

Zdejmovanie uroku z baśni w miniaturach dramatycznych Elfriede Jelinek (*Królowna Śnieżka i Śpiąca Królowna z cyklu Śmierć i dziewczyna*)

Recepcja twórczości Elfriede Jelinek w Polsce nie odbiega zasadniczo od modelu sprawdzającego się w przypadku innych zagranicznych laureatów literackiej Nagrody Nobla. Można bowiem wyróżnić – za Justyną Górny¹ – dwa etapy obecności austriackiej pisarki w świadomości polskich czytelników: „do Nobla” i „po Noblu”. W 2004 roku nastąpił wzrost zainteresowania pisarstwem Jelinek, który dotyczył jednak przede wszystkim jej powieści, zwłaszcza głośnej *Pianistki* rozstawionej dodatkowo przez nagradzany film Michaela Hanekego. Większa popularność utworów powieściowych na rynku wydawniczym i wśród czytelników jest czymś naturalnym – zwłaszcza że na przekłady poezji i dramatów Jelinek Polacy musieli czekać dłużej (dramaty *Babel* i *Podróż zimowa* zostały wydane po polsku dopiero w 2013 roku, a tom poezji *ende/koniec* w 2012 roku). O ile zaś powieści autorki *Wykluczonych* wydają się w pierwszym odczuciu bardziej przystępne i „tradycyjne” – gry z czytelnikiem są w nich subtelniejsze – o tyle utwory sceniczne stanowią dla odbiorcy podwójne wyzwanie. Prócz warstwy językowej, z którą czytelnik czy widz musi się mierzyć, mamy w nich bowiem do czynienia z różnego rodzaju przełamaniem konwencji dramatu, a nawet z unieważnianiem tej konwencji poprzez demonstracyjnie niesceniczny charakter tekstu. Badacze twórczości teatralnej Jelinek zauważają między innymi dysonans między tym, co mówią aktorzy, a sytuacją na scenie; zwracając uwagę na didaskalia i organizację przestrzeni scenicznej, umiejscawiają utwory Jelinek na pograniczu dramatu i instalacji artystycznej².

Na gruncie polskim w kontekście twórczości dramatycznej Jelinek wiele pisano o języku, jego powiązaniach z ideologią, ciałem, seksualnością, a także o samym ciele i jego performatywności. Bożena Chołuj broniła pisarki przed zarzutami o pornograficzność³, a Monika Szczepaniak podkreślała rolę mówienia w teatrze postdramatycznym noblistki: „Jej »teksty dla teatru« eksponują strategię fikcjonalizacji i inscenizacji obcej mowy – chodzi o akty językowe na scenie. Tu nie ma bohaterów z krwi i kości

¹ Zob. J. Górny, *Twórczość i biografia Elfriede Jelinek w gazetach i czasopiśmie polskich* [w:] „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*, red. M. Szczepaniak, Bydgoszcz 2008.

² Zob. M. Borowski, M. Sugiera, *Przywracanie pamięci mitom, czyli jak się robi księżniczki?* [w:] E. Jelinek, *Śmierć i dziewczyna I–V. Dramaty księżniczek*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 22–24.

³ Zob. B. Chołuj, *Ciało w dramatach Jelinek (Co się zdarzyło... Clara S., Zajazd albo tak czynią wszyscy)* [w:] „Mówię i mówię”. *Teatralne maski...*, op. cit.

– bohaterem jest język”⁴. Nawet akty seksualne rozgrywane się na scenie wydają się w istocie aktami językowymi.

W cyklu miniatur dramatycznych *Śmierć i dziewczyna I–V. Dramaty księżniczek* pisarka nie tylko nie rezygnuje z właściwej sobie subwersywności, lecz także idzie o krok dalej – nasilają się zabawy z konwencjami, gatunkami, kulturą i popkulturą, a przede wszystkim „opukiwanie” języka⁵. W niniejszym artykule chcę skoncentrować się na dwóch pierwszych utworach z cyklu, czyli *Królewnie Śnieżce* i *Śpiącej Królewnie*, w sposób bezpośredni nawiązujących do znanych tradycyjnych baśni, i podjąć próbę odczytania ich w kontekście teorii baśni postmodernistycznej zaproponowanej przez Weronikę Kosecką⁶. Reinterpretowanie znanych historii przez Jelinek w pewnej mierze wpisuje się w ramy pojęcia zaproponowanego przez badaczkę, zatem lektura z wykorzystaniem właśnie takiego instrumentarium może wydobyć nowe sensy z utworów autorki Żądzdy.

Rekwizytoria, czyli wiwisekcja baśni

Baśnie, podobnie jak inne gatunki i poetyki, stały się w XX wieku obiektem zainteresowania różnego rodzaju nurtów reinterpretacyjnych. Do najbardziej znanych współczesnych odczytań należą psychoanalityczne propozycje Brunona Bettelheima⁷, dziś już podawane w wątpliwość⁸ i traktowane jako podstawa do dalszych dociekań, między innymi przez krytykę feministyczną⁹. Prócz zmian, jakie zaszły w teorii gatunku, warte uwagi są także współczesne praktyki pisarskie, a więc przepisywanie tradycyjnych baśni oraz tworzenie nowych. Jeśli spojrzeć na nie jak na rozprzestrzeniające się w kulturze memy¹⁰, okazuje się, że stanowią niewyczerpane źródło inspiracji dla autorów reprezentujących rozmaite dyskursy, a dla kręgu popkultury – rezerwar motywów i postaci, ewoluujących i poddawanych kolejnym modyfikacjom.

W kontekście twórczości Elfriede Jelinek oczywiste wydaje się sięgnięcie po interpretacje genderowe i feministyczne, które w przypadku badań nad baśnią są bogatym źródłem zarówno metodologii, jak i tekstów literackich¹¹. Analizując i interpretując tradycyjne baśnie, reprezentanci tych dyskursów koncentrują się na odłanianiu zakorzenionych w kulturze przejawów systemu patriarchalnego, rekonstruowaniu obrazu płci czy mitu kobiecości. Nowo powstające w nurcie feministycznym bajki i baśnie czerpią ze swoich

⁴ M. Szczepaniak, „Mówię i mówię”. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji* [w:] „Mówię i mówię”. *Teatralne maski...*, op. cit., s. 10.

⁵ „Jak lekarz klatkę piersiową swego pacjenta, tak ja opukuję język, szukając jego powiązań z ideologią”. – E. Jelinek, cyt. za: P. Gruszczyński, *Gust prawdy*, „Dialog” 2007, nr 3, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/36661.druk.html> [dostęp 30.06.2015].

⁶ Zob. W. Kosecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2014.

⁷ Zob. B. Bettelheim, *Cudowne i pozytywne: o znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Warszawa 1996.

⁸ Zob. P. Péju, *Dziewczyna w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, tłum. M. Pluta, Warszawa 2008, s. 57.

⁹ Zob. W. Kosecka, op. cit., s. 79–83.

¹⁰ Zob. J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, New York 1993.

¹¹ Zob. między innymi: W. Kosecka, op. cit., s. 79–83; C. P. Estés, *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, tłum. A. Cioch, Poznań 2001; A. Carter, *Czarna Wenus: opowiadania*, tłum. A. Ambros, Warszawa 2000.

pierwowzorów, ich poszczególnym elementom nadając nowe znaczenia poprzez wpisanie we współczesny kontekst albo odwrócenie ról przypisywanych płciom. Tym samym realizują wzorzec baśni postmodernistycznej, która, jak pisze Kosecka, często interpretuje swoje tradycyjne odpowiedniki z punktu widzenia człowieka z przełomu XX i XXI wieku. Koncepcja zaproponowana przez badaczkę ma dość szeroki zakres, a także obejmuje zarówno gatunek, jak i konwencję:

„[...] możliwe stało się uwzględnienie utworów różnego typu: (1) takich, które realizują reguły gatunkowe baśni i w związku z tym można je nazwać baśniami w sensie ściśle genologicznym, oraz (2) takie, które zawierają jedynie pewne elementy baśniowej konwencji, ale w sensie genologicznym nie są baśniami, lecz np. powieściami fantasy, utworami dramatycznymi lub poetyckimi”¹².

Królowna Śnieżka i *Śpiąca Królowna Jelinek* wpisują się zdecydowanie w drugi zbiór baśni postmodernistycznych. Genologicznie nie mają nic wspólnego z baśniami, a swoje pierwowzory traktują jak rekwizytornię, niemal w dosłownym tego słowa znaczeniu. Kosecka wymienia szereg wyznaczników tradycyjnej baśni, do których baśni postmodernistyczna może się odnosić, odwracając je, bawiąc się nimi lub podważając znane czytelnikowi schematy i prawdy o ukonstytuowanym w kulturze fikcyjnym świecie opowieści. Można tutaj wymienić takie główne grupy wyznaczników, jak: cudowność, deterministyczna wizja świata, realistyczne ramy całości (początek i zakończenie), charakterystyczne postaci, magiczni pomocnicy, schematyczność fabuły, teleologiczność fabuły, narracja, nieokreślony czas i nieokreślona przestrzeń, symbolika¹³.

Chociaż odczytanie *Królowny Śnieżki* i *Śpiącej Królowny* w kontekście teorii baśni nie odkryje pełni znaczeń, jakie wpisała w swoje utwory austriacka noblistka, warto prześledzić, w jaki sposób wykorzystuje ona i przekształca znane motywy i postaci, oraz zastanowić się, czemu służy ta taktyka pisarska w miniaturach scenicznych.

Prawda, dobro i wieczny sen piękna

W rozmowie z Łukaszem Chotkowskim Elfriede Jelinek wyznaje:

„Na archetypach mało się znam, niewiele czytałam Junga. Byłam zawsze bardziej zorientowana społeczno-politycznie (więc może raczej Adler?), opisywałam swoje postaci zawsze jako produkty klasy społecznej, historii. Nazwałabym to procesem demitologizacji: zdzieranie z nich pięknego pozoru w poszukiwaniu prawdy, tej, która wydaje się indywidualna i wyjątkowa, jednak taką nie jest, bo stanowi o niej uwarunkowanie społeczne”¹⁴.

Podkreślanie przez pisarkę znaczenia historii i kultury dla kształtowania się jednostek jest szczególnie ważne w kontekście sięgania przez nią do różnego rodzaju mitów i opowieści o mitycznych czy baśniowych właśnie proveniencjach. W cyklu *Śmierć i dziewczyna* mamy do czynienia z twórczym i krytycznym przepisaniem narracji o księżniczkach – narracji mających w sposób alegoryczny pokazać dzieciom, głównie dziewczynom, ich przyszły los, wskazać miejsce w społeczeństwie, poinstruować, jakie postępowanie

¹² W. Kosecka, op. cit., s. 17.

¹³ Zob. ibidem, s. 118–121.

¹⁴ E. Jelinek, *Można się udusić od tej niewinności. Elfriede Jelinek odpowiada na pytania Łukasza Chotkowskiego* [w:] eadem, *Babel. Podróż zimowa*, tłum. K. Bikont, Warszawa 2013, s. 213.

ze strony bohaterów (z którymi dzieci powinny się utożsamiać) doprowadzi do happy endu. Jelinek czerpie jednak nie tylko z baśni, lecz także z mediów, współczesnej kultury i utwalonych w niej obrazów ról społecznych, tym samym zwracając się nie tyle do odbiorcy dziecięcego czy też naiwnego w dziecięcy sposób, ile do dorosłego – ukształtowanego właśnie przez wskazane czynniki. Uczynienie bohaterką jednej z miniaturowych Jackie Kennedy oraz przywołanie w postwoju postaci księżnej Diany Spencer sprawia, że czytelnik dostrzega paralelę losów tych współczesnych kobiet i fikcyjnych księżniczek. Pozostałe bohaterki, które można identyfikować jako Ingeborg Bachmann, Sylvię Plath oraz – być może – samą Jelinek (w postaci Rosamunde), rozciągają możliwość tej interpretacji na obszar zwany „kulturą wysoką”, co wskazuje, że autorka nie obarcza winą za utrwalanie szkodliwych mitów wyłącznie kultury masowej. Kobiecość stanowi jeden z podstawowych tematów twórczości noblistki. Autorka nierzadko podważa przekonanie, że kobiety wykształcone są wolne od uwikłania w narzucane im schematy – wymowna jest konsternacja Waltera Klemmera z *Pianistki*, który nie wierzy, że „tego może chcieć kobieta, która tak gra Chopina”¹⁵. Przypadek Eriki Kohut pokazuje, że nie ma kobiet wolnych od społecznych mechanizmów zniewalania – bez względu na to, czy mowa o profesorce wiedeńskiego konserwatorium, czy o pracownicach fabryki (*Amatorki*).

Wykorzystując motywy baśniowe, Jelinek dotyka tego samego problemu, ale sięga głębiej, do klisz, które poznajemy na samym początku – jako dzieci. I udowadnia, że tak naprawdę nic się nie zmienia, a dorosłe kobiety pozostają księżniczkami – wcale nie wybudzonymi ze snu, lecz uśpionymi, pasywnymi. Grażyna Lasoń-Kochańska, przyglądając się topice kobiecości w utworach dla dzieci i młodzieży, zauważa:

„[...] Śpiąca Królewna to postać topiczna, organizująca wyobrażenia związane z rodzicą się kobiecością. Oprócz tytułowej bohaterki baśni jej los powtarzają tak znane postacie, jak Śnieżka czy zapadający w odrętwienie Kopciuszek, oraz te dziewczęta, które zostają odosobnione (*Rospunka*) bądź szukają odosobnienia (*Wieloskórka*, *Gęsiareczka w studni*). Zgodnie z optyką patriarchalną »obudzić« je może tylko mężczyzna”¹⁶.

Śpiąca Królewna Jelinek również zostaje obudzona pocałunkiem i w tym właśnie wyjętym z baśni Charles’a Perraulta momencie rozpoczyna się akcja dramatu. Poznanie się pary przyszłych kochanków nie odbywa się jednak tak jak w pierwowzorze: w tradycyjnych baśniach miłość jest oczywista, nie trzeba tłumaczyć, jak ona właściwie będzie wyglądać, księżę i księżniczka są sobie przeznaczeni i nie mają co do tego wątpliwości. Tymczasem bohaterka Jelinek mówi:

„Zechce mi pan wyjaśnić, kim ja jestem, skoro po tym pocałunku mogę się już domyślać, kim pan jest? Ale to by znaczyło, że wyprzedzam pana o krok. [...] Ale kim pan jest naprawdę? Którym krajem zamierza pan rządzić? Założę się, że moim”¹⁷.

¹⁵ Klemmer reaguje tak na list, w którym Erika opisuje masochistyczne praktyki seksualne, jakim chciałyby (rzekomo) być poddawana. Zob. E. Jelinek, *Pianistka*, tłum. R. Turczyn, Warszawa 2004.

¹⁶ G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar topiczny*, Słupsk 2001, s. 202.

¹⁷ E. Jelinek, *Śpiąca Królewna* [w:] eadem, *Śmierć i dziewczyna...*, op. cit., s. 54.

To, co w bajkach było nad wyraz proste, okazuje się wywoływać nieskończoną liczbę pytań. Królowna zna swój los – pocałunek księcia stanowi tu niezbywalny element, jednak wątpliwości budzi sam mężczyzna i jego zamiary. Relacja tych dwojga bohaterów bywa interpretowana jako metafora losów Austrii pod rządami Jörnga Haidera¹⁸ (krytykowanego przez Jelinek zarówno w tekstach, jak i w publicznych wypowiedziach), do czego uprawnia badaczy zwłaszcza zakończenie dramatu i ironiczny transparent głoszący praworządność państwa. Jeśli nie traktować jednak klucza *stricte* politycznego jako podstawowego dla odczytania *Śpiącej Królowny*, można zauważyć równie charakterystyczną dla Jelinek wymowę feministyczną. Budzenie kobiety przez mężczyznę, poprzez pocałunek, a w pełni – przez stosunek seksualny, który ma konstytuować ją jako podmiot, w rzeczywistości uprzedmiotawia ją:

„Obudziłem panią siłą świeżości tic-taca i dokończyłem przedłożony mi projekt pani osoby, namalowałem go, by tak rzec, ustami. Ale znalazłem tylko to, co spodziewałem się znaleźć. Stworzyłem to, co tak czy siak stworzyć miałem”¹⁹.

Warto zwrócić uwagę także na sytuację Księcia, kulturowo zobligowanego do obudzenia *Śpiącej Królowny*, która stwierdza: „Gdyby pan tu nie przyszedł, obojga nas by nie było”²⁰. Uświadamia tym samym czytelnikowi, że stereotypy, oczekiwania i powinności narzucone przez społeczne normy dotyczą obu płci w równym stopniu. Księżę musi mieć („zdobyć”) swoją księżniczkę, gdyż bez tego nie będzie mężczyzną²¹.

Wypowiedane przez bohaterów *Śpiącej Królowny* kwestie naszpikowane są hasłami i frazesami czerpanymi z języka współczesnych mediów, które utrwalają patriarchalną wizję świata. Reklamy, czasopisma dla kobiet, dyskurs polityczny – Jelinek wyśmiewa te sfery języka, wkładając w usta bohaterów słowa brzmiące na przykład jak fragment listu do redakcji z prośbą o poradę sercową albo zwierzenia infantylniej nastolatki.

„Mówi: chciałam żyć tylko dla niego i było tak, jakbym dopiero dzięki niemu odnalazła moją duszę, jakbym bez niego była tylko pustym naczyniem, które dopiero on napełnił, napełnił miłością”²².

Psychoanalityczny trop związany z opozycją puste – pełne czy brak – nadmiar wydaje się narzucać samoistnie. Legitymizacja poprzez stosunek seksualny jest koniecznym elementem relacji dwojga ludzi różnych płci (obowiązuje matryca heteroseksualna²³). Jelinek nie ucieka od tego etapu, jej bohaterowie nie poprzestają na pocałunku, lecz „parzą się” jak zwierzęta, mając zresztą na sobie odpowiednie kostiumy. *Śpiąca Królowna* zakłada „biały, pluszowy kostium króliczka z wydatną waginą”²⁴, co podkreśla zarówno ową pustkę, którą trzeba wypełnić (wagina), jak i symbolizuje przedmiotowe

¹⁸ Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera odczytują *Śpiącą Królownę* jako komedię arystofanejską. Zob. M. Borowski, M. Sugiera, op. cit., 35–37.

¹⁹ E. Jelinek, *Śpiąca Królowna*, op. cit., s. 61.

²⁰ Ibidem, s. 56–57.

²¹ Na temat opresyjności kultury wobec płci męskiej i kształtowania się męskiej tożsamości – zob. E. Badinter, *XY. Tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 1993.

²² E. Jelinek, *Śpiąca Królowna*, op. cit., s. 54–55.

²³ W rozumieniu Judith Butler. Zob. J. Butler, *Uwikłani w płcie: feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008.

²⁴ E. Jelinek, *Śpiąca Królowna*, op. cit., s. 61.

i czysto seksualne traktowanie kobiety w kulturze („króliczek Playboya”). Ciała bohaterów zostają sprowadzone do narządów płciowych, a oni sami – do kierujących nimi popędów, choć nawet one zdają się nie do końca prawdziwe, ponieważ zwierzęta są pluszowe.

Ciało w twórczości Jelinek stanowi ważny temat i zwykle zostaje wyeksponowane, czy to poprzez podkreślenie seksualności człowieka, czy jego skłonności do autodestrukcji (masochizm). Nie inaczej jest w dramatach, gdzie reprezentacja ludzkiego ciała bywa posunięta do granic i przekracza je – paradoksalnie zniknięcie aktora ze sceny sprawia, że cielesność jest na niej podwójnie obecna. Chołuj pisze wręcz o postcielesności w utworach autorki *Pianistki* jako radykalizacji cielesności i zauważa: „Części ciała są często wymieniane w oddzielnych kwestiach, niekompatybilnych z kontekstami, w których występują, albo są radykalnie wyjaskrawione”²⁵. Ta diagnoza może dotyczyć obu analizowanych przeze mnie dramatów. Uwydatnione, sztuczne narządy płciowe w *Śpiącej Królownie* pełnią podobną funkcję jak całkowite usunięcie ciała ze sceny w *Królownie Śnieżce*. Didaskalia rozpoczynające pierwszą miniaturę z cyklu *Śmierć i dziewczyna* jasno sygnalizują, że nie mamy do czynienia z tradycyjną formą dramatyczną:

„Dwa ogromne potwory zrobione na drutach z wełny i następnie wypchane, jeden to Królowna Śnieżka, drugi – Myśliwy z dwururką i w kapeluszu. Rozmawiają ze sobą spokojnie, ich głosy, lekko zniekształcone, dobiegają z offu”²⁶.

Odbiorca, zwłaszcza widz teatralny, powinien odczuć dyskomfort związany z nieprzystawianiem do siebie sfery wizualnej i audialnej; mechaniczność, sztuczność, wyraźne wprojektowanie w postaci konkretnych wypowiedzi podkreślają obecność jakiejś zewnętrznej instancji – czy to autora dramatu, czy też po prostu ciągłej kontroli ze strony społeczeństwa. Podobnie jak w baśni postaci są jedynie figurami, nośnikami pewnych cech i postaw, a ich reprezentacje są groteskowe, wyostrome. Myśliwy zostaje przedstawiony z niezbędnymi atrybutami: kapeluszem i dwururką, która jest tu symbolem fallicznym – mimo że na scenie nie ma miejsca żaden akt seksualny jak w *Śpiącej Królownie*, to śmierć Śnieżki z ręki Myśliwego odpowiada „przebudzeniu” drugiej bohaterki. Mężczyzna tak naprawdę nie budzi kobiety do życia, ale niesie śmierć, oznacza koniec jej podmiotowości. Umieszczenie Śnieżki w szklanej trumnie również można odczytać symbolicznie, jako zastygnięcie kobiety, hibernację w jej idealnym stanie, czyli zatrzymanie młodości i urody. Wieczny sen. Poddając interpretacji klasyczną wersję *Schneewittchen* i odnosząc się do wniosków Bettelheima, Pierre Péju stwierdza:

„Paradoksalnie to, co daje jej [Śnieżce – przyp. A.Z.] macocha, jest prawdziwym wyglądem kobiety, pozbawionym reakcji ciałem gotowym zatrzymać na sobie fotograficzne spojrzenie przechodzącego księcia. Śnieżka umiera dla lasu, ale rodzi się dla bierności kobiety-przedmiotu umieszczonej w witrynie-trumnie”²⁷.

²⁵ B. Chołuj, *Ciało i postcielesność – u Jelinek i w polskich wersjach jej utworów* [w:] *Jelinek po polsku. Tłumaczenia i inscenizacje*, red. M. Szczepaniak, Bydgoszcz 2014, s. 52.

²⁶ E. Jelinek, *Królowna Śnieżka* [w:] eadem, *Śmierć i dziewczyna*, op. cit., s. 37.

²⁷ P. Péju, op. cit., s. 139.

Las nie może stać się naturalnym habitatem Śnieżki, która należy do księcia oraz świata konwencji i konwenansów. Witryna, jaką staje się dla niej trumna, sprawia, że mężczyzna ją zauważa – tylko uroda stanowi o wartości kobiety. Macocha, która panicznie boi się utraty piękna i młodości, w tradycyjnej baśni nie ma żadnego usprawiedliwienia, zostaje napiętnowana jako zła. Lasoń-Kochańska zauważa: „W patriarchalnym stereotypie kobiecości uroda to największa wartość, równać się z nią mogą tylko przymioty macierzyńskie”²⁸, co koresponduje ze spostrzeżeniami Jelinek wyłożonymi w tekście *Kobiety*²⁹. W *Królewnie Śnieżce* mamy do czynienia z przepisaniem tej samej historii kobiecości. Ujęcie relacji matka – córka przywodzi na myśl teksty reprezentantek drugiej fali feminizmu, choćby Luce Irigaray³⁰, a zarazem dopisuje do niej nowe wątki. „Lista rankingowa największych piękności notowała Śnieżkę na pierwszym miejscu, macochę wiecznie na drugim. [...] Zawsze najpierw ja!”³¹ – mówi Śnieżka, sprawiając, że zaczynamy zastanawiać się nad tym, kto rzeczywiście dominuje w tej relacji. Piękno i macierzyństwo również mają u Jelinek więcej niż jeden wymiar, nic nie jest aksjologicznie proste.

Sfera wartości, która w baśniach powinna być klarowna i nie budzić wątpliwości, w *Śpiącej Królewnie* i *Królewnie Śnieżce* staje się przedmiotem dyskusji. Platońska triada prawda-dobro-piękno pojawia się w tych utworach, lecz jest pokawałkowana, jej elementy nie współwystępują ze sobą. Piękno zostaje sprowadzone do fizyczności, efektownej, ale ulotnej i niemającej większej mocy sprawczej. W finale pierwszego utworu krasnoludki mówią: „Tylko dobroć przenosić góry, czasem też wiara, piękno w każdym razie tego nie potrafi”³². Ironiczne traktowanie wartości przejawia się także w odwróceniu wydarzeń fabularnych znanych z pierwowzoru baśni. Myśliwy u Jelinek nie okazuje się dobry, choć sam ma poczucie dobrze wykonanego zadania: „Tylko czas jej zabrałem, to musi wystarczyć, czas był w niej przecież najbardziej niebezpieczny”³³. Tym samym jednak Śnieżka nie odnajduje prawdy, której chciała poszukiwać, także na polu języka³⁴. Wszystko, o czym mówią tradycyjne baśnie, w zderzeniu z rzeczywistością okazuje się zawodne; powtarzalne klisze, wyrażenia frazeologiczne, którymi naszpikowane są wypowiedzi bohaterów Jelinek, nie sprawdzają się w opisywaniu świata. Pocałunek księcia nie ożywia, lecz odbiera życie, klasyczny konflikt dobra i zła zostaje zastąpiony inną dychotomią – walką męskiego i żeńskiego, właściwie nierozstrzygniętą, gdyż zwycięstwo fizyczne nie oznacza moralnego triumfu. Jak konstatuje Monika Szczepaniak: „Jelinek chodzi głównie o język – by tak to określić – obciążony winą, język,

²⁸ G. Lasoń-Kochańska, op. cit., s. 162. Ciekawym przepisaniem historii królowny Śnieżki jest film *Śnieżka dla dorosłych* (ang. *Show White: A Tale of Terror*, 1999) w reżyserii Michaela Cohna, w którym – prócz urody i młodości jako gwarancji władzy – tym, czego pożąda macocha, jest urodzenie dziecka.

²⁹ E. Jelinek, *Kobiety*, tłum. T. Ososiński [w:] eadem, *Moja sztuka protestu*, red. A. Jezierska, M. Szczepaniak, Warszawa 2012.

³⁰ Zob. między innymi: L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, tłum. A. Araszkiewicz, Kraków 2000; eadem, *I jedna nie ruszy bez drugiej*, tłum. A. Araszkiewicz [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasitowska, Warszawa 2001.

³¹ E. Jelinek, *Królowna Śnieżka*, op. cit., s. 44.

³² Ibidem, s. 49.

³³ Ibidem, s. 48.

³⁴ Ibidem, s. 37.

w którym »zagnieździły« się zdeprawowane pojęcia³⁵ – także pojęcia czerpane z baśni i mitów, które austriacka noblistka reinterpretuje. Tropione i odnajdywane w dzisiejszym świecie „płaszczyzny językowe” poddawane są przez nią analizie i rozkładane na czynniki pierwsze. Pisarka pożycza schematy, postaci – choćby z baśni właśnie czy innych utworów, jak w przypadku Nory z dramatu Ibsena – i słowa, które potem wkłada im w usta.

Elfriede Jelinek z niebywałą wprawą posługuje się intertekstualnością na wielu poziomach, pozostając zarazem w całym tym kolażu cytatów i odniesień rozpoznawalna i oryginalna. W dramatach składających się na cykl *Śmierć i dziewczyna* sięga do baśniowej rekwizytorni i wybrane z niej elementy wykorzystuje do podważenia obowiązujących norm: językowych, aksjologicznych, kulturowych, społecznych. Popkultura również korzysta z baśniowości, między innymi w celu reinterpretowania i przepisywania znanych historii – Weronika Kosecka, obserwując przeobrażenia gatunku, wskazuje na różnego rodzaju intertekstualne gry z tradycją literacką w jej obszarze. Jelinek zaś, nawiązując do poetyki baśni, przepisuje zarówno samą konwencję, jak i to, co już wydawało się przepisane, po czym odkrywa kolejne pokłady rozmaitych ideologii i zaszczebia w odbiorcach swoich utworów konstruktywną podejrzliwość. Nie ma dla niej niewinnych ideologicznie tekstów – z baśni także da się zdjąć urok prawdy.

Summary

Dispelling the Charm of Fairy tales in Elfriede Jelinek’s Miniature Plays

The article analyzes Elfriede Jelinek’s *Snow White* and *Sleeping Beauty* as reinterpretations of classic fairytales. Weronika Kosecka’s conception of the postmodern fairytale is referred to so as to illuminate Jelinek’s engagement with the issues of gender and the body in the texts under discussion.

Keywords: Elfriede Jelinek, dramat, gatunek, baśń, ciało, tragedya, genre, fairytale, body

³⁵ M. Szczepaniak, „Mówię i mówię”. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji*, op. cit., s. 14.