

# Paweł Piszczatowski

---

## Przerwane opus magnum: o powieści Elfriede Jelinek Dzieci umarłych z Celanem w tle

---

Acta Philologica nr 45, 195-200

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

## Przerwane *opus magnum*. O powieści Elfriede Jelinek *Dzieci umarłych* z Celanem w tle

Du bleibst, du bleibst, du bleibst  
einer Toten Kind...

–Paul Celan, *Vor einer Kerze*

Powieść *Dzieci umarłych* (*Die Kinder der Toten*, 1995) Elfriede Jelinek określiła jako swoje *opus magnum*, co potwierdziły w dużej mierze także głosy krytyki literackiej (Radisch). Książka ta zasługuje na to miano nie tylko dlatego, że stanowi szczytowe osiągnięcie autorki – taki sąd może wydawać się co najmniej przedwczesny w przypadku pisarki, która w ciągu dwóch dekad dzielących nas od publikacji *Dzieci umarłych* napisała przecież niejedno i niejedno jeszcze napisze – lecz także przez wzgląd na strukturalne korelacje z alchemicznym *opus magnum* wpisane w językowe transmutacje, za pomocą których Jelinek buduje literacką przestrzeń pamięci o traumie i traumy pamięci. Jak powszechnie wiadomo, sednem alchemicznego *opus magnum* było wytworzenie kamienia filozoficznego, który miał nie tylko stanowić katalizator transformacji metali nieszlachetnych w złoto, ale również umożliwiać stworzenie eliksiru życia. Na ten alchemiczny wymiar powieści Jelinek zwraca uwagę Reiner Just, interpretując ją jako „rite de passage w sensie tanatologicznym.” Just pisze dalej:

Jelinek opisuje rozkład ludzkich ciał, z dbałością o szczegóły inscenizuje pośmiertny proces ich rozkładania się, przedstawia ich przemianę w płynną substancję, rozpad i gnienie ciała. Ale Jelinek opisuje jeszcze coś więcej, ponieważ proces gnienia zwłok, nakreślony tu jak w surrealistycznym opisie lekcji anatomii, nie powoduje po prostu, że ciała umarłych znikają w nicości, lecz obdarza doczesne szczątki (*Über-Rest*) – wymieszane z materią nieorganiczną, bakteryjną, roślinną i zwierzęcą – jakimś rodzajem transhumanistycznej egzystencji. To, co się dzieje w tekście Jelinek, można określić mianem dekonstrukcyjnej putrefakcji; jako opis re-kreacyjnego rozpadu (*Verwesung*), w czasie którego trup przemienia się w rozpadłą-istotę (*Ver-Wesen*)<sup>1</sup>.

Jeśli jednym z etapów pracy nad pozyskaniem kamienia filozoficznego była putrefakcja, czyli proces rozpuszczania materii organicznej lub jej powolnego gnienia w celu wytrącenia z niej pierwotnych elementów (Priesner i Figala 54), za pomocą których, niczym nasion zawierających w sobie potencjał odrodzenia, w kolejnych etapach miało dopełnić się *opus magnum*, to istotnie można uznać, że stanowił on swoiste misterium przejścia od życia, poprzez śmierć i rozkład, na powrót ku życiu w jakiejś przetransformowanej i udoskonalonej, bo nieśmiertelnej formie. Warto pamiętać, że dzieła alchemiczne często

1 Cytaty ze źródeł niemieckojęzycznych podaję we własnych przekładach.

łączą proces putrefakcji z obrazami zmartwychwstania (Roob 189–199), a dla Paracelsusa był on warunkiem stworzenia homunkulusa<sup>2</sup>.

W laboratorium prozy Jelinek procesy transmutacji, jak w przypadku wszystkich alchemicznych prób zgłębnienia tajników magicznej przemiany, nie prowadzą do ostatecznego sukcesu. *Opus magnum* pozostaje i tym razem projektem tyleż odważnym i absorbującym, co niemożliwym do realizacji. Nie następuje tu żadna re-kreacyjna restytucja życia, umarli powstają wprawdzie z grobów, ale nie oznacza to ich powrotu do świata żywych, lecz bytowanie w przestrzeni pomiędzy życiem a śmiercią pod postacią żywych trupów, nieumarłych *zombies* o władniętych zniewalającą żądzą niemożliwej prokreacji.

Już tytuł powieści wprowadza czytelnika w hybrydyczny świat tanatycznego witalizmu, a poprzedzająca ją grafika przedstawiająca szarfę z hebrajskim napisem „וכרבו תא מהדילי, וראוב תהור מיתמה אלש וארנ מינשמ” (Niechaj przyjdą duchy umarłych, niewidziane od lat, i niech pobłogosławią swoje dzieci<sup>3</sup>) dość jednoznacznie określa kontekst, w jakim powieść się sytuuje jako głos przywołujący pamięć milionów żydowskich ofiar Zagłady<sup>4</sup>. Powaga tego tematu jedynie pozornie zostaje zrelatywizowana zabiegami formalnymi Jelinek, za pomocą których komponuje ona swój tekst na wzór narracji znanych z produkcji literatury „trywialnej”, horroru i powieści „gotyckiej”<sup>5</sup>. Jak w wielu innych tekstach, także i tutaj Jelinek czerpie z toposów popkulturowych, języka mediów, reklamy i sportu, by w bezlitosny sposób deszyfrować za pomocą swej przenikliwej ironii klisze, jakimi karmi się współczesna kultura masowa i ukazuje kryjące się pod nimi przestrzenie społecznego wyparcia, modele opresyjnej mentalności i mechanizmy unifikacyjnej autokreacji. Podobnie też, jak w przypadku wielu innych publikacji Jelinek, kryją się za jej narracją pokłady autentycznej wściekłości wobec miałkiego wygodyństwa i konformistycznych mitów narodowych Austrii, która nigdy nie rozliczyła się ze swojej wojennej przeszłości i

2 Opis powstawania homunkulusa przedstawiony przez Paracelsusa w dziele *De natura rerum* (autorstwo Paracelsusa nie jest jednoznacznie potwierdzone) brzmi następująco: „Należy też wiedzieć, że ludzie mogą się rodzić bez naturalnych ojców i matek. To znaczy, nie rodzą się oni z kobiecego ciała, jak inne dzieci, lecz także sztucznie, za sprawą wprawności doświadczonego alchemika, może rosnąć człowiek i się narodzić, jak to jest tu opisane [ . . . ]. Jak się więc rzeczy mają, podług których to się wszystko dzieje, jest to proces mianowicie taki, że męska sperma jest putrefikowana w zamkniętych kolbach przez 40 dni, albo do czasu, aż ożyje i znacznie się porusza, co bez trudu zobaczyć można. Po tym czasie będzie to wyglądało mniej więcej jak człowiek, ale przejrzysty, bo bez ciała. Z takich to homunculis wyrastają olbrzymy, skrzaty i insi tacy wielcy ludzie cudaczeni, przydatni na narzędzia i instrumenta, [ . . . ] co znają rzeczy tajemna a skryte, co o nich inni ludzie nijak wiedzieć nie mogą” (cyt. za Goethe 622).

3 Za pomoc w tłumaczeniu tekstu hebrajskiego dziękuję Piotrowi Pazińskiemu.

4 Z całkowicie niezrozumiałych powodów grafika z hebrajskim motto powieści nie została ujęta w publikacji polskiego przekładu powieści, co w zasadniczy sposób deformuje jej bardzo precyzyjnie przemyślaną strukturę. W liście wydawcy Delfa Schmidta do autorki czytamy: „Na stronie 5 życzyłaś sobie umieścić zdanie po hebrajsku. Miało ono pełnić funkcję mezuzy, czyli małego zwoju Tory w metalowej tubie, którą umieszcza się na żydowskich domach po prawej stronie drzwi, by uswięcał i chronił domostwo. Zleciłaś opracowanie graficzne strony atrýście Eranowi Schaerfowi, tak by projekt był stylizowany na zwój Tory. [ . . . ] Nie jest to jednak zdanie z Tory, lecz zdanie wymyślone przez Ciebie, które poleciłaś przetłumaczyć na hebrajski. Ono chroni Twój dom. Twoje wspaniałe dzieło, którym są *Dzieci umarłych*” (7). Z przytoczonego cytatu jasno wynika, że Jelinek traktowała ten element jej książki jako integralną część swojego dzieła.

5 Jelinek określiła *Dzieci umarłych* mianem „powieści o upiorach w tradycji gothic novel” (Groholsky 63).

uwikłania w potworne zbrodnie nazizmu. W prozie Jelinek, przy całej kunsztowności jej językowych konstrukcji, pozostaje wyraźnie słyszalny jej osobisty ton i echo prywatnych doświadczeń. W kontekście tematu Zagłady, jaki podejmuje w swojej powieści z 1995 roku, przydaje to jej książce walorów przejmującego rozrachunku z historią, w obrębie której plasuje się także jej indywidualna biografia. Jelinek wielokrotnie mówiła o swoim żydowskim ojcu, któremu udało się uniknąć losu milionów europejskich Żydów zgładzonych w przerażającej machinie Szoah:

Ojciec przeżył z trudem czasy narodowego socjalizmu, ponieważ chroniło go małżeństwo z moją matką. Ona wprawdzie także nie była w stu procentach aryjska, bo jeden z jej dziadków był Żydem, ale udało się jej załatwić potwierdzenie aryjskości. Kiedy próbowano ją zmusić do rozvodu, nigdy się na to nie zgodziła. Wykazała się w tym względnie bohaterstwem. [. . .] Ale 49 krewnych ze strony ojca zginęło w czasach nazistowskich. (Jelinek, „Ich bin die Liebesmüllabfuhr”)

Te same słowa Jelinek powtórzy w powieści *Dzieci umarłych*: „Co mówi Pan? W domu ojca mego jest mieszkań wiele. Ale z samego tylko domu mojego tatusia zniknęło co najmniej 49 Austriaków, im już mieszkania niepotrzebne” (455). W innym zaś miejscu, dokładnie w środku powieści, jej centralnym punkcie, powie: „nazwisko Jelinek mogłoby tu reprezentować miliony, ale nie chce” (330)<sup>6</sup>.

Jelinek zdaje sobie doskonale sprawę z ryzykowności własnego projektu. Wie, że pamięć potrzebuje imienia, ale każde pojedyncze imię może być jedynie uzurpacją w konfrontacji z bezmiarem bezimiennych ofiar. Nie może być mowy o reprezentacji pamięci w niczym imieniu. Pamięć o ofiarach Zagłady ma bowiem także aspekt utrwalony wizualnie w obrazie piętrzących się w obozach śmierci ciał bezładnie wczepionych w siebie. Jest to obraz, który przejmująco nakreślił Paul Celan – jego zagładową symbolikę włosów Jelinek ma cały czas w pamięci – w przerażającej wizji trupiej komunii z wiersza *Tenebrae*:

Blisko jesteśmy, Panie,  
blisko i pod ręką.

Schwytani już, Panie,  
szczępieni z sobą, jak gdyby  
ciało każdego z nas  
twoim ciałem było już, Panie. (107)

Jelinek zdaje sobie sprawę, że jedynym medium pozwalającym oddać w słowach ten obraz nieforemnej masy martwych ciał może być tylko lawina językowych odpadów, słów poddanych literackiemu recyclingowi które – by sparafrazować Hertę Müller, inną

6 W niemieckim wydaniu powieści cytowany powyżej fragment pojawia się dokładnie na stronie 333. Jelinek przykładała podczas procesu wydawniczego wielką uwagę do tego, by książka liczyła dokładnie 666 stron. Mimo przeprowadzonych w tym celu dodatkowych skrótów, tekst został wydrukowany ostatecznie na 667 stronach, przy czym ostatnia pozostała nienumerowana. Ma to związek z zarówno satanistyczną symboliką liczby 666 (Jelinek dziękuje w nocy autorskiej badaczowi satanizmu Josefowi Dvorakowi), jak i z jej znaczeniem w kontekście wizji Antychrysta z Apokalipsy wg św. Jana (Ap. 13, 18), gdzie „liczba Bestii” 666, jest także „liczbą człowieka”, człowieka – jako Bestii (Schmidt 7).

niemieckojęzyczną noblistkę – wiedzą o tym, jak bardzo uwikłane są w diabelski krąg realnej przemocy, lecz skrywają to milczeniem. Wie też, że przemawiać może tylko w swoim imieniu i z właściwej sobie perspektywy. Píše więc jako „dziecko umarłych”, ta, która – urodzona za późno – nie może pamiętać, chce jednak, by pamiętano. Otwiera więc kolejne austriackie szafy w malowniczym pensjonacie Alpenrose, by powypadały z nich skrętnie przez lata chowane trupy. Notorycznie „kalająca własne gniazdo” pisarka pozwala sobie przemówić do narodu, czyni się jego reprezentantką:

W imieniu mojego narodu i jego stwardniałych na kamień czynów ducha, które rozpetane zostały w kamieniołomie Mauthausen, grzebiąc ludzi, będę teraz troszkę grzmieć własnymi słowami, aż przerwie się niebo, jakby było we własnej osobie zasłona w świątyni. Wybuchy wtedy w Mauthausen na zawsze wprawiły w poślizg nasze gigantyczne zbocze górskie [ . . . ]. No więc, mowa długa, sens krótki: te miliony kości muszą sobie państwo wyobrazić, nie mam czasu, żeby wygładzić wam jeszcze i tę drogę, po to tylko, żebyście mogli całą bandą wlec się po tej drodze wysypanej odłamkami kości, resztę już przecież wyrównaliście. (559–560)

W cytowanym już wywiadzie *Ich bin Liebesmüllabfuhr* Jelinek mówi: „Cały czas mam jeszcze przed oczami te góry zwłok, które alianci znajdowali w wyzwalanych obozach koncentracyjnych. Mój ojciec, kiedy byłam dzieckiem, zabierał mnie na filmy dokumentalne, gdzie to pokazywano. Puszczali je w kinie, ale nie były odpowiednie dla dziecka. Byłam sparaliżowana z przerażenia”. Przynajmniej zaraz, że z czasem to przerażenie przerodziło się w nienawiść.

Nienawiść Jelinek i cała jej mizantropia są podszyte rozpaczliwą wiarą w potrzebę, wręcz przymus mówienia. To z tego zderzenia bierze się w dużej mierze obsesyjny styl jej prozy. Konsekwentnie polityczna we wszystkim, co pisze, także i w *Dzieciach umarłych* będzie bezlitośnie krytykować Austrię i Austriaków, wytykając im bezlitośnie brak odwagi, by zmierzyć się z własną współodpowiedzialnością za nazizm i jego machinę Zagłady. Można wręcz czytać tę powieść przede wszystkim przez pryzmat krytyki społeczeństwa austriackiego i austriackiej klasy politycznej. Przepastne kamieniołomy Mauthausen wpisane na zawsze w alpejski krajobraz austriackiego rajku dla turystów i amatorów narciarstwa nie pozwalają jednak zapomnieć o kościach, które ten rajski *landschaft* przykrywa. One same nie pozwalają o sobie zapomnieć, nie dają się wyrównać, jak żywe powracając do obranej wcześniej pozycji. One są żywe. U Jelinek panuje nieprzerwana „noc żywych trupów”. Umarli, tak dawno nie widziani, przychodzą pobłogosławić swoje dzieci. Dzieci, które mają się oto począć w akcie seksualnego *opus magnum*, świętych zaślubin żywych trupów. Chciałoby się powiedzieć: zaślubin z prawdziwymi ludźmi z krwi i kości, dzięki którym możliwy byłby powrót do świata żywych. Byłoby to zresztą zgodne z intuicją pchającą zgraję *zombies* – wdzierającą się zewsząd do owianego przasną idyllicznością pensjonatu Alpenrose – ku orgiastycznej kopulacji, której głównymi aktorami są samobójczyni i niedoszła absolwentka filozofii Gudrun Bichler oraz niegdysiejszy mistrz narciarski Edgar Gstranz, który rozbił się swoim sportowym samochodem i w nekromantycznym świecie Jelinek stanowi ostoję męskiej potencji seksualnej. Obrazy, które konstruuje Jelinek, balansujące między groteską, horrorem i obscenicznością, pokazują zasadniczą niemożliwość tego „tanatologicznego *rite de passage*” (Just). Gudrun i Edgar, podobnie jak przypominająca pod wieloma względami protagonistkę *Pianistki* Karin Frenzel

i pozostałe wampiryczne figury zapełniające świat powieści, są tak samo nieżywi i tak samo nieumarli, jak żywe trupy ofiar Zagłady. Magiczne *hieros gamos* śmierci i życia nie może dojść do skutku, stając się chaosem konwulsyjnej kopulacji gnijących i rozpadających się trupów. W postmortalnym pejzażu *Dzieci umarłych* nie ma prawdziwego potencjału życia. Putrefakcja nie prowadzi do ożywczej koniunkcji przeciwieństw, jest gniciem i rozpadem, z którego nie jest w stanie odrodzić się żadna nowa całość. *Opus magnum* utyka tu i musi zostać przerwane. Apokalipsa się dokonała, ale Tysiącletnie Królestwo, które miało przynieść zmartwychwstanie umarłym, okazało się Tysiącletnią Rzeszą, której fundamenty wykuwano między innymi w kamieniołomach Mauthausen, a jej sen o potędze i rasowej czystości zmaterializował się pod postacią prochów i kości pokrywających ziemię niczym wielkie cmentarzysko ukryte pod cienką warstwą wygładzonego gruntu.

Cytowany już wcześniej Celan ustanowił w pewnym sensie poetyckie paradygmaty rozpisywania postzagładowej traumy, którym także Jelinek nie może się oprzeć, nie tylko zresztą w tej jednej powieści<sup>7</sup>. Nie przywołując jego nazwiska, wyraźnie zaznacza jego obecność w tekście: „Masywne twarze podnoszą się ku nocy, z której ssiemy czarne mleko pewnego poety, po czym wypływamy je do szklanek, bo jeden łyk to już dla nas za dużo” (553). Jest w poezji Celana także wyraźny wątek alchemiczny najwyraźniej dochodzący do głosu w wierszu „*Chymicznie*” („*Chymisch*”) z roku 1961<sup>8</sup>. W wierszu tym mamy do czynienia ze świadectwem upiornie alchemicznego procesu rozpadu języka, który został poddany kalcynacji, spalony żywym ogniem wraz z ciałami i imionami wszystkich przepuszczonych przez otchłanne szyby krematoryjnych kominów. Proces, któremu poddany został język w wierszu Celana obfituje w sugestywne obrazy Zagłady: zwęglone dłonie, spalone imiona, popiół do pobłogosławienia, lekkie obrączki dusz, palce zwiewne jak dym, powietrzne korony. Celanowi także chodzi o stworzenia kamienia filozoficznego, o najwyższy stopień alchemicznego wtajemniczenia, o destylację substancji umożliwiającej przemianę, która będzie też eliksirem życia i sprawi, że uśmiercony język imion ożyje, a poezja odnajdzie głos, który uniesie pamięć o umarłych. Jemu także sztuka ta się nie udaje, a wiersz o tym dobitnie zaświadcza: w ostatnim, nawiązującym do alchemicznych „królewskich zaślubin” słowie „*König- / liche*” wybrzmiewa *liche*, staroniemiecka forma słowa *Leiche* (zwłoki). Język musi zatem albo zastygnąć w ostatecznym zamilknięciu, będącym spejtryfikowanym wyrazem przerażenia, albo szukać mozolnie słów, które nie nazwą wprawdzie po imieniu tych, których imiona spalono, ale będzie w stanie znaczyć miejsca ich nieobecności.

Z formalnego punktu widzenia można uznać, że strategia narracyjna Jelinek sytuuje się na antypodach Celanowskiej poetologii opierającej się na redukcji języka do poziomu znaku jego nieobecności. Jelinek zalewa czytelnika lawiną słów, grzesząc raz po raz gadulstwem. Przybierają one jednak ostatecznie metaforyczny kształt lawiny błota, pod którą tonie w finale powieści pensjonat Alpenrose wraz z jego niecodziennymi gośćmi. Umarli nie wrócą do życia, nie spłodzą dzieci, na zawsze pozostaną niewidzialną częścią

7 Nawiązania do poezji Celana pojawiają się u Jelinek zwłaszcza w jej tekstach dramatycznych: *Wolken. Heim* z roku 1988 i *Stecken, Staub und Stangl* z roku 1996.

8 Polski przekład wiersza autorstwa Jacka St. Burasa.

ziemskiej skorupy, po której chodzimy. Dykcja Jelinek, nie tylko w tej powieści, daleka jest od iluzorycznej wiary w reparacyjną moc języka. Język literatury nie niesie w sobie żadnej ożywczej potencji, a nośnikiem pamięci może być tylko o tyle, o ile potrafi wykrzyzczyć protest przeciwko własnej anihilacji w zderzeniu z tym, o czym mówić się nie da. Przy całej fundamentalnej rozbieżności stylu i poetyki Celan i Jelinek idą podobną drogą.

### Bibliografia

- Celan, Paul. „Chymicznie”. Tłum. Jacek St. Buras. *Literatura na Świecie 1–2* (2010): 8–9.
- Celan, Paul. «*Psalm*» i inne wiersze. Tłum. Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo A5, 2013.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. Red. Erich Trunz. München: C. H. Beck, 1998.
- Grohotosky, Ernst, red. *Provinz sozusagen: österreichische Literaturgeschichten*. Graz: Verlag Droschl, 1995.
- Jelinek, Elfriede. *Die Kinder der Toten. Roman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1995.
- Jelinek, Elfriede. *Dzieci umarłych*. Tłum. Agnieszka Kowaluk. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009.
- Jelinek, Elfriede. „Ich bin die Liebesmüllabfuhr”. Wywiad. *Profil*. Verlagsgruppe NEWS Gesellschaft m.b.H., 17 listopada 2004. Web. 20 marca 2014.
- Just, Reiner. „Zeichenleichen – Reflexionen über das Untote im Werk Elfriede Jelineks”. *JeliNetz, Elfriede Jelinek–Forschungszentrum*. Web. 20 marca 2014.
- Priesner, Claus i Karin Figala, red. *Alchemie: Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*. München: Beck, 1998.
- Radisch, Iris. „Maxima Moralia”. *Die Zeit*. Zeitverlag Gerd Bucarius, 15 września 1995. Web. 20 marca 2014.
- Roob, Alexander. *Das hermetische Museum. Alchemie und Mystik*. Köln: Taschen, 2006.
- Schmidt, Delf. *Ein Schreiben findet hier nicht statt. stets das Ihre. Elfriede Jelinek, Theater der Zeit*. Red. Delf Schmidt. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2006.

### Streszczenie

Powieść *Dzieci umarłych* zarówno przez samą Jelinek, jak i przez krytykę literacką jest określana mianem *opus magnum* autorki. W moim eseju podejmuję próbę interpretacji tego określenia nie w znaczeniu pierwszoplanowej pozycji w dorobku Jelinek, lecz odnosząc się do jego pierwotnego alchemicznego sensu. Wykorzystuję je przy tym jako narzędzie interpretacyjne powieści czytanej przez pryzmat rozrachunku Jelinek z traumą Zagłady. Odnosząc się do paradygmatów poetologicznych wypracowanych przez Paula Celana podejmuję także ogólną refleksję nad literaturą jako medium pamięci o ofiarach Szoah w kontekście omawianego utworu.