
Język wydrażony, język wygrzebany. Nekrotopografie Elfriede Jelinek i Paula Celana

Monika Gromała

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 3, S. 359–377

DOI: 10.18318/td.2022.3.21 | ORCID: 0000-0003-2780-5995

Najpierw się umiera, potem mówi.

E. Jelinek, *Rechnitz*

W jednym z wywiadów Elfriede Jelinek, zapytana o to, jakie są pragnienia wszystkich tych nieumarłych, którzy stale pojawiają się na kartach jej powieści, odpowiedziała przewrotnie:

Są oni [nieumarli – M.G.] w każdym razie charakterystyczni dla historii, która nie umiera w naszych krajach, nie może umrzeć – nawet jeśli bardzo tego pragniemy, wciąż jej ręka historii wyrasta z grobu – jak upartemu dziecku w bajce Grimmów. Ciągłe trzeba ją bić prętem. Ale dziecko dawno już nie żyje. Przez to bicie budzi się niejako, co w przypadku umarłych jednak nie funkcjonuje. Albo tylko połowicznie. Wtedy zaczynają krążyć jako nieumarli. [...] Dopóki nie zapukają do moich drzwi wymalowani jak w serialu *The Walking Dead*, jestem zadowolona.

Monika Gromała,
doktorantka
w Instytucie Badań
Literackich PAN.
Badaczka twórczości
Paula Celana – strategia
i tekstów kultury
odpowiadających
na doświadczenie
Zagłady. Ostatnio
opublikowała:
*Resuscytacje
Celana – strategia
widmontologiczna*
(2018). Kontakt:
monika.gromała@ibl.
waw.pl

Nieumarłe jest paradygmatyczne dla austriackiej historii, która nie może umrzeć.¹

W krótkiej opowieści Grimmów uparte dziecko (a przecież i d z i e c k o u m a r ł e) nie jest posłuszne matce, co powoduje, że Bóg karze je ciężką chorobą i śmiercią. Kiedy dziecko umiera i zostaje pochowane, wyciąga rączkę i wystawia ją spod ziemi; na nic zdają się wszystkie próby nałożenia nowej warstwy – ręka wciąż wychodzi na wierzch. Wreszcie zjawia się matka i chłostcze różgą nieumarłą rączkę, która chowa się w grobie, tym razem na dobre. Gdyby potraktować *Das eigensinnige Kind* jako pewien – z jednej strony makabryczny, z drugiej nieco może zabawny (w znaczeniu potwornej śmieszności) – *modus operandi* strategii literackiej i pamięciowej Jelinek, jej gest krytyczny polegałby właśnie na takim subwersywnym przemianowaniu znaczeń, które uparte nieumarłe dziecko identyfikują jako:

- przeszłość austriacką, wypełnioną całą rzeszą trupów „pochowanych po piwnicach”;
- wyparte doświadczenie;
- traumatyzującą obecność tego, co powinno zostać głęboko pod ziemią;
- w końcu jako charakterystyczny idiom językowy samej pisarki, która nie tylko sama jest owym nieposłusznym dzieckiem (kryptoforem – nosicielem krypty), winnym chociażby tego, że należąc do drugiego pokolenia Zagłady, nie chce trzymać tajemnic matek i ojców w ukryciu, a tym samym naraża się – jak w popularnym polskim przysłowiu o ręce podniesionej przeciwko rodzicowi – na jej uschnięcie.

Jelinek ma świadomość, że stygmatyzuje się ją jako pisarkę odtwarzającą niemal obsesyjnie i do znudzenia temat, który w austriackiej świadomości już dawno powinien, a raczej pragnąłby być „martwy” – daje temu wyraz w licznych esejach i przemowach; w mowie noblowskiej przyznaje, że coś przymusza ją do ciągłego przyglądania się zmarłym², i nawet kiedy – pół żartem, pół serio – wywołuje postaci z popularnego postapokaliptycznego serialu, ma w pamięci, jak sądzę, najbardziej naturalistyczne przedstawienia własnej nieprzerwanej „nocy żywych trupów” z *Dzieci umarłych* i *Rechnitz*. Czy nie jest aby tak, że Jelinek, przywołując zmarłych z najciemniejszych zakątków

1 M. Muskała *Między placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016, s. 307.

2 Tamże, s. 90.

pamięci, zdaje się mówić: patrzcie na rękę historii, na wszystkie ofiary, które spod ziemi dają wyraźnie znać: „tu jesteście”?

Alpenrose: wyjście

W powieści *Dzieci umarłych* (*Die Kinder der Toten*) Jelinek konstruuje rzeczywistość, w której ostatecznie to martwi przesądają o losie żywych. Odtwarzając z anatomiczną dokładnością pośmiertny proces rozpadu (gnicia i oddzielenych się od siebie fragmentów ciała), obdarza nieżywe już resztki czy też „doczesne szczątki wymieszane z materią nieorganiczną, bakteryjną, roślinną i zwierzęcą jakimś rodzajem transhumanistycznej egzystencji”³, nadaje im tym samym jakąś nie-ludzką sprawczość, której efektem jest działanie z jednej strony destrukcyjne, z drugiej rewolucyjne, antyekonomiczne⁴ (martwych ciał jest zbyt dużo), z trzeciej przewrotnie rewitalizacyjne: katastrofa prowadzi do zrównania tego, co żywe, z tym, co nieżywe. Zagłada urokliwego górskiego pensjonatu Alpenrose, porwanego przez potok, a później tonącego w lawinie błota, przypieczętowanie ową dziwną nekro sprawczością tych, którzy rozbijając porządek rzeczy, nie chcą być martwi, chociaż powinni. Wolta, którą Jelinek wykonuje w zakończeniu powieści, odsłania makabryczną tajemnicę: na miejsce katastrofy przyjeżdżają służby techniczne dysponujące odpowiednim sprzętem. Rozpoczyna się wielkie sprzątanie gruzowiska i poszukiwanie ocalonych. Co jakiś czas są odnajdywane fragmenty ciał, aż wreszcie grupa sprzątająca natrafia na włosy:

Ludzkie włosy. Wykopują je. Wszyscy śpią. Tylko: jest po prostu za dużo włosów jak na szacowaną liczbę zasypanych. [...] Włosy. Włosy. I tam: same włosy! Od czasu do czasu chwyta się je przelotnie, jak dłoń, przeciąga między palcami jak linę: czy może prowadzą nas do wieczności, którą już od dawna chcieliśmy wreszcie zwiedzić?⁵

3 Za: P. Piszczatowski *Przerwane opus magnum: o powieści Elfriede Jelinek „Dzieci umarłych” z Celandem w tle*, „Acta Philologica” 2014 t. 45, s. 195.

4 Zob. J. Baudrillard *Ekonomia polityczna śmierci*, przeł. M.L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, wybór S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010. Dla Baudrillarda ekonomia śmierci wyraża się w ambiwalentnym i dystynktywnym oddzieleniu tego, co żywe, od tego, co martwe, tj. oscylacją między akumulacją wartości (życia) i ekwiwalentnym produktem życia (śmiercią).

5 E. Jelinek *Dzieci umarłych*, przeł. A. Kowaluk, W.A.B., Warszawa 2009, s. 660.

Pytanie brzmi: w czym kopią robotnicy? Jelinek nie daje odpowiedzi, imitując sprawozdanie dziennikarskie, zasłania się spekulacjami, plotkami i zasłyszczanymi gdzieś informacjami:

W protokole tajnym, którego też w związku z tym nie czytałam, napisano podobno [...], że w zasypanym domu znaleziono dużą liczbę zmarłych, którzy według zgodnej opinii patologów w chwili zasypania materiałem skalnym musieli już nie żyć od dłuższego, po części nawet bardzo długiego czasu.⁶

Najkrócej rzecz ujmując, na Alpenrose wylewa się lawina bezimiennych trupów z przeszłości. Jest to spełnienie tego, co nieuchronne, a zarazem wywiązanie się z jakiegoś trudnego do uchwycenia widmowego sprzysiężenia trójki nieumarłych bohaterów: Karin, Gudrun i Edgara, którzy tułają się po okolicach alpejskiej wioski i już samą swoją obecnością niejako wzruszają i drążą tkankę rzeczywistości. To niepokojące przygotowywanie gruntu, atmosfera ciągłego oczekiwania, a w końcu i sama powódź mają w sobie coś z biblijnego potopu. O ile jednak kataklizm sprowadzony przez Boga na ziemię miał charakter z jednej strony destrukcyjny, z drugiej oczyszczający – zniszczenie całej ludzkości miało być przecież zapowiedzią innego świata, miłego Stwórcy, o tyle w rzeczywistości Jelinek to, co przychodzi po potopie, nie nosi znamion cudownej przemiany. Okazuje się bowiem, że projektowany po wojnie „nowy wspomniały świat” został wzniesiony na szczątkach pomordowanych ofiar. Jelinek raz po raz wraca do motywu Zagłady, a to przeplatając narrację udziwnionymi retrospektywami, a to tworząc złożenia z leksykalnych resztek (w tym zresztą jej idiom zbliża się do poetologicznego gestu Paula Celana), dzięki którym może rozmontowywać tkwiące głęboko w materii języka komunały i przekształcać je w luźne gry skojarzeń i makabryczne zabawy słowne. Jakub Momro określa to mianem prozy recyklingowej, konstrukcji resztkowej i odpadkowej, niezwykle trafnie zwracając przy tym uwagę na destrukcyjną siłę języka autorki *Dzieci umarłych*, który zabija, aby później powołać do życia coś innego, skrajnie nie-ludzkiego⁷, i tym samym „wywołać widmowy efekt włączającego wyłączenia”⁸. Najbardziej spektakularna

6 Tamże.

7 J. Momro *Widmontologie nowoczesności: genezy*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 396.

8 Tamże.

wolta dziejowo-epistemologiczna wyraża się u Jelinek odwróceniem hierarchii żywe–nieżywe, a także liczbą dokonywanych przez nią spiętrzeń tego, co w aktywny sposób martwe. Innymi słowy: pamięć Zagłady jest w austriackim doświadczeniu tylko z pozoru pusta, w rzeczywistości wypełniają ją liczne krypty i groby masowe, które w powieści są zaszyfrowane jako pociągi dalekobieżne, hale magazynowe wypełnione biomasą, walizkami, okularami i włosami, jako przestrzenie podprogowe i dziury w drewnianych podłogach, spod których wyzierają martwe źrenice. Martwych ciał pełno jest także w Muzeum Historii Sztuki, po którym narratorka oprowadza grupę turystów. To bodaj najbardziej upiorne miejsce powieści, przywodzące na myśl nieludzkie nazistowskie praktyki związane z kolekcjonowaniem, pozyskiwaniem, preparowaniem ludzkich ciał, gromadzeniem resztek i zaspokajaniem fetyszystyczno-masochistycznych pragnień: muzealna przestrzeń, wypełniona karteczkami, rejestrami i katalogami, kryje w piwnicach zakonserwowane w słoju zwłoki kobiety⁹. Tym samym można ją traktować jako metonimię całego podprogowego uniwersum *Dzieci umarłych*. Tyle tylko, że w wypadku muzeum wszystko, co martwe i w jakiś sposób obsceniczne, zostaje wystawione na widok publiczny. Nie ma tu miejsca na wyparte i niechciane. Przestrzeń, którą kreuje Jelinek, to także wariant gabinetu osobliwości, gdzie obok cudów pochodzących z nieznanych łądów „kolekcjonowano” również eksponaty od-ludzkie (zdeformowane i zmutowane części ciał), lub takie, w których organizowano publiczne spektakle (*freak show*) z udziałem odmieńców, osób „niestandardowych” – niemieszczących się w paradygmacie „normalnego” człowieka.

W muzealnej piwnicy nie ma jednak warunków na nekroperformatywny zwrot, który nastąpi w finale powieści. Dopiero wtedy dojdzie do odwrócenia hierarchii, martwi zaś przekroczą granicę ustaloną prawem natury, a także prawem pamięci:

Wszystkie te siły zatem współpracowały i wszystko, ale to wszystko, zniszczyły. Z góry zostały przysłane, powkładały coś w drogę i tym samym

9 Zob. tamże, s. 556. Można – jak sądzę – przeprowadzić analogię między „zwłokami kobiety w słoju”, będącej emblematyczną martwą figurą (która przez to, że pozostaje zamknięta w słoju, nie uczestniczy w wydarzeniach jako aktywna nieumarła, ale dzięki temu daje nieme świadectwo Zagłady), a podobnymi figurami z *Maliny* Bachmann: wystającymi spod ziemi palcami bez pierścionków (analogia do *Es was Erde in ihnen* Celana), które prawdopodobnie należą do kobiet z niemożliwego do odkrycia Cmentarza Pomordowanych Córek; i figurą „łysej ciotki siedzącej przed lustrem” z powieści Imre Kertésza *Kadysz za nienarodzone dziecko* (ponownie: wypełnionej odniesieniami do Celana), która jest dla narratora synekdochą obozu zagłady.

ją powoli spulchniły, a teraz przychodzi las i przychodzi droga, i przychodzi strumień, i w ogóle wszystko przychodzi.¹⁰

W taki sposób działa nekroperformans: nie jest magiczną przepowiednią, która spełnia się, kiedy las przychodzi jako kara za morderstwa popełnione przez Makbeta, ale zupełnie realnym, aktywnym i powolnym działaniem ofiar, które piętrzą się w austriackiej pamięci Zagłady, a drażąc ją, „spulchniają ziemię” (własnymi ciałami) i wkładają (siebie samych) w drogi, by zdemaskować ukryte w Alpenrose nie-miejsce pamięci¹¹:

Gospodynią coś wstrząsa kolejny raz, kiedy słyszy łoskot jak Obce Armie Zachód, po czym już tylko świst, trzask, rumor, a potem wycie, wycie, wycie. Po czym wychodzi jej na spotkanie jej własny dom. To właściwie nie dom, to właściwie coś, co wychodzi na spotkanie domowi, nie jej, jego strażniczce. I wreszcie również i ona jest w domu.¹²

Słychać w tym fragmencie wyraźnie echa Heideggerowskiego „bycia u siebie” i „zamieszkiwania we własnym domu”. Jeżeli dla autora *Sein und Zeit* światem jest to, co należy uważać za dom człowieka, a autentyczne bycie-w-świecie oznacza stan (zatroskanego) zamieszkiwania, które pokonuje obcość, to Jelinek jest w tym punkcie bezlitosna. Gospodyni staje się jednocześnie strażniczką domu, strażniczką pamięci, strażniczką grobu (w jej domu znajdują się ofiary wyparte z pamięci), a także kimś w rodzaju Kafkowskiego strażnika, który broni wejścia do prawa. Tyle tylko, że „dom, który wychodzi jej na spotkanie”, jest zarazem przestrzenią martwych. Najprościej rzecz ujmując, ziemia jest domem zmarłych, ale paradoksalnie zamieszkuje go również strażniczka, przez sam fakt, że należy do tej samej, ale nieświadomionej, wspólnoty historyczno-pamięciowej. Kiedy zatem góra („to coś innego”) osuwa się na jej dom (literalnie spada na nią góra trupów), strażniczka grobu

10 E. Jelinek *Dzieci umarłych*, s. 650.

11 Postępuję się tu definicją wprowadzoną przez Romę Sendykę, która za intuicjami Pierre'a Nory i Claude'a Lanzmanna charakteryzuje „nie-miejsce pamięci” jako miejsce porzucone po Zagładzie oraz jako „obiekt diagnostyczny o fascynującym stopniu komplikacji, nabrzmiały znaczeniem [...], którego przeszłość nie pozwala całkowicie zanegować (np. ze względu na afekty wywoływane obecnością martwych ciał)”. R. Sendyka *Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki*, „Teksty Drugie” 2017 nr 2, s. 88.

12 E. Jelinek *Dzieci umarłych*, s. 654-655.

zostaje włączona do nekrowspólnoty (to czytelnicy, ironicznie rozegrany nowotestamentowy odpowiednik „bycia w domu Ojca”)¹³. Jest wreszcie – jak kpiąco konstatuje austriacka pisarka – u siebie w domu: w ziemi wypełnionej martwymi ciałami, bo w końcu i ona sama staje się martwym ciałem. Jelinek w tym punkcie precyzyjnie zaburza orientację przestrzenną; to, co jest górą, zostaje zrównane z ziemią, a to, co jest ziemią, miesza się z ludzkimi szczątkami.

Ten sposób myślenia o „wyrwie”, „gruncie bez fundamentów”, „widmowej retrakcji tego, co w górze i w dole”¹⁴, a także „sprawczości resztkowych form” nie pojawia się w prozie Jelinek przypadkowo. Wiele analogii łączy piarstwo autorki *Dzieci umarłych* z poetologią Paula Celana. Austriacka noblistka kilkakrotnie przywołuje fragmenty lub motywy z jego wierszy na kartach powieści (a później w dramacie *Rechnitz*). Już Paweł Piszczatowski zwrócił uwagę na utwory, w których zauważalna jest obecność idiomu Celana, tj. na *Fugę śmierci*, *Tanebrae* i *Chymicznie*¹⁵. O ile dwa ostatnie byłyby formami inspiracji czy konstelacyjnej formacji tropów, o tyle warianty i modyfikacje *Todesfuge*, a w dużym stopniu również *Es war Erde in Ihnen* (*A była ziemia w nich*) wyrażają w prozie Jelinek – przedstawicielki drugiego pokolenia – pewien rodzaj posttraumatycznego przejścia modelu obrazowania i doświadczeń żydowskiego poety, który mówiąc, że jedynym grobem jego matki (zginęła w obozie koncentracyjnym) jest *Fuga śmierci*¹⁶, ma też na myśli miliony innych nieupamiętnionych w żaden sposób ofiar Zagłady. W *Dzieciach umarłych* kryptonimów *Todesfuge* jest kilka: „czarne mleko”, u Celana wypijane o świcie, w południe i wieczorem (interpretowane na wiele sposobów w kontekście krematoryjnego – czarnego – dymu, ludzkich prochów czy

13 Tym samym dochodzi do przypięcztowania aktu seksualno-kreacyjnego (zapoczątkowanego w powieści orgią nieumarłej samobójczyni Gudrun i nieumarłego Edgara – ofiary wypadku drogowego).

14 Zob. M. Gromala *Resuscytacje Celana. Strategia widmontologiczna*, Austeria, Kraków 2018.

15 Zob. P. Piszczatowski *Przerwane opus magnum*, s. 199.

16 Chodzi o list Celana do Ingeborg Bachmann, Paryż, 12.11.1959, kiedy poeta, wściekły z powodu krytycznej recenzji, zawierającej mocno antysemickie aluzje, pisze: „Wiesz również – albo raczej: wiedziałas kiedyś – co starałem się powiedzieć w *Todesfuge*. Wiedź – nie, wiedziałas – więc muszę Ci teraz przypomnieć – że *Fuga śmierci* jest dla mnie także i tym: napisem nagrobnym i grobem. Kto wypisuje o *Fudze śmierci* takie rzeczy, jak Blöcker, bezczęści groby. Moja matka ma tylko ten grób”. P. Celan, I. Bachmann *Czas serca. Korespondencja Ingeborg Bachmann – Paul Celan, z dołączoną korespondencją P. Celana i M. Frischa oraz I. Bachmann i Celan-Lestrangle*, przeł. M. Łukasiewicz, A5, Kraków 2010, s. 127.

życiodajnego płynu zatrutego trupimi odpadkami), w prozie Jelinek z jednej strony zmienia się w wampiryczną pożywkę¹⁷, z drugiej w coś, co nie jest tolerowane przez nieumarłe dzieci (a także, czy może w szczególności, przez dzieci, które narodziły się już martwe w społeczności wypierającej Zagładę). Ale Jelinek potrafi również zdekonstruować metaforę „czarnego mleka”, grając opozycjami światła i ciemności:

Stwórca i twórcy programu „Zalóż się!” wiwatują, ktoś skradł nasze trupy [...]. Wszyscy umarli, proszę teraz wyjść z waszych wielorodzinnych schronień w Rosji, w Polsce i kto wie, w jakich jeszcze zadupiach leżycie beczynnie, na scenę! [...] No więc Państwo stoicie teraz w świetle, no więc jesteście jednocześnie tu i was nie ma, zawdzięczacie to Państwo naszemu sponsorowi Mleko Müller, który zafundował nam parę ton tego światła, które opakowane w małe styropianowe kubeczki, rzucamy teraz państwu na głowę. Bądź pochwalone jego imię, to jest, mam na myśli: niech będzie pochwalone imię Pana.¹⁸

Jeżeli w świecie po Zagładzie wszystko podlega u Jelinek hybrydyzacji i transmutacji, skoro martwi są żywi, język jest płataniną resztek, to nic w tym dziwnego, że oświetlenie (a przecież i oświecenie) widzów zgromadzonych w studiu musi się dokonać przez wylanie mleka, a raczej przez groteskowe obrzucenie ich tekturowymi kartonikami. Tak jakby powiedzieć: trudno, mleko się rozlało. Wszystkie sekrety zostaną teraz odkryte – ofiary z różnych stron wyjdą na światło dzienne. I chociaż mleko firmy Müller nie jest do końca „czarnym mlekiem” Celana, cała ta scena ma w sobie niepokojący transgresyjny ładunek, przywodzi bowiem również na myśl historyczne rejestry, w których martwi mogli być przetwarzani na inny produkt. Przewrotność narracyjnego gestu Jelinek polega też na rozsadzeniu struktury ostatniego zdania, kiedy to nie można przypomnieć sobie, kto ma być „wychwalany”, bo nie wiadomo w zasadzie, czy imię, nawet boskie, jeszcze cokolwiek znaczy – w jakiś sposób rezonuje to z *Psalmem* Celana, w którym pada: „Bądź pochwalony, Nikt/Tobie gwoli pragniemy/rozkwitać./Tobie/

17 „Masywne twarze podnoszą się ku nocy, z której ssiemy czarne mleko pewnego poety, po czym wypływamy je do szklanek, bo jeden tyk to już dla nas za dużo – mleko, które zdaje się trwożyć nasze kędzierzawe dziecko”, E. Jelinek *Dzieci umarłych*, s. 553.

18 Tamże.

wbrew¹⁹, a także z obrazoburczym *Tanebrae*: „Módl się, Panie/módl się do nas, / jesteśmy blisko²⁰”. Jest to niejako ostrzeżenie przed katastrofalnym potopem, który rozegra się w Alpenrose.

Jelinek zdaje się sugerować, że istnieje jakieś – niedające się racjonalnie wytłumaczyć – połączenie między jej strategią pamięciową, którą charakteryzuje niemożliwa do zakończenia praca odkopywania grobów ofiar, a gestem poetyckim i osobistym doświadczeniem Celana. W eseju *nie u siebie, a jednak w domu*, kiedy zastanawia się, czy to „umarli są rzeczywistością”, machinalnie wywołuje nazwisko autora *Fugi śmierci*, a jej rozważania powracają raz po raz do wiersza *Es war erde ihn Ihnen*:

Po historycznym doświadczeniu ostatecznego odrzucenia przez Boga zwykle rozkopywanie ziemi, żeby pochować zmarłych (a ziemia, ta materia zmarłych, jest we wszystkich w każdym, ludzie są z niej zrobieni i w nią się obracają), zmienia się w materię, z której są żywe trupy [to odniesienie do *Dzieci umarłych* – M.G.]: Ziemia była w nich, i kopali. Kopali i kopali, i tak mijał im dzień, mijała noc, więc nie tylko odrzuca się, przekopuje ziemię, żeby wrzucić do dołu zwłoki, ale żywe zwłoki to sami odrzuceni, przekopani, pokutujący za wyrwy.²¹

Do Celana wróci Jelinek również w mowie noblowskiej, w której nie tylko będzie naśladowała rejestry językowe i obrazowe zostały użyte przez Celana w *Rozmowie w górach*, lecz bezpośrednio nawiąże do *Fugi śmierci*:

Mój język tarza się już z lubością we własnym błotku, na drodze, w tym małym grobie tymczasowym, i w górę spogląda na grób wykopany w powietrzu.²²

W tej samej mowie autorka *Dzieci umarłych* nakreśli sposób funkcjonowania czegoś w rodzaju przymierza pomiędzy językiem, „tym psem” – z którym ciągle walczy, który stale jej zagraża, z którym musi zawierać liczne pakt,

19 Przekład Stanisław Barańczak. P. Celan *Utwory wybrane*, wybór i oprac. R. Krynicki, przeł. S. Barańczak i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 133.

20 Przekład Ryszard Krynicki. Tamże, s. 81.

21 E. Jelinek *Nie u siebie, a jednak w domu*, przeł. A. Wołkowicz, w: tejsze *Moja sztuka protestu*, s. 50-51.

22 E. Jelinek *Na uboczu. Mowa z okazji przyznania Nagrody Nobla*, przeł. M. Szczepaniak, w: tamże, s. 90.

a otaczającymi ją zewsząd zmarłymi. Wreszcie cztery lata później, w eseju *Choroba i współczesny mężczyzna*, wywoła postać Celana, który „siedzi na górze trupów oczekuje na dźwięk karzącego dzwonu”. Nie może z niej zejść, nie ma dla niego innego miejsca. Jego los – poety, Żyda, ocalałego – jest złączony rodzajem nekrotycznego paktu z ofiarami Zagłady. Jelinek postanawia więc raz jeszcze sprzymierzyć się z Celanem i ponownie zakodować jego idiom poetycki. Tak powstaje *Rechnitz (Anioł Zagłady)*.

Rechnitz: zejście

W nocy z 24 na 25 marca 1945 roku (w przeddzień Niedzieli Palmowej) grupa około 180 żydowskich pracowników przymusowych z Węgier została zamordowana przez uczestników przyjęcia odbywającego się na zamku hrabiny Margit von Batthyány. Masowa egzekucja była prawdopodobnie zaplanowana jako jedna z części rozrywkowych alkoholowej libacji. Gościom (głównie wysokim urzędnikom NSDAP, SS i Gestapo) rozdano broń, a następnie urządzono polowanie na Żydów przetrzymywanych w piwnicy²³. Jak za Davidem F. Litchfieldem podaje Monika Musiała – spośród 600 robotników wyselekcjonowano tych najbardziej wycieńczonych i niezdolnych do pracy, następnie zagoniono ich do stodoły Kreuzstadel (nazwa pochodzi od planu krzyża) i nakazano się rozebrać. (Dwudziestu pracowników zostało zmuszonych do wykopania grobu; wybranych do tej pracy zastrzelono kolejnego dnia).

Według radzieckich protokołów (Rosjanie zajęli Rechnitz parę dni później) w kilku odnalezionych i otwartych grobach znajdowały się ciała mężczyzn noszące liczne obrażenia zadane ciężkimi narzędziami. Bezpośrednią przyczyną zgonu był strzał w tył głowy²⁴. Rosjanie mieli przekazać mapę miejsca egzekucji prokuraturze austriackiej, ale zniknęła w niewyjaśnionych okolicznościach. Od tamtej pory nikt nie ustalił miejsca masowych grobów.

W 2008 roku Jelinek – zainspirowana artykułem Davida F. Litchfielda o rodzinie Batthyányich i tajemnicy wydarzeń w Kreuzstadel opublikowała dramat *Rechnitz. Anioł Zagłady (Der Würgeengel)*. Tekst, inkrustowany poematem T.S. Eliota *The Hollow Man*, *Bachantkami* Eurypidesa, cytatami z Nietzschego oraz z fragmentami wywiadu z austriackim mordercą Arminem

23 Zob. M. Muskała *Ściana milczenia*, w: tejsze *Między Placem Bohaterów a Rechnitz*, s. 323-327. Por. opracowania Davida F. Litchfielda, <http://www.davidrlitchfield.com/category/the-thyssen-art-macabre/> (13.03.2021).

24 Zob. M. Muskała *Ściana milczenia*, s. 325.

Meiwesem (nazywanym Potworem z Rotenburgu), który w 2001 roku zamordował, a następnie zjadł zaproszonego do domu mężczyznę, przybiera formę polifonicznej, widmowej maskarady, w której do głosu dochodzą wywoływani Posłańcy. Ich status ontologiczny nie jest określony. Przypominają ni to Mickiewiczowskie duchy, ni to powracające z bezczasowej przestrzeni (nie wiadomo – z przeszłości czy terażniejszości) upiory, zmuszone do bezustannego odtwarzania i performatywnego odgrywania (językowo i somatycznie) wydarzeń z marcowej nocy²⁵. Najbliżej im chyba jednak do Posłańców z Kafkowskiego *Zamku* – ich pozycja sprawozdawców i przewodników jest systematycznie podważana: nie dość, że często sami kontestują autentyczność swoich wypowiedzi, to dodatkowo zmieniają – świadomie lub nie – status swoich relacji:

Posłaniec znowu nic nie widzi, za to referuje, rezonuje, rekapitułuje i relacjonuje, nic nie wie, ale gardzi myślicielami i relacjonuje, on tylko relacjonuje, przecież nie jest winny; my nie jesteśmy winni, choćby i stu nas przyszło, bylibyśmy niewinni, bo nikt nic nie widział.²⁶

W świecie *Rechnitz* wszystko zostaje zaciemnione. Nie wiadomo, czy mamy do czynienia ze świadkami, aktywnie działającymi sprawcami, czy współwinnymi. Jelinek tworzy taki rodzaj bohaterów, którzy płaczą się w zeznaniach, przekazują informacje niesprawdzone, gdzieś zasłyszane. Ich język jest zaszyfrowany aluzjami, elipsami, gramami słownymi, skojarzeniami, dopowiedzeniami i historiami alternatywnymi. Jeśli przyjrzeć się temu z perspektywy mechanizmów inkorporacji i kryptonimii (Abraham, Török), które działają, kiedy to, co wyparte (martwe), spoczywa w krypcie pragnienia, lub potraktować wszystkie te chwytaki jak zabawę w *fort-da*, którą Freud w *Poza zasadą przyjemności* interpretuje jako dziecięcą inscenizację praktyk zakrywania i odsłaniania, odnoszącą do pojawiania się i znikania obiektu (matki), to okazuje się, że Rechnitz samo broni (jak Kafkowski Zamek) dostępu do tajemnicy, a Posłańcy testują – bez szans powodzenia – wytrychy językowe, które umożliwiłyby jej poznanie. Część sekretu jest znana od początku. Wiadomo, że chodzi o 180 żydowskich ofiar. Największy problem polega jednak na tym, że

25 „przecież strzelali wszyscy, widziałem ich, tylko my, posłańcy, nie strzelaliśmy, musimy tylko siedzieć i czekać, co nam powiedzą, co nam każą, a potem pędzimy, by zliczyć poległych i w sprawozdaniu ich rozliczyć”. E. Jelinek *Rechnitz*, s. 374.

26 Tamże, s. 401.

żaden Połaniec nie może zdradzić miejsca zakopania ciał – coś zawsze powstrzymuje go przed wypowiedzeniem „ostatniego” słowa. Jednocześnie jest on ciągle przymuszany przez nieznaną siłę do mówienia. Może więc jest też tak, że w *Rechnitz* martwi muszą zapożyczyć głos/język od żywych, aby w ogóle stać się słyszalni. Albo inaczej, muszą przekroczyć językową, p o s t m o r t a l n ą barierę, która w magiczny sposób broni im dostępu do wypowiedzenia się we własnej sprawie, i takimi sposobami wdzierać się do języka żywych (w rejestrze Jelinek „ciągle wpadać komuś w słowo”), by możliwe stało się zasygnalizowanie swojej obecności. Dlatego właśnie wszystkie wypowiedzi Połanów można potraktować jako zaszyfrowany kod lub spiętrzenie ludzkich i dosłownie nie-ludzkich (martwych) rejestrów języka: „Wszyscy są we mnie – powie jeden z wywołanych na scenę sprawozdawców – i chcą się wydostać, do tego wszyscy na raz”²⁷.

To ciekawe, ile się dzieje pod ziemią. Wykopiemy grób, którego nikt nie znajdzie, wszyscy go przeoczą, już to widzę, już przewiduję, nie będzie go w chmurach ani w powietrzu, grób zostanie tutaj, tutaj z nami, po grób.²⁸

Jelinek obsesyjnie poszukuje masowego grobu, konkretnego miejsca, zlokalizowanego gdzieś pod ziemią (to już nie Celanowski „grób w powietrzu” – dym z komór gazowych, w którym mieszają się prochy ofiar, ale niewielki „ciasny” dół wypełniony rozkładającymi się, martwymi ciałami), a zarazem miejsca symbolicznego, zapieczętowanego językowym kluczem, ochronione mechanizmami obronnymi, które można identyfikować (tak jak w przypadku *Dzieci umarłych*) jako austriacki model pozornie pustej pamięci Zagłady. Należy ją – zdaje się mówić autorka – tak długo drążyć, przekonywać, przeszukiwać i rejestrować najmniejszy choćby ruch, aż na powierzchni zaczną się pojawiać ciała ofiar, a to, co dotąd tłumione i nieświadomione, nie będzie mogło być dłużej ignorowane. *Rechnitz* staje się więc miejscem wyjętym z brutalnego, naturalistycznego horroru, w którym zjawiają się ogarnięci żądzą mordu myśliwi – uczestnicy przyjęcia na Zamku stają się sforą dzikich psów, polującą w blasku upiornego księżycy²⁹ – ni to dla rozrywki,

27 Tamże, s. 422.

28 Tamże, s. 376.

29 Tamże, „Księżyc milczący jak grób, staje dęba nad rozłożystymi dębami”.

ni dla zaspokojenia zwierzęcych instynktów – na wypuszczone z piwnicy ofiary. Tyle tylko, że psy nie są tak naprawdę psami, a pomordowani to nie dzika zwierzyna. Turpistyczna wyobraźnia Jelinek dekonstruuje język do tego stopnia, że granica między tym, co ludzkie i nie-ludzkie (zwierzęce) również w przypadku *Rechnitz* się zaciera. Można więc „zabić kogoś jak psa”, „złapać coś na ząb”, „zjeść na czymś zęby”, ale też „obejść się smakiem” lub złapać „niewysmakowaną”, „niepełnokrwistą” zdobycz, która „nie ma czym gryźć ziemi”³⁰. Jeśli wobec tego całe *Rechnitz* potraktować jak labirynt lub językowy kryptonim, ukrywający prawdziwe miejsca ukrycia grobu (zamaskowanego miejsca), to gry językowe mogłyby być czymś w rodzaju tablicy kodów i znaków, która umożliwi poprawne odszyfrowanie zagadki. (Trzeba pamiętać, że z perspektywy sprawców to, co dzieje się w dramacie, jest makabryczną, ale jednak zabawą w „bij i zabij!”). Z tą różnicą, że w pozagładowym świecie wszystkie tablice są porozbijane, a jeśli nawet można z nich coś odczytać, będą to albo tropy mylące, albo wchodzące ze sobą w konflikt, albo wreszcie takie, które odsyłają do innych tekstów kultury. Stąd w *Rechnitz* Anioł Zagłady (*El Angel exterminador*) z 1962 roku. W filmie Luisa Buñuela grupa zamożnych gości spotyka się na kolacji. Po zakończeniu przyjęcia nie mogą opuścić domu. Nie istnieje żadne racjonalne wytłumaczenie tej sytuacji. Jakis nieokreślony przymus nie pozwala im się wydostać. W *Rechnitz* działa to inaczej – nie chodzi o wyjście, ale o wejście, zejście w głąb, powiązane ze znalezieniem i odkopaniem grobu. O ile u twórcy *Psa andaluzyjskiego* możliwe jest czasowe przełamanie patowej sytuacji – po długim wyczekiwaniu, a i zrzućeniu wszystkich konwenansów kulturowych goście wreszcie wychodzą na zewnątrz, o tyle Jelinek nie pozostawia złudzeń co do rezultatów poszukiwań wejścia do masowego grobu.

Figure Anioła Zagłady można czytać na inne sposoby: jest w niej coś, co rezonuje z przydomkiem Mengelego (a Mengele i Eichmann to w rejestrze Jelinek metonimie Zagłady), ale może nawet bardziej z historiozoficznym *Aniołem historii* Benjamina, zwracającym swe oblicze tylko w stronę przeszłości:

Tam, gdzie przed nami pojawia się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieprzerwanie mnoży piętrzące się ruiny i ciśka mu je pod stopy. Chciałby się pewnie zatrzymać, zbudzić pomarłych i poskładać szczątki zaścielające pobojowisko. Lecz od raję wieje wichler, zaplątał mu się w skrzydłach, a tak jest potężny, że anioł nie potrafi

30 Zob. tamże, s. 340-341, 357.

ich złożyć. Wicher ten niepowstrzymanie gna go w przyszłość, do której zwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim aż pod niebo wyrasta zwałisko ruin.³¹

„Wydrążeni, puści, zapadli ludzie” – z poematu T.S. Eliota (nie zawsze cytowanego poprawnie) – pojawiają się najczęściej w sytuacjach, kiedy Jelinek uwagę Połańców przenosi na ofiary i wykopany dla nich grób³². To nie tylko ludzie wydrążeni chorobą i głodem, ale też tacy, którzy najpierw zostali „wydrążeni kulami”, później „zapadli się pod ziemię”, a wreszcie dosłownie wydrążono ich z pamięci. Wydrążeni to również ci pozbawieni ciała, rozszarpani w dionizyjskim szale (literalnie to nawiązanie do *Bachantek*, pośrednio do Nietzschego, przez *Zaratustrę* zaś do forsowanej przez nazistów ideologii nadczłowieka), a wreszcie i ludzie, którzy wydrążyli siebie samych przez maniackalne przekopywanie i rozkopywanie grobu³³. To zresztą ci sami kopacze, którzy dzień i noc muszą przekopywać ziemię w wierszu Celana *Es war Erde in Ihnen*.

A BYŁA ZIEMIA W NICH, i
kopali.

Kopali i kopali, i tak
przechodził ich dzień, ich noc. I Boga już nie chwalili,
który, tak słyszeli, tego wszystkiego chciał,
który tak słyszeli, to wszystko wiedział.

Kopali i nic już nie słyszeli;
nie stali się mądrzejsi, nie wynaleźli żadnej pieśni,
nie wymyślili sobie żadnego języka.
Kopali.

31 W. Benjamin *Tezy historyzoficzne*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, wstęp J. Kmita, przeł. H. Orłowski i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.

32 „dołki wydrążono, my się nie nadwyrężyliśmy, przy tym kazaliśmy drążyć tym, którym będą one potrzebne”. E. Jelinek *Rechnitz*, s. 387.

33 „Wyrzebać, zagrzebać, wyrzebać, zagrzebać, to się nawet trupom może znudzić! Mogłabym jeszcze dorzucić, gdzie będzie łatwo znaleźć te trupy, gdzie będzie trudno, ale nic nie powiem”. Tamże.

I nastąpi cisza, a także burza,
i nadeszły morza wszystkie.
Ja kopię, ty kopiesz i kopie też robak,
a tamto śpiewające mówi: oni kopią.

O jeden, o żaden, o nikt, o ty:
dokąd szło, jeśli donikąd szło?
O, ty kopiesz i ja kopię, i przekopuję się do ciebie,
A u palca budzi się nam pierścień.³⁴

[przeł. Feliks Przybylak]

Wiersz, zanim trafił do tomu *Die Niemandrose*, został opublikowany przez Celana w berlińskim czasopiśmie „Sinn und Form” (1962 H. 5/6) razem z tłumaczeniem poematu *Babi Jar* Jewgienija Jewtuszenki. To – jak sądzę – wybór nieprzypadkowy. Nie byłoby nic dziwnego w tym, gdyby Celan rzeczywiście myślał o *Es war Erde ihn Ihnen* jako głosie dotyczącym w gruncie rzeczy tej samej sprawy: masowości mordów i wszechobecności grobów. Jeśli Jewtuszenko zaczyna wiersz od niezwykle mocnej frazy: „Żaden pomnik nie stoi w Babim Jarze”, to w przewrotnej, a przecież często stosowanej przez Celana, poetyckiej strategii odwróceń mogłoby wcale nie chodzić o postawienie właściwego upamiętnienia, lecz o zwrócenie uwagi na wymiar i charakter masakry. Jelinek, która doskonale zna wiersz *Es war Erde in Ihnen*, oświetla dramat jego trupim światłem. A może inaczej: wkopuje wiersz Celana w strukturę *Rechnitz*. Warianty frazy „kopali, kopali, kopali”, będącej u Celana ponurym refrenem psalmu, który nie wychwala już żadnego Boga, w monologach Posłańców funkcjonują jak fragmenty grabarskich przyśpiewek: „...kopali i kopali. Kto sobie dołek kopie, ten sam w niego wpada”³⁵, albo zostają wywołane w sytuacjach, kiedy mowa o żydowskim złocie: „Gdzie Żydzi, tam złoto, każde złoto. Choć to niehigieniczne rozkładać się obok własnego złota. No, złotu to nie zaszkodzi. A oni kopali, kopali, kopali”³⁶. Jelinek fenomenalnie gra symboliką złota i kapitału. Złote żniwa są w *Rechnitz* trupimi żniwami, w czasie których martwi Żydzi stają się towarem: mającym swoją cenę, zaspokajającym potrzeby produktem pracy, a praca, materialno-organiczna

34 P. Celan *Utwory wybrane*, s. 123.

35 E. Jelinek *Rechnitz*, s. 384: „...welche sie selbst gruben und gruben und gruben. Wer sich selbst eine Grube gräbt, fällt auch hinein”.

36 Tamże, s. 385.

praca, przy której wszyscy w dramacie się męczą („kopia, kopia, kopia”), polega na ich zakopywaniu i odkopywaniu, na odgrywaniu gestów, które nie przynoszą efektu. Złoto idzie więc także w parze z fałszywą nagrodą – jeśli poprawnie zidentyfikujemy i odkopimy masowy grób, będziemy mogli ją odebrać. Wreszcie złoto wiąże Jelinek z Celanowskim pierścieniem (a i pierścieniem „pomordowanych córek” z *Maliny* Ingeborg Bachmann) – tyle tylko, że w wierszu Celana pierścień jest czymś, co budzi się w miejscu palca (stąd w *Rechnitz* mowa o rozkładzie przy własnym złocie), natomiast wyobraźnia Jelinek przekształca tę trupią figurę jeszcze dosadniej. To już nie pierścień, ale korona hrabiny Margit, przemieniająca się w koronkę nazębną. Jelinek ironicznie konstatuje: nie ma korony, nie ma zębów, co oznacza: skoro nie ma właściwych trupów, nie ma też żydowskiego złota.

Rechnitz to szaleństwo obrazów, które tylko pozornie nie mają odpowiedniego montażu. Widać to zwłaszcza w tych momentach, w których Jelinek zamienia się głosem z Celanem, kiedy Rechnitz zaczyna samo o sobie opowiadać, powołując się na jakiś inny język, pochodzący z wnętrza grobu. Celanowska fraza wpada w słowo Jelinek za każdym razem, kiedy ten czy inny Posłaniec, przejmując język sprawców, odtwarza scenę kopania grobu. Mówi się więc o: wygrzebywaniu, zagrzebywaniu, wygrzebywaniu i zagrzebywaniu jako nieznośnej, ale niemożliwej do zakończenia czynności, a także o ofiarach, które obsesyjnie „kopały dla siebie dołki”, i znowu: „kopały i kopały”. I co najważniejsze, wykopały grób, który nie chce i nie będzie nigdy znaleziony. A obsesyjna praca, wykonywana przez żydowskich kopaczy w przeszłości, zostanie przeniesiona do języka w przyszłości, gdy znowu będzie się odbywać poszukiwanie, rozgrzebywanie i wygrzebywanie w celu zidentyfikowania miejsca uchylającego się przed odpowiedzią. Innymi słowy, wiersz Celana działa jak zasłyszana, a później nucona bezwiednie melodia, jak upiorny refren, nawiedzający teraźniejszość i przyszłość, to jest – w modelu historycznym Jelinek – wieczną aktualność Rechnitz.

[...] wykopimy grób, którego nikt nie znajdzie, wszyscy go przeoczą, już to widzę, już przewiduję, nie będzie go w chmurach ani w powietrzu, grób zostanie tutaj z nami, po grób³⁷.

[...] wir graben ein Grab, das keiner findet, das alle übersehen, ich seh es schon, ich seh es voraus, in den Wolken wird es nicht sein, in den Lüften

37 Tamże, s. 376.

auch nicht, das Grab bleibt schön hier, hier bei uns, das bleibt uns, das Grab.

W polskim przekładzie nie można wyobrazić sobie chyba lepszego i mocniejszego obrazu: grobu, który zostaje z nami po grób, będąc już zawsze sygnałem popełnionej zbrodni. Jest to także fragment, w którym Jelinek bierze od Celana motyw „grobu w powietrzu” z *Fugi śmierci*, dzięki czemu nie tylko może zadzwonić z praktyk upamiętniania, nieprzynoszących większych rezultatów, jeżeli trudność sprawia im odnalezienie jednego tylko grobu. Można też potraktować wiersz Celana jak puszkę Pandory, która raz otwarta, rozlewa się po całym *Rechnitz*. Upiorny zamek i demoniczna hrabina, która przyzywa swoją sforę, żeby ta rozszarpała i pożarła wypuszczoną zwierzynę. Hrabina, która węszy i wypatruje złotych zębów. Hrabina decydująca się właśnie urozmaicić huczną zabawę o element zbiorowego mordy, w trakcie którego kule trafiają ofiary „celnie i głęboko”³⁸. A wreszcie i hrabina, która bawi się węzami lub przewiązuje je sobie wokół pasa, która dodatkowo potrafi sprawić, że nikt w tej historii nie potrafi wypowiedzieć się we własnej sprawie. Cała ta charakterystyka rezonuje z potężną figurą, jaką jest „Mistrz z Niemiec” z Celanowskiej *Fugi śmierci*.

Właśnie zauważyli, że coś jest nie tak z naszymi językami i wrywają nam wiszący płat. Nie po to tu jesteśmy, żeby rozwiązywać zagadki filozoficzne, jesteśmy tu, by się wydostać.³⁹

Wydostać się. Opuścić *Rechnitz*, uciec z historii Zagłady. Pomysł w gruncie rzeczy ocalający. Problem tkwi jednak w tym, że z *Rechnitz* nie ma wyjścia. Pomordowani nie mogą wyjść z ziemi, chociaż wciąż kopią, kopią, kopią i przekopują się dalej, w inny czas. Dążą przeszłość i teraźniejszość. Dążąc będą przyszłość. Tak jak kopacze z *Es war Erde in Ihnen* Celana nie wymyślili innego języka poza tym, który wyraża się w monotonnej czynności kopania. Na tym jednak polega ich paradoksalna sprawczość: język żywych, który został im odebrany przez morderców na długo przed samym morderstwem, przemienia się w dramacie Jelinek w język ponownie ożywiony, czyli taki, który nie znalazł jeszcze środków, żeby wygrzebać się spod ziemi (i być może – jak sugeruje Jelinek – nigdy już ich nie znajdzie), ale może się

38 Parafraza z *Fugi śmierci* Celana.

39 E. Jelinek *Rechnitz*, s. 335.

kierować bezustannie w głąb – jak Miłoszowski kret – poszukując kolejnych ciał. Z Rechnitz nie uciekną również sprawcy, którzy wpadli w pułapkę języka, zupełnie tak, jakby zostali pochłonięci przez wykopany w ziemi dół. Przewrotność Jelinek polega przecież na tym, że wielka figura Anioła Zagłady zamknięta jest u niej w tytułowym nawiasie. Uzgodnienie i poskładanie rozprysniętych fragmentów historii oznaczałoby dla sprawców przyznanie się do winy, oswobodzenie Anioła Zagłady i ucieczkę z historii. Posłańcy udający sprawców, a zarazem posłańcy udający obserwatorów mogą więc robić tylko to, na co pozwolą im ofiary. Ale ofiary nie pozostawią im wyboru. Jelinek i Celan nie pozostawiają wyboru. Wszyscy muszą kopać. Językowa klątwa zamku zapieczętowanego tajemnicą działa i – jak sugeruje austriacka pisarka – przechodzi również na kolejne pokolenia. W przeciwieństwie do *Dzieci umarłych* ziemia w *Rechnitz* nie jest żywiołem, który niszczy wszystko, co ludzkie, ujawnia obecność martwych. Przestrzeń dramatu jest szczelnie wypełniona martwymi ciałami, a jedynym możliwym do wykonania ruchem jest ten skierowany w głąb masowego grobu.

Abstract

Monika Gromala

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

Hollow Language, Unearthed Language: Necrotopographies of Elfriede Jelinek and Paul Celan

Gromala conducts a parallel reading of Elfriede Jelinek's novel *The Children of the Dead* and drama *Rechnitz* along with Paul Celan's poem "Es war Erde in ihnen" (It Was Earth in Them). Focusing on the discursive alliance of Jelinek's and Celan's words, Gromala shows how language altered and distorted by the Holocaust influences the formation of textual necrotopographies (spaces filled with dead bodies), whose presence in the analyzed works is directly linked to the "empty memory" of the Austrian experience of the Shoah. The article draws attention to ways in which the voice of the Other is overtaken by subjects who are in various ways dead and to Jelinek and Celan's strategy of creating an (anti)economy, meaning an excess of death that – by deconstructing language – piles life-less voices or those that remain suspended between life and death.

Keywords

Paul Celan, Elfriede Jelinek, language, Holocaust, *Rechnitz*