Celana<sup>47</sup>, którego cała twórczość stała pod znakiem przejmującego dyskursu memorialnego. Tymczasem w górach pada śnieg. Przyroda regeneruje się, jakby w historii nie było katastrof.

Katastrofa w górach<sup>48</sup> jest tematem sztuki *In den Alpen (W Alpach*, 2002), o której jeden z krytyków napisał: „Autorka wydaje się doświadczać pewnego pocieszenia, kiedy łączy wszystko ze wszystkim i interpretuje tunel w Kaprun jako ustronny komin światowej fabryki śmierci Auschwitz.”<sup>49</sup> W sztuce przeważają monologi dziecka, które padło ofiarą wypadku w tu-

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>45</sup> Franziska Schößler zwraca uwagę na dymensję „lokalno-konkretną” oraz wymiar reprezentacji, kryjące się w słowie „góra” (F. Schößler, *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen 2004, s. 37).

<sup>46</sup> E. Jelinek, *Totenauberg*, op. cit., s. 60.

<sup>47</sup> W omawianych sztukach Jelinek wielokrotnie cytuje Celana, przy czym są to cytaty niezaznaczone i rozpoznawalne jedynie poprzez charakterystyczną melodyczność.

<sup>48</sup> Chodzi o jedną z największych katastrof w powojennej historii Austrii – wypadek w tunelu Kaprun 11.11.2000 roku, w którym zginęło 155 osób.

<sup>49</sup> P. Kümmerl, *Die Welt im Kamin. Vom Zwang, in jedem Unglücksfall Auschwitz zu entdecken: Elfriede Jelinek und ihr Bergbahnstück „In den Alpen”*, „Die Zeit” 42 (2002), s. 37.

nelu Kaprun, teraz zaś doświadcza „spokoju w grobie”<sup>50</sup>, a jednocześnie pokazywane jest w telewizji i każdy „chce mu coś przekazać, nawet jeśli to miałyby być tylko świeczka czy przywołanie nazwiska”<sup>51</sup>:

W przyszły piątek pójdziemy na mszę za was do Katedry w Salzburgu, zjawią się prezydent i kanclerz i inni mężczyźni i kobiety, którzy będą niemal szlochać do kamer, a jednocześnie twierdzić, iż nie wiedzieli, że to, przed czym tak strasznie płaczą, że to są kamery.<sup>52</sup>

W opozycji do takich zrytualizowanych form pamięci<sup>53</sup>, które *de facto* prowadzą do wyparcia ze świadomości tych, których góry najpierw połknęły, a potem „na powrót wypluły”<sup>54</sup>, Jelinek proponuje obecność ciała na scenie („Płeć obojętna, celem jest ciało”<sup>55</sup>). Autorka stawia na pamięć ciała, które staje się odrębną rzeczywistością i przez swą obecność manifestuje się jako miejsce zapisu historii zbiorowej<sup>56</sup>. Pojawiają się nie tylko mówiący nieżywi, którzy reprezentują pamięć cierpienia („Wszak umarli nie postradali pamięci, jeszcze ją mają”<sup>57</sup>), ale także zwęglone ciała, które sanitariusze pakują do plastikowych worków („Mam zielony worek, będzie pani do twarzy”)<sup>58</sup>, a które są ważne już tylko dla medycyny sądowej, także porozrzucane części ciała i wreszcie „szyny pokryte popiołem”<sup>59</sup>, bezproduktywnym popiołem. Martwe ciało staje się scenicznym narzędziem mnemotechniki, popiół wywołuje skojarzenie z piecem i kominem, tunel w Kaprun okazuje się „piecem, który pomieścił 155 sztuk”<sup>60</sup>. Alpejska kombinacja zabawy i śmierci: trop narciarza na śniegu ginie, gwałtownie się urywa, prowadzi pod pokrywą śnieżną, pod ziemię i nikogo już nie interesuje:

Tutaj wieczny śnieg lodowca, aby zapewnić nam dobrą zabawę, także zabawa jest wieczna, pełna blasku i obiecująca. A w tle formacja ustawionych w równym szeregu ofiar gór z połamanymi nogami, pozrywającymi więzadłami, popękany kośćmi.<sup>61</sup>

---

<sup>50</sup> E. Jelinek, *In den Alpen. Drei Dramen*, Berlin 2004, s. 9.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>53</sup> Jan Assmann mówi o „mnemotechnice zinstytucjonalizowanej”, która jest sednem pamięci kulturowej (J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, op. cit., s. 52).

<sup>54</sup> E. Jelinek, *In den Alpen*, op. cit., s. 23.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>56</sup> Por. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004, s. 152.

<sup>57</sup> E. Jelinek, *In den Alpen*, op. cit., s. 20.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 14.

W tekst sztuki wmontowane są fragmenty wiersza Celana *Rozmowa w górach* jako głos obcego, a także informacje z historii alpinizmu, o którym Jelinek pisze: „Dla jednych góry są własnością, drudzy są i zawsze będą wykluczeni, przede wszystkim inni: Żydzi. Historia alpinizmu od samego początku jest także historią antysemityzmu.”<sup>62</sup>

Elfriede Jelinek poszukuje przyczyn katastrof w powojennej historii Austrii.<sup>63</sup> Wskazuje na manię wielkości, indolencję urzędników i decydentów, bezkompromisową pogoń za maksymalizacją zysków (użycie tanich, ale łatwopalnych materiałów), wyzysk i chore ambicje, chęć wykorzystania turystów, którzy najpierw płacą, a potem wyjeżdżają w plastikowych workach<sup>64</sup>, i wreszcie rozbrzmiewa także ton ogólnej krytyki cywilizacji: „bo w nas mieszka faustowski duch i nie zaznamy spokoju aż do końca”<sup>65</sup>. W pewnym sensie winien jest *last but not least* – alpejski śnieg, bo: „Wszyscy chcą na śnieg, aby się dobrze bawić, i co z tego mają pasażerowie kolejki? Zanim jeszcze zdążyli dotrzeć do bieli ośnieżonych lodowców, zamienili się w sadzę.”<sup>66</sup>

## „Krajobraz robótek ręcznych”

Kolejną sztuką, w której Jelinek odwołuje się do aktualnych wydarzeń polityczno-społecznych jest *Stecken, Stab und Stangl* (1995) – wielogłosowe epitafium dla zamordowanych w zamachu bombowym na tle rasowym w lutym 1995 roku w Oberwart czterech Romów. Również i tym razem autorka buduje analogię między ekstremalnie prawicową ideologią wykluczania i dyskryminowania obcych (plakat „Romowie z powrotem do Indii!”), a antysemityzmem i eksterminacją Żydów przez nazistów. Morderstwo Romów odzwierciedla Auschwitz, a obydwie tematy są dla pisarki interesujące szczególnie w kontekście ich medialnej prezentacji. Słowem: tematem sztuki jest krytyka (neo)faszyzmu i mediów. W pewnym momencie KOBİETA zwraca się do czterech ofiar zamachu tonem prowadzącego audycję telewizyjną na żywo:

---

<sup>62</sup> Por. posłowie autorki w: *In den Alpen*, op. cit. s. 253-259, tu: s. 254.

<sup>63</sup> Poświęcony Einarowi Schleefowi tekst dramatyczny *Das Werk* wskazuje na genealogię austriackich sukcesów gospodarczych: Olbrzymia elektrownia w Kaprun – narodowa duma Austriaków – zbudowana została głównie siłami skazanych na roboty przymusowe oraz więźniów wojennych. Według oficjalnych danych przy budowie zginęło 160 osób. Chodzi zatem o zakład wzniesiony na ciałach ofiar („umarli w betonie”), pod który kamień węgielny położył Hermann Göring, a który został ukończony ze środków Planu Marshalla (E. Jelinek, *Das Werk. Für Einar Schleef*, „manuskripte” 154 (2001), s. 14-24).

<sup>64</sup> E. Jelinek, *In den Alpen*, posłowie autorki, op. cit., s. 254.

<sup>65</sup> E. Jelinek, *In den Alpen*, op. cit., s. 63.

<sup>66</sup> E. Jelinek, *In den Alpen*, posłowie autorki, op. cit., s. 259.

Niektórzy mówią, że po zamordowaniu jeszcze byli naruszeni. Chodźcie tu do mnie na górę, moi panowie umarli, aby nasi widzowie zobaczyli, czy ktoś was ruszył. Czy moglibyście położyć się tak w formie gwiazdy, aby nasi widzowie mogli wyrobić sobie zdanie?<sup>67</sup>

Już sam tytuł sztuki uruchamia wielorakie intertekstualne referencje: przywołuje biblijny psalm *Pan jest moim pasterzem* (tym samym etykę chrześcijańską), wskazuje na nazwisko komendanta obozu koncentracyjnego w Treblince (był to Austriak Franz Stangl), zawiera aluzję do pseudonimu felietonisty konserwatywnej *Kronen Zeitung* Richarda Nimmerrichtera (pseudonim Staberl), którego argumenty na rzecz relatywizacji ludobójstwa Jelinek wielokrotnie cytuje<sup>68</sup> i wreszcie otwiera skojarzenie kija lub laski (der Stab) z instrumentami przemocy i dyscyplinowania czy sztabu z porządkiem i drylem militarnym.

Postaci dramatu są potencjalnymi adresatami dyskursów medialnych w rodzaju wywodów Staberla – przeciętni Austriacy, może wyborcy Haidera, którzy czytają *Kronen Zeitung*, oglądają seriale i teleturnieje, zdomowili się w świecie, który ze śmierci i ludzkiej tragedii czyni przedmiot nonszalanckich *small talk*. Na scenie to oni prezentują poglądy lansowane przez brukową prasę – rozbrzmiewa ekstremalnie prawicowy *sound* cynicznych polityków i dziennikarzy, których pokrętna argumentacja przypisuje winę ofiarom. Centralne miejsce zajmuje tu przytoczony komentarz Haidera do zamachu na Romów, który jednocześnie stanowi motto sztuki: „Nikt nie twierdzi, że nie chodziło tam o konflikt z handlem bronią, czy kradzionymi samochodami albo narkotykami w tle.”<sup>69</sup> Te słowa wypowiada rzeźnik – sceniczna hybryda, skupiająca cechy Haidera i Staberla, produkująca slogany, które ekstremalnie banalizują i trywializują zbrodnię.

Postaci jako „płaszczyzny językowe” produkują wielogłosowy słowotok, przy czym kwestia, kto mówi, jest raczej wtórna. „Kto nie mówi, ten nie istnieje. Ale jeśli ktoś mówi, to długo nie znaczy, że istnieje. Tekst płynie dalej, niezależnie od tego, kto mówi.”<sup>70</sup> Mieszanina *talkshow* i *danse macabre* otrzymuje podbudowę filozoficzną, poetycką, polityczną, żurnalistyczną. Tkanka tekstowa pełni się bez końca.

---

<sup>67</sup> E. Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl*, [w:] E. Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*, Göttingen 1990, s. 15-68, tu: s. 24.

<sup>68</sup> Na przykład wątpliwości dotyczące możliwości zbudowania tak perfekcyjnej maszyny zabijania czy zgotowanych więźniom rodzajów śmierci. W istocie Staberl starał się relatywizować rozmiar zbrodni, a nawet zakwestionować istnienie komór gazowych.

<sup>69</sup> E. Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl*, op. cit., s. 32.

<sup>70</sup> Ch. Schmidt, *SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen*, „Sprache im technischen Zeitalter” 153 (2000), s. 65-74, tu: s. 67.

Akcja dramatu, o ile o takowej można mówić, umieszczona jest w supermarketach na stoisku mięsnym. Austriacy jawią się jako społeczeństwo rzeźników i konsumentów, podatnych na populistyczne hasła, skorych do komentowania aktualnych i minionych wydarzeń w duchu „Auschwitz-Lüge”<sup>71</sup> i wrogości wobec obcych, żądnych sensacji i taniej rozrywki (np. transmitowany na żywo śmiertelny upadek narciarki Ulli Meier<sup>72</sup> czy historia o chorej na raka dziewczynce, której rodzice zawierzyli znachorowi<sup>73</sup>).

Zabici Romowie, o których ciągle jest mowa w konwencji *talkshow*, do których postaci zwracają się *per* „kochani umarli”, ani razu nie zabierają głosu na scenie – dowiadujemy się jedynie, że powstają z grobów jako duchy. I znów upiorne repetycje Jelinek odwołują się do „pamięci ziemi”. Tym razem jednak ofiary milczą, a przedmiotem inscenizacji jest medialne przetwarzanie katastrofy, permanentne mówienie o śmierci, próba jej oswojenia, wytworzenia wokół niej podniosłej aury, teatralizacji śmierci jednostkowej. W rzeczywistości taka strategia w odniesieniu do dawnych i współczesnych pogromów prowadzi z jednej strony do zapominania („Przestańcie mnie uderzać różgą po nogach, i tak sobie nie przypominę”<sup>74</sup> – zwraca się rzeźnik do duchów), z drugiej zaś do bagatelizacji mordów masowych: „nie chodzi przecież o ilość, w waszym przypadku te marne cztery sztuki”<sup>75</sup>. Jeden z klientów marketu mówi o „nazistowskim reżimku” („Naziregimerl”), o „naszych przewinionkach” („wir sind schuldigerl”) i o „przestępstewkach banalizacji” („Verbrecherl einer Banalalisierung”)<sup>76</sup>, które uchodzą płazem w „pozieleniałym od pleśni domu zapomnienia”<sup>77</sup>. Taki sceniczny dyskurs ilustruje sformułowaną kiedyś wobec społeczeństwa niemieckiego diagnozę o niezdolności do smutku i żałoby.

W *Stecken, Stab und Stangl* śmierć zaprezentowana jest jako fundament [...] porządku społecznego, przy czym auratyczne obrazy śmierci tworzone w dyskursie literackim i filozoficznym, a także sentymentalne fantazje śmierci, powielane w mediach, gruntownie eliminują holocaust i masowy mord.<sup>78</sup>

---

<sup>71</sup> Na przykład: „Tylko niewielu Żydów zostało zagazowanych: inni zginęli z głodu lub pokonani przez choroby [...], bo odmawiano im pomocy medycznej, zamazli albo umarli z wycieńczenia” (E. Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl*, op. cit., s. 42).

<sup>72</sup> Ibidem, s. 24-25.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>75</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>77</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>78</sup> F. Schößler, *Augen-Blicke*, op. cit., s. 64.

(Austriacka) Mnemozyna pomyliła swoje przeznaczenie. Odnosząc się do oficjalnej polityki amnezji Jelinek konstatuje lakonicznie: „Przekazywanie tradycji to jednocześnie zapominanie.”<sup>79</sup>

Upiększanie i banalizacja rzeczywistości pełnej nienawiści i przemocy manifestuje się symbolicznie w różowym kolorze mięsa i „wyszydełkowanym” krajobrazie jako produkcie robótek ręcznych. Kto żyw szydełkuje, wszystko ma powłoki, pokrywy, narzuty – domowa robota upiększania i spajania sklerotycznej wspólnoty „społeczeństwa infantylnego”<sup>80</sup>. Szydełkowanie „można rozumieć konkretnie jako wypełnianie luki, która powstała po zabiciu ludzi”<sup>81</sup>. Luka nie tworzy wrażenia braku, ponieważ natychmiast zostaje „zaszydełkowana” przez łagodzącą retorykę wypierania niewygodnych faktów. „Elfriede Jelinek ujmowanie się za ofiarami to próba uwypuklenia tej wyrwy jako rany, próba pokazania na scenie umarłych jako zmuszonych do milczenia i w końcu milczących.”<sup>82</sup> Milczących w obliczu medialnej papy i populistycznego bełkotu. Także w obliczu oficjalnych memorabiliów, uroczystego celebrowania żałoby z udziałem polityków, manifestowania smutku w formie pomników i uroczystości upamiętniających ofiary i usypiających sumienia:

Tak, ten problem mamy rozwiązany. Teraz przez następne tysiąc lat musimy tylko troszczyć się o tablicę upamiętniającą wasze prześladowania. Tak, moi martwi panowie. Ale jacy wy właściwie byliście? Nigdy nie będziemy wiedzieć, kim byliście. Nawet po śmierci możemy postrzegać was tylko jako grupę czterech mężczyzn – postaci zawinięte w prześcieradła, w które wbijamy kolec naszej historyczności.<sup>83</sup>

Tkanie powłoki przykrywającej historię tworzy klimat „fasadowej drobnomieszczkańskiej przytulności, która maskuje rzeczywistą brutalność i ignorancję”<sup>84</sup>. Poetyka palimpsestowego nawarstwiania znaczeń powoduje powstawanie w procesie recepcji opcji rozproszenia sensu, które z kolei dekonstruuje oficjalną, ogólnie akceptowaną politykę memorialną. Odbiorca musi się odnaleźć w karnawalistycznej przestrzeni (tkaninie, tkance,

---

<sup>79</sup> E. Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl*, op. cit., s. 63.

<sup>80</sup> Por. E. Jelinek, *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1991.

<sup>81</sup> D. Bartens, *Das Häkeln und die Avantgarde. Zu Elfriede Jelineks „Stecken, Stab und Stangl – Eine Handarbeit”*, [w:] K. Bartsch (red.), *Avantgarde und Traditionalismus. Kein Widerspruch in der Postmoderne?*, Innsbruck 2000, s. 153-175, tu: s. 170.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 171.

<sup>83</sup> E. Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl*, op. cit., s. 37.

<sup>84</sup> I. Breuer, *Zwischen „posttheatralischer Dramatik” und „postdramatischem Theater”*. *Elfriede Jelineks Stücke der neunziger Jahre*, „TRANS. Zeitschrift für Kulturwissenschaften” 9 (2001) ([www.inst.at/trans/9Nr/breuer9.htm](http://www.inst.at/trans/9Nr/breuer9.htm), 4.12.07).

teksturze)<sup>85</sup> rzekomo prawdziwych wersji historii oraz wariantów „przemalowanych”, dyskursywnie „utkanych” (powłoka, pokrywa). Na to nakłada się kolejny dyskurs, możliwy do określenia słowami Heinerja Müllera: „Poszukiwanie ... luka w ciągłości ...”<sup>86</sup>

Widoczny staje się mechanizm wypierania historii, przeciwko któremu protestuje ‘syreni śpiew’ kolaży językowych Jelinek. Podobną funkcję spełnia zamiana tego, co znane i oswojone w niesamowite oraz wpisanie (nie)słyszalnych kontrgłosów w strumień języka.<sup>87</sup>

Potrzeba „konkretyzacji” po stronie widza implikuje przebudowanie hierarchii wartości i norm, modyfikuje sposób przypominania historii. W tym sensie – jako tekstury memorialne – sztuki Jelinek są bez wątpienia projektami politycznymi.

Pytanie o powodzenie zbudowanej na estetyce „uderzania siekierą” strategii wdzierania się w pamięć zbiorową Austriaków, ba, próbie przemodelowania tejże pamięci, pozostaje kwestią otwartą. Bo, jak mówi Jelinek, takich jak Staberl zawsze słyhać. I cóż może jakiś teatr choćby w Hamburgu wobec prawie trzymilionowego nakładu *Kronen Zeitung* w Wiedniu?<sup>88</sup>

## LITERATURA

- Annuß, Evelyn, *Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks*, „Text+Kritik” 117 (1999), s. 45-50.
- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999.
- Assmann, Jan, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, [w:] Jan Assmann; Tonio Hölscher (red.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1988, s. 9-15.
- Bartens, Daniela, *Das Häkeln und die Avantgarde. Zu Elfriede Jelineks „Stecken, Stab und Stangl – Eine Handarbeit”*, [w:] Kurt Bartsch (red.), *Avantgarde und Traditionalismus. Kein Widerspruch in der Postmoderne?*, Innsbruck 2000, s. 153-175.
- Benjamin, Walter, *Ausgraben und Erinnern*, [w:] Walter Benjamin, *Denkbilder*, Frankfurt/M. 1994, s. 100-101.
- Benjamin, Walter, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Giessener Fassung*, pod red. Rolfa Tiedemanna, Frankfurt/M. 2000.

---

<sup>85</sup> Franziska Schößler uważa szydełkowanie za „centralny szyfr poetologiczny” (F. Schößler, *Augen-Blicke*, op. cit., s. 59).

<sup>86</sup> H. Müller, *Werke 2: Die Prosa*, pod red. F. Hörnigka, Frankfurt/M. 1999, s. 118.

<sup>87</sup> F. Schößler, *Augen-Blicke*, op. cit., s. 79.

<sup>88</sup> E. Jelinek, *„Ich bin im Grunde ...”*, op. cit., s. 63.

- Benjamin, Walter, *O pojęciu historii*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, [w:] Walter Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty. Wybór i opracowanie Hubert Orłowski*, Poznań 1996, s. 413-424.
- Breuer, Ingo, *Zwischen „posttheatralischer Dramatik” und „postdramatischem Theater”*. *Elfriede Jelineks Stücke der neunziger Jahre*, „TRANS. Zeitschrift für Kulturwissenschaften” 9 (2001) ([www.inst.at/trans](http://www.inst.at/trans)).
- Freud, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips*, [w:] Sigmund Freud, *Studienausgabe*, Band 3, Frankfurt/M. 1982, s. 213-272.
- Halbwachs, Maurice, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Warszawa 1969.
- Heimböckel, Dieter, *Subversionen der Erinnerung im postdramatischen Theater: Heiner Müller – Elfriede Jelinek – Rainald Goetz*, „Der Deutschunterricht” 6 (2005), s. 46-53.
- „*Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*”. *Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, von Stefanie Carp*, [w:] Elfriede Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl*, Burgtheater Wien 1997, s. 55-67.
- „*Ich kann nichts dafür, dass ich ihn bekommen habe*”. *Das Weltwoche-Gespräch mit Elfriede Jelinek*. Von André Müller, „Die Weltwoche” 48 (2004), ([www.weltwoche.ch](http://www.weltwoche.ch)).
- „*Ich lasse mir nicht alles gefallen*.” *Interview mit Jörg Haider*. Von M. Klingst und W. A. Perger, „Die Zeit” 6 (2000) ([www.zeit.de](http://www.zeit.de)).
- „*Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde*”. *Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*, „FAZ” 261 (2004).
- Jelinek, Elfriede, „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*”, „TheaterZeitSchrift” 7 (1984), s. 14-16.
- Jelinek, Elfriede, *Das Werk. Für Einar Schleef*, „manuskripte” 154 (2001), s. 14-24.
- Jelinek, Elfriede, *In den Alpen. Drei Dramen*, Berlin 2004.
- Jelinek, Elfriede, *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1991.
- Jelinek, Elfriede, *Stecken, Stab und Stangl*, [w:] Elfriede Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*, Göttingen 1990, s. 15-68.
- Jelinek, Elfriede, *Totenauberg. Ein Stück*, Burgtheater Wien 1992.
- Jelinek, Elfriede, *Wolken.Heim.*, [w:] Elfriede Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 1997, s. 135-158.
- Knecht, Maria-Regina, *Wo ist Mauthausen? – Weibliche Erinnerungsräume bei Elisabeth Reichart*, „Moderne Austrian Literature”, Vol. 35, 1/2 (2002), s. 63-86.
- Kümmel, Peter, *Die Welt im Kamin. Vom Zwang, in jedem Unglücksfall Auschwitz zu entdecken: Elfriede Jelinek und ihr Bergbahnstück „In den Alpen”*, „Die Zeit” 42 (2002).
- Lachmann, Renate, *Intertextualität als Sinnkonstitution: Andrej Belyjs Petersburg und die „fremden” Texte*, „Poetica” 15 (1983), s. 66-107.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska; Małgorzata Sugiera, Kraków 2004.



- Löffler, Sigrid, *Kritiken, Portraits, Glossen*, Wien 1995.
- Müller, Heiner, *Gesammelte Irrtümer 2: Interviews und Gespräche*, pod red. Gregora Edelmann; Renate Ziemer, Frankfurt/M. 1990.
- Müller, Heiner, *Werke 2, Die Prosa*, pod red. Franka Hörnigka, Frankfurt/M. 1999.
- Nora, Pierre, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1990.
- Schmidt, Christina, *SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen*, „Sprache im technischen Zeitalter” 153 (2000), s. 65-74.
- Schößler, Franziska, *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen 2004.
- Weigel, Sigrid, *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Dülmen-Hiddingsel 1994.
- „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz”. *Theater Heute-Gespräch mit Elfriede Jelinek*. Von Peter Becker, „Theater heute” 9 (1992), s. 1-9.