

Monika Szczepaniak

Marsjasz w Falludży : Elfriede Jelinek o pornografii i moralności w stanie wyjątkowym

Nowa Krytyka 26-27, 221-237

2011

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Monika Szczepaniak

Uniwersytet im. Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Marsjasz w Falludży
Elfriede Jelinek o pornografii i moralności
w stanie wyjątkowym

Wartainment

Jest rok 2003. Trwa wojna w Iraku, o której media informują cały świat. Elfriede Jelinek uważnie śledzi doniesienia telewizyjne i znajduje swój kolejny temat. W ciągu kilku tygodni pisze sztukę *Bambiland* – równoległe do wydarzeń wojennych, na podstawie medialnych relacji o konflikcie militarnym, który przeszedł do historii jako „wojna obrazów”. Powstaje intertekstualna sztuka teatralna odwołująca się do bieżących informacji i komentarzy (głównie CNN), wypowiedzi polityków, licznych tekstów i obrazów z historii kultury zachodniej z wpisaniem w nią na stałe paradygmatem konfliktu zbrojnego. Jelinek pośrednio rozprawia się ze współczesną polityką przemocy, która w imię obrony bezpieczeństwa narodowego („wojna z terroryzmem”¹) tworzy i sankcjonuje przeszerzenie wyjęte spod prawa, a pod płaszczykiem demokracji czy religii (walka

¹ Jacques Derrida wskazuje na pomieszanie pojęć, kwalifikuje sformułowanie „wojna z terroryzmem” jako „retoryczne nadużycie” i przekonuje, że pojęcie terroryzmu obejmuje swym zasięgiem coraz nowsze koncepty (J. Derrida, *Co to jest terroryzm?*, www.nowakrytyka.pl/spip.php?article208).

z „osią zła”) pozwala na zaspokajanie (męskiej) żądzy władzy i bogactwa („oś zła” = „oś ropy”)².

Bambiland nie jest jednak sztuką o wojnie, lecz krytyczną refleksją na temat jej medialnych reprezentacji, oryginalnym rodzajem namysłu nad retorycznym i wizualnym wymiarem informacji, próbą artystycznej interwencji w globalny dyskurs medialny. W centrum zainteresowania pisarki znalazły się MEDIA, które w epoce „telenadzoru” znacząco wpływają na percepcję informacji przez „konsumentów”, kreując hiperrealność i prowadząc do swoistej „hipnotyzacji” i infantylizacji społeczeństw³.

Christoph Schlingensief, który w roku 2003 wystawił *Bambiland* w wiedeńskim Burgtheater, trafnie przyrównał tekst Jelinek do karabinu maszynowego, wymierzonego w militarne i medialne „karabiny maszynowe”. Centralnym tematem sztuki jest według reżysera ilustracja diagnozy, że „wszyscy jesteśmy gotowi uznać wojnę za rodzaj kompleksu rozrywkowego”, w którym można się na jakiś czas „zakwaterować”⁴. Zapośredniczona w słowach i obrazach obecność wojny, zniszczenia, śmierci dostarcza milionom ludzi przed telewizorami ROZRYWKI. Tę swoistą „teleintymną” bliskość cierpienia i śmierci zapewniają reporterzy zaangażowani” (*embedded journalists*), podróżujący wraz z armią amerykańską po to, by „wysyłać obrazy do domów” i zadowalać żądnych sensacji, spożywających właśnie kolację „konsumentów” przekazów *live*. Przychodzimy do domu i natychmiast „włączamy obraz”. Oczekiwany jest ENTERTAINMENT, telewizorze pragną oglądać (podglądać), nie odwracają oczu, nawet jeśli „serwowane” jest irackie porno-perwersyjny *wartainment*. Telewizyjny ekran staje się fetyszem, uwodzicielski czar obrazów zabija wszelkie współczucie, powoduje stopień wrażliwości: „Czy rzeczywiście wszystkie uczucia są martwe, naprawdę wszystkie? Bo zobaczyły tyle rzeczy przerażających i tyle cierpienia?”⁵. Rozszarpane, zmasakrowane, zwęglone ciała nie robią większego wrażenia, „znikają” w swej teleobecności. Coraz bardziej drastyczne

² Na temat lukratywnych kontraktów i profitów firm amerykańskich z wojny w Iraku: S. Zgliczyński, *Hańba iracka. Zbrodnie Amerykanów i polska okupacja Iraku 2003–2008*, Warszawa 2009, s. 99–106.

³ Por. P. Virilio, *Bomba informacyjna*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006.

⁴ Ch. Schlingensief, *Unnobles Dynamit: Elfriede Jelinek*, [w:] E. Jelinek, *Bambiland. Babel. Zwei Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 2004, s. 7–12, tu s. 13. Wszystkie cytaty w tłumaczeniu M.S.

⁵ E. Jelinek, *Bambiland...*, op.cit., s. 18.

obrazy ciał „toczą wojnę” (audiowizualną, elektroniczną) – wojnę o nasze emocje, o zaangażowane spojrzenie na cierpienie innych, o współ-czucie⁶.

Jelinek upomina się o realne ofiary. Poszukuje adekwatnego języka dla wyrażenia ludzkiego cierpienia z dala od medialnych ikon i fraz, powodzi języków i obrazów, narracji sugerujących niewinność i bohaterstwo („nie znajduję rymu”). „Otumaniony” medialną papką tele-widz – gdyby sięgnął po tekst Jelinek – być może uświadomiłby sobie, jak trudno jest odróżnić symulację od rzeczywistości, może dotarłoby do niego, że wojna w Iraku nie była *simulacrum*, że rozgrywała się realnie, że pochłonęła setki ofiar. Jednak pytanie o możliwości artystycznej reprezentacji wojny pozostaje otwarte. Jelinek tłumaczy:

Nie mamy możliwości zgłębienia istoty wojny, albo mamy ich nieskończenie wiele. Ale ponieważ możemy także milczeć [...] czyli nie mówić, staram się nie mówić poprzez nie-milczenie. Wyjaśnię, co mam na myśli: Pozwalając autonomicznie przemówić wielu płaszczyznom językowym, niejako mogę pozwolić sobie na milczenie. Interweniując w sztuczność różnych melodii językowych, jednocześnie zachowuję dystans. Możliwe, że ta praca z cytatami [...] jest jakimś rodzajem pramilczenia albo postmilczenia. O czym nie można milczeć, o tym trzeba mówić⁷.

Stan wyjątkowy

Pojęcie stanu wyjątkowego jako kategorii prawnej, politycznej i filozoficznej wprowadził do debaty nad kondycją współczesnych demokracji włoski filozof

⁶ Relacje CNN i arabskiej stacji Al Dżazira (obie stacje mieni się politycznie niezależnymi) stanowią narracje wzajemnie konkurencyjne: CNN transmitowała obrazy z dużej odległości, eksponujące osiągnięcia amerykańskiej technologii militarnej, Al Dżazira dostarczała detalicznych obrazów rozszarpanych ciał żołnierzy amerykańskich oraz irackich ofiar, szczególnie wśród ludności cywilnej. Amerykańska „perspektywa zwycięzców” eliminuje zmasakrowane ciało, telewizja arabska je eksponuje. Jelinek podaje przykład rozszarpanego ciała dziecka pokazywanego do kamery – „uniwersalne dziecko, które nam zawsze pokazują, aby wydobyć z nas uczucia” (ibidem, s. 53) i komentuje, że chętnie ofiarujemy datki na cele charytatywne, ale uczucia trudno z nas wydobyć przez obrazy.

⁷ „Es gibt keine Möglichkeit, sich einem Krieg zu nähern”. Wywiad z Elfriede Jelinek, „Bühne” 2003, nr 12, s. 16–17, tu s. 17.

Giorgio Agamben, który powołuje się na tezy Carla Schmitta⁸ oraz Waltera Benjamina⁹.

Traktat Agambena o przemianach stanu wyjątkowego w nowoczesnych systemach prawnych stanowi część projektu *Homo sacer*, którego centralnym problemem jest analiza współczesnej biowładzy i jej panowania nad „nagim życiem” odartych z wszelkiej podmiotowości wykluczonych w rodzaju więźniów obozów koncentracyjnych czy pogrążonych w sztucznej śpiączce pacjentów klinik. Tradycyjna kategoria polityki zastąpiona została biopolityką, czyli zarządzaniem politycznie skonstruowanym życiem biologicznym, które Agamben określa mianem „nagiego życia”¹⁰. *Homo sacer*¹¹ zajmuje wedle Agambena przestrzeń nierozróżnialności normy i wyjątku, przestrzeń, w której prawo przechodzi w stan nieuchwytności i trudno jest określić, czy w danym przypadku jest ono jeszcze przestrzegane. Kwalifikacje czynów zależą od decyzji suwerennej władzy¹² opartej na logice wyjątku. Suweren stoi ponad porządkiem prawnym, a jednocześnie jest z nim związany. Stanie-ponad i bycie związanym – „taka jest topologiczna struktura stanu wyjątkowego”¹³. W rzeczywistości stan wyjątkowy nie sytuuje się ani wewnątrz, ani na zewnątrz porządku prawnego, „a problem jego definicji dotyczy właśnie progu, strefy nierozróżnialności, w której ‘wewnątrz’ i ‘na zewnątrz’ nie wykluczają się, lecz przesadzają o swej nieokreśloności”¹⁴.

⁸ C. Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma*, tłum. M.A. Cichocki, Kraków 2000.

⁹ W. Benjamin, *W sprawie krytyki przemocy*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] idem, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, Poznań 1996, s. 27–54.

¹⁰ Agamben powołuje się m.in. na Arystotelowskie pojęcia *bios* i *zoe*, na teorem biopolityki Foucaulta oraz wywody Benjamina na temat świętości każdego życia. Pierwowzorem „nagiego życia” jest dla Agambena *homo sacer*, którego wykluczenie stanowi podstawę konstytuowania się władzy. Rozwinięcie teorii Agambena nie jest – rzecz jasna – możliwe w ramach tego artykułu. Zwięzłe, lecz kompetentne wprowadzenie do myśli włoskiego filozofa stanowi niemieckojęzyczna monografia E. Geulen, *Giorgio Agamben zur Einführung* (Hamburg 2009).

¹¹ *Sacer* oznacza zarówno „święty”, jak i „przeklęty”. Pojęcie *homo sacer* używane było w prawie rzymskim na określenie osoby społecznie wykluczonej, która mogła być pozbawiona życia, ale nie mogła być poświęcona w trakcie religijnego rytuału (wykluczenie obejmowało zatem zarówno porządek świecki, jak sakralny i prawny).

¹² Na temat paradoksu suwerenności: G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2008, s. 27–47.

¹³ G. Agamben, *Stan wyjątkowy, Homo sacer II*, 1, tłum. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2008, s. 55.

¹⁴ *Ibidem*, s. 40.

Jak przekonuje filozof, „celowe wytwarzanie sytuacji permanentnego stanu nadzwyczajnego [*stato di emergenza*] [...] stało się jedną z podstawowych praktyk współczesnych państw, w tym również tak zwanych państw demokratycznych”¹⁵. Od upadku III Rzeszy państwa zachodnie dążą do wprowadzenia i utrzymania permanentnego stanu wyjątkowego, w ramach którego podejmują działania poza prawem, a jednocześnie w jego obrębie – działania w rodzaju „legalnych operacji militarnych” czy tzw. misji stabilizacyjnych. Stan wyjątkowy coraz częściej jawi się jako dominujący we współczesnej polityce paradygmat władzy, polityka zaś stała się nieodróżnialna od logiki stanu wyjątkowego. Przestrzeń, w której stan wyjątkowy staje się regułą, Agamben określa mianem „obozu”, pomyślanego jako struktura niezależna od rodzaju przestępstw i topografii¹⁶.

Biopolityczne znaczenie stanu wyjątkowego, w którym prawo włącza w siebie jednostkę poprzez zawieszenie swego działania, wyłania się z *military order*, wydanego przez prezydenta USA 13 listopada 2001 roku¹⁷. Rozporządzenie to sankcjonuje areszt na czas nieokreślony oraz procesy osób niebędących obywatelami amerykańskimi, podejrzanych o związki z terroryzmem¹⁸.

Właśnie w perspektywie egzekwowania suwerennej władzy przysługującej prezydentowi w sytuacji zagrożenia należy interpretować decyzję prezydenta Busha o przyznaniu sobie po 11 września 2001 tytułu Commander in Chief of the Army. Jeśli jednak [...] przyjęcie tego tytułu kojarzy się nieuchronnie ze stanem wyjątkowym, to Bush próbuje wytworzyć sytuację, w której zagrożenie staje się regułą, i w której rozróżnienie pomiędzy pokojem a wojną (wojną zewnętrzną i domową wojną światową) staje się niemożliwe¹⁹.

Aby pokazać, jak można wpisać anomie w porządek prawny, Agamben powołuje się m.in. na przykład imigrantów osadzonych w Guantanamo, których pozbawiono wszelkich praw i sprowadzono do statusu „nagiego życia”. Przy-

¹⁵ Ibidem, s. 9.

¹⁶ Por. obóz jako biopolityczny paradygmat nowoczesności – G. Agamben, *Homo sacer*, op.cit., s. 163–257.

¹⁷ Fragmenty tego rozporządzenia przytacza Stefan Zgliczyński w *Hańbie irackiej* (s. 149–150).

¹⁸ G. Agamben, *Stan wyjątkowy...*, op.cit., s. 10.

¹⁹ Ibidem, s. 38.

kład ten ilustruje powstawanie bytów prawnie nieklasyfikowalnych czy też utratę tożsamości prawnej przez osoby, których życie wpisane zostaje w maszynę władzy. Administracja Busha postanawia znieść zakaz tortur, działając w obrębie prawa (stan wyjątkowy jest administrowany), więźniowie nie mają jednak określonego statusu prawnego. Aby zastosować normę, zawieszono jej zastosowanie. Wytworzono wyjątek, powołując się na stan wyższej konieczności. Powołano do życia strefę, w której można zabijać, nie będąc posadzonym o morderstwo.

Agamben formułuje tezę, że stan wyjątkowy osiągnął dzisiaj swój maksymalny, globalny zasięg. „Normatywny aspekt prawa może być więc bezkarnie eliminowany i łamany przez przemoc zachodnich demokracji, które – na zewnątrz ignorując prawo międzynarodowe, a wewnątrz wytwarzając permanentny stan wyjątkowy – rzekomo wciąż stosują [*applicare*] prawo”²⁰. Wirtualnie znajdujemy się zatem w społeczności „obozu”, w przestrzeni stanu wyjątkowego, w której może zdarzyć się wszystko, „a to, co się zdarzy lub nie zdarzy, jest wypadkową nieprzewidywalności i etycznej postawy tych, którzy aktualnie posiadają status suwerenów”²¹. Wszyscy jesteśmy poniekąd egzemplarzami „nagiego życia”, czyli potencjalnymi kandydatami na ofiary „logiki” czy raczej przemocy wyjątku.

Recording the Pain of Others

Albrecht Koschorke charakteryzuje konflikt Zachodu z islamem jako rywalizację o męski honor, poprowadzoną według reguł rządzących sportem²² na płaszczyźnie militarnej, erotycznej i duchowej. Jednak to, co zdarzyło się w Abu Ghraib²³, dezawuuje ideę sportowej czy honorowej rywalizacji – oddziały amerykańskie bynajmniej nie kojarzą się z rycerzami czy krzewicielami demokracji, lecz demonstrują obecność przemocy seksualnej w „stanie wyjątkowym”. „Na-

²⁰ Ibidem, s. 127.

²¹ E. Geulen, *Giorgio Agamben zur Einführung*, op.cit., s. 111.

²² A. Koschorke, *Onaniezwang in Abu Ghraib. Über Lust und Folter*, [w:] P. Diehl, G. Koch (red.), *Inszenierungen der Politik. Der Körper als Medium*, München 2007, s. 180–192, tu s. 182.

²³ Por. S.M. Hersh, *Chain of Command. The Road from 11/9 to Abu Ghraib*, New York 2004.

gie życie” otrzymuje wyraźne konotacje seksualne: suweren zawłaszcza ciało, agenci i agentki władzy przebierają mężczyzn w damską bieliznę, ustawiają nagie ciała w pornograficzne konstelacje, zmuszają do przyjmowania upokarzających póz, szczują psami, zakładają worki na głowy (sterują zmysłową percepcją), podłączają do elektrod ręce i genitalia. Suwerenna władza zawłaszcza ciało także w tym sensie, że zmusza do uprawiania seksu i wprowadza przymus orgazmu jako element upokorzenia²⁴. I jednocześnie kręci film według skryptu pornograficznego w celu seksualnej stymulacji konsumentów.

Koschorke wyróżnia trzy aspekty decydujące o pornograficznym charakterze obrazów tortur w Abu Ghraib: opartą na przymusie symbiozę nagiego ciała i kamery, globalną dystrybucję obrazów w „sieci” przemocy i pornografii oraz aspekt misji pornograficznej w sensie imperatywu podniecenia ofiar („ma erekcję!”, ciało „świadczy” przeciwko niemu)²⁵. Jest to szczególnie rodzaj upokorzenia przedstawicieli kultury islamskiej, sytuujący się w opozycji do ascetyczno-spirytualistycznych ćwiczeń zamachowców na WTC. Więźniom automatycznie przypisano konserwatywną moralność seksualną islamskich fundamentalistów z ich fundamentalnym brakiem akceptacji dla nagości i aktu pornograficznego w celu pobudzenia seksualnego „publiczności”. Dlatego tortury pornograficzne w Abu Ghraib otrzymują także wymiar religijny.

Fakt, że jedną z głównych ról w scenariuszu wojennej pornografii odgrywa KOBIEŃ – okryta złą sławą Lynndie England – prowokuje do refleksji nad dokonującym się w Abu Ghraib swoistym przemodelowaniem tradycji pornograficznych przedstawień. Dotychczas to kobieta była bezwolną zabawką i pasywnym obiektem seksualnym, a pornografię interpretowano jako formę manifestacji męskiej kultury, w której kobiety są wykorzystywane i zamieniane w towar²⁶. W „stanie wyjątkowym” przemoc pornograficzna nie jest już domeną męską – wydaje się zatem, że zawieszony został nie tylko porządek prawny i religijny, ale także porządek płciowy. Z drugiej strony jednak narracje medialne o Lynndie England charakteryzuje tendencja do infantylizacji „małej Lynn-

²⁴ Także w Guantanamo udokumentowano epizody pornograficzno-sadystyczne, jak smarowanie krwią menstruacyjną, wmawianie homoseksualizmu czy bicie nagich więźniów wyłącznie dla zabawy.

²⁵ A. Koschorke, *Onaniezwang in Abu Ghraib...*, op.cit., s. 187–188.

²⁶ Por. krytykę feministyczną, np. *Pornography – Men Possessing Women* (1981) autorstwa Andrei Dworkin czy słynną akcję PorNO zainicjowaną w Niemczech przez Alice Schwarzer.

die” oraz do jej wiktylizacji jako pasywnej ofiary despotycznego Charlesa Granera. W wielu komentarzach podkreślano, że England uczestniczyła w męskim spektaklu sadyzmu pod dyktando Granera. Niemniej jednak to właśnie kobieta stała się globalnym symbolem spektakularnej przemocy i seksualnych aspektów wojny. Lynndie uśmiecha się z fotografii we frywolnych pozach, sama lub w towarzystwie Granera, obok poniżonych ofiar, można także zobaczyć ją z papierosem w ustach, z dłonią celującą w penisy nagich więźniów, jakby chciała strzelić. „Zwykła procedura operacyjna”²⁷

Tortury pornograficzne nie miałyby „sensu”, gdyby nie były pomyślane jako spektakl upokorzonych ciał – spektakl cierpienia przed zebraną „publicznością”, a na dodatek pod nieczułym okiem kamer. Władza nad nagim ciałem manifestuje się tutaj w formie zawłaszczenia obrazu. Zdobyczą staje się nie ciało, lecz jego obraz. Im bardziej atrakcyjne wydają się filmowane sceny cierpienia, bólu i upokorzenia ofiar, tym bardziej potęguje się perwersyjna voyeurystyczna żądza sprawców tortur, zmierzająca do dostarczenia kamerze jak najwięcej „mięsa”, a oczom żądnych sensacji widzów sadomasochistycznej rozrywki. W brutalną rzeczywistość wojny wdziera się perwersyjna ZABAWA. I to właśnie *for fun*, a nie w celu wymuszenia zeznań czy wymierzenia kary celowo zadaje się fizyczny lub psychiczny ból poprzez seksualne nadużycia władzy.

W artykule *120 dni Bagdadu* Ulrich Raulff nazywa wojnę „matką pornografii”²⁸ i wskazuje na tradycję wojennej „maszyny obrazów”: wojna „pozostawia nie tylko porozrywane ciała i spalone miasta”, produkuje także „okrutne spektakle” – „dla Goi i Heinera Müllera sztuka stanowiła rodzaj kontynuacji wojny za pomocą innych narzędzi”²⁹. Także Elfriede Jelinek – intelektualna terrorystka – na swój własny oryginalny sposób wypowiada wojnę obrazom wojny.

²⁷ *Standard Operating Procedure* to tytuł amerykańskiego dokumentu Errola Morrisa z roku 2008 na temat skandalu w Abu Ghraib. Być może ten film miałby szansę zainicjować w Polsce dyskusję na temat naszego uwikłania w „stan wyjątkowy”, niestety nie można go było zobaczyć w polskich kinach.

²⁸ Oryginalna wersja brzmi *der Vater der Pornographie* (wojna jest w języku niemieckim rodzaju męskiego, co lepiej oddaje istotę produkcji pornografii).

²⁹ U. Raulff, *Die 120 Tage von Bagdad*, „Süddeutsche Zeitung” 4.05.2004.

„Wszystko jest raną”

Jest rok 2004. Obrazy tortur w Abu Ghraib obiegają cały świat i są szeroko komentowane przez austriackie media. Medialna narracja i wizualne *postscriptum* wojny w Iraku prowokują Jelinek do napisania kolejnej sztuki. *Babel* stanowi kontynuację podjętej w *Bambiland* analizy i krytyki kultury zachodniej z jej centralnymi elementami władzy/przemocy, seksu/rodziny oraz mitu/religii, które są ze sobą ściśle powiązane zarówno na płaszczyźnie kolektywnej, jak i indywidualnej. Jelinek miesza perspektywy czasowe i przestrzenne, konstruuje tożsamości hybrydyczne, burzy opozycje binarne (np. sprawca–ofiara) i wreszcie, a może przede wszystkim, „miesza języki” (*Babel!*), zderza dyskursy i obrazy, tworzy skomplikowaną tkankę tekstową o charakterze wielogłosowych monologów.

Trzeci segment tekstowy – polifoniczny monolog Piotra – nawiązuje do tematu wojny, zabijania, tortur, bólu, cierpienia. Piotr jest ożywionym trupem (*zombie*), postacią hybrydyczną o płynnej tożsamości – amerykańskim żołnierzem-najemnikiem, który wisi na moście w Falludży, zmasakrowany, pozbawiony głowy – resztką ciała, okaleczony tors:

Przywłaszczyli sobie moją skórę, a pod nią ja – ogromna rana, okropne, wszystko jest raną, zewsząd wypływa krew [...] ³⁰.

Piotr mówi o przestrzeni poza działaniem prawa i o prywatnej wojnie, w ramach której i jego „sprywatyzowano”. W pewnym sensie sprzedał własną skórę, zauważa to jednak dopiero teraz, kiedy ma status ofiary, kiedy jest już „zwęglony”.

Nie, nie lękajcie się, ta strefa poza prawem to nie jest dyktatura, to są zaświaty, właśnie tam się znalazłem. To miejsce, w którym każdy może atakować i już nie można się bronić ³¹.

³⁰ E. Jelinek, *Bambiland...*, op.cit., s. 149.

³¹ *Ibidem*, s. 195.

Piotr jest jednocześnie mitycznym Marsjaszem obdartym ze skóry³², torturowanym za karę, bo ośmielił się wyzwać Apollina na pojedynek, chwilami zdaje się być samym Apollinem, katem, sprawcą cudzych ran, choć sam jest jedną wielką raną – okaleczonym amerykańskim żołnierzem, chwilami iracką ofiarą tortur. Domeną Piotra jest krzyk, skarga, lament, upominanie się o przywrócenie cierpieniu jego przerażającego wymiaru, zatraconego w medialnych symulacjach osławiających oblicze horroru. Piotr/Marsjasz WIDZI w odróżnieniu od „otumanionych” konsumentów medialnych obrazów, bezmyślnie (bez głowy, bez mózgu?) patrzących na tortury przy wieczornym posiłku.

Jak to wygląda, kiedy wieszają mnie na moście i mam tylko fragmenty nóg, a gdzie jest reszta, gdzie głowa? Nigdy przedtem nie sądziłem, że głowa jest tak istotna!³³

Współczesna wojna prezentuje się w sztuce Jelinek jako demonstracja fallicznej męskości, plac zabaw dla żądnych przygód „chłopców”, takich jak „testosteronowy cowboy” George W. Bush. Tyle że polem bitwy jest obóz dla więźniów... Wojna jest jak zabawka, jak „instrument muzyczny”. Dostarcza przyjemności obrazów śmierci, którymi karmi się globalna telespołeczność („aż zawiesza się serwer”).

Refleksja Piotra obejmuje nie tylko własny status ofiary jako „przedmiotu” w rękach władzy, lecz także jako obiektu fotografowanego dla rozrywki: decydujący jest fakt włączonej kamery. Władzę ma ten, kto ma obraz. Obecność równa się obecności na obrazie. Dlatego Piotr zdaje sobie sprawę, że jego wnętrznościom trzeba zrobić zdjęcie, bo „nie można przyswoić tego, czego nie sfotografowano lub nie sfilmowano”³⁴. Piotr zawieszony jest w sferze, która „wymyka się wszystkiemu oprócz aparatu fotograficznego”³⁵.

Jelinek przywołuje konkretne obrazy tortur, np. prowadzenie na smyczy, wkładanie głowy do klozetu, smarowanie ekskrementami, skakanie po ludzkiej

³² W mitologii greckiej satyr Marsjasz znalazł flet i wyzwał na pojedynek Apollina grającego na lirze. Bóg przyjął wyzwanie pod warunkiem, że pokonany odda się na łaskę zwycięzcy. Po zakończonym remisie pierwszym starciu Apollo sprytnie zaproponował zmianę zasad: grę na instrumencie odwróconym. Marsjasz sromotnie przegrał i został przez Apollina powieszony na drzewie i żywcem obdarto ze skóry.

³³ E. Jelinek, *Bambiland...*, op.cit., s. 190.

³⁴ Ibidem, s. 149.

³⁵ Ibidem, s. 189.

piramidzie, deptanie twardym obuwiem po palcach i stopach więźniów, zmuszanie do przyjmowania akrobatycznych pozycji seksualnych czy do masturbacji, stymulację analną z zakrytą głową. *And they took pictures of everything* – ten fragment zeznania jednego ze świadków wydarzeń w Abu Ghraib powtarza się w *Babel* jak rodzaj refrenu przypominającego, że możemy obejrzyć WSZYSTKO. W epoce współczesnych wojen banalizacja zabijania i eksterminacji oraz normalizacja przemocy sięgnęły zenitu.

Monolog Piotra/Marsjasza wskazuje na status „zdobyczy”, który przysługuje obrazom cyrkulującym w sieci³⁶, obrazom oddzielonym od ludzi, obrazom, które w telewizji nagle stają się „osobowościami” – „nagie zdjęcie, ale należąca do niego osoba zniknęła i nie zastosowano żadnej procedury”³⁷. Czy można być bardziej nagim niż będąc nagim?

Zdarcie skóry byłoby jakimś rozwiązaniem, ale kto by to sobie uczynił? I jeszcze przed kamerą? Ależ owszem! Każdy! Bo na niego pa-trzymy³⁸.

Tak funkcjonuje współczesny obieg obrazów i newsów: „Już zbliżają się pierwsze hieny”³⁹.

Obok analizy i krytyki strategii medialnych i współczesnej antropologii postrzegania Jelinek interesuje także analiza polityczna fenomenu asymetrycznych „nowych wojen”⁴⁰, w których kluczową rolę odgrywają *warlords*, dobrze opłacani najemnicy i terroryści, militarna przemoc skupia się na ludności cywilnej, a prasa, telewizja i Internet zyskują status wyjątkowo skutecznej broni. Marsjasz „sprzedał własną skórę”, a teraz jego ciało jest już zwęglone i wisi w przestrzeni prawa/bezprawia, „w której nie chroni go żadna z misjonarskim zapalem wprowadzona demokracja, w której demokracja raczej zrzuca własną

³⁶ Naszpikowaliśmy obrazami „sieć” (Internet), ale słowo *Netz* pojawia się także w znaczeniu *Netzhaut* – siatkówka – oko bombardowane obrazami i przepuszczające te obrazy bez głębszej nad nimi refleksji. Obraz noża zbliżającego się do oka, aby je przeciąć i spowodować nowy sposób patrzenia (patrzę i widzę), uzupełnia wizja interwencji w globalną sieć obrazów (w dyskurs medialny) – wizja podobna do projektu porwania się z motyką na słońce. Dodatkowo *Netz* wskazuje na sieć firm amerykańskich, które bezpardonowo bogacą się na wojnie w Iraku.

³⁷ E. Jelinek, *Bambiland...*, op.cit., s. 159.

³⁸ Ibidem, s. 161.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ H. Münkler, *Die neuen Kriege*, Reinbek bei Hamburg 2002.

skórę”⁴¹. Marsjasz/żołnierz/Jelinek kilkakrotnie przywołuje Agambenowskie pojęcie „stanu wyjątkowego” i wskazuje na niebezpieczeństwa demokracji, które bronią swych praw w prywatnych wojnach. Mityczna para Apollo i Marsjasz uzyskują w *Babel* polityczną konkretyzację. Reprezentują nie tylko powtarzającą się w historii konstelację przemocy i nadużywania władzy, ale także konkretnie uzurpacje Busha i „terrorystyczne” oblicze jego administracji. Granica między wojną a terroryzmem jest płynna. Postać mówiąca jest raz Marsjaszem, raz Apollinem. Raz przedstawicielem armii suwerena, raz ofiarą jego polityki:

Jestem jeszcze trochę suwerenny, ale suwerenem to ja nie jestem, nie jestem głową mego ciała, tej właśnie brakuje⁴².

Prawdziwego suwerena Jelinek przywołuje w innym miejscu i okazuje się, że także i on jest ranny. Spadł mianowicie z roweru: „Ojej, co się stało z ciałem suwerena? Wypadek”⁴³. Gdzie nasza litość i trwoga, gdzie przerażenie i współczucie?⁴⁴

Panujący spadł z roweru. Żadna ofiara nie jest za duża dla naszej demokracji – w najmniejszym stopniu dotyczy to poświęcenia samej demokracji! Nie, nie, to nie jest moje. Czy to powiedział nasz Benjamin, który też czasem chce nam coś powiedzieć? Nie, to chyba nie był on⁴⁵.

Mityczne stanowienie i egzekwowanie prawa w wydaniu amerykańskiej „demokracji” prowokuje Jelinek do interwencji. *Babel* to nie tylko postirackie antyporno przeciw seksualizacji wojny. To także głos „w sprawie krytyki przemocy” (Benjamin) – przemocy nadużywających władzy niby-bogów Busha-seniora (Bóg-ojciec) i Busha-juniora (Jezus W. Bush – zbawiciel świata na

⁴¹ B. Lücke, www.todsuende.com. *Lesarten zu Elfriede Jelineks „Neid”*, Wien 2009, s. 153,

⁴² Ibidem, s. 190.

⁴³ Ibidem, s. 191.

⁴⁴ Jelinek przewrotnie upomina się o Arystotelowskie afekty właśnie w tym miejscu, w kontekście „tragedii” suwerena.

⁴⁵ E. Jelinek, *Bambiland...*, op.cit., s. 193.

życzenie ojca⁴⁶). Boska, mityczna natura przemocy otrzymuje wymiar historyczny – wymiar stanu wyjątkowego stworzonego przez ludzkich uzurpatorów. Apolliński wiatr władzy gra na nagich żebrach Piotra, a flet/penis irackiej ofiary (Piotr/Marsjasz/iracka ofiara) staje się instrumentem, którym zabawia się BOGINI ROZRYWKI Lynndie England – i osiąga globalny sukces.

Nie ma takiego prawa, które chciałoby wejść w ten stan wyjątkowy (*Ausnahmezustand*), a raczej stan filmowania (*Aufnahmezustand*), w którym się znajduję. Prawo jako pierwsze ucieka przerażone, kiedy mnie widzi⁴⁷.

Zatem miejsce zajmowane przez Piotra to przestrzeń bez-prawia, to miejsce kaźni („moja egzekutywa i moja legislatura, ale gdzie są moje nogi?”⁴⁸), to przestrzeń, do której Piotr został zwabiony – „zrekrutowany”, a potem „zrujnowany”. I wreszcie oczywiście – sfotografowany. „Jeśli demokracja musi się chronić, to nie jest już demokracją”⁴⁹ – powtarza Jelinek za Agambenem. Ale gdyby Piotr wcześniej mógł się „ochronić”, może stałby się kimś innym niż (teraz zwięglonym) najemnikiem amerykańskiego Boga/Apollina – zwycięzcy, który bierze wszystko. „Bóg Apollo jest ciągle najgłośniejszy. Umarły jest cicho”⁵⁰.

Elfriede Jelinek udziela głosu umarłym⁵¹. Zmusza nas do posłuchania, co ma nam do powiedzenia martwy tors ofiary. Rozpaczliwy krzyk Piotra skierowany jest przeciwko torturom, przeciwko ich obrazom, przeciwko konsumptom irackiego porno, także wszelkiej pornografii umierania.

A może my wszyscy już mamy na szyjach smycz, za którą szarpie Lynndie, myśląc, że to wygląda zabawnie⁵².

⁴⁶ Konstelacja Bóg Ojciec i syn zarówno w *Bambiland*, jak i w *Babel* kojarzona jest z synem Bushem jako kontynuatorem polityki ojca.

⁴⁷ E. Jelinek, *Bambiland...*, op.cit., s. 197.

⁴⁸ Ibidem, s. 214.

⁴⁹ Ibidem, s. 210.

⁵⁰ Ibidem, s. 122.

⁵¹ Por. M. Szczepaniak, „Widzę góry trupów”. *Dyskurs memorialny w dramatach Elfriede Jelinek*, [w:] M. Szczepaniak (red.): „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*, Bydgoszcz 2008, s. 35–51.

⁵² E. Jelinek, *Bambiland...*, op.cit., s. 182.

Stan wyjątkowy/STAN FILMOWANIA⁵³ jest wszędzie. Wszyscy jesteśmy „Marsjaszami”. Abu Ghraib jest w naszym salonie. Przeżywamy tortury, patrząc i nie widząc. Jesteśmy niewolnikami ekranu. Może chcemy stać się obrazem, jak Piotr/Marsjasz wołający o zdjęcie, aby zaistnieć?⁵⁴ Bo tak „wchodzi się dzisiaj do historii” – nie poprzez czyny, lecz poprzez udział w paradzie cielesności⁵⁵.

Gdzie jest moralność?

Co ma uczynić artysta, aby nie wpaść w pułapkę powielania medialnych przedstawień? Jaki przekaz możliwy jest w świecie monitorów, który zupełnie strywalizował wartości, emocje, słowa? W kulturowym kontekście przesytu obrazów i moralnej próżni strategia przesady, szokowania, prowokacji nie zdaje już egzaminu.

Jelinek uprawia bez wątpienia pisarstwo polityczne (*embedded literature*), jednak ze świadomością niemocy współczesnej sztuki wobec szeroko pojętej władzy (Apollo/Bóg ojciec/Bush), także władzy mediów. I wobec wyzwania, jakim jest przedstawienie zmediatyzowanej rzeczywistości. Zainspirowana przez „złych rodziców” autorka, „zrodzona z mediów”, tworzy obrazy obrazów świata. Rozprawia się z medialnymi konwencjami reprezentacji, wpisując w teksty dla teatru intrygujące napięcie intermedialne. Wraz z Jeanem Baudrillardem wskazuje na pewną „obszerniczość” kultury patrzenia (patrzę, więc jestem) i prowokacyjnie pyta o status globalnej wspólnoty telekonsumentów: czy jesteśmy widzami lub „aktorami”, czy może tylko zahipnotyzowanymi, pozbawionymi iluzji, „transpolitycznymi” podglądaczami? Czy posiadamy jeszcze zdolność do współ-odczuwania, pochylenia się nad losem anonimowych

⁵³ *Aufnahmezustand* otwiera dodatkowo znaczenie przyswajania obrazów, czyli stan permanentnej percepcji czy gotowości do konsumpcji obrazów.

⁵⁴ Krzyk Piotra stanowi także protest przeciwko oddzielaniu osoby od obrazu („jestem dodatkiem do obrazu”). Rozpaczliwe „jestem fajką” nawiązuje do słynnego obrazu Rene Magritte’a *To nie jest fajka*.

⁵⁵ W pierwszym monologu *Irm mówi* Jelinek tematyzuje ekspansję cielesności i wskazuje na preferencje współczesnej kultury zorientowanej na ciało i dezawuującej wszelki intelektualizm.

ofiar (ofiar wspieranej przez nas polityki)⁵⁶, do prawdziwej ŻAŁOBY, do rozpamiętywania dotkliwej straty?⁵⁷ Jak przekonuje Judith Butler, strata uzyskuje pewną realność dopiero poprzez żałobę, a wrażliwość na cierpienie może być – obok etyki *non-violence*, z której należałoby uczynić politykę – formą oporu przeciwko politycznym nadużyciom władzy⁵⁸.

W kontekście postmodernistycznej kultury medialnej, w której wojna jawi się jako spektakl obrazów („myśleliśmy, że będzie śmiesznie”), Jelinek z jednej strony porusza kwestię znikania wojny jako realnego zdarzenia (wojna w Zatoce była!⁵⁹), z drugiej zaś snuje refleksję na temat sensu sztuki i odpowiedzialności artysty w świecie po 11 września. Pobrmiewający w monologu Piotra/Marsjasza krytyczny wobec mediów głos artysty/artystki/autora/autorki przywołuje MORALNOŚĆ (gdzie jesteś? na scenę! do roli głównej!), aby zaraz ironicznie sparodiować koncepcję dzieła sztuki z przesłaniem moralnym: „Jeśli to nie jest sztuka z przesłaniem moralnym, to ja już nie wiem”⁶⁰. W kulturowym kontekście „zużycia” estetyki szoku, stopienia afektów odbiorcy, rutynizacji negatywnych bodźców wizualnych rola artystki-moralistki wydaje się anachronizmem.

Dlatego Jelinek roztacza wizję teatru jako „instytucji moralnej” (Schiller) i natychmiast tę wizję anuluje, bo szanse skutecznego konkurowania z medialnym zalewem obrazów należy ocenić jako nikłe. Globalna telespołeczność здаje się tracić zdolność (wolność) myślenia w kategoriach politycznych. Pod „obstrzałem” medialnych informacji tkwimy „zbombardowani” w stereofonicznym

⁵⁶ Na temat polityki stanu wyjątkowego, także w Polsce, por. E. Charkiewicz, *Polityka stanu wyjątkowego* (www.nowakrytyka.pl/spip.php?article431).

⁵⁷ Ten aspekt postirackich monologów Elfriede Jelinek eksponuje znakomita inscenizacja sztuki *Babel* w reżyserii Mai Kleczewskiej (polska prapremiera: Teatr Polski Bydgoszcz, 5.03.2010). Kleczewska skonstruowała postaci matek i umieściła je w prosektorium obok ciał synów. Matka płacząca nad ciałem syna – Matka Boska, Jokasta, matriarchalna pramatka, matka islamskiego zamachowcy-samobójcy, matka męczennika, bohatera, wojownika – przypomina nam o tym, że w kulturze „stanu wyjątkowego” śmierć nie zawsze jest rozpoznawana jako godna żałoby. Matka-żałobnica (genialna kreacja Dominiki Biernat) wykrzykuje swój ból, wchodząc na widownię, jej lament jest przejmującą manifestacją niewypowiedzianej żałoby – manifestacją werbalną (wręcz na granicy ludzkich zdolności artykulacyjnych) i manifestacją cielesną z tymi elementami cielesności jako bytu materialnego, które „znikają” na „odpornym” na krew i łzy płaskim ekranie telewizyjnym.

⁵⁸ Wywiad z Judith Butler (www.nowakrytyka.pl/spip.php?article400).

⁵⁹ Por. słynną tezę Baudrillarda „Wojny w Zatoce nie było” (J. Baudrillard: *Wojny w Zatoce nie było*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006) i równie słynną odpowiedź Derridy wskazującą na tysiące ofiar.

⁶⁰ E. Jelinek, *Bambiland...*, op.cit., s. 166.

bezruchu, w intelektualnym stanie wegetatywnym, uodpornieni na „ikonografię cierpienia” (Susan Sontag): „Jeśli chcą Państwo nadal oglądać tych zmasakrowanych, wyczerpanych ludzi, którym obcięto głowy [...], to zapraszam do mnie”⁶¹. Aspiracje teatru Jelinek w epoce kultury wizualnej zmierzają w kierunku „uwidocznienia” tych, którzy zniknęli, także „zniknęli” w dyskursie medialnym – w kierunku manifestacji „tradycji uciskanych” (Walter Benjamin), zatrzymania cyrkulacji obrazów, prowokacji do refleksji, stworzenia przestrzeni dla emocji związanych ze śmiercią, przywrócenia obrazom funkcji memorialnej⁶². To są podstawowe zadania dla sztuki upominającej się o moralność. Nie oczekujemy jednak odpowiedzi na pytanie, jak te zadania zrealizować. Jelinek raczej sceptycznie sugeruje, że „tego, co się ostaje, nie fundują poeci”⁶³.

MARSYAS IN FALLUJA
ELFRIEDE JELINEK ABOUT PORNOGRAPHY
AND MORALITY IN THE STATE OF EXCEPTION

Summary

This essay deals with the reception of Giorgio Agamben’s philosophy and contemporary media theories in Elfriede Jelinek’s plays *Bambiland* (2003) and *Babel* (2005). In these plays, addressing the war in Iraq and the problem of its presentation in the media, Jelinek refers to Agamben’s theorem of the *state of exception*, which has become a paradigm of government today, and exposes the structures of economy and power in the context of the Iraq War. The events in Fallujah and Abu Ghraib serve as a starting point for a critical reflection on the ideological dimension and the specifically pornographic character of the globally distributed images of torture and suffering. More-

⁶¹ Ibidem, s. 141.

⁶² Przywrócenie obrazom funkcji przypominania i upominania postuluje Susan Sontag w swym ostatnim *Regarding the Pain of Others* (New York 2003).

⁶³ Elfriede Jelinek w wykładzie noblowskim. Pisarka wielokrotnie w swoich tekstach dla teatru, a także w prozie odwołuje się do Hölderlina. W świetle pesymistycznej filozofii Jelinek tego, co się ostaje, nie fundują także filozofowie, ale może warto przytoczyć polityczne wizje Agambena i Butler. Agamben postuluje takie rozumienie polityki, w którym życie nie jawiłoby się jako substancja definiowalna, aby było ono nierozzerwalnie związane z określoną formą życia (należy wyrwać życie z obszaru kompetencji prawa i nauk biologicznych). Butler upomina się – jak już wspomniałam – o etykę *non-violence* oraz o taki status praw człowieka, który gwarantowałby im nienaruszalność także, a nawet szczególnie, w stanie wyjątkowym.

over, Jelinek thousands of real victims of the war and discuss the question of the role of the contemporary artist in times of “news wars”, media influence on people and the trivialisation of pictures, words and emotions related to death.