

***Babel*, czyli co się zdarzyło, kiedy Elfriede Jelinek pomieszała języki?**

Literatura, czyli melodia pomieszanych języków

We współczesnym literaturoznawstwie dominuje przekonanie, że nie można znaleźć niepodważalnego kryterium prawdy o tekście literackim, a zatem uprawnione są różne wypowiedzi na jego temat. Konsekwencją „dogmatycznego sceptycyzmu” (E. Goodheart) o proveniencji poststrukturalistycznej jest pluralizm metod interpretacji. Zamiast dogmatyzmu – chaotyczne zróżnicowanie drażniące konserwatystów przywiązanych do ambicji poznania „całej prawdy” o tekście. Zamiast pozytywistycznej jednoznaczności i „zadomowienia” w teorii obiecującej neutralność i uniwersalność – konieczność orientowania się w „dzisiejszym rozgardiaszu indywidualnych badawczych opcji i idiosynkrazji” (Nycz 1995, 8), w gąszczu teorii o małym lub średnim zasięgu, wypowiedzi podszytych świadomością historycznych i kulturowych uwarunkowań wszelkich dyskursów, analiz bazujących na modelach antyhermeneutycznych¹, interpretacji odwołujących się do kulturowej teorii literatury (Nünning, Sommer 2004; Markowski, Nycz 2006). Współczesny dyskurs teoretycznoliteracki, akceptujący swe usytuowanie w kontekście historycznym, rezygnuje z założenia o istnieniu stałej postawy czy trwałego porządku rzeczy. Takie założenie „daje z pewnością poczucie intelektualnego bezpieczeństwa, a jego podważenie skłania zwykle do mówienia o zagrożeniu chaosem, wobec którego będziemy bezbronni, nie mając w zanadrzu teorii wspartej o trwałą fundament” (Nycz 1995, 16). Z drugiej strony jednak ogranicza ono możliwość głębszego poznania skomplikowanych i różnorodnych procesów i zjawisk kulturowych stających się przedmiotem eksploracji literaturoznawstwa.

Zburzenie monolitycznej wieży Babel w rozumieniu metafory sposobów argumentacji w ramach dyskursu teorii literatury² sytuuje się zatem między „przekleń-

¹ Do antyhermeneutycznych modeli interpretacji należy np. dekonstrukcja czy teoria Stanleya Fisha. O dekonstrukcji jako krytyce interpretacji por. Burzyńska (2001, 275-497), także Dehnel (2006, 85-142). Polskie wydanie esejów Stanleya Fisha z przedmową Andrzeja Szahaja – por. Fish (2002).

² W dobie globalnej cyrkulacji produktów kultury w wielu dziedzinach wiedzy i nauki obserwuje się tendencję do używania wspólnego międzynarodowego języka (np. w dziedzinie ekonomii, technolo-

stwem” utraty uniwersalnego porządku czy wspomnianego intelektualnego bezpieczeństwa (wrażenie rozproszenia, niestabilności, chaosu, labiryntu – słowem pomieszania języków), a „błogosławieństwem” otwarcia na różnorodność, poszerzania spektrum refleksji, argumentacji inter- i transdyscyplinarnej, emancypacji tradycji wypartych i zapomnianych, penetrowania sfer odległych od literaturoznawstwa, eksperymentacji jego metod na obszary innych dyscyplin. Ryszard Nycz (1995, 18) przekonywał przed piętnastoma laty, że współczesny dyskurs teoretyczny niekoniecznie powinien dążyć do „ponownego scalenia, doktrynalnej czystości, uprzywilejowanej pozycji, która by mu umożliwiła zjednoczenie, totalizację, homogenizację oraz legitymizację całej dziedziny kultury” i że być może „lepiej spełniać będzie swe zadanie w obecnej niejednorodności i różnych lokalnych umiejscowieniach”. W dobie dyseminacji teorii i osobliwej rekultywacji literatury teza Nycza nie straciła, jak sądzę, swej aktualności.

Powróćmy do wspomnianej skomplikowanej materii procesów i zjawisk kulturowych, w szczególności do artefaktu stanowiącego główny przedmiot badań literaturoznawczych – tekstu literackiego. Fenomen kompleksowości tkanki tekstowej, która – według nowszych koncepcji literatury – powstaje na bazie odniesień do innych dzieł literackich, określaną jest – jak ujął to Jonathan Culler (1998, 44) – „wymiślnym mianem ‘intertekstualności’”. W nawiązaniu do teorii dialogiczności Bachtina owo wymiślne miano wprowadziła do dyskusji nad istotą literatury Julia Kristeva (1967), zaś teorie intertekstualności rozwijali m.in. Roland Barthes (1968), Harold Bloom (1973), Gérard Genette (1982), Manfred Pfister (1985) czy przywołany już Ryszard Nycz. Tekst literacki prezentuje się w świetle tych koncepcji jako mozaika cytatów, wyrwanych z uprzednich kontekstów, podlegających rozmaitym permutacjom i transformacjom, wchodzących ze sobą w interakcję, tworzących sieć odniesień i aluzji, nadających tekstowi charakter palimpsestowy. Literacka strategia intertekstualności polega zatem na czerpaniu z tradycji tekstowej czy genologicznej i oryginalnym jej modyfikowaniu, a biorąc pod uwagę możliwie szeroką definicję tekstu jako formy kulturowej reprezentacji, można powiedzieć, że polega ona na montowaniu heterogenicznych dyskursów pochodzących z różnych tekstów kultury.

Biblijna wieża Babel w sposób szczególnie staje się metaforą postmodernistycznej afirmacji różnorodności i pluralizmu gier językowych, innymi słowy – preferowanego przez współczesnych twórców literatury dyskursu wielokrotnie zakodowanych znaczeń, simultanicznych przestrzeni orientacji, nomadycznych postaci i płynnych tożsamości, antyhierarchicznych struktur, fragmentaryczności i chaosu. Specyficzne pomieszanie języków, płaszczyzn czasowych, wyobrażeń przestrzennych, konwencji przedstawień, koncepcji tożsamości, a także podważenie roli autora jako suwerennego organizatora narracji czy materii językowej stawiają czytelnika

gii militarnych, bankowości). O sens takiego języka, który mógłby artykułować niejednoznaczne i „negocjalne” kulturowe symbolizacje, pyta Doris Bachmann-Medick (1996, 289).

przed nowymi wyzwaniem recepcyjnymi. Skoro tekst nabiera znaczenia wyłącznie w relacji z innymi dyskursami, to przesłanką jego rozumienia staje się rozpoznanie intertekstualnych odniesień, które z kolei wymaga wysokich kompetencji kulturowych³. Oferowana przez współczesną literaturę „przyjemność tekstu” zakłada niejako zawieszenie tradycyjnego żądania, by tekst był natychmiast zrozumiały, implikuje gotowość porzucenia tradycyjnych nawyków recepcyjnych, czyli podjęcia operacji intelektualnych, refleksji nad tworzeniem sieci znaczeń, uważnego śledzenia oscylacji niestabilnych sensów. Pozostając w obrębie metafory wieży Babel: prawdziwa „przyjemność tekstu” staje się udziałem czytelnika wyposażonego w narzędzia rozpoznawania strategii (inter)tekstualności i gotowego na „przeniesienie” się w przestrzeń wielu języków, które ze sobą nie korespondują. Literatura jako przygoda „wielojęzyczności”. Mnogość i migracja języków w tym samym tekście. Wielość i gra niezdeterminowanych znaczeń. „Babel w jednym języku” (Derrida 2000, 33)⁴ jako źródło rozkoszy. Wizję uwolnionego od imperatywu kary pomieszania języków prezentuje Roland Barthes (1997, 8) w *Przyjemności tekstu*, pisząc o czytelniku tekstu w chwili odczuwania przyjemności: „Odwraca się wówczas stary biblijny mit, pomieszanie języków przestaje być karą, podmiot osiąga rozkosz, bo języki *spółkują*; tekst przyjemności, oto Babel szczęśliwa.”

Ekstremalny przykład zastosowania literackiej strategii intertekstualności oraz technik dekonstrukcji, zakładających niezdeterminowane znaczenia i nienasycone konteksty, stanowią retorycznie wyrafinowane „teksty dla teatru” autorstwa Elfriede Jelinek – teksty, które zarówno na płaszczyźnie lektury, jak i scenicznej adaptacji nierzadko wprowadzają recypienta w swoisty „stan zawieszenia” między „przekleństwem” zupełnego niezrozumienia chaotycznej i zagmatwanej tkanki tekstowej ujawniającej charakter przemocy, a „błogosławieństwem” upajania się barwną wielością języków (dyskursów)⁵, czyli dotarcia do Barthesowskiej „przyjemności tekstu”⁶. O tym, że czytelnik tekstów Jelinek może przejść drogę od niezrozumienia do narkotycznego uzależnienia, opowiada aktor Sebastian Rudolph:

³ Fantazję o intertekstualnym uniwersum, przedstawiającą bibliotekę złożoną ze wszystkich możliwych tekstów w każdym możliwym języku, zaprezentował Jorge Luis Borges w słynnej *Bibliotece Babel* (1941). Przestrzeń uniwersalnej biblioteki posiada strukturę nieskończonego labiryntu, po którym błądzą ludzie jako bibliotekarze w poszukiwaniu sensów. Polskojęzyczne wydanie opowiadania *Biblioteka Babel* znajduje się w zbiorze Borgesa *Fikcje* (2003).

⁴ W wierszu Celana chodzi o dosłowną wielość języków (np. niemiecki i hebrajski), ale metaforycznie można przez to rozumieć wielość rejestrów językowych i stylistycznych oraz zaszyfrowanych znaczeń, które nie sposób rozwikłać w trakcie „nawnej” lektury. Derrida (2000, 33) dotyka m.in. problemu nieprzekładalności związanego nie z trudnym pasażem tekstu, lecz z ową „wielością języków w niepowtarzalności poetyckiego zapisu”.

⁵ Takie specyficzne oscylowanie między atrakcyjnością i pożądaniem a przemocą i restrykcją wpisane jest w biblijny mit o wieży Babel.

⁶ Roland A. Champagne (1984, 91) analizuje problem redefinicji mitów czytania jako konsekwencji teorii Barthes’a i w odniesieniu do skojarzenia „przyjemności tekstu” z wieżą Babel konstatuje: „That

Kiedy czyta się Jelinek, myśli się najpierw: 'Co to ma być?', 'Co to znaczy?', 'Nic nie rozumiem'. A potem się wczytujemy i tekst staje się coraz piękniejszy, po drugim czytaniu jest już o wiele bogatszy. Poza tym mam uczucie, jak przy żadnym innym autorze, że tekst żyje dopiero wtedy, gdy się z nim tak zmagamy. On nas prowokuje do opozycji.⁷

Sednem tej prowokacji jest bezceremonialne wykraczanie poza ramy literackich i teatralnych konwencji⁸, krytyka estetycznych oczywistości, kwestionowanie dogmatów, dezorganizacja stabilnych hierarchii znaczeń, a przede wszystkim wciąganie czytelnika w „tryby” retorycznej „maszynerii” języka, by zademonstrować mu kulturowe mechanizmy generowania sensów. Artystka przesady, mistrzyni cytatu i komentarza permanentnie „prze-pisuje i prze-sadza” (Jelinek 2005b, 4), przytacza obcą mowę, inscenizuje akty językowe czy zderzenia „martwych” sekwencji języka, cytuje „pismo” mitologizujących dyskursów, wplata te „głosy mitu” w swój własny dyskurs i „czyta” je w sposób krytyczny, wręcz agresywny⁹. Powstają kompleksowe tekstury przesycone „obcymi” głosami, specyficzne kolaże cytatów, muzyczne korowody materiału językowego. Rozsadzaniu sensów czy, mówiąc językiem dekonstrukcjonizmu – ich dyseminacji, towarzyszy jednocześnie ich zastępowanie i uzupełnianie, czyli suplementacja. Taka strategia literacka w sposób szczególnie eksponuje iterabilność elementów języka, które permanentnie odradzają się w nowych kontekstach i tworzą sploty różnych porządków wypowiedzi i systemów referencyjnych. Wbrew sugerowanym przez cytowane teksty intencjom Jelinek próbuje odnaleźć w nich to, czego *de facto* nie wyrażają, czy wyrażać nie chcą, co starają się ukryć lub zepchnąć na margines. Autorka wkrada się w system „wroga”, pracuje wewnątrz dyskursu, imitując, a jednocześnie obnażając jego sposób funkcjonowania. Destabilizacja dyskursywnie wytworzonych relacji panowania wskazuje na zakorzenienie władzy w dyskursie. Niezwykły impet krytycznych projektów Jelinek wynika z przeświadczenia, że język jest – by użyć prostej formuły – obciążony winą, że „zagnieździły” się w nim zdeprawowane pojęcia. Pisarka z niezwykłą pasją burzy tę maskaradę języka, denuncjuje zakłamanie wplatanych w swe teksty fraz i klisz językowych za pomocą odważnej gry słów, deformacji cytowanych sekwencji, często prawie niezauważalnych zmian kontekstów, niekonwencjonalnych kombinacji słów, ironicznym i sarkastycznym komentarzy autorskich. Te wszystkie zabiegi sty-

game of language, long assumed to be one of communication in literature as a consequence of Barthes's writing, looks to the Tower of Babel as the model of human desire that injects madness into verbal communication”.

⁷ *Der totale Suchtfaktor*. Wywiad Bettiny Petry z Sebastianem Rudolphem, www.3sat.de/theater/programm/107832/index.html. Wszystkie tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

⁸ Na temat dramaturgii Elfriede Jelinek por. Szczepaniak (2008). O ogólnych progresywnych tendencjach w rozwoju niemieckojęzycznego współczesnego dramatu i teatru por. Tigges (2008).

⁹ Taką strategię można określić za Julią Kristevą (1972, 486) mianem „destruktywno-konstruktywnej”.

listyczne nieustannie zakłócają proces recepcji, uniemożliwiają czytelnikowi identyfikację z bohaterami powieści czy dramatów, stwarzają okazję do zaskakujących skojarzeń, prowokują do zajmowania stanowiska, pozwalają na wgląd w istotę języka i rzeczywistości społecznej. Zamiast zapewniać komfortową postawę recepcyjną, polegającą na potwierdzeniu horyzontu oczekiwań – choćby odnalezieniu w tekście „spodziewanego” znaczenia, teksty Jelinek wymuszają trud konstytuowania sensów, któremu powinna towarzyszyć świadomość możliwości błędów odczytania (*every reading is misreading*¹⁰). Stanowią one oryginalny i prowokacyjny rodzaj afirmacji niekończącej się pracy czytania, której towarzyszy Barthes’owskie „potykam się, gmatwam” (Barthes 1997, 8), a tym samym zapraszają do świata uniwersalnej tekstualności z charakterystyczną dlań mobilnością języków, dryfowaniem sensów, unoszeniem się bachtinowskich „zapachów kontekstu”.

Babel, czyli chaos po zburzeniu wieży

Strategia ekstremalnej intertekstualności czy raczej intermedialności, zastosowana przez Jelinek (2004a) w sztuce *Babel*, w zasadzie nie jest niczym nowym – stanowi jedynie radykalizację metod i technik, z którymi autorka konfrontuje czytelników od początku lat dziewięćdziesiątych¹¹. W eseju *Sinn egal. Körper zwecklos* Jelinek (1997, 9) opisuje strategię „żerowania” na obcej mowie:

Ja rzecz jasna chcę być wielokrotna i większa niż jestem, więc je sobie zwołużę, a przychodzą zawsze w porę, dzieci sąsiadów Fichte, Hegel, Hölderlin, by postawić ze mną babiloński mur. Wpasować się muszą, poddać, bo inaczej ich od-stawię.¹²

Pierwszy przykład genologicznej transgresji, wyeksponowania chóralności mowy (krzyżujących się języków), fluktuacji głosów, eliminacji psychologicznego profilu postaci na rzecz „furii mówienia” (Jelinek 2005a)¹³ pochodzi z późnych lat

¹⁰ Bloom (1975) oraz wyjaśnienie Jonathana Cullera (2000, 328-335).

¹¹ Zamysł powodowania, aby język „mówił sam” wyjaśnia Jelinek m.in. w przemówieniu noblowskim, w którym wskazuje na niesubordynację języka, na jego próby autonomizacji, oddalania się od autorki, sprzeciwiania się jej intencjom (por. Jelinek 2004b, 15.10.10).

¹² Fragment w tłumaczeniu Karoliny Bikont. Jelinek używa Heideggerowskiego terminu „Gestell”, w tekstach filozoficznych zwykle tłumaczonego na język polski jako „ze-staw”, „urządzenie” (z podaniem w nawiasie brzmienia oryginalnego). Skojarzenie z filozofem, do którego Jelinek w swoich tekstach odnosi się wielokrotnie, skazane jest na zagubienie w tłumaczeniu przytoczonego pasażu. Zaprezentowana przez tłumaczkę wersja jest bardzo trafna w konfrontacji z tekstem oryginalnym, jednak tylko w minimalnym stopniu zwiększa szansę odczytania odniesienia do Heideggera. Czytelne jest ono jedynie w oryginale dla osób zaznajomionych z nomenklaturą myśli filozofa. Ten drobny przykład znakomicie ilustruje nieprzekładalność polifonicznej tkanki tekstowej dramatów Jelinek.

¹³ W odniesieniu do postaci z dramatów Schillera, stanowiących inspirację do napisania sztuki *Ulrike Maria Stuart*, Jelinek deklaruje, że u Schillera interesuje ją właśnie „furia mówienia” postaci, do któ-

osiemdziesiątych – jest to polifoniczna sztuka *Wolken.Heim.* (1988), która demonstruje taktykę fikcjonalizacji obcej mowy na scenie¹⁴. Od tego momentu Jelinek – jak ujęła to Stefanie Carp (2003, 6) – „plądruje” w różnych językach, uprawia teatr palimpsestowy (Breuer 2001), tworzy konglomeraty cytatów: w przypadku *Wolken.Heim.* są to dyskursy filozofii i literatury wysokiej (Hegla, Fichtego, Hölderlina, Heideggera), a także listy członków organizacji RAF. W monologach sztuki *Totenauberg* (1991)¹⁵ Jelinek wykorzystuje teksty Hannah Arendt i Martina Heideggera oraz porusza tak różnorodne tematy jak ojczyzna i natura, tożsamość i obcość, zdrowie i ekologia, umieszczając je w szeroko pojętym kontekście narodowego socjalizmu, obejmującym swym zasięgiem także neofaszystowskie orientacje we współczesnym społeczeństwie austriackim. Kolejne teksty dla teatru, konstytuujące się jako punkty przecięcia dyskursów, potwierdzają tendencję do ujawniania monologicznego charakteru dialogów i dialogicznego charakteru monologów¹⁶ (te ostatnie stają się coraz bardziej polifoniczne). Postaci „mówią i mówią” (por. Szczepaniak 2008), jednak ze sobą nie komunikują, dialogi mają charakter pozorów lub symulacji albo znikają na rzecz niekończących się monologów, sceniczna fragmentacja mowy uniemożliwia jakiegokolwiek scalenie dyskursu. Symultaniczność i kolizja języków coraz bardziej stają się wyznacznikami teatru Jelinek, czego kolejnym przykładem jest wielogłosowe epitafium dla zamordowanych w zamachu bombowym na tle rasowym Romów *Stecken, Stab und Stangl* (1996). Już sam tytuł sztuki uruchamia wielorakie intertekstualne referencje: przywołuje biblijny psalm *Pan jest moim pasterzem* (tym samym etykę chrześcijańską), wskazuje na nazwisko komendanta obozu koncentracyjnego w Treblince (był to Austriak Franz Stangl), zawiera aluzję do pseudonimu felietonisty konserwatywnej *Kronen Zeitung* Richarda Nimmerrichtera (pseudonim Staberl), którego argumenty na rzecz relatywizacji ludobójstwa Jelinek wielokrotnie cytuje i wreszcie otwiera skojarzenie kija lub laski (der Stab) z instrumentami przemocy i dyscyplinowania czy sztabu z porządkiem i drylem militarnym. Podobne dekonstruktywistyczne strategie¹⁷ zagęszczania sensów, łańcuchów znaczeń, kumulowania języków, bezosobowego mówienia – mówienia

rej chciałyby dodać swoją własną furie, jakby „tylko czekały na to, aby wessać jeszcze więcej furii” (Jelinek 2005a, 12).

¹⁴ Aktorzy są tylko „płaszczyznami językowymi” („Sprachflächen“), ekstremalnie zagęszczone głosy nie płyną z ich wnętrza, chociaż inscenizacja wymaga ich cielesnej obecności i artykulacyjnego wysiłku. Zbite bloki tekstowe to językowe partytury przeznaczone do recytowania. Mówienie (różnymi językami) ma charakter priorytetowy.

¹⁵ Szczegółową analizę strategii tekstotwórczych zastosowanych przez Jelinek w *Totenauberg* prezentuje Margarete Sander (1996).

¹⁶ Paradygmat przejścia od dialogów do dialogiczności w dramatycznej twórczości Jelinek analizuje Maja Sibylle Pflüger (1996).

¹⁷ Bärbel Lücke nazywa teatr Jelinek teatrem dekonstrukcji (mówi także o teatrze „odpadek i resztek” czy teatralnym recydingu) i konsekwentnie interpretuje jej teksty w duchu dekonstrukcjonizmu, por. np. Lücke (2008, 101-151).

wtórnego, „które ma nie jedną autorkę, lecz wielu autorów” (Haß 1993, 29), stosuje Jelinek także w swych kolejnych tekstach dla teatru: *Ein Sportstück* (1998), *In den Alpen* (2001), *Bambiland* (2003), również po *Babel*, na przykład w nieopublikowanej sztuce *Ulrike Maria Stuart* (2006), której tytułowy morfing wywołuje skojarzenia z Marią Stuart oraz z Ulrike Meinhof¹⁸.

*Babel*¹⁹ można określić mianem dzieła sztuki językowej, które charakteryzuje się ekstremalnym napięciem intertekstualnym i intermedialnym²⁰, zatem w sposób paradygmatyczny demonstruje opisaną strategię pisarską Elfriede Jelinek czy inaczej mówiąc – preferowany przez nią sposób penetracji dyskursu publicznego i krajobrazu medialnego oraz problematyzacji możliwości reprezentacji rzeczywistości w warunkach medialnego spektaklu obrazów i eventów, rutynizacji szoku i stopienia wrażliwości. *Babel* stanowi kontynuację tematu obrazowania wojny w Iraku i podjętej w *Bambiland* (2003)²¹ 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 przede wszystkim miesza języki, zderza dyskursy i obrazy, tworzy skomplikowaną tkankę tekstową o charakterze wielogłosowych monologów, przypominającą chwilami teatralny esej. Czytelnik skonfrontowany jest z nieprzerwanym strumieniem tekstu, z gęstwiną znaczeń i intertekstualnych odniesień, zostaje sprowokowany do wielu skojarzeń. Ta dramaturgia nadmiaru sprawia, że czujemy się zaatakowani, osaczeni, bezradni. Tekst prezentuje się jak rekonstrukcja babilońskiego chaosu, jak jedno wielkie językowe rumowisko – po wybuchu, po zburzeniu wieży, po zamachu na WTC, po wojnie. Posttraumatyczne, postirackie monologi, zlewające się głosy mówców, postaci, sprawców, ofiar, mediów zdają się potwierdzać ewokowany w tytule językowy zamęt, brak porządku, brak komunikacji, brak zrozumienia. Konfrontowanemu z permanentną zmianą perspektywy odbiorcy nieodłącznie towarzyszy wrażenie braku panowania nad materią języka i zasadnicze pytanie: KTO MÓWI?

Jelinek odwołuje się do obrazów wojny w Iraku z jej okrucieństwami (Falludża, Abu Ghraib) oraz reperkusjami w postaci obiegających świat fotografii tortur, odnosi się do koncepcji psychoanalitycznych dotyczących mieszczańskiej rodziny i seksualności (Z. Freud, O. Gross, C. G. Jung), udziela głosu matkom jako podporom i ofiarom patriarchy (Margit – Maria, Matka Boska), Jokasta, matka zamachowca-samobójcy, matriarchalna pramatka, a także synom (wojownikom,

¹⁸ Na temat nieopublikowanej sztuki i rewiiowej inscenizacji Nicolasa Stemanna por. Gutjahr (2007).

¹⁹ Tytuł jest podwójnie zakodowany: nawiązuje do irackiej gazety sportowej wydawanej przez syna S. Husseina i oczywiście do biblijnego miejsca rozpusty i grzechu, symbolu ludzkiej pychy i boskiej kary, hebrajskiego miasta Babilon, położonego między Eufratem a Tygrysem (w dzisiejszym Iraku).

²⁰ Jelinek wykorzystuje także źródła pozaliterackie – głównie telewizję i prasę.

²¹ Sztuka *Bambiland* doczekała się tylko kilku interpretacji – jedną z nich jest tekst Bärbel Lücke (2004).

bohaterom, męczennikom), przywołuje konstelacje mityczne (np. Apollo i Marsjasz) i biblijne (wieża Babel), w których pojawia się motyw pychy i kary, wykorzystuje aktualne doniesienia i komentarze medialne (np. z dziennika *Kronen Zeitung*), czerpie z różnych tekstów kultury (np. film *Troja*), teorii mediów (Baudrillard), filozofii politycznej (Agamben), czyni aluzje do autentycznych postaci czy wypadków (np. historia „kanibala z Rothenburga” Armina Meiwesa), cytuje z testamentu zamachowca Mohammeda Atty, wchodzi na płaszczyznę refleksji meta-teatralnej, formułuje krytykę współczesnych „fatalnych strategii” medialnych. To pomieszanie języków – fachowego, naukowego, poetyckiego, języka mediów – stanowi chyba największe wyzwanie sztuki *Babel*, a jednocześnie w tej wielości tkwi jej potencjał semantyczny i krytyczny, który ma szansę trafić do czytelnika czy widza teatralnego. Połączenie literatury i mediów powoduje bowiem, jak zauważa Sarah Neelsen (2007, 98), „przemodelowanie naszych rzeczywistych form postrzegania i zrutyinizowanych strategii czytania”. Tekst Jelinek z jednej strony bombarduje czytelnika nadmiarem znaczeń, z drugiej zaś wciąga go w tę bogatą sieć skojarzeń, angażuje do pracy nad tekstualnością, prowokuje do nieustannego rewidowania pozycji podmiotu czytającego i uświadamiania sobie chwytów artystycznych adresowanych do recypienta²².

Tekst podzielony jest na trzy odrębne segmenty zatytułowane *Irm mówi*, *Margit mówi* i *Piotr mówi*²³. Między postaciami nie toczy się żaden dialog, nie ma komunikacji. Mówcom przypisana jest rola „nośników języka”, ich monologi kryją wielość głosów i dyskursów, a hybrydyczne tożsamości zdają się rozplýwać w potoku słów. Pośród tego zamętu językowego kilkakrotnie przebija się autoironiczny głos autorki, prowokujący do refleksji nad sensem scenicznej furii językowej: „Tutaj sobie gram, bo to może wzmocnić system odpornościowy (trochę sobie poćwicz), gram na czas, do książki rekordów, zobaczymy, kto dłużej wytrzyma, moja publiczność czy ja.” (Jelinek 2004a, 136)²⁴

W monologu Irm pojawia się katalog tematów (jednocześnie przypisanych do nich języków): „religia, kultura, wojna, sport” (87) – wszystkie oscylują wokół szeroko pojętej zasady Erosa. Irm snuje refleksje na temat kultury wypierającej intelektualizm na rzecz uniwersalizacji cielesności („relacje o cych zastąpiły relacje o czynach”, „cyce i cipy tworzą teraz historię” (90), liczy się tylko praca ciała, szczególnie praca „jednego ciała w drugim” (90)), płynnie przechodzi do języka religii i wplata cytaty z Biblii (93), odwołuje się do języka techniki (95), w sposób na pozór

²² Na konieczność takiego produktywnego czytania bez granic wskazuje Allyson Fiddler (2006, 111) w eseju *Im Netz der Moral*.

²³ Ten prowokacyjny minimalizm dodatkowo podkreśla artykulacyjny charakter teatru Jelinek – wszystko dzieje się w języku, język jest bohaterem, ale mówiący są *de facto* wyłączeni z języka. Irm, Margit i Piotr nie opowiadają o swoich emocjach i doświadczeniach. Teatr Jelinek demonstruje niemożność mówienia autonomicznego czy też iluzję mówienia własnym językiem.

²⁴ Kolejne cytaty (w tłumaczeniu autorki artykułu) przez podanie numeru strony w nawiasie.

nieumotywowany stawia pytanie „A dlaczego ta wojna wybuchła?” (95), czyni aluzję do znanych z relacji medialnych ekscesów kanibalistycznych pod okiem kamery (96), ponownie zwraca uwagę na kulturowo relewantne przymioty ciała (piękno, mięśnie i młodość), pośrednio przywołuje obrazy morderczych praktyk z obozów koncentracyjnych i ponownie powraca do motywu ciała, mięsa, ludzkich kości. „Przecież można obejrzeć wszystko, absolutnie wszystko, ale nie, wszyscy chcą oglądać mięso mięso mięso.” (98) Dynamika tekstu opiera się na aluzjach i repetycjach, wielokrotnie pojawia się skojarzenie seksualności z kazirodztwem i kanibalizmem, motyw symbiozy matki i syna, konstelacja edypalna, nawiązania do rozważań Freuda na temat genezy religii w *Totem i tabu*.

Margit kontynuuje temat religii i przemocy, wprowadza wątek ofiary i wyrzeczenia, szczególnie w wydaniu pełnych poświęceń matek, zredukowanych w kulturze patriarchalnej do roli rodzicielek i opiekunek. „Matka nigdy nie ma racji, zawsze tylko ojciec.” (99) Margit – ożywiony trup, matka-zombie, niemal niezauważalnie zmienia tożsamość, ale zawsze odnosi się do rodzonych w bólach, a potem ubóstwianych synów, a także referuje pozycję kobiety w rodzinie, w kulturze, w historii. Margit raz jest zwykłą matką, która opowiada o prokreacji i rodzeniu jako aktach przemocy wobec kobiecego ciała (99), raz jest Marią – Matką Boską, która dokonuje podniosłego aktu urodzenia Syna dla zbawienia ludzkości, to znowu kobietą islamską – matką zamachowca-samobójcy, męczennika składającego życie w ofierze, innym razem prezentuje się jako pra-matka rodem z przedcywilizacyjnej epoki matriarchatu (czasu rytuałów kanibalicznych i kastracyjnych). Margit tematyzuje matczyne instynkt wyrzeczenia, nadopiekuńczość i zaborczość, nieoczekiwanie wplata w swój wywód fantazje kazirodcze (108) i kanibalistyczne (101, 122), zastanawia się nad kobiecą alternatywą „stać się matką czy zachować indywidualność” (103), zauważa rozbieżność macierzyństwa i pożądania, pyta, gdzie się podziało jej superego (116), stwierdza, że kobieta „staje się własnością wszystkich mężczyzn, kiedy zostaje matką” (113), zauważa synowski pęd do zbawiania świata, poświęcania się Bogu, zabijania innych (bohater, wyczynowiec, żołnierz, pilot, zamachowiec, męczennik), wielokrotnie powraca motyw penisa i kastracji (125), także scena zjadania własnego syna (ciało jako piekarnik, syn jako pieczeń, uczta kanibalistyczna, symbolika religijna i kulinarna: „Tutaj jestem. Matka! A tam jest pieczeń. Mój syn, na którym zawsze skupiałam całą uwagę.” (126)) Freud i Otto Gross (temu ostatniemu Jelinek wprost dziękuje za inspirację) dostarczają (niekoniecznie dosłownie przytaczanych) pojęć i teorematów, takich jak kastracja, kanibalizm, pożądanie, heteroseksualność, regresja, destrukcja, prawo ojca, kazirodcza dioda; z testamentu Mohameda Atty pochodzi motyw zwalczania kastrującej matki przez syna, który fascynuje się Bogiem/Ojcem, a żywi pogardę dla kobiet.

Także trzeci mówca – Piotr – jest postacią hybrydyczną i nie posiada profilu psychologicznego ani stałej tożsamości. Jego monolog jest najdłuższy i najbardziej uporządkowany, zawiera najliczniejsze „echa intertekstualne” (U. Eco), kolizje frag-

mentów tekstu, po wielokroć zakodowane pasażę. Nasuwa się konstatacja Umberto Eco (2004, 516) o „pokutnej”, „inicjującej” roli lektury pierwszych segmentów tekstowych, która w istocie może ułatwić recepcję polifonicznego kolażu *Piotr mówi*. Jako postać związana z wojną, torturami i cierpieniem (lub z zadawaniem cierpienia) Piotr wielokrotnie tematyzuje nie tyle samą wojnę (w wymiarze technologii militarnych, władzy i panowania, bogacenia się etc., np. 176-180), ile medialną narrację o wojnie, babilońską wielość jej obrazów, pornografię umierania pod nieczułym okiem kamer, a także skutki medialnego obrazowania przemocy w postaci uodpornienia widzów na śmierć, rany, cierpienie (Piotr mówi o obrazach tortur z Abu Ghraib, np. 146, 147, 152, 154, 155, 160, 164). Ten problem można rozpatrywać za pomocą symboliki wieży Babel – z tą jednak różnicą, że to nie Bóg pomieszał języki, lecz ludzie sami oślepiли się wielością obrazów, złamali wszelkie tabu, oddzielili osoby od wizerunków, wprowadzili obrazy tortur i upokorzenia do globalnego obiegu²⁵. Piotr przemawia jako mityczny Marsjasz odarty ze skóry, okrutnie torturowany („w spokoju możecie obejrzeć zdjęcie mojego ciała” (157)), innym razem jako Apollo, czyli sprawca tortur i ran (Apollo jest chwilami aktorem-blondynem z filmu *Troja*), identyfikuje się także z innymi postaciami mitycznymi – Achillesem, Prometeuszem i Meandrem, wydaje się amerykańskim żołnierzem-najemnikiem, który – zmasakrowany i pozbawiony głowy – wisi na moście w Falludży jako zwęglona resztką ciała, lamentujący okaleczony tors. Chwilami przypomina iracką ofiarę amerykańskich tortur, jednak powraca do tożsamości wysłanego na wojnę syna (przedstawiciela armii kolonizatorów), nad którego losem płacze matka, a który już nie dysponuje własnym ciałem (nie ma też głowy, jest „jedną wielką raną” (149)). Przenosi się na płaszczyznę rozważań historiozoficznych, pyta o historyczne przesłanki wojen, formułuje krytykę zachodnich państw demokratycznych, które w imię obrony swego porządku porzucają obowiązujące normy legislacyjne i moralne (rozpoznawalne są aluzje do filozofii politycznej, szczególnie w wydaniu Giorgio Agambena, np. 190, 193, 195, 210)²⁶. Odwołuje się do teorii mediów (Virilio, Baudrillard, Sontag), a także do tekstów kultury, które prowokują do refleksji na temat współczesnych strategii wizualizacji, zawłaszczania zmysłów przez teleintymność, redukcji patrzenia do powierzchownego postrzegania spektaklu²⁷, wyciętego z elementów intelektualnych, pozbawionego analitycznej głębi (patrzę, więc jestem, wizja angażuje

²⁵ Piotr mówi o rozcinaniu i masakrowaniu ciała, o dekapitacji, o ranach zadawanych nożem i o chęci masowego oglądania takich obrazów, aż zawiesza się serwer (142-143).

²⁶ Por. Szczepaniak (2011).

²⁷ W dobie emancypacji danych optycznych anulowane zostaje połączenie wizualności z głębią spojrzenia, co powoduje intelektualne rozleniwienie oraz negatywnie wpływa na nasze zdolności imaginyjne i memorialne. Jelinek domaga się zrewidowania definicji obrazu i włączenia go w przestrzeń krytycznej refleksji, tak aby patrzenie nie sprowadzało się do „przepuszczania przez oko” (139) i tym samym do potwierdzania władzy zmysłów, lecz aby implikowało widzenie/stawanie się widocznym, analizę, refleksję.

nerw wzrokowy, ale nie władze umysłu; potrzebna jest „operacja oka” i już „zbliża się nóż” – to aluzja do *Psa andaluzyjskiego* Buñuela (137-138)). Kolejna rola Piotra to wcielenie artysty (głos artystki?) w dobie inflacyjnego kolportażu obrazów (ciągle jest mowa o sieci obrazów i obrazach w sieci), stępienia afektów i rutynizacji szoku (wielokrotnie wspomina się o zaniku uczuć, braku współczucia i o nieustannej żądzy oglądania obrazów, np. 163, 207). Zamieniony w obraz Piotr²⁸ (martwy – należy pamiętać, właściwie wypatroszone ciało) rezonuje nad rolą artysty i sztuki wysokiej w kulturze zdominowanej przez medialny zalew obrazów, szczególnie nad jej wymiarem etycznym i nad możliwościami i ograniczeniami koncepcji sztuki z przesłaniem moralnym (Piotr wzywa moralność na scenę, aby odegrała główną rolę (139), ale jednocześnie jest świadom przegranej w konkurencji z kulturą medialnych obrazów). „Głoszę i głoszę, ale to nic nie daje!” (188). Zwyciężają obrazy. Jak refren powtarza się fragment zeznania jednego z torturowanych więźniów: „And they took pictures of everything” (np. 192).

Róbcie, co chcecie, czyli Jelinek trouble

Reżyser prapremierowego spektaklu *Babel* (2005) Nicolas Stemann dzieli się swoim doświadczeniem czytelniczym i ocenia lekturę inscenizowanego tekstu jako nadającą się jedynie dla takich jak on sam, „którym za to płacą” albo dla „redaktorów, krytyków i doktorantów”. „Ci ludzie – tak mi się zawsze wydawało, muszą być albo zakłamanymi, bardzo niewrażliwymi albo są masochistami. Jeśli chodzi o mnie, to po trzech stronach lektury Jelinek mam ochotę z wrzaskiem wyskoczyć przez okno.” (Stemann 2006, 62). *Babel* to antydramatyczny amalgamat dyskursów mitu, religii, filozofii, psychologii, historii, techniki, polityki, języka mediów, teorii mediów i konsumentów medialnych przekazów, żargonów fachowych i języka poetyckiego. Lektura dla „poliglotów”. Nieczytelny tekst o nieczytelności tekstowego i medialnego świata. Tekst o braku dostępu do rzeczywistości w obliczu nadmiaru jej obrazów. Jego czytanie powoduje konfuzję i irytację, wiąże się z koniecznością rozszyfrowywania warstw znaczeniowych. Wydaje się, że tekst osiąga jeden ze strategicznych celów: problematyzację czytania i interpretacji.

Wobec tego nasuwa się nie tylko pytanie, kto czyta Jelinek, ale także pytanie, jak przetransponować na scenę tekst oscylujący wokół kontrowersyjnych obrazów z Falludży i Abu Ghraib, tematyzujący terror i tortury, podszyty różnymi teoriami i krytycznymi refleksjami, pozbawiony wskazówek scenicznych.

W didaskaliach dramatu *Ein Sportstück* (*Sztuka sportowa*) Elfriede Jelinek sformułowała wskazówkę dla inscenizatorów, którą można uznać za *credo* autorki tekstów przeznaczonych dla teatru jako autonomicznej formy sztuki, przesłanie dla

²⁸ Tu pojawia się aluzja do słynnego obrazu René Magritte’a *Zdradliwość obrazów*, znanego także pod tytułem *To nie jest fajka*, i refleksja na temat oddzielenia osoby od obrazu (145).

obdarzonych fantazją i kreatywnością reżyserów, wręcz wezwanie, aby ci nie wahali się traktować jej tekstów jako materiału wyjściowego dla własnych oryginalnych kreacji. Wskazówka ta brzmi: „Róbcie, co chcecie.” („Machen Sie was Sie wollen.”) (Jelinek 1999, 7) i można powiedzieć, że w branży teatralnej urosła ona do rangi skrzydlatych słów. Pisarka daje reżyserom wolną rękę, „pozwala im być ko-autorami, którzy niejako piszą sztukę do końca, i otrzymuje na scenie interpretacje, które zachłannie przyswaja, jakby to były napisane przez artystów recenzje” (Mayer, Koberg 2006, 195).

Uwodzicielski czar reżyserskiego woluntaryzmu może jednak prysnąć. Stemann konstatuje: „Inscenizowanie sztuk Jelinek to prawdziwe piekło!” Można wszak „wszystko zabić”: autorkę, tekst, twórców teatru i publiczność (Stemann 2006, 62). Nawet najlepsze inscenizacje gubią niuanse wyrafinowanego stylu pisarskiego Noblistki. Biedny teatr patrzy na Jelinek? Bezradność wobec językowej furii dotyczy także innych czytelników profesjonalnych – krytyków literackich i teatralnych, bywa że i literaturoznawców.

Nicolas Stemann skorzystał z przyznanej mu nieograniczonej wolności, skrócił i przekształcił tekst, zmontował go na nowo i zaprezentował w różnych formach (monolog z offu, teatr lalek, sitcom rodziny Jelinków), rozpiisał na wiele postaci, uwzględnił różnorodność systemów referencyjnych, języków fachowych i żargonów. Estetyka rewiewa pozwoliła na zachowanie charakteru nieposkromionego kołażu językowego. Publiczność znalazła się pod obstrzałem mowy, chwilami panował językowy zamęt, jakby wybuchła bomba. Tymczasowe, przelotne figury, głosy i dyskursy szybko się rozmywają, tak jak rozpadają się atakowane obrazy i mity. Stemann wyraźnie wskazuje na język, ale zachowuje także autorefleksyjny potencjał tekstu Jelinek²⁹.

Co się zdarzyło, kiedy Stemann zmiksował mieszankę języków Jelinek? Zaplanowała bezradność. Recenzenci pisali o ataku na „dobry smak, zmysły i wytrzymałość widza” (Rothmanner 2005), o estetyce przytłaczania i nadmiaru, o powodzi i zalewie obrazów, o niemożności odnalezienia sensu (Müller 2005). Generalnie albo krytykowano redukcję i zniekształcenie intencji pisarskiej oraz kompleksowości tekstu, albo też doceniano próby uratowania jego nieczytelności. Kralicek (2005) stwierdza, że spektakl stawia publiczności zbyt wysokie wymagania. Kruntorad (2005) konstatuje klęskę estetyki rewiewnej i kapitulację uzdolnionego reżysera, który w pierwszej części oferuje widzom czytanie tekstu Jelinek, a potem kumkanie żab, teatr lalek i obsceniczność w wydaniu rodzinnej konwersacji. Weinzierl (2005) uważa Stemanna za szczególnie kreatywnego czytelnika, który jest wprawdzie „nie-wiernym sługą swojej pani”, ale tym samym pozostaje w obrębie imperatywu wolności reżyserskiej, a nawet ironicznie nawiązuje do wiary autorki w sensowność wiecznego mówienia (wieczne kumkanie). Fritsch (2005) chwali genialnego reżysera

²⁹ Bliżej na temat inscenizacji Stemanna por. Freytag (2008).

i jego inscenizację języka (pozbawione obrazów czytanie Jelinek) oraz oślepienie widzów na końcu spektaklu, a także krytyczną imitację medialnego szumu i świetne aktorstwo. Hipold (2005) rozpoznaje intencję zgodną z tytułem (*Babel!*) oraz z duchem „mistrzyni uderzania w klawisze języków” (*Klavierssprachspielerin*), opisuje dezorientację widzów, którzy odnajdują zaledwie nieliczne „oazy semantyczne” i pyta, kto właściwie z kogo ironizuje: „Jelinek z nas, reżyser z Jelinek, aktorzy z publiczności czy wszyscy ze wszystkich?”

Oczywiście warto zadać i to pytanie: Co się zdarzyło, kiedy Maja Kleczewska sięgnęła po tekst *Babel*? Zapanował jeszcze większy chaos. Jak wszystkie inscenizacje Jelinek, także i ta bydgoska (Teatr Polski 2010) uwalnia zaledwie część potencjału tkwiącego w polifonicznych monologach, odnoszących się do medialnych reprezentacji rzeczywistości, szczególnie wojny i zabijania. Publiczność nie znała tekstu, z którego Kleczewska wybrała tylko nieliczne wątki, tworząc na scenie namiastki narracji czy dialogów, a nawet próbując skonstruować centralny temat (macierzyństwo, rola matek w historii i kulturze, relacja matka-syn). Mimo tych prób forma spektaklu jest rozbita i pozbawiona spójności, a widzowie zostają obarczeni odpowiedzialnością za współtworzenie sensów. Twórcy inscenizacji zdają się rzucać nam znane skądinąd wyzwanie: „Róbcie, co chcecie!”.

Sceneria prosekatorium, dialogi matek-męczennic z synami-wojownikami, parodia szkoły rodzenia, matczyne lament nad śmiercią syna, Chrystus na krzyżu i płacząca matka, rywalizacja matek o status syna jako męczennika – jedna wielka pieta, ale towarzyszą jej np. szyderstwa syna z matki alkoholiczki. Monologi, dialogi i obrazy eksponują temat cielesności i jego kulturową relewancję na różnych płaszczyznach, np. religijnej i popkulturowej. Zbudowany przez Kleczewską sceniczny dyskurs oscyluje na granicy życia i śmierci, w przestrzeni odtabuizowanej, w której można bez ograniczeń ujawniać myśli i uczucia, zderzać brutalną fizjologię z religijną podniosłością, poezję matczynej miłości z motywami kanibalizmu i kazirodztwa, erotyczną energię ciała z jego ubóstwianą abstrakcyjnością. Lekkie, śmieszne scenki sąsiadują z przerażającymi obrazami brutalności i przemocy. Kompozycja spektaklu doskonale oddaje podejmowane przez Jelinek na płaszczyźnie tekstu próby implementacji niesamowitego w uładzoną sferę popkultury i taniej rozrywki, z której wyeliminowano aspekty cierpienia i śmierci lub też tak je skonstruowano, by mogły służyć realizacji medialnych strategii. Taki demaskatorski charakter ma także budzący największe kontrowersje recital Sebastiana Pawlaka w ostatniej części spektaklu, który ostatecznie rozbija ramę i niejednorodną konwencję przedstawienia, burzy rudymenarną konstrukcję dramatyczną, zrywa ewentualne porozumienie z publicznością, pozostawia widzów teatralnych w stanie „pomieszania” języków, obrazów, emocji, refleksji.

Spektakl Kleczewskiej wywołał skrajnie różne reakcje publiczności i krytyków. Bezradność wobec proponowanej formy dyskursu scenicznego świadczy o braku narzędzi do analizy takiego rodzaju teatru. Aneta Kyzioł (2010, 49) uważa, że spek-

takl „nie wstrząsa, nie porusza – jest na to zbyt piękny, zbyt idealny” i ogląda się go jak medialne obrazy. Dominika Kiss-Orska (2010) dostrzega świetnie zagrane „mądre przedstawienie”. Dla Joanny Derkaczew (2010) spektakl nie jest „ani trochę interesujący”, „wlecze się, hipnotyzuje, znieczula”, wywołuje zażenowanie, a powtarzane prowokacje wydają się „mdłymi podróbkami akcjonistów wiedeńskich”. Michalina Łubecka (2010) przypisuje twórcom bydgoskiej inscenizacji „brak zaufania do widza i wiary w jego mądrość i wrażliwość”. Recenzentka ignoruje zawartą w słowach opozycję wobec współczesnej kultury cielesności (nagości, sportu, piękna, seksu), redukuje spektakl do orgii obrazów nagości³⁰ i epatowania „mięsem” („widz może jedynie mięsem oberwać”³¹), wyznaje, że sama czuła się znużona oraz wątpi, iż *Babel*, „w wielu momentach ocierający się o happening, w innych o banał, może uwrażliwić nieświadomych”. Paweł Sztarbowski (2010) konstatuje, że spektakl robi oszałamiające wrażenie i uznaje *Babel* za najwybitniejszą inscenizację w karierze Kleczewskiej. Także Jacek Wakar (2010) podkreśla oryginalność inscenizacji, wskazuje na wpisane w nią zderzenie konwencji przedstawień („spektakl i balet, chory rytuał i fałszywe oratorium, popowy koncert i zbrukana msza jednocześnie”) i stwierdza, że Kleczewska idealnie „przetłumaczyła” diagnozę Jelinek. Łukasz Drewniak (2010) dostrzega w inscenizacji intencję pomieszania dyskursów i obrazów, „strzępów ludzi i słów” i tak charakteryzuje sytuację widzów: „zbombardowani obrazami i głosami, zaszczuci obscenicznością i przymusem patrzenia na cierpienie, intymność i rozkład”.

W istocie, to nie jest teatr *for fun*. Może jesteśmy w nim „za karę”? Sceniczna Wieża Babel jako metafora specyficznych „przewinień” współczesnych konsumentów medialnej „pornografii umierania”? Zniewoleni na widowni otepiali niewolnicy medialnych obrazów? Niesmak i dyskomfort jako kara za pychę uzurpacji mówienia własnym językiem? Niezrozumienie jako odpowiedź na iluzoryczną wiarę w monolityczny obraz świata? W istnienie „dziewicznych” słów, w możliwość dotarcia do rzeczywistości?

Teatr Jelinek pozostawia wiele pytań bez odpowiedzi. Próbuje konkurować z babilońskim zalewem obrazów. Sieje zamęt i budzi niepokój w epoce „medialnych burz” (Jelinek 2003b). Przekonuje, że „to nie ludzie słowa, ale słowa ludzi niosą”. Jednocześnie zachowuje ufność w język jako „technicznie najbardziej wyrafinowaną broń” (Schlingensief 2004, 12). Ufność, której ciągle towarzyszą wątpliwości:

³⁰ Na takie hermeneutyczne nieporozumienie narażone są inscenizacje Jelinek, ponieważ gry językowe w wydaniu Noblistki mają charakter negatywnej performatywności, czyli imitują system, z którym chcą się rozprawić. Niemniej jednak w tekstach Jelinek, także w *Babel* (i w interpretacji Kleczewskiej) wyraźnie zaznacza się subtekst subwersywny wobec „cytowanych” konwencji przedstawień.

³¹ W teatrze Jelinek widz „obrywa” głównie SŁOWEM. Na przekór świadomości przegranej pozycji w konkurencji z medialnymi obrazami, Jelinek nieustannie zdaje się wierzyć w moc języka.

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 mówić (Jelinek 2003a, 17).

Irytująco-magiczny, językowo-muzyczny korowód *Babel*, czyli polifoniczne monologi *Irm mówi*, *Margit mówi*, *Piotr mówi* można ująć w krótką formułę: JĘZYK MÓWI³². Tekst jako rytmiczna kompozycja, kombinacja motywów, sieć powiązań i repetycji. „Muzyczny przepływ głosów i kontrgłosów”³³, którego efektem bynajmniej nie są gładkie akordy, lecz typowy dla Jelinek *sound* pełen zgrzytów i pęknięć. Teatr, który „chce być muzyką” (Haß 1993, 29). Muzyką wielu języków.

BIBLIOGRAFIA

- Bachmann-Medick, Doris (1996): *Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive*, [w:] Doris Bachmann-Medick (red.), *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M., s. 262-296.
- Barthes, Roland (1997): *Przyjemność tekstu*, tłum. Ariadna Lewańska, Warszawa.
- Bloom, Harold (1975): *A Map of Misreading*, New York.
- Borges, Jorge Luis (2003): *Biblioteka Babel*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, [w:] Jorge Luis Borges, *Fikcje*, Warszawa, s. 90-102.
- Breuer, Ingo (2001): *Zwischen „posttheatralischer” Dramatik und „postdramatischem” Theater. Elfriede Jelineks Stücke der neunziger Jahre*, „Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften“ 9, www.inst.at/trans/9Nr/breuer9.htm. [17.10.10]
- Burzyńska, Anna (2001): *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków.
- Carp, Stefanie (2003): *Laudatio auf Elfriede Jelinek*, „Theater der Zeit” 2, s. 4-7.
- Champagne, Roland A. (1984): *Literary history in the wake of Roland Barthes: re-defining the myths of reading*, Birmingham/Alabama.
- Culler, Jonathan (1998): *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. Maria Bassaj, Warszawa.
- Culler, Jonathan (2000): *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, tłum. Maria Bożena Fedewicz, [w:] Ryszard Nycz (red.), *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, Gdańsk, s. 321-386.
- Dehnel, Piotr (2006): *Dekonstrukcja – rozumienie – interpretacja*, Kraków.

³² Formuła ta prowokuje do przywołania Heideggera – w jej duchu filozof poszukiwał „całej prawdy” o bycie. Język i filozofia Heideggera stanowią istotne narzędzie, którym posługuje się Jelinek w swej krytycznej analizie tradycji i kultury.

³³ Fragment uzasadnienia Komitetu Noblowskiego.

- Der totale Suchtfaktor*. Wywiad Bettiny Petry z Sebastianem Rudolphem, www.3sat.de/theater/programm/107832/index.html. [12.10.10]
- Derkaczew, Joanna (2010): *Teatr anatomiczny według Jelinek*, „Gazeta Wyborcza”, 08.03.10.
- Derrida, Jacques (2000): *Szibbolet. Dla Paula Celana*, tłum. Adam Dziadek, Bytom.
- Drewniak, Łukasz (2010): *Złość na nicłość*, „Przekrój”, 20.04.10.
- Eco, Umberto (2004): *Dopiski na marginesie* Imienia róży, [w:] Umberto Eco, *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski, Kraków, s. 499-531.
- Fiddler, Allyson (2006): *Im Netz der Moral. Monologe, Massenmedien und Mythologie in Elfriede Jelineks Babel*, [w:] David Barnett; Moray McGowan; Karen Jürs-Munby (red.), *Das Analoge sträubt sich gegen das Digitale? Materialien des deutschen Theaters in einer Welt des Virtuellen*, „Theater der Zeit“ 37 (Recherchen), s. 101-112.
- Fish, Stanley (2002): *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. Andrzeja Szahaja, tłum. zbiorowe, Kraków.
- Freytag, Julia (2008): *Zabawy dorosłych. Nicolasa Stemanns inscenizacje sztuk* Zakład (2003), Babel (2005) i O zwierzętach (2007), tłum. Joanna Muzioł, [w:] Monika Szczepaniak (red.), „*Mówię i mówię*”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*, Bydgoszcz, s. 123-133.
- Fritsch, Sibylle (2005): *Die Wut der Bilder*, www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/kritik105.html. [20.10.10]
- Gutjahr, Ortrud (red.) (2007): Ulrike Maria Stuart *von Elfriede Jelinek*, Würzburg.
- Haß, Ulrike (1993): *Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks*, „Text + Kritik“ 117, s. 21-30.
- Hipold, Stephan (2005): *Oasen unterm Fernsehturm*, „Frankfurter Rundschau”, 21.03.05.
- Jelinek, Elfriede (1997): *Sinn egal. Körper zwecklos*, [w:] Elfriede Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*, Reinbeck bei Hamburg, s. 7-13.
- Jelinek, Elfriede (1999): *Ein Sportstück*, Reinbek bei Hamburg.
- Jelinek, Elfriede (2003a): *Es gibt keine Möglichkeit, sich einem Krieg zu nähern*. Wywiad w „Bühne” 12, s. 16-17.
- Jelinek, Elfriede (2003b): *In Mediengewittern*, www.elfriedejelinek.com. [24.10.10.]
- Jelinek, Elfriede (2004a): *Babel*, [w:] Elfriede Jelinek, *Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte*, Reinbek bei Hamburg, s. 87-228.
- Jelinek, Elfriede (2004b): *Im Abseits*, www.nobelprize.org/nobelprizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html. [24.10.10]
- Jelinek, Elfriede (2005a): *Sprech-Wut (ein Vorhaben)*, „Literaturen special“ 1/2, s. 12-15.
- Jelinek, Elfriede (2005b): *Die Welt, an der ich schreibe, Mist, wo ist sie jetzt wieder hin, vorhin hab ich sie doch schon angefangen!*, „Der Hammer. Die Zeitung der Alten Schmiede” 7, s. 3-4.
- Kiss-Orska, Dominika (2010): *Tak ludzkie, a strasznie obce*, „Gazeta Pomorska”, 10.03.10.
- Kralicek, Wolfgang (2005): *Blutige Bubenwurst*, „Falter” 12.
- Kristeva, Julia (1972): *Probleme der Textstrukturation*, Köln.
- Kruntorad, Paul (2005): *Obszönitäten in der guten Stube*, „Nürnberger Nachrichten“, 21.03.05.
- Kyziół, Aneta: *Śmierć w obrazach*, „Polityka” 12 (2010), s. 49.
- Lücke, Bärbel (2004): *Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer. Elfriede Jelineks Bambiland*

- und zwei Monologe. *Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse*, „Weimarer Beiträge“ 3, s. 362-381.
- Lücke, Bärbel (2008): *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*, Paderborn 2008.
- Łubecka, Michalina (2010): *Mięsem obrzuceni*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek lokalny), 08.03.10.
- Markowski, Michał Paweł; Nycz, Ryszard (red.) (2006): *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problem*, Kraków.
- Mayer, Verena; Koberg, Roland (2006): *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, Reinbek bei Hamburg.
- Müller, Wenzel (2005): *Denn sie weiß nicht, was sie schreibt*, „Südkurier“, 21.03.05.
- Neelsen, Sarah (2007): *Intertextualität und Sinnstiftung. Anmerkungen zu Jelineks Babel*, [w:] Pia Janke (red.), *Elfriede Jelinek: „Ich will keine Theater“*. *Mediale Überschreitungen*, Wien, s. 86-99.
- Nünning, Ansgar; Sommer, Roy (red.) (2004): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven*, Tübingen.
- Nycz, Ryszard (1995): *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa.
- Pflüger, Maja Sibylle (1996): *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen/ Basel.
- Rothmanner, Petra (2005): *Bis uns Sehen und Hören vergeht*, „Kölner Stadt Anzeiger“, 21.03.05.
- Sander, Margarete (1996): *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauberg*, Würzburg.
- Schlingensief, Christoph (2004): *Unnobles Dynamit: Elfriede Jelinek*, *Przedmowa* [w:] Elfriede Jelinek, *Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte*, Reinbek bei Hamburg, s. 7-12.
- Stemann, Nicolas (2006): *Das ist mir so was von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren*, „Theater der Zeit“, Arbeitsbuch: Stets das Ihre. Elfriede Jelinek, s. 62-68.
- Szczepaniak, Monika (2008): *„Mówię i mówię”*. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji*, [w:] Monika Szczepaniak (red.), *„Mówię i mówię”*. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*, Bydgoszcz, s. 9-22.
- Szczepaniak, Monika (2011): *Marsjasz w Falludży. Elfriede Jelinek o pornografii i moralności w stanie wyjątkowym*, „Nowa Krytyka” nr 26/27, s. 221-237.
- Sztarbowsky, Paweł (2010): *O śmierci w teatrze*, „Metro”, 08.03.10.
- Tigges, Stefan (2008): *Dramatische Transformationen: zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld.
- Wakar, Jacek: *Świętość, ekstaza i brud*, „Dziennik. Gazeta Prawna” (dodatek *Kultura*), 16.04.10.
- Weinzerl, Ulrich (2005): *Rohe Ostern*, „Die Welt”, 21.03.05.