

ELFRIEDE JELINEK: «ΜΙΑ ΑΠΑΡΧΗ ΠΟΥ ΕΚΛΑΜΒΑΝΕΤΑΙ ΩΣ ΤΕΛΟΣ»

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ *DIE KINDER DER TOTEN*¹

Frauke Meyer-Gosau*

ΟΙ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ λειτουργίας του συστήματος Jelinek βασίζονται σε μίαν εναλλαγή δημιουργίας και αθέτησης προσδοκιών. Ερειδόμενο σε αυτό το σύστημα, το ίδιο το μυθιστόρημα συνιστά ένα ακραίο παράδειγμα της λογοτεχνικής εργασίας που κατέστησε την Elfriede Jelinek μοναδική μορφή μέσα στη σύγχρονη γερμανόφωνη λογοτεχνία. Μέσα στην οπτική της Jelinek, το ζήτημα δεν είναι μόνο μία επιφανειακή θέαση της παρούσης συγκυρίας, που χαρακτηρίζεται από την «καπιταλιστική» εξουσία και τη δίπολη δομή της «πάλης των φύλων». Η συγγραφέας επιζητεί μάλλον να επεξεργαστεί μία θέαση των σχέσεων εξουσίας μέσα από την ιστορία τους και να δουλέψει με την ιστορία στο παρόν: «Η μνήμη της γης δεν καταφέρνει να κρατήσει τους νεκρούς. Ανασταίνονται πάντα»².

«Θέλετε κι άλλη μηλόπιττα; Μετά χαράς να σας δώσω ένα μεγαλύτερο κομμάτι. Σας κόβω έναν τομέα του περιήμου σκοτεινού κύκλου όπου οι αποδεκατισμένες ρώσικες λεγεώνες, και οι άλλοι λαοί ήρθαν να ξεποστάσουν. Από τον ουρανό ρέει σοκολάτα και πυκνά λευκά σύννεφα, ένα άγαλμα που σκορπίζει σπόρους από πηγμένο αίμα, άφθονη και γλυκιά κρέμα πάνω στα αφανισμένα κορμιά που έμειναν ανοιχτά μ' ένα *spectaculum*: ένα αληθινό μνημείο, αλλά ποιος νοιάζεται γι' αυτό;»³

Το θέατρο του τυχαίου, της τρέλας, της συνεύρεσης, των βρυκολάκων και των νεκροζώντανων, του *έρωτα* και του *θανάτου*, που σκηνοθετεί η Elfriede Jelinek στα *Παιδιά των νεκρών* [*Die Kinder der Toten*] ακολουθώντας τους κανόνες της «τέχνης της που συνίσταται στο διακοσμητικό πολλαπλασιασμό των λέξεων»⁴ δεν είναι τελικά παρά καθαρή ζαχαροπλαστική, και η μυθιστοριογράφος μια ζαχαροπλάστρια, όπως η Μαντάμ Αϊχόλτζερ, η καρικατούρα των γυναικών συγγραφέων στο *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr!*⁵; Ως προς τις αισχρολογίες, το γκροτέσκο, τα αιχμηρά αστεία, τους μπουφόνικους συνειρμούς, που ισοπεδώνουν τα πάντα, φέρνουν τα πάντα στο ίδιο επίπεδο – ως προς όλα αυτά τα trade marks της γραφής της Jelinek, το νέο μυθιστόρημά της δεν έχει να παρουσιάσει κάποια καινοτομία, όπως θα προσδοκούσε κανείς. Ως συνήθως, ξαναβρίσκουμε εδώ την κλίση στους συνειρμούς, στις διακειμενικές αναφορές και νύξεις, που δίνουν στους φιλόλογους την ευκαιρία να κερδίσουν κάποια λαμπρά τρόπαια: «Θελήσαμε ένα κοτσύφι στο κλαδί να κελαηδήσει. Κάτι ασήμαντο, τέλος πάντων. Ας διεισδύσουμε στο θεμέλιο του είναι. Ας αφήσουμε τον λειμών»⁶. Το παιχνίδι με την παραδοσιακή θέση του συγγραφέα, το χλευαστικό βλέμμα που στρέφεται προς τους κριτικούς και τις περιβόητες υπόνοιες και υποθέσεις τους⁷, τα ίδια τα θέματα τέλος, η κατασκευή του κειμένου και η φαινομενικά ανεξάντλητη εμπαθής λογοδιάρροια της *κυρίας Έντνα* της σοβαρής λογοτεχνίας: όλα τα γνωστά συστατικά είναι παρόντα. Η «φύση», τα σπορ (Μπόρις Μπέκερ, Στέφι Γκραφ, Ούλι Μέγιερ, η δυστυχής πρωταθλήτρια του σκι), η πολιτική (που

εκπροσωπείται από το «Κόμμα των πράσινων», το «Χριστιανικό Κόμμα», τον Jörg Haider και τον F. J. Strauß, τους ομόλογους καγκελάριους της Αυστρίας και της Γερμανίας, Vranitzky και Kohl, αλλά επίσης την Ulrike Meinhof, τον «Botho και τους μικρούς του φίλους» και το Σεράγεβο)· η φολκλορική μουσική και η ποπ· ο τουρισμός· η θρησκεία· η διαφήμιση· η σεξουαλικότητα· όλα είναι παρόντα μέσα στην «Πανσιόν Άλπενρόουζ», αυτό το νεκροφυλακείο που εκθέτει τις ομορφιές του περιήμου τοπίου του «Tyrol/Stmk»⁸: «Ένα αληθινό μνημείο, ποιος όμως ενδιαφέρεται;»

Για να το πούμε ξεκάθαρα: αυτό το μνημείο της σφαγής, με τους νεκρούς του και ό,τι μένει από την ιστορία στα σάπια οστά τους, που το σέρνουν μαζί τους όταν επανέρχονται στη ζωή, δεν προσδίδει στη γραφή της Jelinek μια νέα διάσταση, αλλά μόνο ένα νέο μέγεθος – σε 667 σελίδες σύνολο (ένα νέο ρεκόρ για τη μυθιστοριογράφο) οφείλει να ανακαλέσει πλήθος προσώπων. Οι ήρωες του μυθιστορήματος είναι δύο νεκροζώντανοι «χωρίς γένεσθαι»: μια παλαιά φοιτήτρια φιλοσοφίας, η άτυχη Γκούντρουν Μπίσλερ, αυτοκτόνος, που διαβαίνει, μέσα σε πεντακόσιες σελίδες, με διάφορα πρόσωπα και μετά από κάποιες δολοφονίες από τον πάνω κόσμο στον κάτω κόσμο, και τον παλιό πρωταθλητή του σκι Έντγκαρ Στραντζ, εξίσου άτυχο, που πέθανε σ' ένα ατύχημα οδηγώντας σε κατάσταση μέθης, και μέσα στο μυθιστόρημα παίζει το ρόλο ενός αυτόχειρα κι ενός δολοφόνου. Δυο άλλα πρόσωπα, τα παιδιά ενός δασοφύλακα, μπορούν να επαναλάβουν την αιμομεικτική ομοφυλοφιλία τους με τα σώματα ενός πρώην αυτόχειρα και ενός φαντάσματος, και η Κάριν Φρέντσελ, μια ανύπαντρη μητέρα τύπου Jelinek, που καταντά σχιζοφρενής πριν αυτοκτονήσει, επανεμφανίζεται επίσης στο πρόσωπο διαφόρων θυμάτων. Συναντάμε επίσης τρεις ορειβάτες, άλλοτε νεκρούς, άλλοτε ζωντανούς, με διάφορα ονόματα, «τίποτα δεν γίνεται χωρίς αυτούς που έκαναν πάντα διακοπές και δεν έκαναν τίποτα»⁹, κάποιους φιλοξενοούμενους στην πανσιόν, προσωρινά εν ζωή, μια ιδιοκτήτρια πανδοχείου, ένα σκύλο, που προσποιείται πως πέθανε και αίφνης πεθαίνει πραγματικά, και τελικά το μέγα πλήθος των νεκρών. Είναι θύματα των ναζί ή ναζί οι ίδιοι, αδιακρίτως, τους οποίους ο Έντγκαρ και η Γκούντρουν ανασύρουν από τον κόσμο των νεκρών και τους εγκαθιστούν με τις αναρίθμητες χαρτονένιες αποσκευές τους στην πανσιόν, όπου νεκροί και νεκροζώντανοι λειμούριοι είναι «κντοιχισμένοι»: όλοι καταβροχθίζονται από ένα τεράστιο δάσος, από ένα παλιόροϊκό κύμα, μια κατολίσθηση και τον σωρό των πτωμάτων. Εκείνοι που βοηθούν και ανοίγουν τους λάκκους μεταμορφώνονται διαμιάς από τους βρυκόλακες σε νεκροζώντανους...

Φόνος, σεξ και κανιβαλισμός μεταξύ νεκρών

Στα *Παιδιά των νεκρών* ο κόσμος της Jelinek γνωρίζει μια αύξηση πληθυσμού. Αλλά η ιδιαιτελία αυτού του πληθυσμού επιτρέπει στη μυθιστοριογράφο, που έχει την έμμονη ιδέα των MME, να αναφερθεί στις τελευταίες εξελίξεις της αγοράς του κινηματογράφου, του βίντεο και της τηλεόρασης. Η Jelinek είχε αρχίσει γράφοντας λογοτεχνικές παραλλαγές μυθιστορημάτων «του σταθμού» και της λαϊκής λογοτεχνίας, παρωδίες του μυθιστορήματος μύησης και του «πάτριου» μυθιστορήματος (Heimatroman)¹¹. Είχε εξοικειωθεί με τους βρυκόλακες στο δραματικό της έργο¹² και τέλος προσανατολίστηκε προς μία γυναικεία γραφή (αντι)πορνογραφική¹³. Με το τε-

λευταίο της μυθιστόρημα συναντά πάλι την εποχή των MME: *Horror*-, *Snuff*- και *Splatter-Movie*. Ανάμεσα στην πανσιόν και το κεντρικό νεκροταφείο της Βιέννης, παραμορφωμένα ανθρωποειδή –ο Έντγκαρ, για παράδειγμα, καλυμμένος με κοκκινωπά οιδήματα από το γκάζι, οκλαδόν, σε στύση, μέσα στις ακαθαρσίες του, πράγμα όμως που δεν επιδρά αρνητικά στη χρήση του ως σεξουαλικό αντικείμενο– είναι επιρρεπή σε πράξεις κάθε λογής, αλλά δεν τα βάζουν ειδικά με κανέναν, μια και όλα τα δυνάμει θύματα είναι ήδη από καιρό ψευδο-νεκροί ή νεκροζώντανοι. Ο φόνος, το σεξ και ο κανιβαλισμός μεταξύ νεκρών στο «Νεκροταφείο των Αωνύμων», μέσα στο «εικονικό(;), διαβολικό χωριό»¹⁴ της Jelinek, θυμίζουν την έσχατη κατάσταση μια ψυχαγωγικής λαϊκής κουλτούρας που είναι τουλάχιστον αλλόκοτη. Ο τρόπος που η Jelinek τη μεταφέρει στην ανεπανδρόθωτα παρωχημένη γραφή της δε στερείται δεξιοτήτας, με τα αναπόφευκτα συμπτώματα μιας γκροτέσκας διαστρέβλωσης.

Η πρόκληση που είναι ένας από τους αγαπημένους τρόπους έκφρασης της Jelinek, παίρνει εφεξής ως αντικείμενο την πολιτικο-ανθρωπιστική συμφωνία του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού μετά το 1945, επειδή αυτή τη φορά το ζήτημα είναι η ολότητα, το σεξ και ο θάνατος μέσα στην ιστορική συγκυρία. «Κάτι κυφορείται εκεί πέρα, επειδή τα πάντα εξελίσσονται αντίστροφα με ξέφρενο ρυθμό, μέχρι μίαν απαρχή που εκλαμβάνεται ως τέλος», μπορούμε, παραδείγματος χάριν, να διαβάσουμε σε μια σελίδα όπου θίγεται το θέμα του Άουσβιτς. «Η συγγραφέας αυτής της πρότασης φτάνει πρόωρα στο τέλος και το εκλαμβάνει ως απαρχή και ως συγγνώμη για τη συνέχεια, όπου πλέον δε συμβαίνει τίποτα. Αξίζει περισσότερο να πηγαίνει κανείς καθημερινά στο Άουσβιτς για να διατηρεί τη μνήμη των νεκρών παρά να γράφει ποιήματα. Για μας, ένα γεύμα στα πέντε, ένα γεύμα στα έξι, είναι κιόλας ένα ποίημα»¹⁵. «Φωτιστικά από ανθρώπινο δέρμα, τα μαλλιά που ξαναφύτρωσαν στα θύματα των στρατοπέδων, ο νεκροζώντανος Χριστός: ο θάνατος είναι μια αγορά του ελεύθερου χρόνου»¹⁶, όπου ο αγαπημένος χορός της Jelinek, *Θεός-πατήρ-άνθρωπος-πέος-λόγος*, μπορεί να στολιστεί κατά βούληση με κάθε λογής μικροπράγματα για να δώσει το σύνθημα ενός παρδαλού «χορού του θανάτου»¹⁷. «Ο μικρός βοηθός με το σφυρί, η καρδιά»¹⁸ παίρνει επιτέλους τη σύ-

νταξή του. Πάει καιρός που οι νεκροί δεν τον έχουν ανάγκη για να επιστρέψουν στη ζωή. Η μυθιστοριογράφος ήθελε πάντα να τον αντιπαρέλθει, τουλάχιστον στο συγγραφικό της σχέδιο: «Όχι οίκτο»¹⁹.

Το κνήγι των πεταλούδων

«Η επιφάνεια των χρηστών δεν έχει βαθύτητα»²⁰. Πιθανώς αυτό το μυθιστόρημα, αυτό το νέο κείμενο που έγινε από «λεπτικές προκατασκευές»²¹, που ξεπερνά ένα νέο κατώφλι στην πρόκληση της φρίκης, μπορεί να πείσει τους αναγνώστες ότι είναι απατηλό να αναζητούν ένα «νόημα» στο περιεχόμενο, μια «αλήθεια» της γραφής στις λογοτεχνικές δημιουργίες της Elfriede Jelinek. Ο παροιμιώδης «κννισμός» της και η «υπέρβαση των ταμπού», που φαίνεται να αποτελεί αντικείμενο μιας ελευθεριάζουσας σκηνοθεσίας, είναι τα αποτελέσματα του *συστήματος Jelinek*, των θεμελιωδών προϋποθέσεων της γραφής της: ο

αποδέκτης είναι παρών για να παρακολουθήσει ένα παιχνίδι κατόπτρων ανάμεσα σε παραστάσεις που συνδέονται με λεπτικούς και διακειμενικούς συνειρμούς (άπειρους εξ ορισμού) και αποτελούν μια τριτογενή θα λέγαμε μορφή αντιλήψεων για την πραγματικότητα που ήδη έχουν επιβληθεί από τα MME. Το υλικό αυτών των λεπτικών αντικειμένων δεν έχει εξαρχής τίποτε το «αυθεντικό», το «πραγματικό», το «συγκεκριμένο» και τοποθετείται στους αντίποδες όλων των επιδιώξεων της παραδοσιακής λογοτεχνίας – δε θα μπορούσε να γίνει λόγος για μια αναμόρφωση ή μια επανάσταση μέσα στην κοινωνική πραγματικότητα, το ζήτημα πλέον είναι να κλονιστεί μια προδιαμορφωμένη αντίληψη της πραγματικότητας, να υποκινηθεί μια άλλη ανάγνωση, που δε θα υπέκυπτε στην ανταπάτη της διαφοράς της. Όπως παρουσιάζεται σήμερα, είναι καρπός διαφόρων συστημάτων ανάγνωσης και προτέρων σχημάτων.

Το παραδοσιακό πρόβλημα της «αλήθειας» ή της «αλήθοφάνειας» του περιεχομένου δεν μπορεί πια να θεθεί με τους ίδιους όρους: κυριολεκτικά δεν έχει νόημα. Και η «στράτευση» αυτών των κειμένων εξαντλείται σε ένα κνήγι πεταλούδων. Απλώς καρφισώνει θέματα και λόγια που ο κοινός νους θεωρεί ανήκουστα – υπ' αυτή την έννοια είναι ένα εφηβικό παιχνίδι. Μόνο οι διευθετήσεις που εμφανίζονται στα διάφορα επίπεδα του κειμένου –φλυαρία, παραλήρημα, φιλοσοφία– θα μπορούσαν να επιτρέψουν να φανεί η δυ-



νατότητα ενός περιεχομένου με την εμφανική έννοια, ενός πολιτικού νοήματος, κάποιου πράγματος τόσο ξένου στη νεωτερικότητα όσο το «μήνυμα». Αλλά οι αγαθές προθέσεις του ερμηνευτή που θα πάσχιζε να το φέρει στο φως θα προσέκρουαν σε αυτό το αναντίρροτο γεγονός: στη Jelinek, η γλώσσα προσανατολίζεται σε συνάρτηση με την ηχητικότητα των λέξεων – η παρέμβαση του συγγραφέα δείχνει να υπακούει σε μια αρχή μουσικότητας, στη βούληση ενός *εσωτερικού αυτιού*: το κείμενο που «ήδη ακούστηκε», προδιαμορφωμένο από πολλές πλευρές, αντιστέκεται σε κάθε άνωθεν απόφαση, στη θέσμιση ενός κειμένου με την παραδοσιακή έννοια του όρου²².

Έτσι, μέσα στα κείμενα της Jelinek χάνεται το τελευταίο σημείο αναφοράς της αστικής και δυτικής άποψης για την τέχνη. Όταν οι «επιρροές» και τα «συνήθη ακούσματα» υπερτερούν, όταν η κατασκευή τελείται με προδιαμορφώσεις και μόνο ο συνδυασμός τους διασφαλίζει ακόμα στο σύνολο μια ορισμένη «ατομική ιδιοτυπία» (που φαίνεται τώρα γελοία), τότε έχει χρεωκοπήσει ο καλλιτέχνης σαν auctor (δημιουργός): στην καλύτερη περίπτωση επιβεβαιώνεται ως arrangeur (διευθετητής). Αν γνωρίζουμε ότι τα MME παίζουν εδώ το ρόλο του «υπερ-εγώ²³», όπως πολύ νωρίς αναγνώρισε η Jelinek στις συνεντεύξεις της, και ότι η μόνη βαθμίδα διαμαρτυρίας που αντιτάσσεται σε αυτά είναι το «id» των καλλιτεχνών, στην ποικιλία των συνθέσών του, των μορφών και των αναμνήσεών του, μπορούμε να αναρωτηθούμε αν έχουμε ακόμα το δικαίωμα να μιλήσουμε σοβαρά για «στρατηγική καταστροφής και για δευτερεύουσα συναρμολόγηση²⁴». Αλλά, γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, η εμπαθής γραφή και η επιθετική άρνηση της παραδοσιακής εικόνας του καλλιτέχνη καθιστούν τη Jelinek την πιο επίκαιρη μυθιστοριογράφο της σύγχρονης γερμανόφωνης λογοτεχνίας: κατάστικτη από παρουσίες των MME (ρεαλιστικά σενάρια σχετικά με τη μητέρα στη σειρά «Allo docteur» και στο *Horror-Movie*, περνώντας από την ανάγνωση των Μαρξ/Μπένγιαμιν/Χάιντεγκερ) συλλέγει ψυχία και αποσπάσματα για να συγκροτήσει το κείμενό «της».

Μετά την ανάγνωση των *Παιδιών των νεκρών* είναι θλιβερό, παρότι σύμφωνο με τα πράγματα, το γεγονός ότι δε γίνεται να μην αναλογιστείς μια από τις αναρίθμητες φράσεις της Jelinek που διαμορφώνονται με βάση αυτό το πρότυπο: «Το να περιμένεις να γεννήσει ένα πτώμα, με τη γλώσσα μοναδική τροφό, καθώς οι ταμπέλες των κινηματογράφων σβήνουν σιγά σιγά και τίποτα πια δε συμβαίνει στην πόλη, δεν είναι δα και τόσο πρωτότυπο²⁵». Ανακαλύπτουμε ότι το πρώτο στοιχείο είναι επίσης «έσχατο». Και η συγγραφέας προσαρμόζεται: στην καλύτερη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με «σκιές ονομάτων». Μέσα σ' αυτή την προοπτική, προοπτική των επιθυμιών και της ικανοποίησής τους, το πάνω και το κάτω αντισταθμίζονται απολύτως.

*Frauke Meyer-Gosau, κριτικός λογοτεχνίας.

Έχει δημοσιεύσει (σε συνεργασία με τον Wolfgang Emmerich): *Gewalt, Faszination und Furcht*, Reclam, Λειψία, 1994.

Μετάφραση από τα γαλλικά
Κωστής Παπαγιώργης
Κέντρο Λογοτεχνικής Μετάφρασης
Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Επιθεώρηση *Liber*, τεύχος 27, Ιούνιος 1996.
2. Elfriede Jelinek, «Ich will kein Theater». *Theater Heute*, τ. 8, 1989, σ. 32.
3. Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Reinbek, 1995, σ. 510.
4. Gabriele Riedle, «Mehr, mehr, mehr! Zu Elfriede Jelineks Verfahren der dekorativen Wortvermehrung», στο Heinz-Ludwig Arnold, *Elfriede Jelinek, Text & Kritik* 117, σ. 95-103.
5. Elfriede Jelinek, *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr. Prosa*, Reinbek, 1985.
6. Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, ό.π., σ. 497. Η τελευταία φράση περιλαμβάνει ένα λεκτικό παιχνίδι με το *Wesensgrund*, θεμέλιο του είναι, και το *Wiesengrund*, βάθος του λειμώνα, αλλά επίσης και με το δεύτερο όνομα του Theodor W. Adorno. Η Χάνα Άρεντ, που δε συμπαθούσε τον Adorno, τον αποκαλούσε πονηρά *Wiesengrund*.
7. Βλ. π.χ. αυτό το απόσπασμα: «Να με λοιπόν με το ταμπόν μου, ένα παράδειγμα της τεχνικής αναπαραγωγικότητας, αναχαιτίζω πλήρως τη φύση, πατάω λίγο το χαρτί πάνω στο οποίο άφησα πολλές φορές τη σφραγίδα μου, δίκην εκδικήσεως, και οι σόλες μου αφήνουν ίχνη. Έχει αποσυρθεί τώρα η φύση (...). Γιατί δεν έχω σχέσεις με άντρες, και δεν ξέρω και πολλά πράγματα για την απόλωση». *Αυτόθι*, σ. 82.
8. Stmk: Steiermark, η Στυρία.
9. *Αυτόθι*, σ. 479.
10. Elfriede Jelinek, *wir sind lockvögel baby! Roman*, Reinbek, 1983.
11. Michael. *Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, Reinbek, 1992: *Die Liebhaberinnen*, Reinbek, 1975: *Die Klavierspielerin, Roman*, Reinbek, 1983: *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*, ό.π.
12. *Krankheit oder Moderne Frauen*, Κολωνία, 1987.
13. *Lust*, Reinbek, 1989.
14. *Die Kinder der Toten*, ό.π., σ. 455.
15. *Αυτόθι*.
16. *Αυτόθι*, σ. 243.
17. *Αυτόθι*, σ. 193.
18. *Αυτόθι*, σ. 657.
19. *Αυτόθι*, σ. 232.
20. Gabriele Riedle, «Mehr, mehr, mehr!». ό.π., σ. 102.
21. *Αυτόθι*, σ. 100.
22. Αυτή είναι και η μόνη ένσταση που θα είχα για το εξάλλο τόσο συνοπτικό και ακριβές βιβλίο για τις πηγές και τις θεωρητικές αναφορές, που δημοσίευσε η Marlies Janz (*Elfriede Jelinek*, Metzler, Στουτγκάρδη, 1995).
23. Joseph-Hermann Sauter, *Weimarer Beiträge* 6, 1981, σ. 111.
24. Sigrid Löffler, «Leben aus zweiter Hand», στο *Süddeutsche Zeitung*, 20 Οκτωβρίου 1994.
25. Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, ό.π., σ. 510.