didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 184**
Data wydania: grudzień 2024
DOI: 10.34762/zkz9-qg36
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/rachunki-fiskalne-i-obrachunki-historyczne

/ JELINEK

# Rachunki fiskalne i (ob)rachunki historyczne

## „Angabe der Person" Elfriede Jelinek w reżyserii Jossiego Wielera w Deutsches Theater w Berlinie

Marek Podlasiak | Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

**Fiscal accounts and historical reckonings. Elfriede Jelinek's *Angabe der Person* directed by Jossi Wieler at the Deutsches Theater Berlin**

The aim of this article is to analyse the stage adaptation of Elfriede Jelinek's theatre text *Angabe der Person*, directed by Jossi Wieler in 2022 at the Deutsches Theater in Berlin. An important research problem addressed in the article is the genre classification of Jelinek's text. The article outlines the text's origins and Jelinek's artistic cooperation with the director Jossi Wieler. The study focuses on Jelinek's reflections on death and historical reckonings with the German state. The latter were strongly verbalized in what could be called an "indictment" against the von Schirach family, who was involved in the criminal system of the Third Reich. An important point in this discussion is Jelinek's polemic with the attitude represented by the writer Ferdinand von Schirach, who denied his own sense of guilt for the criminal activity of his grandfather, Baldur von Schirach, during the Third Reich.

Keywords: Elfriede Jelinek; theatre text; Jossi Wieler, historical reckonings; the von Schirach family

# Sprawa podatkowa

Opublikowane w listopadzie 2022 roku w Rowohlt Verlag dzieło Elfriede Jelinek *Angabe der Person* już miesiąc po ukazaniu się zostało zaadaptowane na scenę przez Jossiego Wielera w Deutsches Theater w Berlinie (premiera: 16 grudnia 2022 roku). Inscenizacja spotkała się z uznaniem krytyków i publiczności. Została uhonorowana austriacką nagrodą Nestroy Theaterpreis za najlepszy spektakl na scenach niemieckojęzycznych w 2023 roku. W tym samym roku Fritzi Haberlandt otrzymała nagrodę „Der Faust" za wybitną kreację aktorską w tym spektaklu[1]. Przedstawienie odniosło także sukces na tegorocznej edycji (2024) Wiener Festwochen. Roland Pohl w „Der Standard" uznał je za największą atrakcję wiedeńskiego festiwalu (Pohl, 2024).

W Polsce stosunkowo szybko – we wrześniu 2024 roku – książka Jelinek w tłumaczeniu Agnieszki Kowaluk ukazała się w wydawnictwie W.A.B. Polski przekład tytułu – *Dane odosobowe* – należy uznać za dobrą decyzję tłumaczki, która musiała zmierzyć się z zadaniem trafnego oddania niejednoznacznego sformułowania, jakim posłużyła się autorka znajdująca upodobanie w grach językowych.

Impulsem do napisania *Angabe der Person* było toczące się przez sześć lat śledztwo podatkowe wobec Elfriede Jelinek, prowadzone przez bawarski fiskus. Podstawę jego wszczęcia stanowiły powzięte przez niemieckich urzędników wątpliwości co do rozliczeń skarbowych pisarki posiadającej dom w wiedeńskiej dzielnicy Hütteldorf, ale rezydującej okresowo także w Monachium, z którym zawodowo związany był jej mąż. Wbrew twierdzeniom noblistki, że właściwym miejscem jej zamieszkania jest Wiedeń, w toku dochodzenia skarbowego usiłowano wykazać, że na stałe mieszka ona w

Bawarii i do kasy tego landu powinna odprowadzać podatki. Od początku problemów z bawarskim fiskusem Jelinek stawiała się w roli ofiary opresyjnej jej zdaniem machiny urzędniczej państwa niemieckiego, próbującej wymusić na niej podwójne opodatkowanie, a ponadto brutalnie naruszającej jej sferę prywatną. Na poczet śledztwa, które ostatecznie zostało umorzone, policja fiskalna zabezpieczyła nie tylko akta z rozliczeniami podatkowymi, ale także dokumenty i materiały osobiste autorki: skopiowano twardy dysk jej komputera, zawierający między innymi pliki z nieopublikowanymi utworami literackimi, wspomnieniami czy notatkami dotyczącymi rodziny, ponadto skontrolowano skrzynkę e-mailową z prywatną korespondencją. Jelinek, która poczuła się prześladowana przez państwo niemieckie, wytoczyła przeciwko niemu najpotężniejsze działa literackie, pisząc *Angabe der Person*. Sprawa podatkowa została w tym utworze w sposób hiperbolizujący wpisana w szerokie konteksty historyczne, sięgające okresu Wiosny Ludów (tragiczne losy spokrewnionego z pisarką wiedeńskiego rewolucjonisty Hermanna „Herschela" Jellinka), ale przede wszystkim obejmujące rozważania na temat tragicznych kart historii XX wieku: nazizmu, II wojny światowej, Holokaustu. Problemy z fiskusem wyzwoliły również lawinę sarkastycznych komentarzy autorki dotyczących aktualnej sytuacji społeczno-politycznej w Niemczech, w szczególności polityki władz wobec uchodźców, a także bulwersujących opinię publiczną w ostatnich latach skandali finansowych (m.in. oszustwa księgowe Wirecard, afera podatkowa cum-ex; pisarka na wielu stronach dzieła powraca też do skandalu podatkowego związanego z tenisistą Borisem Beckerem). Ze względu na liczne przypadki zakrojonych na szeroką skalę malwersacji finansowych Jelinek nazwała państwo niemieckie „oazą podatkową i jedną wielką pralnią brudnych pieniędzy"[2] (Jelinek, 2023, s. 146).

## *Dane odosobowe* jako tekst teatralny

Utwór, któremu autorka nie nadała oznaczenia gatunkowego, na wielu portalach księgarskich i w katalogach bibliotecznych jest klasyfikowany jako powieść autobiograficzna (na skrzydełku oraz tylnej okładce polskiego wydania książka Jelinek także jest określona jako „powieść"). Jednak *Angabe der Person* należy traktować jako tekst teatralny (Theatertext)[3]. Tego rodzaju formy literackie, reprezentatywne dla teatru postdramatycznego, od dawna zajmują kluczowe miejsce w twórczości Jelinek. W *Angabe der Person* „ja" prowadzące monolog określa komponowany przez siebie tekst „sztuką teatralną" (Theaterstück, s. 44), ale oczywiście nie w znaczeniu tradycyjnej formy dramatycznej, gdyż w tekstach teatralnych Jelinek brak wyodrębnienia *dramatis personae*, podziałów na akty, didaskaliów czy innych elementów strukturalnych dramatu. W tekstach teatralnych język nie manifestuje się poprzez mowę postaci, ale jako „autonomiczna teatralność" (Lehmann, 1999, s. 14). Jelinek kreuje w swoich tekstach nacechowane muzycznością „płaszczyzny językowe" (Sprachflächen) (*Wir leben auf einem Berg*, 1992, s. 4; zob. także: Schmidt, 2000, s. 65-74) zamiast dialogów (zob. Lehmann, 1999, s. 14; Poschmann, 1997, s. 199, 204). Wyraźnym przykładem radykalnego zerwania przez autorkę z tradycyjnymi formami dramatycznymi był tekst *Wolken.Heim*, w którym nastąpiło zanegowanie postaci scenicznej znajdującej się w sytuacji dialogu. Konsekwencją kreowania przez Jelinek płaszczyzn językowych, jak dowodzi Gerda Poschmann, jest „oderwanie się języka od mówiącego, a tym samym mowa staje się nieosobowym, ponadindywidualnym dyskursem, który nabiera własnej dynamiki" (Poschmann, 1997, s. 276). Ze względu na tego rodzaju kreacjonizm językowy Bernd Sucher nadał pisarce miano „Textflächenfrau" (kobieta tworząca płaszczyzny tekstowe) (Sucher, 2004). W najnowszym wydaniu

*Jelinek-Handbuch* utwór *Angabe der Person* został określony jako sztuka mająca kompozycję płaszczyzny tekstowej („Textflächenstück”) o charakterze autofikcji oraz jako tekst teatralny (Lücke, 2024, s. 272). Jossi Wieler i Bernd Isele, dramaturg Deutsches Theater w Berlinie, także definiują dzieło Jelinek jako tekst teatralny. W kontekście odbioru berlińskiej inscenizacji *Angabe der Person* zdecydowanie należy zgodzić się z tezą Franziski Schößler, że teksty teatralne Jelinek przybierają formę „instalacji”. Tekst staje się „krajobrazem”, a jego „elementy wchodzą wzajemnie w relację przestrzenną” (Schößler, 2015, s. 8). O tym, że autorka planowała szybkie doprowadzenie do wystawienia *Angabe der Person* świadczy fakt, iż jeszcze przed opublikowaniem w wydawnictwie Rowohlt przesłała utwór Wielerowi, aby rozpoczął prace nad jego adaptacją teatralną (*Sprache schaffen*, 2022). O powierzeniu tekstu szwajcarskiemu reżyserowi zadecydowało to, że wcześniej dokonał on bardzo dobrze przyjętych przez krytykę inscenizacji utworów Jelinek, jak zrealizowany w 1993 roku w Deutsches Schauspielhaus w Hamburgu spektakl *Wolken.Heim* (przedstawienie otrzymało w 1995 roku nagrodę główną na festiwalu teatralnym Kontakt w Toruniu) czy *Rechnitz (Der Würgeengel)* w Münchner Kammerspiele (2008; spektakl prezentowany na Festiwalu Dialogu Czterech Kultur w Łodzi w 2009 roku). W poświęconym Wielerowi eseju *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler*) noblistka wysoko oceniła jego warsztat reżyserski, w szczególności umiejętność doskonałego „ekstrahowania” z jej tekstów teatralnych postaci, które wypowiadają te teksty na scenie (Jelinek, 2011, s. 114). Hajo Kurzenberger specyfikę relacji artystycznych między pisarką a reżyserem określił następująco: „konstelacja Wieler/Jelinek jest idealna, ponieważ ta para – poprzez wzajemne oddziaływanie wyobraźni mentalnej i obserwacji zmysłowej – uzupełnia się i obopólnie inspiruje” (Kurzenberger, 2011, s. 97).

Nie bez znaczenia dla autorki podejmującej w *Angabe der Person* wątek wojennych losów żydowskiej linii swojej rodziny było pochodzenie Wielera, któremu ze względu na żydowskie korzenie jego familii temat Shoah jest bardzo bliski i który – co sam reżyser podkreślił w wywiadzie udzielonym Berndowi Isele – w gronie najbliższych krewnych niejednokrotnie konfrontował się z podobnym jak w tekście Jelinek sposobem opowiadania o czasach III Rzeszy, łączącym ból i cierpienie z elementami czarnego humoru (*Sprache schaffen*, 2022). Z relacji dramaturga Deutsches Theater wynika, że po przekazaniu utworu Wielerowi autorka regularnie dopytywała, jak przebiegają prace nad inscenizacją, ale nie udzielała żadnych wskazówek adaptacyjnych i nie ingerowała w proces twórczy.

*Angabe der Person* to niewątpliwie najbardziej osobisty tekst teatralny Jelinek, w którym monologujące „ja" można utożsamić z autorką. Zabiegi adaptacyjne Wielera we współpracy z Iselem zostały podporządkowane uwypukleniu autobiograficznego wymiaru dzieła. Polegały one na znacznym okrojeniu tworzywa literackiego (do około połowy) i wyodrębnieniu z niego partii tekstowych dla trzech postaci kobiecych, kreowanych przez Linn Reusse, Fritzi Haberlandt i Susanne Wolff, mających uosabiać różne strony osobowości autorki. Przyjęta koncepcja ukształtowania ról protagonistek wiązała się z ucharakteryzowaniem ich na Elfriede Jelinek. Kostiumy sceniczne aktorek – czarne spodnie (różniące się jedynie detalami), białe bluzki, kamizelki w tonacji niebieskiej, które w ostatniej części spektaklu zastąpiono czarnymi marynarkami – odwzorowywały stroje, w jakich noblistka pojawiała się w przestrzeni publicznej. Ich fryzury również nawiązywały do charakterystycznego dla Jelinek uczesania – długich blond włosów; ważnym akcentem w makijażu scenicznym były preferowane przez pisarkę różowe cienie na powiekach.

Aktorki najpierw występowały pojedynczo, wygłaszając około czterdziestominutowe monologi. Jako pierwsza pojawiała się Reusse, która swój statement poprzedziła ostentacyjnym gestem rzucenia na scenę opasłych teczek z dokumentami, zdekodowanymi przez widzów jako akta sprawy podatkowej autorki *Angabe der Person*. W grze Reusse objawiała się introwertyczna strona natury Jelinek. Zagubiona w zbiurokratyzowanej rzeczywistości i straumatyzowana śledztwem policji fiskalnej protagonistka swoje skargi rozpoczęła od wyznań, że mogłaby dobrze żyć bez państwa i chciałaby sama istnieć na świecie. W jej postawie przejawiały się subtelność, niepewność, wycofanie, a także wybrzmiewały nuty filozoficznej zadumy.

Przeciwieństwem postaci granej przez Reusse była protagonistka kreowana przez Haberlandt. Wkraczała na scenę z impetem i – powtarzając, ale w sposób wzmocniony, gest poprzedniczki – rzucała na podłogę akta sprawy podatkowej, które następnie z wściekłością przydeptywała. W jej atakach na państwo niemieckie i jego machinę urzędniczą manifestowały się arogancja i jadowita ironia, znakomicie oddane przez aktorkę uhonorowaną za tę rolę nagrodą „Der Faust".

Z kolei „Jelinek" grana przez Susanne Wolff jako jedyna pojawiała się na scenie bez akt sprawy i już na wstępie proponowała widzom intermezzo – utrzymany w konwencji kabaretu występ, podczas którego grała na pianinie i śpiewała. W jej monologach przewijały się treści obsceniczne, wzmacniane dynamiczną gestykulacją. Jawnie rozrywkowy charakter występów nieoczekiwanie przechodził w opresyjny performans, gdy przyjmując rolę urzędniczki skarbowej, „Jelinek" próbowała wejść w interakcje z publicznością, zadając wytypowanym widzom pytania o dane personalne typu: „Gdzie urodziła się pani/pana mama?".

W ostatniej części przedstawienia aktorki razem pojawiały się na scenie, a

ich wypowiedzi częściowo nakładały się na siebie. Doskonale zorkiestrowane monologi sprawiały wrażenie partii chóralnych, przechodzących niekiedy w unisono. Po zejściu aktorek ze sceny ich tyrady gniewu nie milkły, lecz niczym echo powracały z offu, odtwarzane z nagrania.

## Ostatnia z rodu Jelinek

Muzycznie ustrukturyzowane „płaszczyzny tekstowe” w berlińskiej inscenizacji *Angabe der Person* są skoncentrowane wokół kwestii rozrachunkowych, sprowadzonych do trzech pól tematycznych: sprawy rozliczeń podatkowych, obrachunków historycznych oraz bilansu życiowego, dokonywanego przez autorkę snującą rozważania nad kresem swojego istnienia i końcem rodu Jelinek. Tym trzem obszarom problemowym została podporządkowana koncepcja ukształtowania przestrzeni scenicznej.

Berlińskie przedstawienie odznaczało się minimalistyczną scenografią, którą zaprojektowała Anja Rabes. W spektaklu wykorzystano scenę obrotową. Pośrodku niej na podwyższeniu ustawiono niewielką platformę, na której umocowano dwie ściany domu, będące umownymi znakami dwóch miejsc zamieszkania Jelinek. Dłuższa ze ścian – o surowej fakturze i z wyciętymi otworami: okiennym i drzwiowym, a także z przylegającymi do niej schodami zewnętrznymi – sugerowała wiedeński dom pisarki. Natomiast druga ściana – odznaczająca się metalicznym połyskiem i tworząca eleganckie tło dla ustawionej przy niej porcelanowej muszli klozetowej ozdobionej subtelnymi wzorkami – w sposób ironiczny nawiązywała do monachijskiego mieszkania pisarki. Klozet stanowił aluzyjne odniesienie do często stosowanej w toku śledztw skarbowych procedury kontrolowania stanu zużycia wody w toalecie w celu wykazania, że osoba podejrzana o uchylanie się od płacenia podatków zamieszkuje pod danym adresem. Tego rodzaju praktyki, naruszające

prywatność, Jelinek w *Angabe der Person* podsumowała, stosując kreatywną grę słowną: „licznik wody liczy i opowiada” (gra słów: „zählen” i „erzählen”, Jelinek, 2023, s. 27). Autorka przypomniała przy tym sprawę Borisa Beckera, któremu udowodniono przestępstwa podatkowe, a podczas śledztwa policja skarbowa przeprowadzała dokładne badania zużycia wody w WC w jego monachijskim mieszkaniu (Jelinek, 2023, s. 21 i 32). Będąca w spektaklu jedynym wyposażeniem niemieckiego mieszkania Jelinek muszla klozetowa została ponadto sfunkcjonalizowana w sekwencjach przynoszących ostrą rozprawę z krytykami twórczości noblistki – skierowane przeciwko nim w monologu Fritzi Haberlandt tyrady gniewu nieprzypadkowo punkt kulminacyjny znalazły w manifestacyjnym skorzystaniu przez protagonistkę z toalety. Klozet pełnił zarazem funkcję znaku scenicznego, w którym unaoczniało się wszystko to, co Jelinek sądzi o Niemczech. Szczególnie obrazowała to scena, w której trzy aktorki paliły nad muszlą klozetową papierosy, chóralnie pomstując na państwo niemieckie.

Z kolei pojawiający się w spektaklu wątek obrachunków historycznych, związanych z okresem nazizmu i II wojny światowej, podkreślały wykonane białą farbą na czarnych deskach sceny oraz proscenium napisy (często na pół zatarte), przywołujące represyjny system III Rzeszy, takie jak: „Kennkarte”, „Lager” (obóz), „verantwortlich” (odpowiedzialny). Ponadto na schodach i podeście przylegającym do frontowej ściany wiedeńskiego domu noblistki leżały trzy lalki ucharakteryzowane – na podstawie zachowanych fotografii – na krewnych Jelinek będących ofiarami Holokaustu. Uwagę widzów szczególnie przykuwała pozbawiona ręki kukiełka przedstawiająca wuja pisarki, Adalberta Felsenburga, którego żonę naziści zamordowali w obozie koncentracyjnym, a on sam stracił ramię w Dachau. W 1952 roku popełnił samobójstwo. Podany przez Jelinek tragiczny bilans ofiar nazizmu z jej rodziny obejmuje czterdzieści dziewięć osób z linii ojca (*Ich bin*

*Liebesmüllabfuhr*, s. 23). Formą upamiętnienia przodków – ofiar obozów zagłady była scena przebrania się przez aktorki w wyjęte ze starego kartonu ubrania, takie same, w jakie były ubrane lalki przedstawiające antenatów pisarki. Ten symboliczny akt oznaczał próbę odczucia tragicznego losu generacji unicestwionej przez nazistowską machinę śmierci.

W tekście wielokrotnie powraca motyw odrazy do Niemiec za okrucieństwa III Rzeszy. Duże wrażenie wywoływały bezkompromisowo wypowiadane na scenie słowa: „niemieckie państwo: nienawidzę cię" (Jelinek, 2023, s. 149). Pisząc w *Angabe der Person*, że pojęcie „niemieckość" było znienawidzone w jej rodzinie (s. 176-177), autorka przyznała: „Nic na to nie poradzę, ale przyłączam się do tego odczucia" (s. 177). Stwierdziła zarazem, że ma świadomość, iż ta opinia jest niesprawiedliwa, bo są też „dobrzy Niemcy", a ponadto istnieje „dobry język niemiecki" – tworzywo jej pracy: „Tyle słów, wspaniale, żyję z tego języka" (s. 177), ale skala okrucieństwa Niemiec nazistowskich nie pozwala jej stłumić w sobie uczucia awersji i wzgardy dla tego państwa. „Nienawiść jest moją siłą napędową" – wyznała Jelinek w jednym z wywiadów (*Ich bin Liebesmüllabfuhr*, s. 23).

Próby ucieczki Niemców od ich win historycznych autorka *Angabe der Person* porównała do gestu umywania rąk przez Poncjusza Piłata. Ogromną siłę rażenia miało wypowiadane z drwiną przez Susanne Wolff zdanie: „od częstego umywania rąk na znak niewinności zabraknie tak czy owak wkrótce wody w Niemczech" (Jelinek, 2023, s. 13). We wprowadzonym w książce dyskursie dotyczącym odpowiedzialności Niemiec za Holokaust autorka podjęła kwestię polityki rasistowskiej III Rzeszy, snując rozważania, że gdyby „wieczne Niemcy" z „czystym pod względem rasowym nowym pokoleniem" istniały nadal, to na tym świecie nie byłoby Elfriede Jelinek, gdyż ze względu na żydowskie korzenie „jej rasa jest nieczysta", co skwitowała z ironią: „moja

rasa, tak mi przykro” (s. 161).

Wyniesienie przez autorkę tyrad gniewu wobec Niemiec do jednego z głównych wątków *Angabe der Person* skłoniło Jossiego Wielera do konstatacji, że Deutsches (podkr. M.P.) Theater w Berlinie był bardzo dobrym miejscem do prapremierowego wystawienia rozrachunkowego dzieła noblistki (*Sprache schaffen*, 2022).

Książka Jelinek, zawierająca bardzo osobiste refleksje pisarki na temat zbliżającego się kresu jej egzystencji, przybiera formę bilansu życiowego. Już na początku tekstu teatralnego autorka zaznacza, że ma do „przebiegnięcia ostatnie kilka metrów” na swojej „bieżni życia” (Lebenslaufbahn) (Jelinek, 2023, s. 7). W polskim przekładzie czasowniki związane z biegnięciem: „langlaufen”, „entgegenlaufen” oddano za pomocą czasowników: „rysować”, „dorysować”. Zamiast „przebiegnięcia ostatnich kilku metrów” jest mowa o „dorysowaniu par[u] ostatnich kresek” (Jelinek, 2024, s. 5). Cieniem na schyłkowej fazie życia pisarki kładzie się myśl o tym, że wraz z jej śmiercią nastąpi kres rodziny Jelinek. W kontekście tematu śmierci autorka przywołuje Thomasa Bernharda[4] i jego słynną wypowiedź, że gdy „pomyśli się o śmierci, wszystko wydaje się śmieszne” (s. 34) oraz Heideggerowskie pojęcie „bycia ku śmierci” (s. 34). Rozważania Jelinek o kresie życia cechuje czarny humor i autoironia[5]. Autorka żartobliwym tonem wyjawia, że w trumnie chciałaby mieć zamontowany telewizor działający dzięki energii solarnej, dzięki któremu mogłaby „na tamtym świecie” nadal oglądać swoje ulubione seriale. Dodaje, że w celu realizacji tego marzenia wykonała już kilka projektów miejsca swojego pochówku (s. 156).

Za ważny akcent w inscenizacji Jossiego Wielera, odnoszący się do sytuacji osobistej pisarki, należy uznać wprowadzenie czwartego aktora – Bernda Mossa, którego rola w spektaklu była formą upamiętnienia zmarłego 2

września 2022 roku, czyli na krótko przed rozpoczęciem prób do realizacji teatralnej *Angabe der Person*, męża Jelinek – Gottfrieda Hünsbergera[6]. Mężczyzna siedzący przed komputerem w wydzielonym na scenie obrotowej stanowisku przypominającym studio nagrań – połączonym za pomocą żelaznych rurek z platformą, na której umieszczono dwie ściany domów – miał w przedstawieniu status na ogół milczącego świadka monologów aktorek. Pozostając niejako na uboczu akcji scenicznej, sporadycznie komentował – zwykle jednym zdaniem – wygłaszane przez nie kwestie. Pełnił funkcję swoistego ducha opiekuńczego, gdyż w lakonicznych wypowiedziach przestrzegał, doradzał, uspokajał rozemocjonowane kobiety. Ze sceny można było usłyszeć „wyekstrahowane" z tekstu teatralnego przez Wielera i Isele rady „męża" Jelinek typu: „Elfi, znowu zaczynasz z tym. Zostaw to. Zostaw martwych w spokoju" (s. 112). Do Bernda Mossa należały także ostatnie słowa w spektaklu. Po zejściu aktorek ze sceny, a następnie wyciszeniu płynących z offu monologów protagonistek, mężczyzna opuścił swoje „studio", po czym od siedzącej na proscenium suflerki wziął egzemplarz *Angabe der Person* i odczytał końcowe passusy utworu. Wypowiedziane przez niego zdanie: „I nic się z tym nie da zrobić" (s. 189) było pesymistycznym ostatnim akordem spektaklu.

## Jelinek oskarża rodzinę von Schirachów

Wątkiem o rozbudowanej strukturze w tekście Jelinek, uwypuklonym w inscenizacji Wielera i wzbudzającym duże emocje odbiorców, jest frontalny atak na rodzinę von Schirachów, której noblistka zarzuca brak rozliczeń za zbrodniczą działalność w okresie III Rzeszy. Głównym adresatem gniewnych tyrad, wyartykułowanych na scenie z niesamowitym impetem przez Fritzi Haberland, jest Baldur von Schirach – zbrodniarz wojenny, przywódca Hitlerjugend, gauleiter Wiednia, odpowiedzialny za deportację stu

osiemdziesięciu pięciu tysięcy austriackich Żydów do obozów koncentracyjnych. W formułowanych w *Angabe der Person* oskarżeniach dotyczących nazistowskiej przeszłości Baldura von Schiracha[7] została podjęta zarówno kwestia winy za Holokaust, jak i sprawa dokonanego na szeroką skalę przez gauleitera rabunku dzieł sztuki, których właścicielami byli między innymi Żydzi. Na celowniku autorki znalazła się również żona Baldura von Schiracha, Henriette – córka osobistego fotografa Hitlera. Jelinek odnosi się na przykład do operacji finansowych, jakie była małżonka zbrodniarza (rozwód nastąpił w 1950 roku; w tym czasie von Schirach odbywał karę za zbrodnie przeciwko ludzkości w więzieniu w Spandau) przeprowadzała po wojnie w celu zachowania zagrabionego mienia i dalszego bogacenia się na nielegalnie pozyskanych aktywach. Autorka wyraża się z oburzeniem o skandalicznych regulacjach prawnych powojennego państwa niemieckiego, umożliwiających Henriette odkupienie za bezcen w 1955 roku posiadłości von Schiracha w Kochel am See, którą skonfiskowano w 1946 roku. Po dziesięciu miesiącach Henriette von Schirach sprzedała posesję z ogromnym zyskiem (Rathkolb, 2020, s. 288-289). Bulwersująca transakcja została podsumowana przez Jelinek z sarkastyczną ironią (w spektaklu znakomicie oddaną przez Fritzi Haberlandt) za pomocą gry słów związanej z jeziorem Kochelsee, którego nazwę autorka przewrotnie powiązała z „Knochensee”[8] (dosłownie: „jezioro kości”, prawdopodobnie aluzja do zbrodni nazistowskich, gdyż Jelinek pisze, że „całkiem sinego jeziora nikt nie zadusił ani nie pobił”, Jelinek, 2023, s. 57), dodając, że na myśl o chciwości Schirachów „gotuję się ze złości” („ich kochele vor Wut”). W tym przypadku Jelinek kreatywnie eksperymentuje z językiem, nawiązując do nazwy jeziora Kochelsee – poprawny zwrot brzmi: „ich koche vor Wut”[9]. Pisarka z irytacją skomentowała pobłażliwe traktowanie Schirachów przez władze landu bawarskiego (którego urzędnicy

skarbowi stawiali noblistce zarzuty o rzekome przestępstwa podatkowe): „dumne państwo bawarskie zwróciło Schirachom ich majątek przy pięknym jeziorze alpejskim” (s. 38), „zbrodnia i kara. Nic z tych rzeczy” (s. 57). Sarkastycznie stwierdziła, że rząd niemiecki powinien był „podarować” żonie zbrodniarza wojennego posiadłość w Bawarii „za dobre uczynki jej męża dla państwa i jego obywateli” (s. 68).

Jelinek wyraziła także oburzenie z powodu odzyskania przez Henriette von Schirach znacznej części zbiorów sztuki, które znalazły się w posiadaniu rodziny w wyniku rabunkowej działalności Baldura von Schiracha w okresie II wojny światowej. Udało się ustalić, że zbiory Schirachów obejmowały sto trzydzieści dwa obiekty (ponadto meble i bogaty księgozbiór), wśród nich także dzieła sztuki należące do Żydów (Rathkolb, 2020, s. 261).

Noblistka z ironią skwitowała także fakt, że większość członków rodziny Schirachów parało się lub nadal się para pisaniem książek: „w tej rodzinie piszą chyba wszyscy” (Jelinek, 2023, s. 61). I rzeczywiście: Baldur von Schirach w 1967 roku wydał swoje wspomnienia zatytułowane *Ich glaubte an Hitler* (Wierzyłem w Hitlera), a Henriette von Schirach opublikowała kilka książek, m.in. w 1982 roku w prawicowo ekstremistycznym wydawnictwie Türmer Verlag *Anekdoten um Hitler* (Anegdoty o Hitlerze), w których nazwała dyktatora „przyjemnym Austriakiem” (s. 61). Z kolei syn Baldura i Henrietty, Richard von Schirach, profesor sinologii, napisał książkę autobiograficzną *Der Schatten meines Vaters* (Cień mojego ojca). Autorami dzieł literackich są także jego dzieci: Ariadne von Schirach i Benedict Welles. Uznanym pisarzem, wykonującym wcześniej zawód adwokata, jest wnuk Baldura von Schiracha – Ferdinand von Schirach. To właśnie z tym przedstawicielem rodziny Schirachów noblistka podejmuje w swojej książce ostrą polemikę. Zarzuca autorowi poczytnych utworów prozatorskich i

dramatycznych, których problematyka koncentruje się wokół zagadnień związanych z kategoriami winy i kary za popełnione przestępstwa, że – jako „adwokat dzisiejszych” (s. 52) – koncentruje się on wyłącznie na współczesnych przypadkach kryminalnych i skupia na konstruktach myślowych dotyczących życia i śmierci kreowanych przez siebie bohaterów. Nie podejmuje natomiast kwestii związanych z nazistowską przeszłością Niemiec i swojego dziadka Baldura von Schiracha. Jelinek podsuwa nawet autorowi *Terroru*[10] temat, który mógłby stanowić kanwę jego kolejnego dzieła literackiego, a mianowicie: „uratowanie pamięci” (s. 56) jej kuzyna Waltera i wujka Adalberta Felsenburga, dodając z ironią, że przecież dla pisarza będącego z zawodu adwokatem nie stanowiłoby to żadnego problemu. Noblistka krytycznie odnosi się do zdystansowanej postawy Ferdinanda von Schiracha wobec mrocznej nazistowskiej przeszłości jego antenatów. Wnuk gauleitera Wiednia poinformował opinię publiczną, że jego familia nie posiada już żadnych zagrabionych dzieł sztuki z kolekcji zebranej podczas wojny, gdyż Henriette von Schirach szybko je sprzedała. Ponadto niezwykle łatwo zanegował on kwestię poczucia winy za zbrodniczą działalność dziadka w czasach III Rzeszy. Swoje stanowisko przedstawił w opublikowanym w „Der Spiegel” eseju, w którym skonstatował: „Wina mojego dziadka jest winą mojego dziadka” (Schirach, 2011, s. 142). Sposób myślenia Schiracha o nazistowskiej przeszłości rodziny pisarka skomentowała za pomocą następującej tyrady gniewu i gorzkiej ironii: „Odziedziczył pan coś innego niż pańską winę, wiem o tym, pana niewinność zostaje niniejszym zaświadczona, co nawet nie byłoby potrzebne, gdyż każdy o tym wie. A więc pana dziadek, za którego pan nie odpowiada, ten to wiedział, co można zrobić z ludźmi” (Jelinek, 2023, s. 54). Powyższy passus stanowi nawiązanie między innymi do szokującego wywodu Baldura von Schiracha o tym, że przeprowadzone pod jego nadzorem deportacje Żydów z

Wiednia stanowiły „jego aktywny wkład do europejskiej kultury” (Schirach, 2011, s. 142).

Jelinek swoją rolę w dyskursie o przeszłości kontrastuje z postawą autora *Terroru*, przyjmując funkcję „adwokata” swoich przodków, od której odżegnuje się adwokat Ferdinand von Schirach[11]. Określając kąśliwie oponenta „szanownym pisarzem sądowym”, powołuje ona „literacki” trybunał sprawiedliwości: „ale to my jesteśmy teraz sądem!” (s. 54), podkreślając, że jej zadaniem jest „przemawianie w imieniu ofiar!”, aby wyrównać rachunki historyczne (Jelinek, 2023, s. 50).

W ramach obrachunków z Ferdinandem von Schirachem Jelinek dyskredytuje wartość jego dzieł literackich, między innymi często wystawianej na scenach niemieckich sztuki *Terror*, w której – zdaniem noblistki – autor stosuje prymitywny chwyt pod publiczkę, polegający na tym, że widzowie „którzy wykupili bilet do teatru mogą głosować nad życiem fikcyjnych ludzi” (s. 54). Pisarka pogardliwie określa ten utwór jako „bezgustowną […] sztukę adwokacką” (s. 54). Według Jelinek mógłby przecież Schirach „napisać o wiele więcej książek” (s. 52), w których podjąłby temat prawdziwych losów ofiar III Rzeszy. Wycofana z życia publicznego autorka *Angabe der Person* z dezaprobatą ocenia aktywną działalność lansującego się w mediach Schiracha, który bardzo chętnie bierze udział w programach typu talk-show, aby zdobyć poklask publiczności i rozwijać karierę. Sposób prezentacji osobistych rozliczeń Jelinek z historią rodziny Schirachów należy bez wątpienia do najlepszych partii tekstu, w których autorka wykazała kunszt kreowania gry z językiem.

Dzieło Jelinek to kolejny ważny tekst napisany przeciwko zapominaniu o zbrodniach nazistowskich i wszelkich przejawach polityki nienawiści i wykluczenia. Autorka akcentuje w tym niezmiernie osobistym utworze, że

nawet „na ostatnich metrach” swego życia – w ramach kultywowanej przez nią „archeologii pamięci” – będzie nieustannie zabierała głos „w imieniu ofiar”, który w kongenialny sposób, dzięki doskonałej pracy reżyserskiej Jossiego Wielera i kwartetu aktorskiego, wybrzmiewa podczas każdego przedstawienia *Angabe der Person* na scenie Deutsches Theater w Berlinie.

Wzór cytowania:

Podlasiak, Marek, *Rachunki fiskalne i (ob)rachunki historyczne. „Angabe der Person” Elfriede Jelinek w reżyserii Jossiego Wielera w Deutsches Theater w Berlinie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, DOI: 10.34762/zkz9-qg36.

## Autor/ka

**Marek Podlasiak** (podlas@umk.pl) – profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu w Katedrze Literatury, Kultury i Mediów Niemieckiego Obszaru Językowego. Zainteresowania badawcze: dramat i teatr niemiecki, ze szczególnym uwzględnieniem historii teatru niemieckiego na ziemiach polskich, dramat epoki oświecenia, dramat i teatr po 1945 roku, teatr w epoce cyfrowej. Wykłady gościnne w Niemczech (Berlin, Bonn, Oldenburg, Würzburg, Marburg) i w Austrii (Wiedeń) oraz wystąpienia na konferencjach w Niemczech, Czechach, Rumunii i Estonii. Autor m.in. książek: *Deutsches Theater in Thorn. Vom Wander- zum ständigen Berufstheater (17.–20. Jahrhundert*), Berlin 2008; *Spór o teatr w Toruniu. Słowo polskie wobec propagandy niemieckiej (1904–1920)*, Toruń 2023. ORCID: 0000-0001-6737-7388.

## Przypisy

1. Przedstawienie zostało także docenione w corocznej ankiecie dotyczącej najważniejszych dokonań na scenach niemieckojęzycznych w sezonie artystycznym 2022/2023, przeprowadzonej wśród czterdziestu sześciu krytyków teatralnych na łamach „Theater heute”. Uzyskało kilkanaście nominacji w kategoriach: sztuka roku (drugie miejsce z siedmioma nominacjami), inscenizacja roku (drugie miejsce z pięcioma nominacjami), aktorka roku: Fritzi Haberlandt (drugie miejsce z trzema nominacjami), trzy nominacje otrzymało także trio aktorskie z *Angabe der Person* (Fritzi Haberlandt, Linn Reusse, Susanne Wolff). Zob. (*Die Kritiker:innen-umfrage*, 2023, s. 123–138). W 2023 roku spektakl został ponadto zaproszony na ważne festiwale: Hamburger Theater Festival czy 48. edycja

festiwalu Mülheimer Theatertage.
2. Podstawę analizy tekstu Jelinek stanowi trzecie wydanie *Angabe der Person*: Elfriede Jelinek, *Angabe der Person*, Rowohlt Verlag, 3. Auflage, Hamburg 2023. Cytaty z *Angabe der Person* w moim tłumaczeniu – M.P.
3. Odnośnie do pojęcia „tekst teatralny" zob. m.in. kanoniczną już publikację Gerdy Poschmann*, Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.
4. Thomas Bernhard zostaje przywołany w satyrycznym passusie tekstu Jelinek, w którym autorka spekuluje na temat „tęsknoty" niektórych Austriaków za ostrym, krytycznym językiem austriackiego pisarza, którego – podobnie jak noblistkę – określano mianem „Nestbeschmutzer" (kalający własne gniazdo). W berlińskim spektaklu aktorka Susanne Wolff informowała publiczność o rzekomo sporządzonej liście tematów, którymi mógłby zająć się Bernhard, gdyby dostał drugie życie. Wykonanie tego zadania przez „przywróconego do życia" pisarza zostało jednak uznane w *Angabe der Person* za nierealne, gdyż „w państwie austriackim występuje tak kolosalna liczba problemów, że Bernhard potrzebowałby co najmniej trzech nowych żyć, a i tak nie uporałby się z tym zadaniem. Ja na jego miejscu nie powróciłabym, gdyż oznaczałby to dla niego ogrom pracy w związku z tym, czego się od niego oczekuje" (s. 120).
5. Przykładem autoironii Jelinek w *Angabe der Person* jest konstatacja odnosząca się do okresu pandemii. Cierpiąca na agorafobię autorka stwierdziła, że w tym okresie nigdy „tak często nie słyszała swojego życiowego motto «Zostańcie w domu»" (s. 167).
6. Gottfried Hüngsberg (1944-2022) był informatykiem. Skomponował także muzykę do dwóch filmów Rainera Wernera Fassbindera.
7. W *Angabe der Person* Jelinek kilkakrotnie odnosi się ponadto do zbrodniczej działalności austriackiego nazistowskiego polityka Arthura Seyss-Inquarta.
8. Geograficznie rzecz ujmując, jezioro o nazwie „Knochensee" znajduje się na terenie gminy Hainburg w Hesji.
9. Wyszukane gry słowne i asocjacyjne Jelinek, związane z nazwami jezior Knochensee i Kochelsee oraz wyrażające wzburzenie mówiącego „ja", w polskim przekładzie Agnieszki Kowaluk: „Było to jezioro Kocioł, nie, Kochel, gotuję się z wściekłości" (Jelinek 2024, s. 73) oddają tylko w ograniczonym zakresie intencję pisarki.
10. Polska recepcja teatralna dramatów Ferdinanda von Schiracha prezentuje się nader skromnie. W 2017 roku w Teatrze Śląskim w Katowicach Robert Talarczyk wyreżyserował *Terror* (premiera 17.06.2017). Dramat ukazał się w języku polskim w tłumaczeniu Anny Kierejewskiej w wydawnictwie W.A.B. w 2016 roku. 22 i 23 kwietnia 2016 roku w Starym Teatrze w Krakowie odbyło się czytanie performatywne *Terroru* (reż. Aneta Groszyńska) w ramach projektu „Granice zostały przekroczone". Natomiast w Teatrze Nowym w Poznaniu Piotr Kruszczyński przygotował spektakl *Prawo wyboru* na podstawie sztuki *Bóg* (Gott) (przekład Iwony Nowackiej ukazał się w „Dialogu" 2021, nr 6). Premiera odbyła się 23.04.2022. Zarówno *Terror*, jak i *Prawo wyboru* znajdują się nadal w repertuarach wyżej wymienionych teatrów.
11. Medialnym przypuszczeniom, że Ferdinand von Schirach swój stosunek do nazistowskiej przeszłości dziadka Baldura von Schiracha w sposób literacki „przepracował" w powieści *Der Fall Collini* (2011) (wyd. polskie: *Sprawa Colliniego*, 2013), autor w zdecydowany sposób zaprzeczył. W opublikowanym w „Der Spiegel" eseju pisarz-adwokat dowodził, że nie istnieje „odziedziczona wina" i każdy ma prawo do „własnej biografii". Ponadto konkludował: „W mojej powieści [*Der Fall Collini* – M.P.] nie piszę o nim [Baldurze von

Schirachu – M.P] ani o jego generacji". Ferdinand von Schirach jednak zapewnił, że interesuje go zarówno ocena działania powojennego sądownictwa w Niemczech, które wydawało łagodne wyroki na przestępców nazistowskich, jak i funkcjonowanie sądów we współczesnych Niemczech (zob. Schirach, 2011, s. 142).

## Bibliografia


*Die Kritiker: innen-umfrage*, „Theater heute", Sondernummer 2023, s. 123-138.

*Ich bin die Liebesmüllabfuhr*, wywiad André Müllera z Elfriede Jelinek, [w:] *stets das Ihre Elfiede Jelinek*, „Theater der Zeit", Arbeitsbuch 2006, s. 21-28.

Jelinek, Elfriede, *Angabe der Person*, Rowohlt Verlag, Hamburg 2023.

Jelinek, Elfriede, *Dane odosobowe*, przeł. A. Kowaluk, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2024.

Jelinek, Elfriede, *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler*), [w:] *Jossi Wieler – Theater*, red. H. Kurzenberger, Alexander Verlag, Berlin, Köln 2011, s. 103-124.

Kurzenberger, Hajo, *Archäologie der Gegenwart. Szenisches Erinnern in Jossi Wielers Inszenierungen „Alkestis" und „Alkeste", „Wolken.Heim" und „Rechnitz (Der Würgeengel)"*, [w:] *Jossi Wieler – Theater*, red. H. Kurzenberger, Alexander Verlag, Berlin, Köln 2011, s. 61-101.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.

Lücke, Bärbel, *Angabe der Person*, [w:] *Jelinek-Handbuch*, 2. Auflage, red. P. Janke, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2024, s. 272–275.

Pohl, Roland, *Elfriede Jelineks bejubeltes Theaterselbstporträt als Fahndungsopfer*, https://www.derstandard.at/story/3000000223264/elfriede-jelineks-bejubeltes-theaterselbstportraet-als-fahndungsopfer [dostęp: 11.09.2024].

Poschmann, Gerda*, Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1997.

Rathkolb, Oliver, *Schirach. Eine Generation zwischen Goethe und Hitler*, Molden Verlag, Wien, Graz 2020.

Schirach, Ferdinand von, *Du bist, wer du bist. Warum ich keine Antworten nach meinem Grossvater geben kann*, „Der Spiegel" 2011, nr 36, s. 140-142.

Schirach, Ferdinand von, *Terror*, przeł. A. Kierejewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2016.

Schirach, Ferdinand von, *Bóg*, przeł. I. Nowacka, „Dialog” 2021, nr 6.

Schmidt, Christina, *SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen*, „Sprache im technischen Zeitalter” 2000, nr 153, s. 65-74.

Schößler, Franziska, *Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften* 2015, https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejfz/PDF-Downloads/Sch%C3%B6%C3%9Fler.pdf [dostęp: 2.11.2024].

*Sprache schaffen, Menschen machen*. Wywiad dramaturga Bernda Isele z Jossi Wielerem. Program teatralny do *Angabe der Person*, Deutsches Theater Berlin 2022.

Sucher, Bernd, *Die Dramatikerin Elfriede Jelinek. Die Textflächenfrau*, https://www.sueddeutsche.de/kultur/die-dramatikerin-elfriede-jelinek-die-textflaechenfrau-1.896879 [dostęp: 10.09.2024].

*Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz.* Wywiad Petera von Beckera z Elfriede Jelinek, „Theater heute” 1992, nr 9, s. 1-9.

---

**Źródło:** *https://didaskalia.pl/pl/artykul/rachunki-fiskalne-i-obrachunki-historyczne*