



NOWOCZESNE I PONOWOCZESNE PRZYGODY CIAŁA

**NOWOCZESNE I PONOWOCZESNE
PRZYGODY CIAŁA**

NOWOCZESNE I PONOWOCZESNE PRZYGODY CIAŁA

Redakcja

Marta Kostrzewa

Bogusz Malec

Barbara Żarinow

ISBN:

978-83-7784-403-8

Skład i łamanie:

Marta Kostrzewa

Projekt okładki:

Marta Kostrzewa

Ilustracja wykorzystana na okładce jest własnością Corinne Wilger. Oficjalna strona internetowa autorki:
<http://cwilger.wix.com/photo>

SPIS TREŚCI

Wstęp	6
Urszula Lisowska, Literatura jako zapis cielesności – Martha Nussbaum o narracyjności etyki bliskiej ciała	7
Justyna Osuch, Mitologia choroby w „Czarodziejskiej górze” Tomasza Manna.....	21
Paulina Mazuruk, «Ogromny, precyzyjny mechanizm». Szpital psychiatryczny w „Locie nad kukulczym gniazdem” Kena Kesey’a	28
Aleksandra Młodożeniec, Ciało futurystów	36
Irmina Fornalska, Ciało jako przedmiot. Problem reifikacji w poezji Zbigniewa Herberta	42
Damian Zubik, W poszukiwaniu tożsamości. Ciało w poezji Rafała Wojaczka	48
Dominika Kijek, Wstrętne przypadłości ciała w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego	57
Marta Kostrzewa, Doświadczenie cielesności w „Biegunach” Olgi Tokarczuk.....	65
Aleksandra Malesa, Obraz kobiety widzianej oczami Wojciecha Cejrowskiego	71
Barbara Panek, Ciało w literaturze fantasy (na przykładzie cyklu o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego)	81
Agata Czerwonka, O ciele i cielesności w Harlequinach	87
Regina Lissowska, Ekspresja ciała i konstruowanie znaczeń w teatrze fizycznym	96
Barbara Żarinow, Performatywność transgresji. Transgresja performatywności Teatru Maat Projekt.	116
Agnieszka Wójtowicz, Nowoczesne i ponowoczesne portrety kochanków. O dwóch adaptacjach „Kochanków z Marony” Jarosława Iwaszkiewicza.....	120
Marta Kaprzyk, Seksualnie podejrzani. Umowność ciała w kinie Pedro Almodovara	129
Anna Sikorska, Kobięce ciało w filmach Pedro Almodovara	135
Bogusz Malec, Transseksualizm w „Na zawsze Laurence” Xaviera Dolana	147

WSTĘP

Prezentowane w niniejszym tomie teksty stanowią pokłosie Ogólnopolskiej Studenckiej Konferencji Naukowej „Nowoczesne i ponowoczesne przygody ciała”, która odbyła się 25 i 26 kwietnia 2013 roku. Zorganizowały ją współpracujące ze sobą Koła Naukowe działające przy Instytucie Filologii Polskiej UMCS: SKN, SKN Medioznawców oraz SKN Teatrológów.

Interdyscyplinarny charakter konferencji przełożył się na zakres poruszanych i dyskutowanych tematów. Autorzy w swoich rozważaniach podejmowali szeroką wiązkę zagadnień, których motywem przewodnim było hasło nawiązujące do tytułu jednego z artykułów Zbigniewa Baumana. Na różny sposób udowadniali przy tym, że nowoczesność i ponowoczesność wklajają ciało w sieć różnorodnych dyskursów, opozycji i kategorii estetycznych. W obszarze ich zainteresowań znalazło się wiele kluczowych dla tego tematu zagadnień, między innymi kwestia ciała we współczesnej refleksji humanistycznej (teoria kulturowa, feminizm, gender studies) oraz przemiany w widzeniu ciała w najnowszej literaturze, filmie oraz teatrze. Szerokie spectrum ich rozważań pozwoliło na prześledzenie różnych „przygód ciała” w nowoczesności i ponowoczesności.

Literatura jako zapis cielesności –

Martha Nussbaum o narracyjności etyki bliskiej ciała

Martha Craven Nussbaum rozpoczęła swoją uniwersytecką edukację od studiów poświęconych teatrologii i filologii klasycznej. Jej zainteresowania następnie zwróciły się w kierunku filozofii i to na tym polu badaczka działa najaktywniej, rozwijając koncepcję zdolności (*capabilities*) jako modelu sprawiedliwości globalnej¹. Wczesne akademickie doświadczenia na trwale ukształtowały jednak intelektualną wrażliwość autorki. Już w swojej pierwszej znaczącej publikacji, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (pierwsze wydanie: 1986), filozofka nakreśliła projekt współpracy etyki i literatury, reprezentowanej w tym wypadku przez antyczne tragedie. Następnie poszerzyła obszar literackich inspiracji o klasyczną powieść realistyczną, co znalazło wyraz w takich publikacjach jak *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature* (1992) i *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life* (1995).

Owe nawiązania do literatury stanowią nie tyle próbę przedstawienia jej wyczerpującej teorii, co element filozoficznej metody. Celem niniejszych rozważań będzie wykazanie, że miejscem, w którym spotykają się filozofia – w tym wypadku etyka (która dla Nussbaum funkcjonuje w zasadzie jako „filozofia pierwsza”) – i literatura jest cielesność. By wyjaśnić tę zależność, trzeba zauważyć, że zaproponowana przez Nussbaum koncepcja etyki jest, jak sugeruje tytuł artykułu, „bliska ciału”. Oznacza to, iż filozofka wypracowuje taką koncepcję racjonalności praktycznej (czyli sposobu refleksji nad dobrym życiem), która uwzględnia przysługującą nam cechę cielesności. Innymi słowy, Nussbaum stara się pokazać, w jaki sposób nasza cielesność przekłada się na to, jak prowadzimy etyczne rozważania. Jej ujęcie racjonalności praktycznej ma oddawać perspektywę rozumowania właściwą nam jako istotom obdarzonym cielesnością, dlatego można powiedzieć, że etyka Nussbaum jest „skrojona na miarę” osób o naszej kondycji. Kluczową rolę w tak zaprojektowanej refleksji etycznej odgrywają zaś umiejętności twórczego myślenia. „Etyka bliska ciału” z konieczności zawiera więc moment estetyczny, opierając się na zdolnościach, które tkwią także u podstaw sztuki. To z kolei sugeruje, że sztuka ma etyczny wymiar. Relacje między tym, co estetyczne a racjonalnością praktyczną byłyby więc dwustronne, obejmując wzajemne przenikanie się obu aspektów.

Na tym tle proponuję umieścić przedstawiony przez Nussbaum postulat włączenia analizy tekstów literackich do refleksji etycznej. Filozofka przekonuje bowiem, że, ze względu na cechy formalne, pewne postaci wypowiedzi literackich są w stanie przekonująco odzwierciedlić sposób rozumowania właściwy nam jako istotom cielesnym. Oznacza to, iż mogą one nie tylko posłużyć do zaprezentowania zakładanej uprzednio koncepcji racjo-

1 Koncepcja zdolności to najbardziej rozpoznawalny element projektu filozoficznego Nussbaum. Autorka rozwijała ją w ramach współpracy z laureatem Nagrody Nobla w dziedzinie ekonomii, Amartyą Senem, który zaproponował badanie zdolności, czyli realnych możliwości działania, mieszkańców poszczególnych regionów świata jako metodę oceny jakości życia. To, alternatywne względem takich czynników jak PKB, formalne gwarancje praw człowieka czy utylitarystyczna produktywność, kryterium silnie oddziaływało na współczesną ekonomię rozwoju. Nussbaum przyczyniła się do popularyzacji tego paradygmatu, jej rozważania wykraczają jednak poza czysto ekonomiczną perspektywę. Filozofka kreśli bowiem model sprawiedliwego społeczeństwa rozumianego jako wspólnota nakierowana na dobre życie, fundament owego ujęcia stanowi zaś określona koncepcja człowieczeństwa (por. M.C. Nussbaum, *Women and Human Development. The Capabilities Approach*, Cambridge University Press 2001, s. 11-15). To właśnie owa interpretacja natury ludzkiej będzie przedmiotem niniejszego artykułu. Do społeczno-politycznych implikacji filozofii Nussbaum wracam w podsumowaniu.

nalności praktycznej, ale także zainspirować jej wypracowanie. Innymi słowy, odwołania do literatury poszerzają obszar refleksji etycznej, wzbogacając go o nowe wątki. Celem niniejszego artykułu będzie wykazanie, że ten potencjał literatury wynika z jej zdolności do zdania sprawy z naszej cielesności. Interesować mnie więc będą nie tyle literackie sposoby tematyzacji lub kreowania cielesności, co literatura jako taka forma wypowiedzi, która potrafi wyrazić specyficzną dla nas jako dla istot cielesnych perspektywę refleksji etycznej. W tym sensie literaturę można uznać za „zapis cielesności”.

Człowiek, czyli zwierzę rozumne

Podając próbę wypracowania „etyki bliskiej ciału”, Nussbaum wychodzi od określonych przesłanek antropologicznych. Jak już zasugerował powyższy zarys interesującej nas problematyki, cielesność jest dla filozofki fundamentalną cechą naszej kondycji. Co więcej, Nussbaum nie waha się przywołać, podejrzanej dla wielu współczesnych filozofów, kategorii natury po to, by umieścić cielesność w jej centrum². Jesteśmy z istoty cielesni, co oznacza, że fizyczność stanowi podstawowy aspekt naszej egzystencji i jako taka przejawia się również na innych płaszczyznach naszego funkcjonowania. Koncepcja racjonalności praktycznej nie może więc abstrahować od owej cechy, tym bardziej, że zaproponowane przez Nussbaum ujęcie człowieczeństwa ma normatywny charakter. Filozofka uznaje bowiem słuszność części argumentów formułowanych pod adresem pojęcia natury jako takiego, odrzucając możliwość dotarcia do metafizycznej istoty człowieczeństwa. Kategoria natury nie jest dla niej zapisem pewnej niezmiennej, obiektywnej konieczności, która determinuje nas do tego, by być w taki, a nie inny sposób. Przez człowieczeństwo rozumie Nussbaum raczej to, co mamy na myśli, mówiąc o „ludzkich” lub „niehumanicznych”, a więc godnych lub niegodnych nas, warunkach. To właśnie godność stanowi dla filozofki podstawową wartość, a kategoria natury wyraża nasze wyobrażenie o tym, co składa się na godne życie³. Pojęcie natury ludzkiej obejmuje więc te wszystkie elementy, które my sami uznajemy za szczególnie ważne⁴.

2 Por., np., eadem, *Human Functioning and Social Justice*. In *Defense of Aristotelian Essentialism*, „Political Theory” Vol. 20, No. 2, May 1992, s. 216-218.

3 Por.: *ibidem*, s. 205-207, s. 215-216, eadem, *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton University Press 2009, s. 30-32. Swoje ujęcie natury ludzkiej określa Nussbaum jako esencjalizm wewnętrzny (w odróżnieniu od esencjalizmu zewnętrznego). Rzecz jasna, takie stanowisko rodzi pewne problemy. Wprawdzie Nussbaum nie wklęka w trudne do rozstrzygnięcia metafizyczne spory, zakładana przez nią możliwość osiągnięcia porozumienia w kwestii koncepcji dobrego życia jest jednak równie kontrowersyjna. Nussbaum zdaje sobie sprawę z zarzutów, z którymi spotyka się uniwersalizm aksjologiczny i poświęca dużo miejsca na obronę swojej koncepcji (por., zwłaszcza, eadem, *In Defense of Universal Values*, University of Notre Dame 1999, oraz *Women...*, s. 34-59). Filozofka wskazuje przede wszystkim na otwartość i nieprecyzyjność przedstawionego przez siebie katalogu wartości, który ma wyrażać jedynie minimalny konsensus aksjologiczny (na wzór Rawlowskiego *overlapping consensus*). Co więcej, gwarantuje on poszanowanie naszej zdolności do samodzielnego określenia życiowego celu, czyli racjonalności praktycznej, ponieważ sam stanowi jej wytwór.

Warto jednak zauważyć, że, odpierając w ten sposób zarzuty przeciwko uniwersalizmowi aksjologicznemu, Nussbaum naraża się na inną postać krytyki. Pojawia się bowiem pytanie, czy przyjęta przez Nussbaum koncepcja jednostek jako racjonalnych, przejrzystych dla siebie samych podmiotów nie jest przesadnie optymistyczna. I tak, na przykład, w interesującym nas przypadku filozofka zakłada, że potrafimy zgodzić się co do wartości cielesności *jako takiej*, abstrahując od związanych z nią społecznych stereotypów. Nie oznacza to, oczywiście, że nasze poglądy są wolne od wpływu otoczenia (wręcz przeciwnie, jak się przekonamy, kształtują się one w pewnej wspólnotie komunikacyjnej). Filozofka sugeruje jednak, iż z zasady jesteśmy zdolni do krytycznej refleksji nad zdroworozsądkowym myśleniem i oddzielenia jego wartościowych elementów od tych niegodnych zaufania. Ta arystotelesowsko-rawlowska perspektywa stanowi wyjściowe założenie Nussbaum, które można umotywić przede wszystkim przy pomocy pragmatycznych argumentów. Przyjęcie możliwości osiągnięcia aksjologicznego konsensusu jest bowiem konieczne do wypracowania koncepcji sprawiedliwości globalnej (por. przyp. 1).

4 Nussbaum wyraża owe wartości w języku zdolności (*capabilities*, por. przyp. 1). Na jej koncepcję człowieczeństwa składają się więc możliwości funkcjonowania, które uznajemy za szczególnie znaczące. Odnośnie katalogu zdolności – por., np., M.C. Nussbaum, *Women...*, s. 78-80 oraz *Upheavals of Thoughts. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press 2001, s. 416-418.

Dlatego też kategoria natury jest kategorią etyczną, nazywającą nasze podstawowe wyobrażenia o dobrym życiu. Jako taka, stanowi ona przedmiot racjonalności praktycznej, czyli refleksji nad eudajmonią właśnie. Włączenie cielesności w owo normatywne ujęcie człowieczeństwa musi zatem mieć konsekwencje dla koncepcji racjonalności praktycznej. Nie chodzi przy tym wyłącznie o to, że nie uznalibyśmy za w pełni wartościową takiej egzystencji, w której nie zostałyby zaspokojone nasze potrzeby związane z cielesnością. Cielesność wpływa bowiem nie tylko na treść naszego wyobrażenia o dobrym życiu, ale także na sposób prowadzenia refleksji o nim. Jesteśmy, jak chciałby Arystoteles (którego poglądy stanowią jedno z najważniejszych źródeł inspiracji dla Nussbaum), *zwierzętami* rozumnymi i politycznymi. Sens pierwszego z dwóch filozoficznych sloganów (bo przywołanym definicjom można zapewne przyznać taki status) sprowadza się, zdaniem Nussbaum, do stwierdzenia, że rozumność to cecha, która przysługuje nam jako zwierzętom. Z jednej strony oznacza to, iż uznanie naszej cielesności nie musi prowadzić do zredukowania naszego poznania do podążania za ślepym, bezrefleksyjnym instynktem. Z drugiej zaś, przekonujemy się, że racjonalność jest aspektem cielesności, nie zaś odrębną metafizyczną substancją połączoną z ciałem. Rozumność to *differentia specifica* ludzi jako gatunku zwierząt, czyli działających istot zanurzonych w określonym, ograniczającym ich perspektywę, kontekście. Dlatego też nasza racjonalność jest z gruntu praktyczna – służy przede wszystkim orientowaniu się w świecie⁵. Uznanie rozumności za cechę przysługującą nam jako zwierzętom musi zatem mieć konsekwencje dla etyki, ponieważ okazuje się, że tak pojęta racjonalność polega w pierwszej kolejności na umiejętności odpowiedzenia na pytanie o to, jak należy postępować.

Nie wynika stąd, iż Nussbaum utożsamia poznanie z narzędziem przetrwania. Filozofka przekonuje jednak, że wszelka refleksja nosi znamiona owej praktycznej orientacji charakteryzującej naszą racjonalność. Zależność tę wyjaśnia drugi z Arystotelesowych sloganów, definiujący ludzi jako zwierzęta polityczne. Społeczność naszej natury ściśle wiąże się z naszą cielesnością, ponieważ, między innymi ze względu na właściwy nam długi okres rozwoju niemowlęcego, jesteśmy wyjątkowo niesamodzielnymi zwierzętami. Cielesność oznacza zatem słabość, zależność od zewnętrznej pomocy, a co za tym idzie – otwartość na relacje międzyludzkie⁶. Jeśli teraz spróbujemy połączyć ze sobą dwie wskazane w Arystotelesowych definicjach różnice gatunkowe – rozumność i polityczność – przekonamy się, że, po pierwsze, nasza racjonalność rozwija się zawsze w pewnej wspólnotie. Dialog, myślenie zdroworozsądkowe, język – wszystkie te elementy kształtują nasz sposób rozumowania. Normatywna koncepcja natury ludzkiej stanowi wytwór tak pojętej racjonalności; poznanie naukowe również jest zanurzone w określonej wspólnocie komunikacyjnej⁷.

5 „Specyficznie ludzki rodzaj [godności – UL] w istocie cechuje zazwyczaj pewien rodzaj racjonalności, ale nie jest to racjonalność wyidealizowana i przeciwstawiona zwierzęcości; jest to po prostu przyziemne (*garden variety*) rozumowanie praktyczne, stanowiące jeden ze sposobów funkcjonowania zwierząt” (*eadem*, *Frontiers of Justice. Disability, Nationality, Species Membership*, Harvard University Press 2007, s. 159, przeł. – UL).

Warto w tym miejscu przywołać Arystotelesowską metaforę figur geometrycznych. Zdaniem Stagiryty właściwa ludziom dusza rozumna ma się do funkcji związanych z cielesnością tak jak kwadrat do trójkątów prostokątnych – z jednej strony zawiera je w sobie (a więc jest przez nie konstytuowana), z drugiej zaś wyznacza ich kształt (Arystoteles, *O duszy*, przeł. P. Siwek, [w:] *Dzieła zebrane*, t. 3, Warszawa 1992, 414b24-415a13). Nussbaum rozwija tę intuicję, wskazując, że cielesność nadaje racjonalności „przyziemny”, praktyczny charakter; z kolei racjonalność wyznacza pewien standard realizacji cielesnych potrzeb odpowiadający naszej godności. Za Marksem filozofka podkreśla bowiem, że, jeśli człowiek zaspokaja swój głód w sposób nie odróżniający go od innych zwierząt, to, pomimo iż likwiduje uczucie głodu, nie funkcjonuje na w pełni ludzkim poziomie (M.C. Nussbaum, *Women...*, s. 71-72).

6 *Eadem*, *Frontiers...*, s. 160. To właśnie tę cechę ma wyrażać pojęcie zdolności. Na wspomniany katalog zdolności składają się bowiem zdolności łączone (*combined*), obejmujące wewnętrzne dyspozycje jednostek (*internal capabilities*) wzbogacone o odpowiednie zewnętrzne okoliczności, które faktycznie umożliwiają ich realizację (*eadem*, *Women...*, s. 84-85). I tak, na przykład, jesteśmy zdolni do realizacji własnej koncepcji dobrego życia (do bycia racjonalnymi praktycznie), gdy dojrzewamy do jej wypracowania, a otoczenie nie narzuca nam wzorców postępowania, ale sprzyja indywidualnym poszukiwaniom. Potrzebujemy więc zewnętrznego wsparcia, aby zrealizować swój potencjał.

7 Nussbaum rozwija taki obraz ludzkiego poznania, nawiązując do Arystotelesowskiej koncepcji rozpoczynania badań od *phainomena*. Ów grecki termin zwykle tłumaczy się jako doświadczenie, Nussbaum dostrzega jednak w tej praktyce translatorskiej wpływ nowożytnego empiryzmu. Jej zdaniem źródłowe pojęcie należy rozumieć raczej jako to, co jawi nam się jako oczywiste, czyli pewne utrwalone, zdroworozsądkowe przekonania (por., zwłaszcza, *eadem*, *Saving Aristotle's Appearances*, [w:] *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press 2001, s. 240-263).

Po drugie, racjonalność praktyczna obejmuje uznanie własnej zależności od wsparcia otoczenia i gotowość do nawiązania relacji międzyludzkich. Możemy w pełni realizować się jako ludzie, a więc zwierzęta rozumne, jedynie w obrębie społeczeństwa, dlatego nasza racjonalność polega między innymi na zaakceptowaniu owej niesamodzielności. Stąd zaś wynika, że dużą rolę w refleksji etycznej odgrywają emocje. Nussbaum zwraca uwagę na właściwą filozofii starożytnej tendencję do kognitywnego ujęcia emocji jako postaw powiązanych z sądami, a nie jedynie nieprzewidywalnych, kapryśnych impulsów. Odgrywają one szczególnie istotną rolę w arystotelesowskiej koncepcji racjonalności praktycznej⁸; dużo miejsca poświęcali im także stoicy, którzy zradykalizowali intuicje poprzedników, twierdząc, że emocje nie tyle *towarzyszą* sądom, co *są* sądami pewnego rodzaju⁹. Nussbaum przejmuje tę tezę wraz z utrwalonym w filozofii antycznej przekonaniem, iż emocje dotyczą zewnętrznych dóbr kluczowych dla naszej eudajmonii¹⁰. Jako takie, mają więc one charakter sądów wartościujących na temat znaczenia znajdujących się poza naszą kontrolą elementów świata, bez których nie wyobrażamy sobie dobrego życia. Oczywiście, tak pojmowane, emocje doskonale wpisują się w zarysowaną powyżej koncepcję racjonalności praktycznej. Oznaką rozumności słabych, cielesnych istot takich jak my jest dostrzeżenie własnej częściowej zależności od otoczenia, a co za tym idzie – dopuszczenie emocji do sfery refleksji etycznej.

Emocje i wyobrażenia – estetyczne w etycznym

Racjonalność praktyczna odpowiadająca naszej kondycji musi zatem uwzględniać emocje. Jednocześnie, to właśnie ten moment dodaje do koncepcji Nussbaum estetyczny komponent. Filozofka nawiązuje bowiem do naszego intuicyjnego rozumienia emocji jako widzenia czegoś jako rzeczy określonego rodzaju, by podkreślić, że polegają one na ocenianiu rzeczywistości z perspektywy naszej koncepcji dobrego życia¹¹. I tak, na przykład, żal po śmierci bliskiej osoby obejmuje uznanie jej za kogoś znaczącego i drogiego. Osoba ta jawi się jako wyjątkowa postać, odgrywająca określoną rolę w naszym życiu, nie zaś jako jedna z wielu jednostek. Emocja strachu polega z kolei na zinterpretowaniu jakiegoś przedmiotu lub zdarzenia jako zagrażającego naszemu dobru. Ponownie więc, pewien element świata zyskuje określone zabarwienie przez odniesienie do koncepcji eudajmonii podmiotu. Dlatego też obraz rzeczywistości, którego dostarczają nam emocje, to nie zbiór obojętnych faktów, ale raczej mapa punktów obdarzonych określonymi sensami.

Taka „kartograficzna” aktywność wymaga zaś zaangażowania twórczego aspektu naszego poznania, czyli zdolności wyobraźni. W reakcjach emocjonalnych przyporządkowujemy elementom rzeczywistości pewne znaczenia z punktu widzenia naszego pojęcia o dobrym życiu. Każdej z nich towarzyszy więc akt wyobraźni, dzięki któremu przedmiot jawi się nie tylko jako obiektywna, niezależna od naszej interpretacji, część świata, ale także jako coś jeszcze – określone dobro lub zło. Wyobrażenia z istoty obejmuje zatem moment metaforyzującej interpretacji, polegający na postrzeganiu danego aspektu rzeczywistości w kategoriach czegoś innego (drugiej osoby w kategoriach dobra, choroby w kategoriach zła, itd.)¹². Tym samym wyobrażenia poszerza pole naszego poznania, dopowiadając określone treści do tego, co dane bezpośrednio w doświadczeniu. I tak, na przykład, dostrzeżenie bogactwa życia wewnętrznego innych osób wymaga gestu wyobraźni. Musimy bowiem zdobyć się na taki interpretujący akt myślenia, żeby uwierzyć, iż za pewnym cielesnym kształtem kryją się myśli, uczucia, a przede wszystkim – autonomicz-

8 *Eadem, Therapy...*, s. 79-81, 369-372.

9 Por.: *Eadem, Therapy...*, s. 373-388, *Upheavals...*, s. 19-36.

10 *Eadem, Therapy...*, s. 91-93.

11 *Eadem, Upheavals...*, s. 27.

12 M.C. Nussbaum, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press 1995, s. 36.

na wartość¹³. Dlatego też wyobraźnia, podobnie jak emocje, jest dla Nussbaum fundamentalną władzą moralną. Emocje otwierają nas na pomoc ze strony otoczenia, w tym także na relacje międzyludzkie. Wyobraźnia pozwala nam zaś dostrzec w innych osobach nie tyle zewnętrzne „przedmioty”, co obdarzone godnością podmioty, których niezależność wynika z ich zdolności do posiadania własnych życiowych planów i ich realizacji.

Jako słabe, cielesne istoty postrzegamy więc rzeczywistość przez pryzmat emocji, w których dajemy wyraz świadomości własnej zależności od otoczenia i jednocześnie dokonujemy jego interpretacji przy udziale zdolności wyobraźni. Tym samym przekonujemy się, że racjonalność praktyczna ludzi-zwierząt rozumnych z konieczności obejmuje element twórczego myślenia. Co więcej, kreatywność stanowi zasadniczy sposób naszego odnoszenia się do rzeczywistości. Powołując się na koncepcje psychoanalitików z kręgu teorii relacji przedmiotowych, takich jak Donald Winnicott i John Bowlby, Nussbaum podkreśla bowiem, iż nasza jaźń kształtuje się dzięki zdolnościom emocji i wyobraźni. Emocje pozwalają dziecku zdobyć poczucie odrębności od otoczenia, wskazując granice jego kontroli nad rzeczywistością. Natomiast wyobraźnia, którą w pierwszych latach życia posługujemy się przede wszystkim w zabawie, daje nam świadomość własnej sprawczości. Odkrywamy naszą zdolność do nadawania sensów, a co za tym idzie – zaczynamy się postrzegać jako autonomiczne podmioty działania¹⁴.

Sztuka i etyka – wzajemne zależności formy i treści

Nasz stosunek do rzeczywistości ma więc z istoty interpretujący charakter, co, jak widzieliśmy, znajduje odzwierciedlenie w sferze racjonalności praktycznej. Nussbaum kreśli bowiem swój projekt etyki bliskiej ciału w taki sposób, by oddać twórczą naturę naszego myślenia o świecie. To zaś, jak wspomniałam, pozwala nam przypuszczać, że relacje między tym, co etyczne, a tym, co estetyczne są obustronne. Wszak sztuka opiera się na tych samych zdolnościach, którymi operuje racjonalność praktyczna, czyli na myśleniu metaforycznym właściwym wyobraźni i emocjom. Zależności te przedstawia Nussbaum przy pomocy wypracowanego przez Winnicotta pojęcia obiektu przejściowego (*transitional object*). Zdaniem psychoanalityka kluczową rolę w rozwoju jaźni odgrywają bowiem przedmioty lokujące się na granicy wyobraźni i rzeczywistości, w pośredniej sferze między kreatywnością jednostki a determinacją ze strony otoczenia. W pierwszych miesiącach naszego życia funkcję tę pełnią zabawki, czyli zewnętrzne obiekty, którymi jednak możemy manipulować, samodzielnie nadając im sensy. Później domeną tego rodzaju aktywności staje się sztuka, ponieważ jej dzieła są zarówno elementami świata, jak i wytworami naszej wyobraźni¹⁵. Tak jak w zabawie dziecko odgrywa przy pomocy pluszowego misia lub lalki pewne zdarzenia, które mogłyby mieć miejsce, tak też przez sztukę eksperymentujemy z rzeczywistością w przyjaznej przestrzeni fantazji. Dlatego też, zauważa Nussbaum, często widzimy w nich opowieści o naszych życiowych możliwościach. Sztuka pozwala nam odkrywać pewne prawdy o naszej kondycji z bezpiecznego dystansu, poszerzyć obszar doświadczenia bez faktycznego uczestniczenia w obrazowanych przez nią zdarzeniach¹⁶.

Twórczość artystyczna i jej odbiór miałyby więc być swojego rodzaju „badaniem” rzeczywistości, prezentowaniem i poznawaniem rozmaitych aspektów naszej egzystencji. Jako taka, sztuka musi odgrywać dużą rolę

13 *Ibidem*, s. 37-46.

14 Por.: *Eadem*, *Upheavals...*, s. 174-190.

15 D.W. Winnicott, *Transitional Objects and Transitional Phenomena – A Study of the First Not-Me Possession*, <http://nonoedipal.files.wordpress.com/2009/09/transitional-objects-and-transitional-phenomenae28094a-study-of-the-first-not-me-possession.pdf>. Dostęp: 28 maja 2013.

16 M.C. Nussbaum, *Upheavals...*, s. 238, *Eadem*, *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities?*, Princeton University Press 2010, s. 98-101.

w sferze racjonalności praktycznej, ponieważ dostarcza nam wiedzy o sobie samych, którą bierzemy pod uwagę, wypracowując własne koncepcje dobrego życia. Zarazem jednak zaproponowane przez Nussbaum ujęcie dokonuje pewnych kwalifikacji. Warto bowiem zauważyć, że daje się ono zastosować wyłącznie do takich dzieł sztuki, które zawierają moment narracji. Dostrzegamy w wytworach sztuki opowieści o naszych życiowych możliwościach tylko o tyle, o ile są one skonstruowane jak historie, czyli mają narracyjną strukturę. Historyczność, z kolei, wiąże się z czasowością, a więc z istotną cechą naszej kondycji. Narracja pozwala więc oddać właściwą nam jako zwierzętom rozumnym podległość względem upływu czasu i dlatego ma znaczenie dla etyki bliskiej ciału¹⁷.

Stąd zaś wynika, że szczególnym przedmiotem zainteresowania Nussbaum są dzieła literackie¹⁸. To właśnie w przypadku tej dziedziny sztuki związku między tym, co etyczne a tym, co estetyczne są najsilniejsze. Problem narracyjności zasugerował przy tym nowy wymiar tej relacji. Do tej pory rozpatrywaliśmy ją na antropologicznym poziomie, wskazując, z jednej strony, w jaki sposób nasza kondycja zwierząt rozumnych przekłada się na zaangażowanie twórczego myślenia w proces refleksji etycznej i, z drugiej, skąd wynika etyczne znaczenie sztuki. Teraz jednak możemy zaobserwować tę relację na płaszczyźnie zależności między formą a treścią. Warto bowiem zauważyć, iż pojęcie narracji odnosi się do obu tych momentów, nazywając zarówno pewien sposób wypowiedzi, jak i zawartą w niej opowieść. Co ważne, aspekty te są ze sobą organicznie związane, ponieważ przedstawione w narracji treści – pewne prawdy dotyczące naszej kondycji cielesnych, czasowych istot (wymiar etyczny) – można wyrazić tylko poprzez formę historii o strukturze narracji (wymiar estetyczny). To, co chcemy powiedzieć, przekłada się na to, jak mówimy i odwrotnie – wybór stylu wypowiedzi wyznacza zakres treści, jakie potrafimy przez nią przekazać.

Dla czytelnika literatury stwierdzenie to jest prawdopodobnie truizmem. Nussbaum słusznie zauważa jednak, że jego oczywista prawdziwość została zapomniana (lub celowo zmarginalizowana) przez filozofów moralności. Nie wybierają oni stylu wypowiedzi świadomie, z uwagi na zamierzony sens, a jedynie powielają dominujące wzorce wypowiedzi¹⁹. Nie oznacza to wcale, że teksty filozoficzne są wolne od wzajemnych zależności formy i treści. Wręcz przeciwnie, sam fakt pomijania tej problematyki przekazuje pewną ważną informację. Sugeruje to bowiem, iż wypowiedź filozoficzna jest niejako „przezroczysta”, neutralna stylistycznie, a wykorzystane w niej środki wyrazu mają służyć wyłącznie zakomunikowaniu prawdy o „obiektywnej” rzeczywistości.

Takie rozumienie funkcji tekstu zakłada, oczywiście, określoną koncepcję racjonalności, a mianowicie – model refleksji wzorowany na poznaniu naukowym. Nussbaum zauważa, że próby przeniesienia tego ideału na grunt filozofii moralności mają długą tradycję, zapoczątkowaną już przez Platona, który dążył do nadania etyce statusu wiedzy pewnej. Pod tym względem – jak i pod wieloma innymi – założyciel Akademii spotkał się jednak ze sprzeciwem swojego najwybitniejszego ucznia, Arystotelesa. Stagiryta odrzucał bowiem aspiracje etyki do naukowości, przekonując, że realizuje ona inne standardy racjonalności²⁰. Przedstawiony powyżej zarys etyki bliskiej ciału pozwala nam się domyślać, że także w tej kwestii Nussbaum sympatyzuje z Arystotelesem. W jej ujęciu racjonalność praktyczna nie jest wszak narzędziem poznania niezależnej od nas rzeczywistości, ale kształtuje się

17 Pod tym względem koncepcji Nussbaum można zarzucić pewną nieścisłość lub, przynajmniej, niejasność. Z jednej strony bowiem odwołanie do pojęcia obiektu przejściowego sugeruje, że Nussbaum formułuje pewne tezy na temat natury sztuki w ogóle. Z drugiej strony koncentracja na narracyjności zawęża obszar zastosowania tego ujęcia. Pozostaje przy tym otwartą kwestią, czy wyobrażenia zawsze funkcjonuje na zasadzie narracji. Wydaje się więc, że najlepiej uznać narracyjność za kryterium etycznej relewantności dzieła sztuki, nie zaś za warunek bycia dziełem sztuki jako takim.

18 Warto podkreślić, że Nussbaum dostrzega narracyjny charakter muzyki (por. M.C. Nussbaum, *Music and Emotion*, [w:] *Upheavals...*, s. 249-294) i filmu (*eadem*, *Poetic Justice*, s. 6). Filozofka koncentruje się jednak na literaturze ze względu na pewne właściwości jednego z jej gatunków, a mianowicie powieści realistycznej. Piszę o tym w dalszej części tekstu.

19 *Eadem*, *Introduction: Form and Content, Philosophy and Literature* [dalej: *Form and Content*], [w:] *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press 1992, s. 19-21.

20 *Eadem*, *The Discernment of Perception: An Aristotelian Conception of Rationality* [dalej: *An Aristotelian Conception...*], [w:] *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press 1992, s. 54-55, *Fragility...*, s. 290-294.

w określonej wspólnotie komunikacyjnej i uwzględnia zakodowane w niej treści; ponadto, czerpie ze zdolności kojarzonych raczej ze sztuką niż z nauką, opierając się na emocjach i wyobraźni. Taki charakter przesądza zaś o tym, że dla etyki bliskiej ciału ważny sposób wyrazu stanowią formy wypowiedzi właściwe tekstom literackim²¹. Widzieliśmy już, że, z uwagi na swoją narracyjność, literatura potrafi odzwierciedlić czasowość naszej egzystencji. Jeśli teraz przyjrzymy się bliżej modelowi racjonalności praktycznej bliskiej ciału – rozumianej jako określona metoda refleksji wynikająca z naszej kondycji – dostrzeżemy kolejne aspekty etycznego znaczenia literatury.

Arystotelesowska koncepcja racjonalności a literatura²²

Przede wszystkim, warto przypomnieć, iż Nussbaum podkreśla bogactwo natury ludzkiej. Nie jest ona wprawdzie złożona – w znaczeniu obejmowania różnych heteronomicznych elementów (np. duszy i ciała) – nie sprowadza się jednak również do nieskomplikowanej porcji materii. Nasza egzystencja zawiera rozmaite aspekty: te związane z potrzebami fizjologicznymi i te wynikające z naszych zdolności poznania; te uwarunkowane naszą autonomią i prawem do określenia życiowego celu oraz te związane z właściwą nam społecznością i dążnością do bycia w relacjach międzyludzkich. W konsekwencji, racjonalność praktyczna polega na zdaniu sobie sprawy z wielości dóbr składających się na szczęśliwe życie oraz na umiejętności dostrzeżenia wszystkich wartości uwikłanych w konkretną sytuację podejmowania decyzji etycznej. Dobra te są przy tym niewspółmierne, a zarazem równorzędne, ponieważ każde z nich odpowiada innemu aspektowi naszej bogatej natury. I tak, na przykład, zarówno zdrowie, jak i edukacja stanowią autonomiczne wartości i żadnej z nich nie można zredukować do drugiej lub wyeliminować na jej rzecz. Racjonalność praktyczną zwierząt rozumnych można by więc określić jako zdolność do uczynienia zadość rozmaitym roszczeniom, które „zgłaszają” poszczególne dobra²³.

Ta pluralistyczna perspektywa to pierwszy z elementów, które zdaniem Nussbaum odróżniają arystotelesowską, anty-naukową koncepcję racjonalności praktycznej od platońskiego modelu. Opozycyjne stanowisko cechuje przekonanie o istnieniu jednego naczelnego dobra, którego realizacji powinny być podporządkowane wszystkie nasze działania²⁴. Ów nadrzędny cel jest różnie określany – jako mądrość teoretyczna, sprawiedliwa miłość do Boga, maksymalizacja przyjemności lub korzyści, zgodność woli z rozumnym prawem – w każdym wypadku jednak w swoim postępowaniu musimy kierować się wyłącznie dążnością do najwyższego *telos*. Dlatego też należy zawsze wybierać taki sposób działania, który przybliży nas do realizacji owego dobra. Co za tym idzie, stanowisko to skutecznie eliminuje problem konfliktu racji. Jeśli bowiem istnieje tylko jeden cel, do którego rozumnie jest zmierzać, to żadna inna wartość nie może generować konkurencyjnych roszczeń. Nadrzędne dobro funkcjonuje więc jako uniwersalny klucz do podejmowania decyzji etycznych, jednoznacznie wskazując słuszne postępowanie. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że to właśnie przekonanie o irracjonalności konfliktu regul działania motywuje poszukiwanie monistycznej koncepcji ludzkiego dobra. Wszak fundamentalna logiczna

21 *Eadem, Form and Content*, s. 4-23.

22 Warto zauważyć za Nussbaum, że powiązanie, przeciwstawionej Platonowi, filozofii Arystotelesa z literaturą może na pierwszy rzut oka wydawać się paradoksalne. Przecież to Platon pisał dialogi – utwory o niewątpliwie literackim zacięciu – podczas gdy Arystoteles pozostawił po sobie jedynie suche, rzeczowe traktaty (*ibidem*, s. 18). Doskonale znany jest jednak atak Platona na poetów, dla których nie było miejsca w idealnym państwie filozofów. Arystoteles tymczasem nie lekcewał twórczości literackiej, ale, wręcz przeciwnie, poświęcił jej jedno ze swoich głównych dzieł, *Poetykę*. Jak się przekonamy, przedstawiony przez Stagirytę model racjonalności praktycznej czerpie z tekstów literackich i znajduje w nich odzwierciedlenie. Z kolei Platońskie dialogi, choć inspirowane formą tragedii antycznej, odbiegają od niej pod istotnymi względami i pomijają jej najważniejsze z etycznego punktu widzenia elementy (por. *eadem, Interlude 1: Plato's Anti-tragic Character*, [w:] *Fragility...*, s. 122-135).

23 *Eadem, An Aristotelian Conception...*, s. 56-66, *Fragility...*, s. 294-297.

24 *Ibidem*.

zasada niesprzeczności wyklucza sytuację, w której dwa sprzeczne ze sobą zdania są prawdziwe. A ponieważ reguła ta musi funkcjonować także w obszarze racjonalności praktycznej, należy określić naczelną maksymę postępowania przeciwdziałającą powstaniu jakichkolwiek konfliktów²⁵.

To pozwala nam przypuszczać, że, opozycyjna w stosunku do platońskiej perspektywy, arystotelesowska pluralistyczna koncepcja ludzkich dóbr dopuszcza starcie równorzędnych racji. W istocie, Nussbaum podkreśla, iż racjonalność praktyczna obejmuje między innymi umiejętność dostrzeżenia konfliktu, którego ryzyko jest wpisane w etykę bliską ciału. Dlatego też można jej przypisać tragiczny – w historycznoliterackim rozumieniu – charakter. Wszak, jak wiadomo, natura konfliktu tragicznego, przedstawionego w dziełach takich jak *Grób Agamemnona* i *Siedmiu przeciwko Tebom* Ajschylosa oraz *Antygona* Sofoklesa, polega na niemożliwości uczynienia zadość dwóm zasadom postępowania o równorzędnych legitymacjach. Nussbaum sprzeciwia się właściwemu zarówno filologom klasycznym, jak i wielu filozofom (od Platona począwszy) protekcjonalnemu traktowaniu tragedii jako obrazów prymitywnego stadium rozwoju refleksji etycznej²⁶. Jej zdaniem, na poziomie treści, utwory te wyrażają bowiem ważną prawdę o racjonalności praktycznej, której wyjaśnienie podpowiada ich struktura formalna.

Chodzi mianowicie o szczególnie bliski związek konstrukcji tragedii i praktyki. Warto po pierwsze zauważyć, że, jako utwory sceniczne, tragedie były pisane z myślą o „wcieleniu ich w życie”. Ich ontologia silnie wiąże je więc ze sferą *praxis*. Ponadto, jak za Arystotelesowską *Poetyką* podkreśla Nussbaum, autorzy tragedii przedstawiają swoich bohaterów jako działających. Ich postacie są zawsze umiejscowione w określonym kontekście, uczestnicząc w wydarzeniach wokół nich. Dlatego też działania niejako współtworzą bohaterów, których oceniamy nie tylko na podstawie ich charakterów, ale także ze względu na ich postępowanie²⁷. To właśnie ta cecha struktury tragedii ma zdaniem Nussbaum kluczowe znaczenie etyczne. Pozwala ona bowiem dostrzec, iż nasza zdolność do uczynienia zadość wszystkim regułom, które uznajemy za słuszne, zależy od okoliczności znajdujących się poza naszą kontrolą. Jesteśmy „wrzuceni” w pewien kontekst działania, stanowiący w dużej mierze rezultat minionych zdarzeń, naszych relacji z innymi osobami i ich postępowania. Taka przygodna konfiguracja elementów często prowadzi zaś do tego, że w danej sytuacji spotykają się dwie (lub więcej) sprzeczne racje. Dlatego też, jako jeden z aspektów naszego zależnego od zewnętrznych czynników *dobra* (w pełni wartościowego życia), nasza *dobroć* (wartość moralna) również może doznać uszczerbku ze strony niekontrolowanych przez nas zdarzeń²⁸. Wszelkie próby wyeliminowania konfliktu z etyki przez przedstawienie monistycznej koncepcji dobra mają na celu uniezależnienie naszej zdolności do właściwego postępowania od takich kaprysów losu. Nussbaum podkreśla jednak, że racjonalność praktyczna wymaga gotowości do przyjęcia na siebie odpowiedzialności za winę, która, paradoksalnie, staje się naszym udziałem nie z naszej winy²⁹.

Jednocześnie, tragedie pozwalają nam dostrzec, że nieciągłość między regułami postępowania a sądami formułowanymi w danej sytuacji decyzji etycznej ma znaczenie z punktu widzenia racjonalności praktycznej. Zasady działania charakteryzują relacje międzyludzkie i związane z nimi obowiązki w abstrakcyjny sposób, przy pomocy ogólnych terminów („matka”, „ojciec”, „ojczyzna” itp.), jednostkowe sądy odnoszą się zaś do konkretnych osób i okoliczności. Zdaniem Nussbaum tragedie, umieszczając bohaterów w przygodnych okolicznościach działania, wskazują, iż nie można abstrahować od różnic między tymi dwoma poziomami. To, co szczegółowe nie daje się sprowadzić do tego, co ogólne i wyrazić jako jego egzemplifikacja.

25 *Eadem, Fragility...*, s. 30-32.

26 *Ibidem*, s. 25-32.

27 *Ibidem*, s. 378-380.

28 *Ibidem*, s. 380-382.

29 *Ibidem*, s. 1-8.

Dlatego też, po pierwsze, uznanie racjonalności konfliktu etycznego nie kłóci się z zasadą niesprzeczności. Niezgodność zachodzi bowiem tylko między szczegółowymi sądami i w niczym nie narusza ważności zakładanych przez nie ogólnych zasad³⁰. Innymi słowy, fakt, iż Agamemnon w konkretnej sytuacji, w której się znalazł, nie mógł jednocześnie ocalić córki i działać w zgodzie z interesem *polis*, nie unieważnia żadnego z ciążyących na nim obowiązków – tego dotyczącego troski o najbliższych i tego związanego z pełnioną przez niego funkcją polityczną. W rzeczywistości konflikt dotyczy więc nie tyle zasad, co przygodnych okoliczności, które uwzględniamy, formułując szczegółowe sądy. Stąd zaś wynika, po drugie, że znajomość ogólnych reguł nie wystarcza do tego, by wskazać właściwy sposób postępowania. Nie możemy kierować się wyłącznie abstrakcyjnymi wskazaniem, ponieważ te nie dają się bezpośrednio zastosować do konkretnej sytuacji, w której się znajdujemy. Racjonalność praktyczna musi zatem obejmować pewien rodzaj wrażliwości na kontekst działania.

Oczywiście, takie wyeksponowanie sytuacyjności refleksji ściśle wiąże się z naszą cielesnością. Materia uchodzi bowiem w tradycji filozoficznej za „zasadę jednostkującą”, czyli konkretyzującą. Każda materialna istota jest taką, a nie inną „porcją materii”, umieszczoną w określonym miejscu i czasie oraz mającą swoją historię. Dotyczy to także ludzi-zwierząt rozumnych, których racjonalność praktyczna polega dlatego na umiejętności postrzegania danej sytuacji w całej jej złożoności i niepowtarzalności. Tym sposobem odkrywamy drugi, obok pluralizmu ludzkich dóbr, element etyki bliskiej ciała. Za Arystotelesem Nussbaum podkreśla bowiem pierwszeństwo szczegółu przed ogółem w sferze racjonalności praktycznej³¹. To, co etyczne jest z istoty jednostkowe, ponieważ, działając, zawsze mamy do czynienia z konkretnymi osobami i zdarzeniami. Nie oznacza to, oczywiście, że etyka bliska ciału obywateli się bez reguł. Po pierwsze jednak wszelkie zasady zdobywamy w toku doświadczenia, wysnuwając ogólne wnioski z poszczególnych sytuacji, w których się znajdujemy³². A po drugie, chcąc zastosować daną regułę, musimy ją odpowiednio zinterpretować, uwzględniając kontekst działania. Tak jak starożytni budowniczowie na wyspie Lesbos³³ lub improwizujący aktorzy³⁴, jesteśmy wyposażeni w pewien zbiór zasad, każdorazowo wymagających doprecyzowania i dopasowania do sytuacji. Nie możemy postępować bez tych ogólnych wskazań, które jednak stają się bezużyteczne, o ile jednocześnie nie potrafimy postrzegać konkretnych okoliczności działania³⁵.

Racjonalność praktyczna wymaga więc przede wszystkim swoistej umiejętności percepcji etycznej³⁶. A ponieważ sytuacyjność to cecha etyki bliskiej ciała, domyślamy się, że postrzeganie polega na wykorzystaniu specyficznych dla nas jako zwierząt rozumnych zdolności poznania. Jak wiemy, szczególną rolę w naszej refleksji odgrywają wyobrażenia i emocje, i to właśnie one w dużej mierze składają się na proces percepcji etycznej. Widzieliśmy już, że zdolności te polegają na widzeniu przedmiotu *jako* przedmiotu określonego rodzaju – osoby jako kogoś szczególnie bliskiego, zdarzenia jako niebezpieczeństwa, itd. Tym samym poszerzają one obszar naszego doświadczenia, sprawiając, że percepcja z czysto zmysłowej staje się etyczna – wartościująca i interpretująca. Ponadto, dzięki wyobraźni potrafimy improwizować i odnajdować się w nowych sytuacjach, czerpiąc ze zgroma-

30 *Ibidem*, s. 47-50.

31 *Eadem, An Aristotelian Conception...*, s. 66-75.

32 *Ibidem*, s. 75.

33 W starożytności na wyspie Lesbos stosowano narzędzie pomiaru, dostosowujące się do kształtu mierzonego przedmiotu (Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 2007, 1137b34-37. Por. także: M.C. Nussbaum, *An Aristotelian Conception...*, s. 69-72).

34 *Ibidem*, s. 94-95.

35 Odnosnie roli reguł w etyce – por. także *eadem, Why Practice needs Ethical Theory: Particularism, Principle and Bad Behaviour*, [w:] *Moral Particularism*, B. Hooker, M.O. Little (eds.), Oxford University Press 2003, s. 227-255.

36 Nussbaum wywodzi tę obserwację bezpośrednio od Arystotelesa, którego rozważania tłumaczy jako stwierdzenie, że „sąd zależy od postrzegania” (ang. *discernment rests with perception*). W polskim przekładzie Danieli Gromskiej pojawia się inna wersja („ocena zależy od wycucia”, Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, 1126b2-4). Nie rozstrzygam o poprawności proponowanych przekładów, a co za tym idzie – stopniu pokrewieństwa koncepcji Nussbaum względem stanowiska Arystotelesa. Niewątpliwie Stagiryta jest ważną inspiracją dla filozofki, której poglądy należy jednak rozpatrywać jako samodzielną propozycję filozoficzną.

dzionej już wiedzy³⁷. Dlatego też trzecim elementem etyki bliskiej ciału są emocje i wyobrażenia uznawane przez filozofkę za formy racjonalnego poznania niezbędne do uchwycenia kontekstu działania w jego konkretności, niepowtarzalności i złożoności³⁸.

Celem tak pojętej racjonalności praktycznej jest percepcyjna równowaga (*perceptive equilibrium*)³⁹, który to stan odróżnia Nussbaum od Rawlowskiej refleksyjnej równowagi (*reflexive equilibrium*). Za autorem *Teorii sprawiedliwości* Nussbaum uznaje, że w swoich etycznych rozważaniach powinniśmy dążyć do nadania spójności naszym przekonaniom. Wbrew Rawlowi, filozofka nie ogranicza jednak owego wymogu do poziomu ogólnych zasad, rozpatrywanych niezależnie od sytuacji ich stosowania. Interesuje ją raczej koherencja sądów formułowanych w konkretnym kontekście i uwzględniających zarówno uniwersalne reguły, jak i jednostkowe okoliczności działania⁴⁰. Osiągnięcie percepcyjnej równowagi wymaga więc zdania sobie sprawy ze wszystkich dóbr uwikłanych w daną sytuację, dostrzeżenia jej złożoności i specyfiki oraz zinterpretowania jej przy pomocy emocji i wyobraźni.

Dlatego też proces ten można najlepiej zobrazować przy pomocy środków charakterystycznych dla powieści realistycznych. Czytając tragedie, uświadamiamy sobie, że działamy zawsze w określonym kontekście, na który składa się szereg przypadkowych czynników, często skutkujących konfliktem racji. Doświadczenie czerpane z tragedii jest więc pouczające i niepokojące zarazem, ponieważ pokazuje nam bezsilność reguł postępowania wobec przygodności życia. Zarysowana powyżej koncepcja podpowiada nam, w jaki sposób wybrnąć z owego impasu, aby zaś odnaleźć przykład jej zastosowania, należy zwrócić się ku powieściom. Co ważne, podobnie jak przy okazji dyskusji na temat etycznego znaczenia sztuki, musimy zawęzić obszar naszych rozważań, w tym wypadku do powieści realistycznych. Zdaniem Nussbaum bowiem w te formy wypowiedzi wpisana jest równowaga między tym, co ogólne a tym, co jednostkowe, do której osiągnięcia zmierza percepcja etyczna. Jako realistyczne, utwory te starają się przedstawić prawdopodobny obraz rzeczywistości i dlatego odwołują się do pewnych uniwersaliów – powszechnych ludzkich tęsknot, dążeń i wartości. Jednocześnie częścią strategii realizmu jest portretowanie wycinka świata w całej jego konkretności. Z jednej strony więc, bohaterowie powieści realistycznych są określonymi i niepowtarzalnymi jednostkami, z drugiej zaś mierzą się z uniwersalnymi, doskonale znanymi czytelnikowi, problemami⁴¹.

Tym sposobem powieści realistyczne oddają właściwą nam perspektywę rozumowania, ponieważ, jak widzieliśmy, podejmując decyzje etyczne, musimy za każdym razem zinterpretować uznawane przez nas ogólne reguły w świetle konkretnej sytuacji. Nussbaum podaje szereg przykładów, obrazujących tę odpowiedniość między literaturą a koncepcją percepcji etycznej. Do jej ulubionych (pod tym względem) autorów należą Charles Dickens i Henry James, co jest tym bardziej uzasadnione, że poszukiwanie właściwej metody refleksji etycznej stanowi jeden z głównych wątków w dziełach tych pisarzy. W *Ciężkich czasach* Dickens wprost odnosi się do pytania o postać

37 M.C. Nussbaum, *An Aristotelian Conception...*, s. 77. Por. także *eadem*, *Essay V* [w:] *Aristotle's De Motu Animalium*, Princeton University Press 1985, s. 221-269.

38 Por., np., *eadem*, *An Aristotelian Conception...*, s. 75-82, *Fragility...*, s. 298-306.

39 Zaproponowane tłumaczenie nie oddaje w pełni bogactwa znaczeniowego oryginalnego sformułowania. Przymiotnik „perceptive” można oddać zarówno jako „percepcyjny” (dotyczący procesu postrzegania), jak i, bardziej metaforycznie, jako „spostrzegawczy”. Zdecydowałam się na pierwsze z rozwiązań, żeby podkreślić związek *perceptive equilibrium* z metodą formułowania sądów (percepcją etyczną). Ściśle rzecz biorąc, kategoria ta odnosi się jednak do sytuacji, w której formułujemy trafne, przenikliwe sądy dzięki umiejętności postrzegania sytuacji działania.

40 M.C. Nussbaum, *Perceptive Equilibrium: Literary Theory and Ethical Theory*, [w:] *Love's Knowledge...*, s. 172-176.

41 *Eadem*, *Poetic Justice*, s. 4-8. Oczywiście, takiemu ujęciu powieści można by zarzucić pewną naiwność i staroświeckość. Współczesne teorie literatury spod znaku *gender*, teorii *queer* czy postkolonializmu skłaniają nas bowiem ku dekonstrukcji narracyjnej struktury powieści i bohaterów, każąc w nich widzieć nie tyle obraz świata i postacie z krwi i kości, co wytwory dyskursów i konwencji. Niewątpliwie, Nussbaum interpretuje powieści z perspektywy swoich podstawowych założeń antropologicznych, zgodnie z których każdy człowiek jest racjonalną (w „przyziemnym” rozumieniu – por.: przyp. 5), niepowtarzalną jednostką. Takie osoby dostrzega też filozofka w literackich postaciach. Nussbaum nie rości sobie jednak pretensji do przedstawienia wyczerpującej teorii powieści literackich. Proponuje jedynie pewien sposób ich odczytania, którego zasadność nie wyklucza zasadności innych strategii (*eadem*, *Form and Content*, s. 23).

racjonalności praktycznej, przeciwstawiając chłodnym utylitarystycznym kalkulacjom etykę opartą na wyobraźni i emocjach⁴². Z kolei psychologiczne powieści Jamesa stwarzają szansę na oddanie procesu percepcji etycznej w całej jego złożoności.

I tak, na przykład, w kluczowym dla nas i wielokrotnie już przywoływanym eseju *Aristotelian Conception* filozofka szczegółowo analizuje fragment *Złotej czary*, by pokazać, że w rozumowaniu Jamesowskiej bohaterki, Maggie Verver, pojawiają się wszystkie elementy percepcji etycznej⁴³. Dlatego też na zakończenie proponuję przyjrzyć się oczami Nussbaum wycinkowi z powieści Jamesa⁴⁴. Przede wszystkim, jako wycinek właśnie, interpretowany przez filozofkę fragment stanowi część większej całości, jeden z elementów rozwijającej się narracyjnie historii. Spotykamy więc Maggie w określonej sytuacji życiowej, wyznaczonej przez minione zdarzenia i relacje, w których znajduje się bohaterka. W wyniku tych okoliczności Maggie staje przed pewnym problemem – musi, mianowicie, rozstrzygnąć, czy jej mąż ma romans z jej przyjaciółką i teściową zarazem, a także, jak należy postępować, jeśli to przypuszczenie okaże się prawdziwe:

Takie w istocie niebezpieczeństwo niosło ze sobą zastanawianie się, jakiej to rekompensaty może oczekiwać pani Verver [Charlotte Verver – przyp. UL]. Oczywiście, istniało zawsze prawdopodobieństwo, że Charlotte jednak zechce dostać księcia w swoje ręce, jak zdarzało się to pewnie już nie raz. Co prawda za tym ostatnim założeniem zdawało się przemawiać właściwie jedynie przekonanie Fanny Assingham (...) jednak ostatnie trzy miesiące zrodziły w sercu księżnej [Maggie – przyp. UL] podobne podejrzenia⁴⁵.

Trudność dotyczy więc przede wszystkim interpretacji zdarzeń – Maggie próbuje rozstrzygnąć, w jaki sposób powinna postrzegać sytuację, w której się znalazła, zarówno na poziomie faktów, jak i na poziomie zobowiązań. Dlatego też przywołany fragment doskonale obrazuje ideę percepcji etycznej, wskazując, że podjęcie decyzji etycznej wymaga zrozumienia kontekstu działania w całej jego konkretności. W rozważaniach bohaterki dostrzegamy też wszystkie elementy, charakteryzujące przedstawioną przez Nussbaum koncepcję racjonalności praktycznej. I tak, Maggie otwiera się na wielość i niewspółmierność dóbr uwikłanych w jej sytuację, stara się uczynić zadość wszystkim możliwym roszczeniom i punktom widzenia („Potrafiła [...] zadumać się w środku rozmowy ze swoją najbardziej zaufaną powierniczką nad rozmaitymi możliwościami. [...] Jej rozmyślenia przybrały nie jedno oblicze, lecz całą ich, prezentowaną po kolei, serię”⁴⁶). Dostrzega w bliskich osobach niepowtarzalne jednostki („tak wyraziste postaci”⁴⁷), a nie jedynie przedstawicieli określonych ról społecznych (ojca, męża, teściowej, przyjaciółki). Wprawdzie na konflikt, przed którym staje, w dużej mierze składają się pewne ogólnie pojęte zobowiązania (męża wobec żony, córki wobec ojca, przyjaciółki wobec przyjaciółki), jego rozwiązanie wymaga jednak uwzględnienia konkretności i wyjątkowości wszystkich zainteresowanych stron. Maggie kieruje się więc zasadą etycznego pierwszeństwa szczegółów, które stara się ująć przy pomocy wyobraźni i emocji. Obie zdolności odgrywają istotną rolę w jej rozumowaniu, pozwalając jej wykroczyć poza to, co bezpośrednio dane. I tak, na przykład, obraz ojca trzymającego na uwięzi Charlotte, swoją młodą żonę i przyjaciółkę Maggie, ukazuje bohaterce nieszczęście macochy⁴⁸. Z kolei emocja wyrzutów sumienia umożliwia Maggie postawienie się w sytuacji Charlotte:

42 Taką interpretację rozwija Nussbaum w *Poetic Justice*, w której to pracy osią rozważań jest refleksja nad dziełem Dickensa.

43 Poniższa interpretacja stanowi rekonstrukcję rozważań Nussbaum przedstawionych we wspomnianym eseju (M.C. Nussbaum, *An Aristotelian Conception...*, s. 84-93).

44 H. James, *Złota czara*, przeł. A. Klosiewicz, Warszawa 2011, s. 671-675.

45 *Ibidem*, s. 672.

46 *Ibidem*.

47 *Ibidem*, s. 674.

48 *Ibidem*, s. 674-675.

Bez trudu mogła przecież objaśnić to pukanie pani Verver w szybę [kolejny z pojawiających się w fragmencie obrazów – przyp. UL] na dziesiątki rozmaitych sposobów, przede wszystkim jednak jako wyrzut sięgający daleko w głąb duszy. „Ty nie wiesz, jak to jest być kochanym, a potem porzuconym. Z tobą nikt nie zerwał, cóż bowiem było w *twoim* związku wartego zrywania? (...)”⁴⁹.

Emocje i podsuwane przez fantazję obrazy pozwalają więc bohaterce dotrzeć pod powierzchnię zdarzeń, zinterpretować je z rozmaitych punktów widzenia i tym samym uzyskać głębsze zrozumienie kontekstu, w którym się znajduje. Dlatego też James określa rozważania Maggie jako „tęsknoty myśli i akty współczucia” (*yearnings of thought and excursions of sympathy*, przeł. - UL⁵⁰), wskazując, że jego bohaterkastera się przy pomocy wyobraźni i emocji wykroczyć poza własną, ograniczoną perspektywę. Jej myśli i uczucia „robią wypad” (w ten sposób można bowiem najdokładniej oddać sformułowanie *excursions*) w kierunku innych osób, kiedy bohaterka próbuje ująć bliskich sobie w całej ich niepowtarzalności i oddać sprawiedliwość ich racjom.

„Tęsknoty myśli i akty współczucia” to zarazem doskonale określenie metody percepcji etycznej. Sedno tej postulowanej przez Nussbaum strategii polega bowiem na wnikliwej, twórczej interpretacji konkretnej sytuacji działania, która staje się możliwa dzięki wyobraźni i emocjom. Jak widzieliśmy, powieści realistyczne pozwalają na zaprezentowanie tej procedury ze względu na narracyjność, mediację między tym, co uniwersalne a tym, co szczególne oraz psychologiczną głębię postaci.

Podsumowanie

Sformułowany przez Nussbaum postulat zbliżenia filozofii i literatury bezpośrednio wynika więc z jej koncepcji natury ludzkiej. Cielesność to podstawowy aspekt naszej kondycji, który przekłada się na naszą racjonalność, nadając jej interpretujący i kontekstowy charakter. Taką perspektywę rozumowania można oddać przy pomocy literackich form wypowiedzi i w tym sensie literatura stanowi „zapis cielesności”. Tragedie pozwoliły nam odkryć zależność dobroci od kaprysów losu, powieść realistyczna Jamesa, z kolei, dostarczyła nam przykładu zastosowania metody percepcji etycznej.

Tym samym zauważamy, że odwołania do literatury mogą pełnić dwie funkcje. Refleksja nad tragediami stanowiła bowiem przyczynek do przedstawienia koncepcji etycznej, którą następnie zobrazował fragment *Złotej czary*. Widzimy więc, że literatura jest dla Nussbaum zarówno źródłem inspiracji, jak i sposobem przekazywania poglądów filozoficznych⁵¹. Filozofka nie proponuje zastąpienia etyki tekstami literackimi ani też nie stara się sprowadzić wartości literatury do wymiaru etycznego. Podkreślając wzajemne zależności formy i treści, wskazuje jednak, że literackie formy wypowiedzi mogą nas uwrażliwić na pewne prawdy dotyczące naszej kondycji, które, następnie, często znajdują najlepsze odzwierciedlenie w tekstach literackich. Prawdy te mają przy tym szczególne

49 *Ibidem*, s. 673.

50 Oryginalny cytat za M.C. Nussbaum, *An Aristotelian Conception...*, s. 87. Przedstawione tłumaczenie stanowi zmodyfikowaną wersję przekładu Anny Kłoskowskiej „tęsknoty umysłu i drobne gesty życzliwości” (H. James, *op.cit.*, s. 674). Wydaje się bowiem, że wyrażenie „drobne gesty” nie oddaje momentu „wychodzenia z siebie” sugerowanego przez słowo „excursions”.

51 Ten sposób podejścia do literatury krytykuje Agata Bielik-Robson, która zarzuca koncepcji Nussbaum dydaktyzm (por.: A. Bielik-Robson, *Kilka uwag na temat krytyki etycznej: uwagi tłumacza*, „Teksty Drugie”, 2002, nr 1-2, s. 25-31).

znaczenie. Jak wspomniałam⁵², przekonanie o tym, że jesteśmy z natury cielesni, a co za tym idzie – słabi, znajduje odzwierciedlenie w Nussbaumowej idei zdolności. Ta koncepcja przekłada się zaś na egalitarny projekt sprawiedliwości globalnej, zgodnie z którym należy dążyć do zapewnienia wszystkim jednostkom możliwości realizacji podstawowych zdolności. Dostrzeżenie własnej fizyczności i związanej z nią bezbronności wobec losu sprzyja więc odkryciu konieczności niesienia pomocy innym, podobnym nam jednostkom. W tym sensie cielesność jest dla Nussbaum kategorią „wywrotową”, wspierającą walkę z wykluczeniami społecznymi.

Oczywiście, w świetle dokonujących się współcześnie dekonstrukcji cielesności z perspektywy takich teorii jak *gender* i *queer*, podejście Nussbaum może wydawać się staroświeckie i przesadnie optymistyczne. Jak bowiem wspomniałam, pojawia pytanie, czy potrafimy odnosić się do własnej zwierzęcości w sposób niezapośredniczony przez społeczne konwencje⁵³. Filozofka stara się jednak operować na bardzo podstawowym i ogólnym poziomie refleksji, poprzedzającym kulturowe wyobrażenia na temat genderowych ról. Cielesność oznacza dla niej fundamentalną cechę kondycji ludzkiej – słabość istot obdarzonych godnością. Takie rozumienie umożliwia zaś krytykę społecznych wzorców, które nie zapewniają poszanowania tych podstawowych wartości. Literatura, oddając perspektywę refleksji zwierząt rozumnych, może skłaniać do doświadczenia pojętej w ten sposób cielesności. Dlatego też warto się ku niej zwrócić się ku niej w poszukiwaniu modelu racjonalności praktycznej.

52 Patrz: przyp. 6.

53 Patrz: przyp. 3.

Bibliografia

- Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 2007.
- Arystoteles, *O duszy*, przeł. P. Siwek, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, t. 3. Warszawa 1992.
- Bielik- Robson A., *Kilka uwag na temat krytyki etycznej: uwagi tłumacza*, „Teksty Drugie”, 2002, nr 1-2, s. 25-31.
- James H., *Złota czara*, przeł. A. Klosiewicz, Warszawa 2011.
- Nussbaum M. C., *Aristotle's »De Motu Animalium«*, Princeton University Press 1985.
- Nussbaum M.C., *Frontiers of Justice. Disability, Nationality, Species Membership*, Harvard University Press 2007.
- Nussbaum M.C., *Human Functioning and Social Justice. In Defense of Aristotelian Essentialism*, „Political Theory” Vol. 20, No. 2, May 1992, s. 202-246.
- Nussbaum M.C., *Introduction: Form and Content, Philosophy and Literature*, [w:] *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press 1992, s. 3-53.
- Nussbaum M.C., *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities?*, Princeton University Press 2010.
- Nussbaum M.C., *Perceptive Equilibrium: Literary Theory and Ethical Theory*, [w:] *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press 1992, s. 168-194.
- Nussbaum M.C., *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press 1995.
- Nussbaum M.C., *The Discernment of Perception: An Aristotelian Conception of Rationality*, [w:] *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press 1992, s. 53-105.
- Nussbaum M.C., *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press 2001.
- Nussbaum M.C., *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton University Press 2009.
- Nussbaum M.C., *Upheavals of Thoughts. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press 2001.
- Nussbaum M.C., *Why Practice needs Ethical Theory: Particularism, Principle and Bad Behaviour*, [w:] *Moral Particularism*, B. Hooker, M.O. Little (eds.), Oxford University Press 2003, s. 227-255.
- Nussbaum M.C., *Women and Human Development*, Cambridge University Press 2001.
- Winnicott D.W., *Transitional Objects and Transitional Phenomena – A Study of the First Not-Me Possession*, <http://nonoedipal.files.wordpress.com/2009/09/transitional-objects-and-transitional-phenomena28094a-study-of-the-first-not-me-possession.pdf>. Dostęp: 28 maja 2013.

Mitologia choroby w „Czarodziejskiej górze” Tomasza Manna

W czasie w którym powstaje monumentalne dzieło Manna, powoli wygasają prądy romantyczno – symbolistyczne, a sam pisarz niejako domyka okres kultury europejskiej przełomu wieków. Procesom tym poddany zostaje, bardzo silnie zakorzeniony w kulturze, mit choroby. Mann dokonuje swoistej analizy owego motywu, który jest nadal żywotny w okresie jego twórczości. Aby się wyzbyć owej tendencyjności, Thomas Mann dokonuje iro- nicznego demontażu oraz autorskiej interpretacji dogasającej na początku XX wieku mitologii choroby.

Czarodziejska góra stanowi więc rozpisany na głosy i kilka aktów, traktat o chorobie. Jest ona pojmowana nie tyle jako pewna niedyspozycja psycho- fizyczna, ale jako stan duszy.

Fascynacja stanami chorobowymi sięga znacznie wcześniejszych epok, aczkolwiek swoje apogeum osiąga w okresie romantyzmu. Wystarczy przywołać chociażby rodaków Manna, tj. Goethe’go, Novalisa, czy Schlegela. Pierwszy z nich, w jednym ze swych dzieł *Wilhelm Meister*, nadaje chorobie właściwości duchowego przebudzenia. Dzięki temu dusza bohatera jest w stanie absorbować wszelkie uczucia i wspomnienia. Wstępuje więc niejako na wyższy poziom poznania swego człowieczeństwa, zyskuje bowiem samoświadomość. Novalis zajmuje się teore- tycznymi dywagacjami na temat choroby. Widzi w niej jeden z najważniejszych składników ludzkiej egzystencji. Nie pojmuje jej jednak w kategoriach jakiegoś negatywnego doświadczenia, a wręcz przeciwnie. Dostrzega w cho- robie transcendentną głębię, potęgującą ludzką wrażliwość, a w konsekwencji wyposażającą go niemal w boską moc. Ostatni zaś z wymienionych przeze mnie pisarzy, postrzega chorobę jako coś, co pozwala prawdziwie żyć i nie lękać się śmierci, która jest czymś pięknym i słodkim¹.

Manowska fascynacja chorobą widoczna jest nie tylko w *Czarodziejskiej górze*. Pojawia się ona już wcześniej w noweli *Śmierć w Wenecji*. Zaraza panująca w tytułowym mieście nie jest w stanie przeciwstawić się silnej namięt- ności i fascynacji starzejącego się pisarza do młodego chłopca. Motyw szalejącej cholery można rozpatrywać na wielu płaszczyznach. Tu nie chodzi bowiem tylko o chorobę, która zabija mieszkańców miasta. Wenecja przy- pomina Hades, mityczną krainę śmierci, zaś gondolierzy to Charoni, przewożący za drobną opłatą zmarłych do miejsca ich ostatecznego przeznaczenia. Samo miasto jest nośnikiem a zarazem synonimem choroby. Podobnie jak w *Czarodziejskiej górze*, bohaterowie wiodą tam niemalże jednostajny i ustabilizowany tryb życia, poruszając się w zamkniętej przestrzeni. Aschenbach, podobnie jak Settembrini, to humanista i idealista, przedkładający ducho- wość ponad ulomną i nietrwałą materię. Jednakże pod wpływem zetknięcia się z idealnym pięknem młodego ciała, przestaje myśleć racjonalnie, i sukcesywnie początkowo niewinna fascynacja Tadziem, zaczyna przeistaczać się w manię. Ów afekt starzejącego się literata staje się coraz bardziej intensywny. Nasila się wprost proporcjonalnie do rozprzestrzeniania się zarazy w mieście. Początkowo bohater nie chce przyznać się przed sobą do dręczącego go pożądanego. Podobnie czynią mieszkańcy, którzy pragną jak najdłużej utrzymać w tajemnicy szalejącą zarazę. Atmosfera przesycona chorobą, śmiercią i rozkładem potęguje jeszcze uczucie, które żywi Aschenbach. Paradok- salnie cholera staje się bowiem czymś drugorzędnym, czymś co nie jest w stanie zagrozić platońsko pojmowanemu

1 Herman J. Weigand, *Disease*, [w:] *Thomas Mann's The Magic Mountain*, red. Harold Bloom, New York/New Haven/Philadelphia 1986, s. 8-9.

pięknemu. Klasycystycznie ujęta fizjonomia chłopca również ma rysy naznaczone chorobą- „Jest bardzo delikatny, jest chorowity- pomyślał Aschenbach.- Prawdopodobnie niedługo pożyje”². Jednakże ta myśl jest dla bohatera paradoksalnie ukojeniem.

Chore miasto i chorzy mieszkańcy. To stwierdzenie idealnie wpisuje się w metaforę chorej Europy w *Czarodziejskiej górze*. Ludzie wszelkie niegodziwości, gwałty, rabunki, zbrodnie tłumaczą sobie widmem nieuchronnej śmierci. Człowiek będący na krawędzi życia porzuca swe wcześniejsze zasady. Podobnie rzecz się ma z Aschenbachem, który znajdując się w sytuacji krańcowej, nie stara się podtrzymywać swojego wizerunku autorytetu moralnego, a skupia się na własnej i cudzej powłoce cielesnej. Choroba staje się niejako wymówką do przekraczania wcześniej ustalonych granic. Analogiczna sytuacja ma miejsce w sanatorium w Davos, gdzie kuracjusze, usprawiedliwiając się złym stanem zdrowia, dają upust swym żądom. Przejawia to się to w hołdowaniu głównie przyjemnościom cielesnym, takim jak seks czy jedzenie.

Należy zgodzić się z poglądami Suzan Sontag, która dostrzega jednak zasadniczą różnicę między postrzeganiem choroby w obu utworach Manna. W noweli pada na nią zupełnie inne światło. Nie jest bowiem czymś indywidualizującym bohatera, a wręcz przeciwnie: „Pod koniec utworu Aschenbach jest tylko kolejną ofiarą cholery; jego ostateczna degradacja polega na tym, że ulega on chorobie, na którą cierpi w Wenecji tak wielu”³. Cholera, jako zaraza odbiera ludziom indywidualność, stają się jednostkami jakich w świecie wiele. Gruźlica zaś nobilituje jej nosiciela, pozwala mu na wszechstronny rozwój. Oczywiście to stwierdzenie nie odnosi się do wszystkich mieszkańców Davos, aczkolwiek najoczywistszym tego przykładem jest Hans. Dzięki niewinnej plamce na płucach przechodzi siedmioletni proces edukacji, który pozwala mu zapoznać się i ustosunkować do najważniejszych problemów dręczących ówczesne społeczeństwo.

Hans nie rozpacza z powodu rzekomej choroby. Przyjmuje diagnozę lekarską ze spokojem, a nawet uważa to za coś nobilitującego. Mamy więc do czynienia z odwróceniem niejako powszechnie przyjmowanego systemu wartości. Castorp nie zachowuje się bowiem jak typowy pacjent, który usłyszał niepomyślną diagnozę. Symptomatyczny staje się również fakt, że bohater z racji wykrytej niedyspozycji otrzymuje gratulację od dr Krokowskiego. Wydawać by się mogło, że taka reakcja lekarza jest jak najbardziej oczekiwana, ale po pokonaniu danego schorzenia przez pacjenta, a nie z racji jego nabycia. Sontag tłumaczy zachowanie pacjenta jako swoisty akt ucieczki od otaczającej rzeczywistości a dokładniej od odpowiedzialności za nią. Gani romantycznie pojmowany indywidualizm, który utożsamia z lenistwem i opieszałością. Jednakże według mnie taka generalizacja w stosunku do Castorpa nie ma całkowitej racji bytu. Bohater bowiem w końcu decyduje się na wzięcie udziału w obronie kraju i najprawdopodobniej ponosi w imię wolności najwyższą ofiarę. Podejmuje więc heroiczny wysiłek czynu.

Castorp to postać, która w trakcie powieści ewoluuje, nabiera wyrazistych i indywidualizujących go cech. To właśnie choroba pozwala mu na przełamanie apoteozy zwyczajności, powszechności, czy wręcz mierności. Dzięki niej zrywa pętające go kajdany tradycyjnego sposobu myślenia i działania. Odkrywa ona przed nim niezliczone możliwości doznań intelektualnych i emocjonalnych. Choroba staje się więc niejako synonimem dzikiej i pełnej niebezpieczeństw podróży. Na szali stawia integralność nie tylko swojego ciała, ale również osobowości, pojętej jako etyczno-moralna całość. Aby w pełni zrozumieć chorobę i prawa, którymi się kieruje, zobowiązany jest wystąpić niejako przeciw normom przyjętym w ówczesnym burżuazyjnym społeczeństwie, z którego się wywodzi⁴. Podczas rozmowy z Klawdią opowiada się za obraniem „genialnej drogi życiowej”. Wiąże to wyrażenie, zacierpnięte z dyskursu Naphty, z antropologicznym ujęciem choroby i metafizycznych doznań zmysłowych. Ów

2 T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, przeł. L. Staff, Wrocław 1992, s. 72.

3 S. Sontag, *Choroba jako metafora*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999, s. 41.

4 Herman J. Weigand, dz. cyt., s. 13.

wybór obrazuje jego zapędy mistyczne. Negacja normalności fizycznej powoduje, że Castorp jednoznacznie opowiada się za wzmożoną aktywnością zarówno duchową, jak i intelektualną. Potwierdza to jego zachowanie jako pacjenta Davos. Nie spędza czasu na biernym odpoczynku, a wytrwale podejmuje się studiów nad problematyką ludzkiego ciała, co staje się zaczątkiem jego duchowej przygody⁵.

Hans początkowo żywi głębokie przekonanie, że choroba dotyka tylko wybitne i wyjątkowe jednostki, bowiem „[...] człowiek głupi musi być zdrowy i normalny zaś choroba musi czynić człowieka mądrym, subtelnym i niezwykłym”⁶. Nie jest w stanie pojąć jak choroba i głupota może mieścić się w jednej osobie. Pojmuje to jako swoisty paradoks, będący czymś tak przygnębiającym, że aż trudnym do wypowiedzenia. Takie pojmowanie statusu osoby chorej jest charakterystyczne właśnie dla romantyków. To oni, głównie utożsamiając chorobę z gruźlicą, przyjmowali za aksjomat tezę, że „ludzie dzięki chorobie stają się bardziej wyjątkowi i interesujący”. Osoba, która ma z nią bezpośredni kontakt, czyli jej doświadcza, staje się nośnikiem szeroko pojętej świadomości śmierci. Takie doświadczenie powoduje wzrost samopoznania. Związane jest to z powstaniem idei choroby indywidualnej, wywyższającej jednostkę ponad tłum zdrowych, ale niezdolnych do głębszych refleksji duchowych ludzi⁷. Podobnie na zjawisko choroby patrzy Heine. Idzie jednak krok dalej, generalizując narodowości, tzn. Włochów, z ich anemicznym wyglądem, przedkłada ponad silnych i pełnych życia Tyrolczyków czy Brytyjczyków. Ci ostatni bowiem nie są na tyle inteligentni aby chorować. Nie doświadczają tym samym cierpienia, które stanowi nieodłączny element pełnego człowieczeństwa. Choroba staje się również impulsem twórczym dla artysty⁸.

Z biegiem czasu bohater uświadamia sobie złudność swych mniemań na temat wyjątkowości człowieka dotkniętego jakimś schorzeniem. Pomaga mu w tym Settembrini i Joachim. Literat w dość dobitnych słowach obrazuje swoje stanowisko: „choroba [...] nie jest niczym wytwornym ani tak godnym szacunku, żeby nie mogła iść w parze z głupotą, jest raczej poniżeniem- bolesnym i wrogim wszelkiej idei poniżeniem człowieka, [...] żywić dla niej cześć w duchu jest zboczeniem [...] i początkiem dalszych zboczeń duchowych”⁹. W rzeczywistości zarówno w poglądach Castorpa, jaki Settembriniego, chodzi o apoteozę duchowości. Jednakże fundamentalna różnica polega na tym, że pierwszy utożsamia wewnętrzną wrażliwość z chorobą, drugi zaś widzi w niej jedynie przejaw cielesności. Settembrini pojmuje jednak taki rodzaj cielesności w sposób bardzo deprecjonujący naturę ludzką. Dla niego powłoka cielesna to swoisty bluszcz, który tłamsi duszę a tym samym uwalnia w człowieku same najgorsze instynkty. Chorobę pojmuje więc jako coś wręcz nieludzkiego. Przeciwnego zdania jest Naphta, który utożsamia wręcz człowieczeństwo i jego duchowość z chorobą. Stawia więc na jednej szali chorobę i śmierć, a na drugiej życie i zdrowie, przyznając tym pierwszym rolę przewodnią w rozwoju ludzkiego geniuszu. Spojrzenie Joachima na fenomen choroby pozbawione jest naiwnego spojrzenia kuzyna i uczonego dyskursu Lodovica czy jezuitę. To człowiek dla którego niedyspozycja fizyczna jest źródłem cierpienia nie dlatego, że hamuje jego rozwój duchowy, jak by tego chciał Settembrini, ale nie pozwala mu realizować zupełnie przyziemnych zamierzeń związanych z karierą wojskową. Dla niego bowiem „choroba i śmierć nie są właściwie niczym poważnym, są raczej rodzajem próżniactwa, a poważne naprawdę jest tylko życie na dole”¹⁰.

Systematycznie dokonywane przez Hansa obserwacje mieszkańców Davos powodują, że jego wyidealizowany obraz chorej jednostki legnie w gruzach. Przypadek pani Stohr czy pani Magnusowej okazuje się bowiem nie wyjątkiem, a regułą. Chore kobiety nie troszczą się bynajmniej o rozwój własnej osobowości, a wręcz przeciwnie.

5 N. Honsza, *Nad twórczością Tomasza Manna*, Katowice 1972, s. 96-97.

6 T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 1, przeł. J. Kramsztyk, Warszawa 2012, s. 117.

7 S. Sontag, dz. cyt., s. 34.

8 Herman J. Weigand, dz. cyt., s. 9-10.

9 T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 1, dz. cyt., s. 118.

10 T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 2, przeł. J. Łukowski, Warszawa 2012, s. 511.

To frywolne kokietki, które swym wyglądem i zachowaniem pragną wzbudzać męskie pożądanie. Mężczyzn zaś zajmują raczej sprawy związane z pomnażaniem majątku, a nie troska o byty transcendentalne. Gdy mieszkańcy otrzymują do dyspozycji gramofon, klucz do szafki z akcesoriami potrzebnymi do słuchania muzyki dzierży Castorp. Jest bowiem już wówczas świadomy, że ma do czynienia z ludźmi *gruboskórnymi*, którzy nie są w stanie obdarzyć pełnym szacunkiem sztuki, do której zalicza się niewątpliwie, coś tak subtelnego jak muzyka. Settembrini nazywa mieszkańców Davos „bandą chorych na płuca”, których charakteryzuje „lekkomyślność, głupota, rozwiązłość i brak szczerzej woli odzyskania zdrowia”¹¹. Jednakże taka skrajna generalizacja również nie jest całkowicie uzasadniona. Część chorych bowiem zajmuje się szeroko pojętymi rozważaniami filozoficznymi, dotyczącymi fundamentalnych kwestii frapujących człowieka od zarania dziejów.

Znamiennym faktem przedstawionym w powieści jest hipochondria głównego bohatera. Owo pragnienie choroby nie stanowi zjawiska ani nowego ani zdezaktualizowanego. Angielski poeta Byron pragnie umrzeć na gruźlicę, tylko o to, by stać się obiektem westchnień licznych wielbicieli¹². Podobnie rzecz się ma z bohaterem powieści *Król Obojga Sycylii* Kuśniewicza. Akcja książki toczy się, podobnie jak w *Czarodziejskiej górze*, na przełomie dwóch epok i utkana została z charakterystycznych dla tych okresów mitów. Kuśniewicz podejmuje swego rodzaju postmodernistyczną grę z owymi konwencjami. Podobnie czyni Mann, aczkolwiek daleko mu do postnowoczesnych zabiegów literackich, które stosuje Kuśniewicz. Emil, podobnie jak Hans, ucieka w chorobę. Patrzy na nią jeszcze bardziej fanatycznie niż Mannowski bohater. Dla niego bowiem sam człowiek jest „zbiorowiskiem chorób, które poprzez duszę wypelzają na świat, by tam szukać zdobyczy”¹³. Gdy gruźlicze objawy ustępują, bohater czuje nie radość, a pustkę i osamotnienie. Emil, jako wykwit *belle époque*, obojnactwo odnajduje w sobie, czuje się postacią pękniętą, w żadnej dziedzinie nie jest pewny swego statusu. Karmi się marzeniami, których nie może zrealizować. Pojmuje świat z perspektywy romantycznie i modernistycznie pojmowanego artysty. Rzeczywistość widzi przez pryzmat przeczytanych książek i własnych wyobrażeń. Właśnie jako niespełniony artysta staje się nośnikiem wszelkich związanych z tym przymiotów. Hans nie jest aż takim odrealnionym bohaterem, aczkolwiek jego kreacja, podobnie jak Emila, pozwala obnażyć panujące ówczesnie stereotypy.

Mannowski bohater mimo technicznego wykształcenia, nie czuje się pragmatykiem. Powrót na nizinę traktuje jako „największą niewdzięczność i niewierność wobec choroby”¹⁴. Jego podejście do życia również jest na wskroś charakterystyczne dla artysty i filozofa. Dociekania teoretyczne na wielu płaszczyznach stanowią jego domenę. Tak też pojmuje swoje i innych schorzenia. Lubuje się w klimacie funeralnym, traktując sprawy ostateczne jako coś abstrakcyjnego. Naiwnie twierdzi, że od „dziecka żył na przyjacielskiej stopie z chorobą i śmiercią”¹⁵. Nie próbuje zdobyć się na empatię w stosunku do chorych. To stanowisko zdaje się potwierdzać tezę wygłoszoną przez Settembriniego: „Zdrowy ma dla chorego współczucie, które egzaltuje do tego stopnia, że przekształca je w cześć dla chorego, dlatego że nie wie, jak by sam zniósł podobne cierpienie”¹⁶. Człowiek wolny od jakiegoś defektu chorobowego, patrzy na niego z perspektywy zgoła odmiennej, niż ktoś, kto tego doświadcza bezpośrednio. Punkty widzenia zdrowego i chorego są tak sprzeczne, że nie mają żadnego wspólnego punktu oparcia.

Bohater widzi w chorobie *coś uroczystego*. Traktuje ją w kategoriach zabawy, co wydaje się co najmniej spojrzeniem naiwnym, mając w perspektywie umierających pacjentów Davos. Absurdalny fanatyzm w nadmiernym holdowaniu choremu obrazuje Naphta, przywołując średniowieczne zachowania księżniczek, „które całowały

11 Tamże, s. 511.

12 S. Sontag, dz. cyt., s. 34-35.

13 A. Kuśniewicz, *Król Obojga Sycylii*, Warszawa 1970, s. 122.

14 T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 2, dz. cyt., s. 668.

15 Tamże, s. 668.

16 Tamże, s. 510.

cuchnące rany trędowatych, umyślnie się od nich zarażały i wtedy wrzody swe nazywały różami, piły wodę, którą obmywały ropiejące rany, i potem twierdziły, iż nigdy im nic bardziej nie smakowało”¹⁷. Podkreśla również wierność utartej konwencji zarówno ze strony chorych, którzy w swoim cierpieniu widzieli formę świętości, jak tych, którzy im pomagali, mając w perspektywie wieczną nagrodę po śmierci.

Początek XIX wieku przynosi nowy atrybut gruźlicy. Chodzi mianowicie o to, że chory staje się niejako wyrzutkiem, niemającym stałego miejsca na ziemi. Zbawienny wpływ na ich zdrowie mają często miejsca, które również niosą ze sobą ładunek symboliczny. Niewątpliwie zaliczyć do nich można górski, pustynny czy nadmorski krajobraz¹⁸. Właśnie w takim miejscu umieścił akcję Mann. Davos bowiem usytuowane zostało w szwajcarskich górach. Czyli na opozycję chory- zdrowy, nakłada się inna, równie rozpowszechniona, a mianowicie góra- dół. Aby podkreślić wyjątkowość chorych jednostek umieszczeni zostają oni na górze, co sprawia, że stoją ponad zdrowymi ludźmi z dołu. Mamy więc pejzaż iście romantyczny, kojarzący się chociażby z obrazem *Wędrowiec nad morzem mgły* Caspera Friedricha czy słynnym monologiem Kordiana na Mount Blanc. Jednakże większość mieszkańców nie do końca wpisuje się w tą romantyczną konwencję. Dostrzegamy więc kolejny zgrzyt polegający na tym, że romantyczni bohaterowie byli samotnymi aczkolwiek wyjątkowymi jednostkami, których trapiły wewnętrzne rozterki natury ogólnoludzkiej. Mieszkańcy sanatorium zaś w większości funkcjonują w gromadzie i nie do końca zajmują ich problemy trapiące ludzkość. Choć oczywiście taka generalizacja nie tyczy się Hansa, Settembriniego czy Naphta. Oni niczym starożytni ateńscy filozofowie prowadzą wielce ożywione dyskusje, które jednak nie dają żadnych konstruktywnych rezultatów. Jest to bowiem, choć wysoce intelektualna, ale jednak czcza gadanina, która nie zostaje przełożona na działanie.

Choroba paradoksalnie obdarza swego nosiciela wolnością i niezależnością. Mówi o tym otwarcie Kławdia podczas rozmowy z Hansem na balu karnawałowym. Jednakże ową wolność ukochana bohatera pojmuje jako cel sam w sobie. Dla niej życie jako sam fakt istnienia i możliwość nieskrępowanej realizacji swych pragnień stanowi sedno egzystencji. Dla Hansa zaś życie to wieczne doświadczanie¹⁹. Owa swoboda ma niewątpliwie proveniencje romantyczne. Dla przedstawicieli tej epoki bowiem szeroko pojęta autonomia stanowiła życiowy cel. Jednakże owa wolność u większości pacjentów przejawia się głównie w manifestowaniu swojej cielesności i jej holdowaniu. Dla Hansa jest oczywiste, że mąż ukochanej pozwala jej na nieskrępowane żadnymi normami życie. Wypowiada znamienne słowa: „ona jest wolna dzięki chorobie, dzięki genialnej zasadzie choroby, której podlega, i ktokolwiek znajdzie się w tym położeniu, powinien pójść za jego przykładem i nie uskarżać się ani na przeszłość, ani na przyszłość”²⁰. To stwierdzenie wynosi na piedestał osobę dotkniętą chorobą, bowiem narzuca niejako zobowiązanie na innych, którzy bezkrytycznie mają przyjmować wszelkie, nawet irracjonalne czy niemoralne zachowania chorych. Zgoła odmienne poglądy na pojęcie wolności ma Joachim. Dla niego sanatorium jest niejako więzieniem. On swobodę pojmuje jako możliwość realizowania swoich aspiracji i zamierzeń na dole, w realnym życiu. Jednakże jego stanowisko związane jest niewątpliwie ze sposobem widzenia choroby. Jedynym celem jego pobytu w Davos jest odzyskanie zdrowia. Nie zależy mu, tak jak kuzynowi, na zdobyciu mądrości.

„Zgodnie z mitologią gruźlicy atak choroby jest zazwyczaj skutkiem lub objawem jakiegoś namiętnego uczucia”²¹. Również ten stereotyp jest głęboko rozpatrywany na płaszczyźnie powieści. Jej najbardziej zagorzałym zwolennikiem jest niewątpliwie dr Korkowski. On pod pojęciem owego namiętnego uczucia rozumie miłość, pojmowaną jako najmniej stabilny popęd, prowadzący do zboczeń i perwersji. Symptomy choroby utożsamia

17 T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 2, dz. cyt., s. 510.

18 S. Sontag, dz. cyt., s. 36.

19 Herman J. Weigand, dz. cyt., s. 14.

20 T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 2, dz. cyt., s. 682.

21 S. Sontag, dz. cyt., s. 26.

z wyznacznikami miłości, a każda choroba to nic innego jak przekształcona miłość. Podczas swoich odczytów na ten temat, doktor w sposób ironiczny przedstawiony zostaje jako cierpiący na krzyżu Chrystus. Taka parodia proroczych wystąpień demaskuje absurdalność owego poglądu na źródło choroby oraz psychoanalizę, jako metodę jej zwalczania. Charakter demaskujący ma również zestawienie teorii wyłożonej przez Krokowskiego na temat epilepsji a jej rzeczywistego ataku, którego doświadcza Popow. Nie ma ono w sobie ani krzty pierwiastka miłosnego.

Poglądy Krokowskiego wyraźnie podziela główny bohater. Najpełniejszy wyraz tego daje podczas swego wyznania miłosnego. Zwraca się do Klawdii bowiem z takim słowami: „[...] kochałem cię bezrozumną miłością, i po tym, niewątpliwie, po mojej dawnej miłości do ciebie, zostały mi te ślady, które Behrens odkrył w moim ciele i które dowodzą, że i ongi byłem chory...”²². Nie sposób jednak w tym miejscu nie zauważyć tkwiących głęboko w psychice bohatera powiązań między jego młodzieńczą fascynacją szkolnym kolegą Przybysławem Hippe a miłością do Rosjanki. To właśnie owe wydarzenia z dzieciństwa odcisnęły się w postaci suchotniczych plamek, na płucach bohatera²³. Wszelkie symptomy chorobowe, które dotknęły Castorpa, ten tłumaczy jako wyrazy miłości. Zarówno bowiem owo uczucie, jak i elementy chorobowe tkwiły w bohaterze od samego początku. Dla bohatera choroba jest jedną z części składowych ciała, podobnie jak miłość. Śmierć zaś jest tego konsekwencją. Jego tyrada na temat uwielbienia cielesności, połączona z wywodem ściśle naukowym na temat budowy ludzkiego ciała, jako wyznanie miłosne, brzmi co najmniej dziwnie. Adresatka komentuje je następująco: „Rzeczywiście, twoje oświadczenia miłosne są gruntowne, iście niemieckie”²⁴. Bohater ponadto owym uczuciem tłumaczy nierealizowanie się w zawodzie inżyniera. Ów *genialny pierwiastek choroby*, pojmowany jako coś irracjonalnego, nie poddającego się tłumaczeniu rozumowemu, kieruje jego życiem. Jest tak jakby bezwolną marionetką w jej rękach, niezdolny do przeciwstawienia się narzuconym przez nią schematom zachowania.

Nadmierna pobudliwość seksualna również była uważana za przejaw gruźlicy. Potwierdzają to bohaterowie licznych utworów literackich, jak chociażby opowiadań Iwaszkiewicza. Chodzi mi głównie o *Brzęzginę* i *Kochanków z Marony*. W pierwszym z nich, owa żądza cielesnego zbliżenia rozpatrywana jest w kategoriach egzystencjalnych. Chodzi tu bowiem o swoistą integralność przyrody i osobowości, pojmowanych w sposób zmysłowy²⁵. Choroba bohatera otwiera mu możliwość sensualistycznego kontemplowania życia na wielu poziomach, poczynając oczywiście od sfery seksualnej. Nieco inaczej wygląda sytuacja w drugim z przywołanych przeze mnie opowiadań. Nieuleczalnie chory Janek wykorzystuje swoje położenie aby uwieść i następnie wykorzystać naiwną dziewczynę. Ola żywi prawdziwe uczucie do bohatera, podczas gdy ten pragnie zaspokoić swe potrzeby seksualne oraz potrzebę bliskości w obliczu nieuchronnie zbliżającej się śmierci. Nie zważa przy tym na odczucia kochanki. Choroba niejako usprawiedliwia jego egoistyczne zachowania. Podobne rozprężenie obyczajowe panuje w mannowskim sanatorium. Tam również pacjenci nie są w stanie do końca zaspokoić swoich pragnień. Nie ma nad nimi nikt władzy, więc nawet się zbytnio z ową pożądlivością nie kryją. Sam dr Behrens przyznaje, „że gruźlica łączy się ze szczególną pożądlivością, a [...] młodzież łatwo się tu łajdaczy”²⁶. Jednakże z racji tego, że jest tylko lekarzem, nie może ingerować w osobiste sprawy swoich podopiecznych. Ich życiem rządzą przyziemne namiętności i uczucia, nie mające zbyt wiele wspólnego z pojęciem wyjątkowej i wyrafinowanej jednostki. Doskonałym tego przykładem jest scena zazdrości, którą urządziła pacjentce Ammy jej przyjaciółka. Chodziło jej romans z greckim pacjentem Polypraxiosem. W wyniku tej, jak ją określił narrator *wstrętnej sprawy*, kuracjusze zostali usunięci z ośrodka.

Cała XIX- wieczna obyczajowość przesiąkła mitem gruźlicy. Nawet wygląd zewnętrzny naznaczony pięt-

22 T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 1, dz. cyt., s. 395.

23 Herman J. Weigand, dz. cyt., s. 17.

24 T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 1, dz. cyt., s. 396.

25 G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz, Pogranicza nowoczesności*, Kraków 1999, s. 169.

26 T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 2, dz. cyt., s. 475.

nem choroby stał się nie tylko jak najbardziej pożądany, ale wręcz uchodził za wzorcowy. Zaczęto więc utożsamiać charakter danej osoby z jej powierzchownością. Gruźlica jako wyraz wyjątkowej osobowości jej nosiciela, staje się również wyznacznikiem jego atrakcyjności cielesnej²⁷. Również ten schemat patrzenia na chorego został utrwalony w *Czarodziejskiej górze*. Hansowi umierający Joachim jawi się jako dojrzały mężczyzna. Cierpienie spowodowane chorobą paradoksalnie wydobyło naturalne piękno jego twarzy, które tak naprawdę uwidoczniło się w pełni po śmierci bohatera. Ideal kobiecej urody uosabia zaś Klawdia Chauchat. Choroba w pewien sposób zreorganizowała jej cielesność, stworzyła ją powtórnie. Sprawila, że bohaterka stała się uosobieniem kobiecości, mimo formalnych defektów urody.

Niezwykle charakterystyczna dla utworu jest symbolika pewnych atrybutów, które niewątpliwie kojarzone są z chorobą. Termometr stanowi przyrząd, który jako powszechnie i systematycznie używany przez mieszkańców „Berghofu”, stanowi niejako rodzaj drogocennej biżuterii, a sama czynność mierzenia temperatury urasta do rangi niemal misterium religijnego. Hans podczas całego pobytu w sanatorium znajduje się w stanie podgorączkowym. Pozostali bohaterowie również nieustannie dokonują pomiaru temperatury. Podobnie rzecz się ma z umiejętnością odpowiedniego okrywania się kocem podczas werandowania. Owa, z pozoru tak prozaiczna czynność, zdaje się bym swego rodzaju rytuałem o ściśle określonych ramach. Zdjęcie rentgenowskie zaś traktowane jest przez Hansa jako swoista relikwia. Gdy po raz pierwszy widzi wnętrze człowieka, uświadamia sobie własną śmiertelność. Stanowi ono coś na kształt zdjęcia ludzkiego wnętrza, aczkolwiek nie pozwala tak naprawdę dostrzec nic, poza kośćmi i narządami człowieka, takimi jak płuca czy serce. Symptomatyczny zdaje się być fakt, że bohater nosi swoje zdjęcie rentgenowskie zawsze w portfelu. Jest to zachowanie dość niekonwencjonalne. Aby poznać wnętrze ukochanej prosi ją o pokazanie owego *przezroczystego portretu*. Nie wystarcza mu jej oblicze utrwalone na obrazie autorstwa dr Behrensa. Mamy tu niewątpliwie więc parodię zwyczaju darowania ukochanej osobie swego wizerunku, utrwalonego czy to za pomocą pędzla czy aparatu fotograficznego. „Zdjęcie rentgenowskie symbolizuje miłość i śmierć. Śmierć, ponieważ ukazuje szkielet, miłość, ponieważ widok papki i szlamu kusi zakochanego, który chce się roztopić, rozpuścić i rozplnąć, kosztem postawy i formy”²⁸.

Śledząc uważnie losy Hansa, nie sposób nie zauważyć pewnej prawidłowości. O ile w tomie pierwszym zainteresowania bohatera skupiają się wokół choroby, o tyle w tomie kolejnym pojawia się w tej kwestii tendencja ambiwalentna, a mianowicie zwrot w kierunku zdrowia. Początkowo Castorp jest nośnikiem stereotypów, które mają niewiele wspólnego z rzeczywistością. Później zaś zaczyna bardziej racjonalnie patrzeć na kwestię chociażby właśnie statusu chorego.²⁹ Ową tendencję potwierdzają słowa bohatera, który dowodzi, że zdobywanie mądrości wraz z odzyskiwaniem nadszarpniętego przez chorobę zdrowia, stanowi jakby jeden, immanentnie ze sobą sprzężony cel ludzkich dążeń.

27 S. Sontag, dz. cyt., s. 31-32.

28 H. Kurzke, *Tomasz Mann. Życie jako dzieło sztuki*, przeł. E. Kowynia, Warszawa 2005, s. 321.

29 Herman J. Weigand, dz. cyt., s. 14.

„Ogromny, precyzyjny mechanizm”

Szpital psychiatryczny w „Locie nad kukułczym gniazdem” Kena Keseya

Wydany w 1962 roku *Lot nad kukułczym gniazdem* stał się ważnym głosem podważającym zasadność istnienia szpitali psychiatrycznych. Książka wpisuje się w nurt antypsychiatrii, która właśnie wtedy – po II wojnie światowej – zdobyła największą popularność. W powieści widoczne są echa dyskusji, która rozgorzała w kręgach medycznych w połowie XX wieku. Dyskusja ta trwa po dzień dzisiejszy. Psychiatrom zarzuca się między innymi diagnozowanie chorób psychicznych w przypadkach nieumiejętności poradzenia sobie z problemami, jakie przed każdym z nas stawia życie, zatem w sytuacjach normalnych. Antypsychiatrzy uważają również, że leczenie farmakologiczne, a także zabiegi takie jak elektrowstrząsy, są stanowczo nadużywane. Podważono istnienie choroby psychicznej, a co za tym idzie – sens istnienia placówek, które miałyby się chorymi psychicznie zajmować¹. Podniosły się głosy twierdzące, że leczenie psychiatryczne skierowane jest przeciwko człowiekowi, polega na niszczeniu indywidualności jednostek przy jednoczesnym wadliwym ich diagnozowaniu. Kesey napisał tę powieść w oparciu o własne doświadczenia², ale na pewno wziął też pod uwagę nastroje społeczne. Zdaje się, że zarówno książka, jak i jej ekranizacja³, są zapisem potocznego wyobrażenia o szpitalu psychiatrycznym funkcjonującego w tamtym okresie.

Antypsychiatria żywo sprzeciwiała się również, i sprzeciwia się nadal, tak dużej izolacji pacjentów. Analogiczne wątki dochodziły do głosu w pismach Michela Foucaulta, który dowodził bezzasadnego zamykania chorych⁴, przywołując historię powstawania placówek, z których wyłonił się dzisiejszy szpital psychiatryczny. Jeżeli bowiem weźmiemy pod uwagę fakt, że w XVII wieku chorych psychicznie traktowano na równi z bezproduktywną biedotą i kryminalistami oraz zamykano ich w obozach pracy, łatwiej będzie nam zrozumieć stanowisko antypsychiatrów. Przywołując natomiast proceder masowego spuszczenia chorych rzekami (co możemy także oglądać na obrazie Boscha *Statek głupców*⁵), zwrócił uwagę na społeczną tendencję do izolowania jednostek innych, niepokojących czy po prostu niepotrzebnych. I nie chodzi tu tylko o chorych psychicznie. Ta tendencja ujawnia się także w powstających na masową skalę domach „spokojnej starości”, dzielnicach biedy czy chociażby rezerwach dla Indian. Nasza cywilizacja odczuwa nieustanną potrzebę oddzielania. Wyrysowania grubej linii, która dzieliłaby świat akceptowalny od tego, którego nie chcemy znać. Najlepiej widać to właśnie na przykładzie szaleńców, jako jednostek poczwórnie wykluczonych: z pracy, rodziny, dyskursu i gry⁶. Żadna inna grupa społeczna nie może „pochwalić się” objęciem wszystkich czterech systemów wykluczenia. Tylko szaleńcy nie znaleźli dla siebie nigdzie miejsca. Nie pracują, zatem wyrzuceni są z cyklu produkcyjnego, tak jak osoby pełniące funkcje religijne lub na przykład chronione prawnie przed wyzyskiem dzieci. Z rodziny również zostali wykreśleni – nie zakładają wła-

1 T. Szasz, *Mit choroby psychicznej*, tłum. A. Cwojdzńska, <http://www.anty-psychiatria.info/cms/pages/prof.-thomas-szasz.pl/mit-choroby-psychicznej.php>, dostęp z dnia 20.04.2013.

2 M. Y. Stripling, *Bioethics and Medical Issues in Literature*, s. 101.

3 *Lot nad kukułczym gniazdem* w reżyserii Milosa Formana z 1975 roku.

4 M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987.

5 H. Bosch, *Statek głupców*, obraz z przełomu XV i XVI wieku.

6 M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka*, tłum. D. Leszczyński, Warszawa 2000.

sných rodzin, nie mają (i nikt nie chce, żeby mieli) dzieci, a nawet wśród familli, w jakiej się urodzili, uchodzą za trędowatych i po prostu gorszych. Wykluczono ich także z dyskursu i gry – ich słowa nie są traktowane poważnie, a i w grze, jaką toczy społeczeństwo, nie zajmują „normalnego” miejsca. Konsekwencje tego wykluczenia wyraźnie zaznaczono w *Locie nad kukułczym gniazdem*. Szpital przedstawiony został z kratami w oknach, siatkami, drzwiami, szybami. Jeszcze lepiej widać to w adaptacji filmowej, gdzie możemy zobaczyć drut kolczasty na wysokim murze, okratowane okna, a także szybę oddzielającą świat pielęgniarek – wykładni zdrowia psychicznego, normalności, od świata chorych. Szybę tę można sprowadzić do poziomu symbolu niewidzialnej bariery, która w wyraźny sposób dokonuje rozgraniczenia między istniejącą normą a jej brakiem. Nie bez powodu zatem stanowi przez jakiś czas kartę przetargową między personelem a pacjentami.

Ta tendencja do wykluczania nie jest przypadkowa. Jest ceną, jaką trzeba zapłacić za pożądaną unifikację społeczeństwa. By mogło być ono monolitem, musi respektować granice, które samo sobie ustanowiło. Każde przekroczenie tej umownej linii, musi skutkować wyrzuceniem z grupy, a nie ma cywilizacji, która nie opierałaby się na pewnym zbiorze niepisanych norm, zakazów i nakazów. W cywilizacji Zachodu zmieniały się one na przestrzeni wieków, jednak wszystkie miały ten sam cel: ujednolicić społeczeństwo. Nie inaczej było z eugeniką. Ta chęć „naturalizacji jednakowości” zostawiła swój ślad w powieściach powojennych, kiedy zdano sobie sprawę z tego, jak bardzo niebezpieczna jest to idea⁷. Tę kwestię porusza także Zygmunt Bauman, gdy pisze o państwie, posługując się, za Fryderykiem Wielkim, metaforą ogrodnika⁸. „Wyrwanie chwastów” i modyfikacje genetyczne w celu lepszej „hodowli”, przywołane w kontekście *Lotu nad kukułczym gniazdem*, stawiają nas przed pytaniem wpisującym się w ideę antypsychiatrii: czy nie zamyka się chorych psychicznie tylko i wyłącznie w celu „oczyszczenia” społeczeństwa? Czy nie jest to próba usunięcia ropiejącego wrzodu ze zdrowego organizmu narodu? A może raczej szpecącej brodawki z idealnego ciała ludzkości? Odbierając możliwość rozwoju „słabszym ogniwom”, oddaje się „lepszym”, zdrowym jednostkom, przestrzeń, którą mogą one z pożytkiem dla całej ludzkości wykorzystać. Warto się zastanowić, czy tego ulepszanego człowieczeństwa nie determinują prawa dżungli, a powodem quasi-rozwoju nie jest pierwotna chęć przetrwania. Wizję społeczeństwa w pełni zaprogramowanego, wyhodowanego w imię potrzeb ludzkości możemy obserwować na przykład w *Nowym wspaniałym świecie* Huxley’a. I chyba nikt nie ma wątpliwości, że nie jest ona optymistyczna.

Szpital psychiatryczny można potraktować również jako metaforę USA, a nawet całego świata. Wizja ta widoczna jest szczególnie w wyobrażeniu Wodza o funkcjonowaniu placówki. Postrzeganie szpitala jako wielkiej siły niszczącej, podporządkowanej sile jeszcze większej, pozwala podkreślić, jak mały czuje się człowiek wobec tej władzy. Władzy nienamacalnej i bliżej niezidentyfikowanej, ale dającej się odczuć każdym centymetrem ciała. Jest ona tym bardziej wyrazista, gdy weźmiemy pod uwagę zastój, jaki prezentują pacjenci. Nie dostrzegają swojego potencjału. Stłamszeni własną podrzędnością, nie wykazują gotowości do zaprowadzenia jakichkolwiek zmian. Jak społeczeństwo, które zastało się w swojej niemocy, tak i oni potrzebują prowodyra, który byłby bodźcem do działania. Tym bodźcem w szpitalnej rzeczywistości został McMurphy. On jest powodem początku zmian, zburzenia dotychczasowego porządku. Ucieleśnieniem rewolucji i jej ofiarą jednocześnie.

Dostrzec możemy tu swoistą kontrretorykę, jaką Kesey wymierzył przeciwko retoryce władzy, której reprezentantami w powieści są lekarze. Widoczny jest przede wszystkim sprzeciw w kwestii światopoglądowej. Bunt przeciwko dotychczasowemu porządkowi, zakwestionowanie jego słuszności, obnażenie słabości i niedoskonałości. Próba podkreślenia zalet odwróconego ładu, wskazanie na korzyści płynące z przewrotnego spojrzenia. Jest to swoisty apel o nowe, świeże odczytanie rzeczywistości, które nie będzie opierało się na dotychczasowych

7 Jako przykład może posłużyć „Szpital przemienienia” Stanisława Lema.

8 Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995.

doświadczeniach, ale przyczyni się do powstania czegoś nowego, co mogłoby odmienić świat.

W książce pobrzmiewają zatem echa rewolucji seksualnej i obyczajowej, która ma lada dzień wybuchnąć w Stanach Zjednoczonych. W skazanym z góry na porażkę buncie McMurphy'ego można dostrzec echa postulatów młodzieży lat sześćdziesiątych. Postać ta jest ucieleśnieniem nie tylko nadchodzącej rewolucji. To głos młodych tamtych czasów. Swoiste *porte parole* pokolenia, które dokonało wielkich zmian w postrzeganiu świata i samej percepcji życia przez zachodnie społeczeństwo.

Aby ukazać logikę, skalę i dynamikę praktyk szpitalnych, Kesey sięgnął po popularną w dobie nowoczesności metaforę mechanizacji. Pozwoliła ona skupić wszelkie rozterki i ambiwalencje epoki, która, entuzjastycznie witając coraz to nowsze owoce postępu, stawiała pytania o ich cele, nie kryjąc swych wątpliwości. Obiekcje te nie były, jak się okazuje, bezzasadne. Ceną za postęp technologiczny, a wraz z nim za wspomnianą już unifikację społeczeństwa, stało się wykluczenie i dehumanizacja. Należy pamiętać jednak także o tym, że *Lot nad kukulczym gniazdem* został wydany ponad pół wieku temu. Już wtedy widać było negatywne efekty rozwoju technologii, strach więc myśleć o tym, jak wyglądałby dzisiejszy szpital psychiatryczny ukazany przez Kena Kesey'a.

Szpital z *Lotu...* przedstawiony został jako Wielka Maszyna Wielkiej Oddziałowej. W tej placówce nie ma miejsca na pomyłki. Nie ma też mowy o niesprawnych trybikach. Tu każdy ma określone zadanie do wykonania. Jest ściśle ustalona hierarchia, a wszystko odbywa się według nienaruszalnego schematu i aby szło według planu, nikt nie może zawieść. Można by to porównać do precyzyjnego działania kół zębatych⁹. Przyjmuje się bowiem, jak pisze sam Kesey -produkt wadliwy, niezależnie od stopnia uszkodzenia, a wypuszcza się dopiero gdy spełnia wszelkie wymogi, jest dostosowany do potrzeb społeczeństwa, nie sprawia problemów w eksploatacji. Mechanizm jest tym doskonalszy, gdyż w samym produkcie tworzy się potrzebę naprawy, przez co oszczędza się na nadmiernych środkach przymusu bezpośredniego, czy też na organie, który miałby na celu wyszukiwanie wadliwych egzemplarzy. Produkt sam czuje, że nie pasuje do pewnego wzorca, że powinien oddać się do naprawy, a jeżeli taką samokontrolę ma również zaburzona, uświadamia go otoczenie. Jest to mechanizm doskonały. Trudno wyobrazić sobie lepiej zorganizowaną fabrykę. O takiej fabryce tylko marzyć może nasza ekonomia, do praw której można by przyrównać mechanizm przed chwilą zarysowany. Przypomina on trochę działanie recyklingu – z produktów nienadających się już do użytku, wybrakowanych, kwalifikujących się tylko do utylizacji, tworzy się nowe artykuły, które można by jeszcze przez jakiś czas eksploatować. Obawy powinien jednak wzbudzać fakt, że dzisiejsza ekonomia idzie w kierunku nie przetwarzania, a utylizacji i ulepszonej produkcji. A jako niepełną utylizację można odczytać „przechowywanie” materiałów już nieużytecznych w magazynie fabryki:

(...) Chronicy, wybrakowane produkty Kombinatu. Nie po to są w szpitalu, by poskładano ich do kupy, ale żeby nie chodzili po świecie i nie psuli dobrej marki Kombinatu. Personel nie ukrywa, że Chronicy są tu na stałe.¹⁰

Należy zwrócić jednak uwagę, że, mimo iż produkt – pacjent jest świadomy swojej niedoskonałości i zdaje się podlegać całkowicie woli systemu, w jakim się znajduje, obserwuje działanie maszyny od wewnątrz. Dobrze to widać w zapisie snu Wodza¹¹. Oczywiście nie można zapomnieć, że u Bromdena mechanizacja budzi jeszcze gorsze skojarzenia. To przez postęp techniczny stracił on wszystko, co miał. Zniszczono krainę jego dzieciństwa, jego rodzinę, społeczność, w której się wychował. Przerzucono go do świata, w którym nie miał najmniejszej

9 Warto zwrócić uwagę na grę słów: nazwisko Wielkiej Oddziałowej – Ratched a ratchet – ang. 'mechanizm zapadkowy'.

10 K. Kesey, *Lot nad kukulczym gniazdem*, tłum. T. Mirkowicz, Warszawa 1991, s. 17.

11 Tamże, s. 82-86.

szansy się odnaleźć. Nic dziwnego zatem, że świat widziany jego oczami tak właśnie wygląda. Można pokusić się o stwierdzenie, iż jest to swego rodzaju ekspiacja wobec Indian. Przyznanie im racji, która nigdy nie owocowała i już nie zaowocuje żadną zmianą. Jest to mentalne zadośćuczynienie, bez chęci jego upostaciowienia.

Poczucie odrealnienia Wodza ukazane zostało przez pochłaniające go opary mgły, która nie tylko zagłuszała jedno bodźce, inne wyrywając z objęć niepamięci, ale również miała nad nim władzę.¹² W odczuciu bohatera zmechanizowane zostało już wszystko, a władzę nad tym dostała siostra Ratched. Przypisał jej panowanie nad przyrodą, a nawet nad czasem, nadając tym samym boski charakter¹³.

To wszystko można było zobaczyć dzięki posłужeniu się pewną figurą, którą zastosował Kesey, a mianowicie wprowadzeniu McMurphy'ego w roli Wolterowskiego Prostaczka. Bezpośredniość i nieskrępowanie w obyciu, pozwoliły na dostrzeżenie fałszu i całej masy paradoksów, w której funkcjonują pacjenci, nie zdając sobie z tego sprawy. Stosowanie się do innych wartości, absolutnie nie pozwalających na wpisanie się w zasady, na jakich opiera się idea szpitala psychiatrycznego, umożliwiło dostrzeżenie bezsensu, w jakim chorzy żyją. W McMurphy, jako osobie nieobytej w kulturze szpitala, większość zasad tu panujących budzi uzasadniony opór. Naturalnym dla niego jest bunt, nie rozumie, w imię czego miałby go zaniechać. Stopniowe przechodzenie „Prostaczka” w krąg zachowań akceptowalnych jest nieuniknione, choć nie dokonuje się w całości. W pewnym momencie zaczyna on rozumieć, że albo przystanie na reguły gry albo pozwoli się zniszczyć. Ostatecznie pozostaje wierny zasadom, w których się wychował i, jak było to do przewidzenia, zostaje zniszczony przez system, w którym się znalazł, a którego nie potrafił zaakceptować.

Z ideą mechanizacji ściśle wiąże się także sposób ukazania chorego. Chory nie jest człowiekiem. Chory, jak przystało na wyrób fabryczny, jest zbiorem śrubek i blaszek. Nie zwraca się uwagi na psychikę, a sami chorzy postrzegają siebie jako mechanizm:

Po drugiej stronie Okresowych, siedzą Chronicy, wybrakowane produkty Kombinatoru. (...) My, Chronicy – a w każdym razie większość z nas – jesteśmy maszynami, które mają defekty nie do naprawienia, defekty wrodzone lub spowodowane przez kolizje, czołowe zderzenia z tysiącami nieustępliwych przeszkód w ciągu lat; gdy zabierano nas do szpitala, byliśmy wrakami krwawiącymi rdzą gdzieś na złomowisku.¹⁴

Wśród chorych znajdują się różne mechanizmy. Jest Pete, nad którym sanitariusze nie mają władzy, gdyż nie zdołano zamontować mu zespołów sterowniczych, które wszyscy inni pacjenci, dzięki staraniom Wielkiej Oddziałowej, mają. Zabiega się o wszczepienie tychże zespołów, mając na celu bezkonfliktowe zarządzanie „materiałem produkcyjnym”. Dzięki takiej instalacji siostra Ratched ma pełną władzę nad chorymi:

Obserwowałem ją przez wiele lat i widziałem, jak nabiera wprawy. Ciągła praktyka utrwaliła i udoskonaliła jej umiejętności – teraz jej władza jest nieograniczona i dociera wszędzie, biegnąc po drutach cieńszych od włosów i niewidocznych dla nikogo oprócz mnie; widzę Wielką Oddziałową, jak siedzi pośrodku pajęczyny drutów niczym czujny robot i dozoruje sieci ze skrupulatnością mechanicznego owada; dokładnie wie, dokąd biegnie który drut oraz jakiej mocy ładunek należy posłać, żeby osiągnąć pożądany skutek.¹⁵

12 Tamże, s. 119 – 131.

13 Tamże, s. 73.

14 Tamże, s. 17.

15 Tamże, s. 29.

Ten bardzo plastyczny opis, ukazujący oddziałową w roli wielkiego pająka o zimnych z wyrachowania, destrukcyjnych ambicjach, pozwala na pełne oddanie charakteru manipulacji, jakim się ona posługuje, sterując zachowaniem pacjentów. Inny mechanizm, choć również połączony ze zdalnym sterowaniem, prezentują pacjenci tacy jak Sefelt i Fredrickson. Oni z kolei:

Są tak zbudowani, że sami wytwarzają elektryczność i magazynują ją w kręgosłupie. Ilekroć podpadną oddziałowej, wystarczy, że wciśnie guzik na tablicy rozdzielczej w dyżurce (...) a wtedy, choćby byli w połowie pysznego świńskiego dowcipu, sztywnieją natychmiast, zupełnie jakby piorun trafił ich między nerki.¹⁶

Na innych falach, bo na falach nienawiści, porozumiewa się personel szpitala¹⁷. Leczenie natomiast - czy jak kto woli - naprawa, polega na wymianie wadliwych elementów. Do szpitala regularnie przychodzi transport zamrożonych części - serc, nerek, mózgów i tym podobnych¹⁸. Korzystając z nieprzytomności pacjentów wywołanej różnego rodzaju lekami, technicy montują im bliżej nieokreślone urządzenia¹⁹. Wszelkie inne, widoczne, metody leczenia, są odbierane jako represje²⁰.

Interesujące jest samo podejście do pacjentów reprezentowane przez lekarzy. Dokładnie zaobserwować można je tylko w jednym fragmencie, ale jest ono dość znamienne. Mam na myśli mianowicie ten fragment, w którym na zebraniu zwołanym przez oddziałową dyskutuje się na temat przyszłości i dalszego postępowania wobec McMurphy'ego jako pacjenta²¹. Pominę fakt doskonałej manipulacji i świetnego warsztatu perswazyjnego w wykonaniu siostry Ratched, choć należy szczerze przyznać, że zasługuje on na uwagę, a skupię się na sposobie diagnozowania.

Na początku zebrania głos zabierają głównie stażyści, na których to lekarz zrzucił odpowiedzialność prowadzenia rozmowy. Jest ich trzech, a tylko jeden ma odwagę nieśmiało zauważyć, że być może McMurphy nie jest chory, ale genialny w swej prostocie myślenia i tylko symuluje chorobę. Nikt inny jednak go nie popiera, a nawet wręcz przeciwnie - nieszczęśnik zostaje zakrzyczany przez innych uczestników zebrania do tego stopnia, że zaprzestaje jakiejkolwiek opozycji. Uzgodniono jedną, najbardziej prawdopodobną, a może dokładniej - najwygodniejszą, diagnozę, z którą wiązał się fakt przerzucenia odpowiedzialności, co oczywiście zauważyła Wielka Oddziałowa, wysuwając swoją propozycję, która, rzecz jasna, nie spotkała się z żadnym sprzeciwem.

Wyżej przytoczona dyskusja przypomina eksperyment przeprowadzony przez Rosenhana w 1972 roku. Rzecz jasna Kesey nie był w stanie inspirować się nim podczas pisania *Lotu...*, ale chciałam zwrócić uwagę na wnioski, jakie płyną zarówno z eksperymentu, jak i z literackiej rozmowy, o której mówię.

Na początku chciałabym przytoczyć kilka zdań:

- Nie ma rady, naszego rudzielca czeka przeprowadzka na piętro. Wiecie, co mi przyszło do głowy, kiedy go obserwowałem przez te kilka dni?
- Reakcja schizofreniczna?(...)
- Homoseksualizm ukryty z formowaniem reakcji przeciwnych?

16 Tamże, s. 160.

17 Tamże, s. 31.

18 Tamże, s. 119.

19 Tamże, s. 12.

20 Tamże, s. 169.

21 Tamże, s. 139-143.

- Nie – stwierdza i uśmiecha się do zebranych – Negatywny kompleks Edypa. Pozostali mu gratulują.²²

Pozwolę sobie teraz pokrótce przypomnieć eksperyment Rosenhaha. Badacz posłał do kilku szpitali psychiatrycznych osoby, które przy diagnozie miały symulować słyszenie wewnętrznych głosów, a potem miały zachowywać się już całkowicie normalnie. Nikt nie zorientował się, że są to osoby zdrowe, a na podstawie normalnych zachowań stwierdzono różnorakie choroby psychiczne. Druga część eksperymentu polegała na zadaniu postawionemu lekarzom: Rosenhahn miał posłać do szpitala kolejnych pseudopacjentów, a psychiatrzy mieli ich „odszukać” wśród prawdziwie chorych. Znalezione ponad czterdziestu, a drugie tyle uznano za „podejrzanych”. Problem polegał jednak na tym, że Rosenhahn nie posłał nikogo.

Odnoszę wrażenie, że podobnie sprawa wyglądała przy diagnozowaniu McMurphy’ego. Trochę na ślepo, trochę tego, co „wypada”, grunt, żeby nikt nie miał zastrzeżeń. Ta rozmowa przypomina trochę sąd. Sąd ekspertów w dziedzinie normalności nad jednostką, która pozwoliła sobie na przekroczenie granicy. Problem płynnej granicy i ogromnej umowności między normą a chorobą jest często poruszany w różnych tekstach kultury ze względu na swą nośność. Przykładem niech będzie *Kuracja* Jacka Głębskiego czy film Eastwooda *Oszukana*²³.

Jeżeli chodzi o społeczność szpitala ukazanego w *Locie nad kukulczym gniazdem* można potraktować ją jako metaforę społeczeństwa. Widoczny jest, wspomniany niejednokrotnie, podział na normalnych i nienormalnych. Normalni, w imię pewnych wyższych, bezdyskusyjnych wskaźników, mają władzę nad nienormalnymi. A zatem jest grupa podległa i grupa nadrzędna. W wyższej warstwie możemy dostrzec wewnętrzną hierarchię. Jest osoba rządząca, która ma nieograniczoną władzę (Wielka Oddziałowa), ale która rządzi w sposób niejawni, bo tylko jako prawa ręka oficjalnego organu pełniącego rolę figuranta (lekarze). Są także osoby od „czarnej roboty”, stanowiące organ przymusu bezpośredniego (pielęgniarki). Wśród „świty” Wielkiej Oddziałowej można znaleźć gorliwą katoliczkę nieradzącą sobie z własną seksualnością²⁴ (jako symbol osób rozdartych między powinnością wkorzenioną poprzez religijne zakazy a potrzebami naturalnymi), osoby nadużywające swojej pozycji w celu zaspokojenia własnych potrzeb²⁵, a nawet propagatora treści zgodnych z wolą zarządu²⁶ (media). To jest ten świat ułożony, prawidłowy. Jednak, jak na prawdziwe społeczeństwo przystało, istnieje coś w rodzaju półświatka, świata drugiej kategorii i w nim mieszczą się wszyscy chorzy, wśród których znajdziemy osoby całkowicie bierne – czy to za względów zdrowotnych, z racji wieku (Chronicy) czy też z wewnętrznej niemocy (Wódz). Są intelektualści niepotrafiący poradzić sobie ze swoją inteligencją i zanizonym poczuciem własnej wartości (Harding), ofiary toksycznej miłości rodzicielskiej, a także wzorca uczuć rodem z „książek zbójceckich” (Billy). Rzecz jasna, nie może zabraknąć też buntowników i wichrzycieli ustalonego porządku (McMurphy). Niejako poza nawiasem społeczeństwa lokują się prostytutki – nie mają one nawet stałego miejsca w społeczeństwie, jednak jeżeli już się pojawiają, to w towarzystwie kogoś „drugiej kategorii”.

Na koniec chciałabym jeszcze zauważyć pewien wytrych, jakim posłużył się Kesey w celu ukazania szpitala psychiatrycznego. „Wrzucił” on McMurphy’ego, w ten szpitalny świat jako Obcego. Dzięki temu mógł ukazać czytelnikowi cały wachlarz zachowań, postaw, których nigdy nie zauważyłaby osoba dłużej przebywająca w tamtym środowisku. Jest to niejako zderzenie całkowicie różnych kultur, światopoglądów. To dość popularny sposób, a przykładem jego zastosowania niech będzie film *K-Pax* w reżyserii Iain Softley z 2001 roku.

Mam nadzieję, że nawet w tak krótkiej analizie udało mi się przedstawić pewne istotne elementy szpitala

22 Tamże, s. 141.

23 *Oszukana* – film w reżyserii Clint Eastwooda z 2008 roku.

24 K. Kesey, op. cit., s.149.

25 Tamże, s. 13.

26 Tamże, s. 12-13.

opisanego w *Locie nad kukulczym gniazdem*, a przede wszystkim ukazaną w niezwykle plastyczny sposób jego destrukcyjną naturę. Podsumowaniem niech będzie jednozdaniowy cytat: „Jest tu tak przyjemnie (...) że tylko wariat mógłby chcieć stąd uciec!”²⁷

Bibliografia:

- Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995.
- Forman M., *Lot nad kukulczym gniazdem*, 1975.
- Foucault M., *Filozofia, historia, polityka*, tłum. D. Leszczyński, Warszawa 2000.
- Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987.
- Kesey K., *Lot nad kukulczym gniazdem*, tłum. T. Mirkowicz, Warszawa 1991.
- Stripling M. Y., *Bioethics and Medical Issues in Literature*, Londyn 2005.
- Szasz T., *Mit choroby psychicznej*, tłum. A. Cwojdzńska, <http://www.anty-psychiatria.info/cms/pages/prof.-thomas-szasz.pl/mit-choroby-psychicznej.php>, dostęp z dnia 20.04.2013.

Ciało futurystów

Triumf maszyny, dynamizm, wieczne dążenie do zmian, to znane hasła futurystów, ale w związku z ogromną dynamiką współczesnego życia domagali się oni także nowego podejścia do „człowieka nowoczesności” – w ten sposób futuryzm stał się poniekąd swoistym projektem antropologicznym. Historyk, Gentile Emilio, specjalizujący się w ideologii faszyzmu, w swojej książce *La nostra sfida alle Stelle: Futuristi in politica*¹ scharakteryzował tę propozycję w następujący sposób:

„Futurizm był pierwszym ruchem dwudziestowiecznej sztuki, w którym zaproponowano antropologiczną rewolucję, stworzenie nowego człowieka nowoczesności, identyfikowanego z triumfem maszyny i technologii; nowe potężne siły płynące z twórczej mocy człowieka, jednocześnie miały być przeznaczone do jego radykalnej zmiany, polegającej na stworzeniu czegoś w rodzaju mechanicznego antropoidu²(...)tak rodzi się symbioza między człowiekiem i maszyną”.³

Istniały, zatem „zapędy” aby człowieka „skonstruować” od początku, by człowiek stał się maszyną, a maszyna człowiekiem. Z tym motywem spotykamy się już w twórczości chociażby Mario Morasso, który w ostatnim rozdziale książki *La nuova arma: la macchina*⁴ (1905), zaprezentował innowacyjną kreację bohatera. Wattman – „stanowił jedno ciało w maszynie”, a właściwie był „pół człowiekiem i pół maszyną z żelaza” i rzecz jasna reifikacja ciała ludzkiego, przyczyniała się do tworzenia nietradycyjnego symbolu czasów nadchodzących.

Temat został ponowiony w głośniejszego czasu (niekoniecznie ze względu na swój artyzm) książce Marinettiego- *Mafarka le Futuriste*. Zawikłany splot zdarzeń sprawił, że główny bohater – Mafarka-el-Bar poświęcił się idei stworzenia Gazourmaha – „nadczołowieka” – skrzydlatego giganta – z mechanicznym ciałem i ogromnymi skrzydłami zdolnymi objąć gwiazdy. Kreacja ta to także symboliczne nawiązanie do futurystycznego pragnienia podboju przestrzeni i wyzbycia się ciężącego kompleksu Ikara, jest to tym ważniejsze, iż kolejnym „przemianom” człowieka będzie ono zwykle towarzyszyło.

Dalsze poszukiwania futurystów doprowadziły ich do spostrzeżenia, że ludzkie zmysły podlegają dyktatowi dynamizmu, „wibracji rzeczywistości”⁵. Prędkość przekształcała wizję artystyczną i indywidualną wrażliwość na świat; nieustanne zmiany w czasie i przestrzeni, poszczególne fazy ruchu, które chciano uchwycić w jednej płaszczyźnie, zrodziły teorię symultanizmu i powiązanego z nią człowieka zwielokrotnionego (*uomo moltiplicato*). Futuryści zapisali w *Manifestie technicznym*, że „ruch i światło niweczą” wszelką materialność oraz tak „nasze ciała wnikają w tapczany, na których siadamy, a tapczany wnikają w nas...”. Zgadzało się z twierdzeniem, że wyżej wspomniane przeistoczenie człowieka w maszynę i zarazem mutacja maszyny w człowieka, będą czymś

1 *Nasze wyzwanie dla gwiazd: Futuryści w polityce*.

2 Antropoid – malpa najbardziej pokrewna człowiekowi, malpa człokształtna

3 Tłumaczenie własne. *Wprowadzenie*, [w:] E. Gentile, *La nostra sfida alle Stelle: Futuristi in politica*, Bari 2009

4 Tłumaczenie własne: *La machine*, [w:] M. Morasso, *La nuova arma*, 1905

5 *Manifest techniczny literatury futurystycznej*

naturalnym we współczesnym świecie i oczywistym z tego punktu widzenia było to, że w tym kierunku podąży świat. W przełomowym tekście *Człowiek pomnożony i królestwo maszyny*⁶ (1915) Marinetti wyraźnie przewidywał nadejście mechanicznej ludzkości, uważał, że należy przygotować odpowiednie warunki, poprzez „nieustanną wymianę intuicji, instynktu i stalowej dyscypliny” dla „identyfikacji człowieka z motorem”. Dodatkowo sądził, że ciało, organizm, zdolny jest do dostosowania się do nowych warunków narzuconych przez gwałtownie postępującą industrializację i technizację. Wyobrażał sobie, że ciało mężczyzny (mężczyzna – główny bohater, podejście związane z hasłem pogardy dla kobiet) składa się z elementów, na tyle elastycznych i dających się modyfikować, aby pozwoliło to na zwiększenie jego zdolności do zdominowania otaczającego świata. W ten oto sposób opisywał swoje wyobrażenie ewolucji: od człowieka do maszyny.

„Gdy tylko nastąpi dzień, w którym człowiek uzewnętrznici będzie mógł swoją wolę(...). Mechaniczny nieludzki typ, skonstruowany dla wszechobecnej szybkości, okaże się, rzecz naturalna, okrutnym wszechwiedzącym i walecznym. I zostanie wyposażony w nieoczekiwane organy – organy dostosowane do przebywania w otoczeniu składającym się z ustawicznych zdarzeń. Możemy przewidzieć, że postępujące wciąż wygięcie kości ogonowej będzie tym znaczniejsze, im lepszymi lotnikami okażą się ludzie przyszłości”⁷.

Fragment ten ma kluczowe znaczenie, ponieważ łączy ideę fizycznej dominacji maszyny oraz jej związki z prędkością i dynamizmem. Oddaje pragnienie futurystów do dominacji w czasie i przestrzeni. Motyw afirmacji człowieka-maszyny powracał w twórczości futurystów włoskich wielokrotnie m.in. w dramacie *La donna è mobile* (électriques Poupées); w dziesiątym rozdziale książki: *Jak uwodzić kobiety: Kobiety wolą chwalębnie uszkodzonych*, Marinetti z kolei w wojnie, dostrzegł okazję do futurystycznych modyfikacji ludzkiego ciała dzięki połączeniu go ze stalą. Ta reinterpretacja futurystycznego okaleczania została podjęta także w kolejnych utworach m.in. w powieści *Stalowa alkowa*.

„Pocisk jest jak drugi ojciec dla rannych. (...)Skrada się do włókien pierwotnego okrucieństwa i przemocy i szybko je zapala. Chwała ludzkiej skórze poszarpanej przez karabin maszynowy! (...)Tak, chcę się zmienić przez granaty i bagnety wroga, dla niej! ... (...)to nie jest romantyzm, który gardzi ciałem w imię abstrakcyjnej ascezy. Futuryzm gloryfikuje ciało zmienione i upiękzone przez wojnę. (...)Operacja rozpoczęła znaczącą transformację. (...)Humanizacja stali i metalizacja pomnożonego, ludzkiego ciała. Silnik ciała z różnymi częściami zamiennymi i wymiennymi. Nieśmiertelność człowieka!”⁸

Nie były to jednostkowe kreacje swoistej fuzji ciała i stali, życia i trwania mechanizmu, podobne wizje humanoidalnych robotów⁹ kreowali także m.in. Paolo Buzzi czy Ruggero Vasari, ten drugi napisał:

6 Część tekstu: *Wojna jedyną higieną świata*.

7 Umberto Boccini stworzył najbardziej kompletną wizję futurystycznego cyborga; człowieka-roboty. Jego rzeźba – *Jedyna forma ciągłości w przestrzeni* przedstawiająca „nieludzkiego” mężczyznę z metalowym korpusem. Rzeźba ta wyraźnie odzwierciedla marzenia futurystów o połączeniu ciała i metalu i powstaniu futurystycznego cyborga. Krytycy często zauważają, że rzeźba ta oddaje w pełni opisaną przez Marinettiego maszynę w *Człowiek pomnożony i Królestwo maszyny*.

8 *Jak uwodzić kobiety: Kobiety wolą chwalębnie uszkodzonych*.

9 Roboty, które w swej budowie przypominają człowieka, ich celem jest wykonywanie pewnych prac w zastępstwie ludzi.

„Powstał automat

Na zwojach przewodów elektrycznych głowy

Pod źródłem dynamo

Tylko dwa reflektory

I usta megafon

Automat stał się człowiekiem

Zawołał świat pokorny”¹⁰

Buzzi, dodał:

„I przemysłowe urządzenie do produkcji maszyny(...)

Potworna kobieta

Z potwornym mężczyzną

Dzieci urodzą się niemożliwe dla przyszłości

Ramiona żelazne, ale eteryczne”¹¹

Maszyna uzyskuje rangę bóstwa, godnego uwielbienia, jej dominacja nad światem i człowiekiem rośnie, jak ujmie to Jasieński w bilansie polskiego ruchu „futuryzm włoski uczył(...)widzieć w maszynie wzór i ideał organizmu”.¹²

W literaturze polskiej, pomijając już wystąpienia programowe, a przechodząc do „poetyki immanentnej”, można zauważyć, że kult ciała, w przeciwieństwie do włoskiej apologii człowieka zwielokrotnionego, opierał się owszem, na akceptacji życia przemysłowego, maszyny, ale przynajmniej u większości twórców, nie prowadził do „zachłyśnięcia” się przymiotami urządzeń mechanicznych. Polscy poeci na swój sposób przeżywali rzecz jasna specyficzny podbój świata przez technikę. Jednak można stwierdzić, że między nieco utopijną, acz w miarę nowatorską wizją Marinettiego, a polskimi przetworzeniami, o charakterze już bardziej anachronicznym, istniała ogromna różnica. Zdaje się, że Polacy ciało postrzegali przede wszystkim na zasadzie jego trójdzielności: z jednej strony było ono dla nich zintegrowaną całością, mającą dające się wyróżnić stopnie organizacji, od najbardziej prymarnych składników, przez wydzielone układy i idąc dalej dochodzili do elementarnych organów. To także części zewnętrzne czyli głowa, tułów, kończyny, elementy, które zwracały na siebie uwagę poetów. Ale ciało to również pokrycie-skóra, w której znajdują się narządy zmysłów, będące drogą odbioru sygnałów egzogennych i endogennych.

Dla części polskich twórców, futurystyczny bohater był właśnie pozbawionym duchowości, wewnętrznych, metafizycznych odczuć, prezentującym się przede wszystkim w postaci opisu swych wnętrzności, organów czy fragmentów ciała, człowiekiem-maszyną - chimera, scharakteryzowaną poprzez chwyt, swoistą konstrukcję

10 Tłumaczenie własne. Mario Verdone, *Il futurismo*, Rzym 2003, s. 91.

11 Tłumaczenie własne. Ibidem.

12 *Futuryzm polski(bilans)*, [w:], *Antologia polskiego Futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, Wrocław 1978, s. 49-64.

pars pro toto. A sam wiersz stawał się podręcznikiem anatomii czy antropologii człowieka. Z tej także perspektywy ów bohater był idealnym przykładem dla realizacji motywu Golema, postaci pozbawionej duszy, czyli istoty życia - powłoka w kształcie człowieka.

„Jednostka” w konfrontacji z maszyną ulegała głębokiej depersonifikacji¹³, jednak zdaje się, że nie do końca chodziło o to by upodobniła się ona do rzeczywistości, lecz raczej by „nadażyła” za biegiem świata i była zdolna do czerpania i odbioru zeń wzmożonych, bardziej intensywnych przeżyć i doznań. Stąd wielu pisarzy w swej twórczości, zwrócili uwagę na percepcję świata zewnętrznego, poprzez ludzkie zmysły w zetknięciu np. z „czarną ulicą”, „lepkimi spojrzeniami lamp”¹⁴, czy dzięki cielesnym doznaniom opisywanym w futurystycznych erotykach.

Dość ciekawym materiałem są w związku z tym teksty miłosne futurystów. Jak zauważył Mateusz Kareński - Tschurl w artykule¹⁵ poświęconym tej tematyce, erotyka przedstawiana w poezji chociażby Jasińskiego, ale także innych przedstawicieli opierała się na wyraźnych opozycjach, takich jak: dynamizm – statyka, za przykład potwierdzający te słowa może posłużyć wiersz Miłość na aucie –Jasińskiego, gdzie właściwie poeta w relacji *ex post*, wyeksponował podróż samochodem, prędkość, pod płaszczykiem tego dynamicznego obrazka ukrywając bezpośrednie doznania cielesne, bowiem wiemy tylko tyle, że: „(...)objąłem Panią ręką, żeby Pani nie wypadła”. Natomiast ballada „najpogodniejszego z futurystów”, która za przedmiot opisu bierze sobie właśnie „przygodę miłosną” w odwołaniu do znanego, często wykorzystywanego motywu fauna i jego towarzyszkę - damy. Autor w dość plastyczny sposób stara się ukazać ową scenę, zatem ciało kobiety zostaje zestawione ze zwierzęcymi motywami: jej plecy to „grzbiet pantery”, jej naprężone „w zygzaczne linie wylamane ciało” porównane zostało do „klębowiska węży”. To nie koniec przykładów, bowiem dalej czytamy: uda – skomlą, łono – faluje pożądaniem, piersi są jak winne grono. – zatem obraz jest nie tylko bardzo sugestywny, ale także pełen witalizmu i apologii ruchu.

Zupełnie innym tekstem będzie poemat Anatola Sterna, opublikowany w jego pierwszym tomiku poetyckim, *Nagi człowiek w śródmieściu*, gdzie autor mocno wyeksponował podmiot, który tym razem jest zdobywcą miejskiej przestrzeni, lubujący się w wolności, wzmacniającym swój prymitywistyczny odbiór doznań zewnętrznych, rzeczywistości, dzięki obnażeniu swojego ciała: „(...)już nagi, smukłe swoje ciało/ Poddając spojrzeniom lepkich lamp naokół”¹⁶. Ciało wystawia niejako w publicznie dostępnym miejscu – bowiem podmiot chce „zbrązowieć” jak pomnik- jest to nawiązanie do futurystycznych tradycji skandalu, przekraczania narzuconych norm społecznych.

Inną realizację motywu pokaże Stern w dwóch tekstach opublikowanych w 2 jednodniówce futurystycznej: *Nuż w bżuchu: Rewolucja ciała oraz Kosmiczny nos*. Utwór pierwszy rozpoczyna się od ciekawej konstatacji „jestem Himalaje”, dokonanej przez ponownie wyraźnie zarysowany podmiot. „Ja” trawione od wewnątrz przez ogromny pożar, głośnie wzywa do odrodzenia, przebudzenia: „mężczyźni którzy chodzą drżąc słabo/przecież jesteście czerwoni! Adamowie!/kobiety z szyją niezgrabną jak labędź/stańcie się ciałami kobiet!”. Podmiot nie kończy na tym, stawia liczne pytania, wśród nich jest także wątpliwość, gdzie jest ciało i gdzie jest człowiek? Odpowiedź jest zaskakująca, ponieważ „tłum szalonych adamów i pięknych nagich ew!” jest wszędzie.

13 „przeżycia artysty są jego wewnętrzną sprawą” –*Manifest w sprawie poezji futurystycznej*, [w:] *Antologia polskiego Futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, Wrocław 1978, s. 17-22

14 A. Stern, *Nagi człowiek w śródmieściu*, [w:] *Antologia polskiego Futuryzmu i Nowej Sztuki*, pod red. Z. Jarosiński, Kraków 1977, s. 207-208.

15 M. Kareński-Tschurl, Czy dlatego, że my się par exemple nie kochamy? O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna, „Teksty Drugie” 2000, nr 6.

16 A. Stern, *Ibidem*.

Jednocześnie podkreśla, że nic nie jest w stanie stłumić tego ogromnego wewnętrznego płomienia, prowadzącego ostatecznie do odrodzenia ciała („milionie cudownych spoconych zbawicieli”). Drugim, absolutnie innym, pod każdym względem jest wspomniany Kosmiczny nos, nos przedstawiony jako cecha jednostkowa i adaptacyjna: “(...) prosty gorejący/śpiewający kołyszący/rewolucyjny nos”.

W poezji Młodożeńca motyw ciała i cielesności został podjęty w dość ciekawy sposób, chociaż i on nawiązuje do znanych już „motywów technistycznych”, to realizuje je w sposób odmienny od pozostałych przedstawicieli, dlatego można mówić o indywidualnym rysie. W jego utworach właściwie „nie ma ludzi(...) – chodzą sAmę kOła”, jak napisał w wierszu świat, w utworze pochodzącym z ciekawego i zarazem złożonego tomu Kwadraty(1925); złożonego, bowiem w tym zbiorze znalazły się utwory nie tylko zgodne z poetyką ściśle futurystyczną, ale także teksty o zupełnie innym, zdaje się bardziej osobistym, refleksyjnym charakterze.

Na początku tego tekstu autor wysnuwa tezę, że nie ma ludzi, bowiem istnieją tylko koła, wieczne, nieskończone „koła dOokOła”. Jednak pojedyncze części ludzkiego ciała pojawiają się w dalszej części utworu: „czyjeś ręce”, „nogi chwiejne”, „trwożne twarze”¹⁷ błądzą w „wiecznych kołach”- dodatkowo w całym tym opisie ruch znalazł negatywną konotację błędzenia - przywołane fragmenty dają przygnębiający obraz niedookreślonego człowieka, pokazują jego słabość i obawę wobec odwiecznych praw ciągłej przemiany i przemijania. Koła w nieprzerwanym ruchu bowiem możemy potraktować jako symbol życia i śmierci, człowiek w ich obliczu jest słaby i tchórzliwy, zatrwożony. Jednak w zamknięciu, w ostatniej strofie autor rozwija swoją metaforę świata, swoistego perpetuum mobile, wcale nie pozbawionego człowieka, bo oto: „idą ludzie(...) – wody wiecznej koła”. Ludzie zatem nie tylko „w wiecznych kołach błędzą”, ale także sami tę maszynę, wieczny ruch i przemianę podtrzymują, być może stąd wynika ludzka trwoga, malująca się na ich twarzach, w końcu raz rozpędzonej maszyny nie da się zatrzymać.

Wymienione członki, części ludzkiego ciała, posłużyły tutaj jako elementy charakterystyki, „wyłowione” z różnych możliwości realizacji danego motywu. Podobną technikę zastosował także w utworze droga(Kwadraty).

Często za najbardziej charakterystyczny, nawet programowy wiersz polskich futurystów, spełniający niemal wszystkie postulaty Marinettiego odnośnie poezji przyszłości, tj. odrzucenie przymiotników, swobodne łączenie przede wszystkim rzeczowników i czasowników w formie bezokolicznika – połączenia na zasadzie bardzo odległych analogii umożliwiających uwolnienie słów z „więzienia składni”, akt twórczy z użyciem nowatorskich koncepcji typograficznych itd. uznawany jest utwór, właściwie współczesnej pieśni pochwalnej futurystów polskich, Tytusa Czyżewskiego, opublikowany pod wymownym tytułem Hymn do maszyny mego ciała. „Hymn do...” – już samo to wyrażenie nasuwa skojarzenia z utworami poświęconymi komuś/czemuś, szczególnie ważnemu, podniosłemu(Hymn do miłości ojczyzny; Hymn do Nirwany; Hymn do Ducha Świętego...). Tytuł wiersza, zawierający określenie gatunkowe – hymn - kieruje naszą uwagę w stronę spraw prymarnych dla człowieka. Tak jest i tym razem - polscy twórcy w celu likwidacji narastającego rozziwu między techniką i jej wytworami a rzeczywistością, musieli podjąć się zadania ukonstytuowania nowego świata i nowego człowieka. Niektórzy być może w nawiązaniu do zagranicznych propozycji, pewne rozwiązanie dostrzegali w modyfikacji ciała ludzkiego, w połączeniu go z „wszechwładną” maszyną, tak jest w przypadku choćby Czyżewskiego.

Topografia jego wiersza jest jasną analogią medyczną, odnośnikiem do układu krwionośnego. Ułożenie słów, kompozycja tekstu, nadają całemu utworowi specyficzny rytm – puls, zmieniający się nieco na przestrzeni całego utworu. Rozpoczyna się on spokojnym, miarowym tętnem, przechodząc w nieco zachwiane, zmienne,

17 S. Młodożeniec, świat,[w:] S. Młodożeniec, Utwory poetyckie, Warszawa 1973, s.84. Podkreślenia własne.

niestabilne, przyspieszające. Można by powiedzieć, że tekst ten spełnił wszelkie założenia ideału lirycznej refleksji zaproponowanego przez Brunona Jasińskiego, którą da się zamknąć w zdaniu, będącym zarazem swoistą definicją kompozycji futurystycznej: „minimum użytego materiału przy maksimum osiągniętej dynamiki”¹⁸ Ponadto objawił się tutaj, wyżej wspomniany motyw Golema, bowiem ludzkie życie to tylko jakieś procesy chemiczne i zbiór elementów - autor posługując się układami synekdoch, skupia się na opisie wnętrzości, które stanowią o całości „maszyny ciała”. Ludzkie organy oraz części urządzeń: kable, druciane przewody, akumulatory tworzą dynamo-serce, dynamo płuca, dynamo-mózg, magnetyczne przepony - „idealnyego” człowieka-maszynę(analogia), ale ta wizja, ten „witalistyczny patos”¹⁹ zostaje z kolei podważa przez Anatola Sterna, który w wierszu Czcielowi maszyny, był swoisty kontrargument dla utopijnej tezy Czyżewskiego, o możliwości idealnego sprzężenia maszyny i ciała człowieka, ponieważ temu, kto twierdzi, że “i ty maszyną jesteś maszyną tylko” autor odpowiada wnętrza, uduchowienia, moralności, uczuć “tego nie dojrzysz/ w najnowocześniejszej/ amerykańskiej maszynie”- brak jej duszy, pierwiastka życia. Zresztą w artykule Od maszyny do zwierząt autor podkreśla jeszcze bardziej swoje stanowisko, mówiąc o miłości wobec maszyn, bo “one nasze siostry”, zatem między człowiekiem a maszyną autor stawia znak równości, nie projektując dominacji jednej ze stron. Krytyczne odniesienia wobec planu wyobrazeniowego Czyżewskiego, ale nie tylko, właściwie wobec ogólnofuturystycznego kultu maszyny, możemy odnaleźć także u Młodożeńca chociażby w takim fragmencie:

„och – jak chichotał

każdy martwy przedmiot –

To może radość, żem mu prawdy zwierzał?!”²⁰

18 Manifest w sprawie poezji futurystycznej, [w:] *Antologia polskiego Futuryzmu i Nowej Sztuki*, pod red. Z. Jarosiński, Kraków 1977, s. 17-22.

19 G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974, s. 95.

20 S. Młodożeniec, lęk, [w:] S. Młodożeniec, *Utwory poetyckie*, Warszawa 1973, s.70.

Ciało jako przedmiot. Problem reifikacji w poezji Zbigniewa Herberta

W literaturze XX wieku, zwłaszcza w literaturze najnowszej, ciało człowieka jest wielokrotnie urzeczowiane. Przykładami mogą być powieści takie jak *Hanemann* Stefana Chwina czy *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czajny. Jednak problem reifikacji nie ogranicza się tylko do form narracyjnych ani twórczości ostatniego dwudziestolecia. Pojawia się także we wcześniejszych tekstach, dlatego warto pod tym kątem przeanalizować poezję Zbigniewa Herberta. Reifikacja jest jednym z chętnie stosowanych przez tego poetę zabiegów stylistycznych.

Reifikacją, czyli urzeczowieniem nazywamy takie ukazanie postaci ludzkiej, które wpisuje ją w kategorię przedmiotów. Człowiek zostaje pozbawiony podmiotowości lub osobowości i staje się jedną z rzeczy¹. Reifikacja nie jest wcale zjawiskiem nowym, stała się wszakże szczególnie popularna w literaturze XX wieku. Tradycyjnie wiąże się ją z komizmem i groteską, ponieważ odczłowieczenie wywoływało zwykle efekt śmieszności².

Reifikacja jest przekształceniem semantycznym przeciwstawianym antropomorfizacji, ale jak zauważyła Seweryna Wysłouch:

Ożywienie, przypisywanie cech ludzkich rzeczom nie likwiduje bynajmniej znaczenia „przedmiotowego”. I odwrotnie, uprzedmiotowienie nie sprowadza człowieka całkowicie do poziomu rzeczy³.

Czytelnik ma świadomość zastosowanego chwytu, jednakże przyjmuje go z dużo większymi zastrzeżeniami niż żywotność rzeczy. Kontrowersje związane z reifikacją są analogiczne do tych, jakie wzbudza animalizacja człowieka. Potraktowanie istoty ludzkiej na równi ze zwierzętami czy rzeczami często ma pejoratywny wydźwięk – prowadzi do deprecjacji, jednakże z drugiej strony może być wyrazem życzliwości czy pieszczotliwości.

Aby lepiej zrozumieć zjawisko reifikacji w poezji Herberta, należy najpierw wspomnieć o emocjonalnym traktowaniu rzeczy przez poetę. Uczucia, jakimi Herbert darzy przedmioty, wynikają z jego wyobrażeń o rzeczach. Postrzeganie przedmiotów niejednokrotnie ujawnia sposoby interpretacji i kreacji świata. Dodatkowo umożliwia rekonstrukcję skomplikowanych i różnorodnych relacji człowieka z przedmiotami. We wczesnej poezji Herberta podmiot deklaruje: miłość, wdzięczność, podziw, czułość do rzeczy. W sposobie prezentacji przedmiotów można dostrzec także współczucie i chęć przybliżenia ich do świata człowieka. Równocześnie od samego początku „ja” liryczne zazdrości rzeczom trwałości i niezmienności. W późnej twórczości obok wymienionych już uczuć pojawiają się dwa kolejne: nostalgia i poczucie winy. Wyznaniom Herbertowskiego podmiotu bardzo często towarzyszą humor i groteska, odbierające powagę gloszonym deklaracjom. Uczucia względem przedmiotów zmieniają postrzeganie ich, niejednokrotnie powodując zacieranie się granic pomiędzy człowiekiem i rzeczami. Niwelacji ulega opozycja ożywiony-nieożywiony, żywy-martwy, dlatego pojawiają się w tej poezji uczłowieczone przedmioty i urzeczowieni ludzie.

Reifikacja w twórczości Herberta przejawia się na dwóch płaszczyznach, ponieważ podlegają jej zarówno

1 Por. M. Januszkiewicz, *Człowiek jako rzecz albo oblicza reifikacji*, w: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, pod red. S. Wysłouch i B. Kaniewskiej, Poznań 2000, s. 41; B. Kaniewska, *Postać literacka w estetycznym uniwersum*, w: tamże, s. 80.

2 S. Wysłouch, *Paradoksy reifikacji w literaturze i sztuce*, w: tamże, s. 68.

3 Tamże, 69.

podmiot liryczny, jak i bohaterowie utworów. Dodać należy, że urzeczowienie może być świadomym wyborem lub formą narzucaną przez innych.

W utworze *Do moich kości*⁴ podmiot reifikuje własne ciało, określając swój szkielet jako „mój pomnik trochę niezupełny”. Przedstawiona sytuacja ewokuje wyobrażenie własnej śmierci. „Ja” liryczne wierzy, że podczas snu pozbywa się skóry i mięśni, dlatego rozważa oddanie swoich doczesnych szczątków adeptom medycyny, aby uchronić je przed rozkładem i zapomnieniem. Dopiero wtedy w pełni przeobrazi się w pomnik, ponieważ studenci, określając łacińskimi nazwami szczegóły anatomii, będą bacznie go obserwować. Tylko jako przedmiot poznania ciało podda się całkowitej obiektywizacji.

O podobnym urzeczowieniu podmiotu opowiada wiersz *Wstydy*⁵, sprzeciwiający się przedmiotowemu traktowaniu człowieka przez współczesną medycynę. Chory czuje się bezbronny, wydając swoje ciało na oglądanie i dotykane. Działania lekarzy powodują utratę wstydu, zarazem zwiększając poczucie poniżenia. Przeciwwstawiony zostaje im obraz znajomego profesora medycyny sądowej, staruszka Mancewicza. Jego szacunek do drugiego człowieka wyraża się w delikatnym traktowaniu ciała, nawet podczas przeprowadzania sekcji zwłok samobójcy. Wspomnienie to pozwala „ja” lirycznemu zrozumieć znaczenie podmiotowości człowieka. Także z tego względu jego empatię wzbudza Antygona pragnąca pochówku brata.

Bohaterami podlegającymi reifikacji w poezji Herberta są bardzo często osoby zmarłe lub w inny sposób związane ze śmiercią. Martwe ciało traci cechy osobowe i zbliża się do przedmiotów nieożywionych. Jednakże w kulturach tradycyjnych trup staje się przedmiotem w bardzo nielicznych, określonych sytuacjach. Najczęściej wiąże się to z wcześniejszym wykluczeniem. Podmiotowości pozbawieni są skazańcy, dawniej także samobójcy, komedianci i prostytutki⁶.

Takiemu rodzajowi uprzedmiotowienia odpowiada sytuacja liryczna w wierszu *Pięciu*. Reifikacja w utworze jest częściowo ukryta. Bohaterowie – skazani na śmierć mężczyźni – nie przemieniają się w przedmioty. Jednakże po rozstrzelaniu okazują się bardziej martwi od rzeczy:

teraz już leżą na ziemi
cieniem nakryci po oczy
pluton odchodzi
ich guziki rzemienie
i stalowe helmy
są bardziej żywe
od tych leżących pod murem⁷.

Inny przykład reifikacji skazańców pojawia się w utworze *Krajobraz*⁸. Wiszące na szubienicy zwłoki to „chude strąki ciał”. Jednakże to m.in. one, zdaniem podmiotu, „ożywiają” miejsce zniszczone przez armię księcia Parmy. Poruszani wiatrem wisielcy sąsiadują bowiem z nieruchomymi trupami koni i zniszczonym zamkiem.

Wykluczenie tłumaczy także reifikację zawartą w utworze *Samobójca*. Ciało po odbierającym życie strzale upodabnia się do „płaszczka zrzuconego z ramion”. Jednakże całkowite zrównanie z rzeczami następuje dopiero, gdy „wyrównywała się jego temperatura z temperaturą przedmiotów”⁹. Potraktowanie trupa jako rzeczy sprawia,

4 Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961, s. 68-69.

5 Z. Herbert, *Rovigo*, Wrocław 1992, s. 38.

6 L. V. Thomas, *Trup-rzecz czy trup-osoba*, [w:] *Trup. Od biologii do antropologii*, Łódź 1991.

7 Z. Herbert, *Hermes pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 77.

8 Herbert Z., *Elegia na odejście*, Wrocław 1992, s. 23.

9 Herbert Z., *Hermes...*, Wrocław 1997, 163.

że staje się on równie trwały i stały. Zrównanie z przedmiotami: „wróży długowieczność”.

Współczesna reifikacja trupa pojawia się w związku z ekonomizacją życia. Człowiek przestaje się liczyć jako osoba, dlatego jego szczątki ze względu na swoją bezużyteczność stają się odpadami. Takiemu uprzedmiotowieniu mogą podlegać także żyjący. Kontrowersje wzbudza traktowanie zwłok jako towaru. Pojawia się ono w związku z handlem szczątkami sprzed wielu lat, wiąże się z dewastacją grobów i kradzieżami. Sprzedaży coraz częściej podlegają także organy wewnętrzne. Zaś przeszczepy niezwiązane z kwestiami finansowymi mieszczą się w normie kulturowej. Podobnie akceptację zyskuje oddanie ciała naukowcom. Natomiast najbardziej drastyczny rodzaj uprzedmiotowienia to potraktowanie ciała jako surowca. Przerazające, lecz prawdziwe obrazy takiego zachowania przywołuje wspomnienie nazistowskich obozów koncentracyjnych¹⁰.

Reifikacja bohatera *Bajki ruskiej* wynika z jego degradacji. Car stał się zbyt słaby, został więc wykluczony z opartego na terrorze procesu rządzenia. Porzucony za życia traci podmiotowość. Jednakże kwintesencją samotności, porzucenia i urzeczowienia staje się pośmiertny los bohatera:

Przyrósł car do tronu. Nogi tronowe pomieszały się z nogami carskimi. Ręka wrosła w poręcz. Nie można go było oderwać. A zakopać cara ze złotym tronem – żal¹¹.

Ciało cara ulega reifikacji podwójnie: po pierwsze poprzez śmierć, po drugie poprzez fizyczne zespolenie się z przedmiotem. Ciekawy kontekst dla tego utworu Herberta może stanowić cykl malarski Andrzeja Wróblewskiego *Ukrzesłowanie*, w którym sylwetkom ludzkim zostały nadane formy krzeseł.

Podobnej metamorfozie podlega bohater wiersza *Opis króla*. Groźny i despotyczny władca starzeje się, a jego przemijanie zbliża go do przedmiotów. Początkowo podmiot liryczny prezentuje króla porównując części jego ciała do rzeczy: broda przypomina topór, ciało – lichtarz, ręka trzymająca berło – starą monetę. Natomiast później zaciera się granica pomiędzy przedmiotami i ciałem:

W klepsydrze serca piasek sący się leniwie
Nogi zdjęto z butami W kacie jak na warcie
stoją gdy nocą tężejąc na tronie
król bezpotomnie trzeci wymiar traci¹².

Powodem zatracania ostrości pomiędzy bytami jest powolne zbliżanie się bohatera do punktu ostatecznego – śmierci.

Powodem reifikacji może być nie tyle sama śmierć, co obcowanie z nią. W takiej sytuacji znajduje się bohater utworu *Matka i jej synek*¹³. Poprzez swoją miłość i przywiązanie do zmarłej zostaje porównany do „dywanika przed łóżko”. Należy jednak zaznaczyć, że uprzedmiotowienie tego bohatera wiąże się z najlepszymi cechami przypisywanymi przez Herberta rzeczom – z wiernością i stałością.

Bliskość śmierci wpływa także na przedstawienie postaci w *Pożegnaniu wrześnie*. Ludność cywilna w czasie wojny stanowi zbiór „żywych torped”, których silna wola przetrwania przemienia je w „żałosne niewypały”. Kontrastuje z nimi opis żołnierzy, którzy – poprzez parafrazę słów Rydza-Śmigłego – upodabniają się do guzików:

10 L. V. Thomas, *Trup-rzecz czy trup-osoba...*

11 Z. Herbert, *Hermes...*, 174.

12 Z. Herbert, *Napis*, Warszawa 1969, s. 28.

13 Z. Herbert, *Hermes...*, 110.

wódz podnosił brwi
jak bulawę
skandował: ani guzika

śmiały się guziki:
nie damy nie damy chłopców
płasko przyszytych do wrzosowisk¹⁴.

Połączenie antropomorfizacji i reifikacji jest wyrazem ironicznego dystansu podmiotu. Podkreśla absurdalność słów wodza, które okazały się niepotwierdzonym przez rzeczywistość, pustym chwytem retorycznym.

Natomiast w żaden z kulturowych kontekstów nie umożliwia przedmiotowego potraktowania trupa osoby bliskiej. Właśnie taka reifikacja pojawia się w wierszu *Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela*¹⁵. Wcześniejsza śmierć przyjaciela – „kryzys miał nastąpić dopiero w nocy” – zaskakuje Pana Cogito, wpływając również na postrzeganie zmarłego. Przyjaciół odszedł, a pozostawione ciało staje się przedmiotem wnikliwej obserwacji. Sposób przedstawienia zwłok ukazuje obcość pomiędzy nimi a tym, kim były za życia. Dlatego nie można ich nazwać, stanowią bezosobowe „to”. Po śmierci pozostają tylko opuszczone szczątki podobne do worka, ulegające rozkładowi, niszczone przez czas. Ulgę dla bohatera stanowiłoby przeobrażenie się przyjaciela w posąg, wtedy byłby mniej bezbronny, a śmierć mniej przerażająca¹⁶.

Z kolei proza poetycka *Umarli*¹⁷ przedstawia niezgodę tytułowych bohaterów na śmierć. Bezsilnie buntują się przeciwko własnej martwocie oraz zrównaniu z rzeczami. Swoją bezradnością przypominają niemowlęta. Mimo że żywi zachowują ich w pamięci i wyrażają swój szacunek zgodnie z tradycyjnymi formami oddawania czci (wspomniane w utworze chryzantemy i świece), zmarli pragnęliby czegoś więcej – prawdopodobnie właśnie podmiotowości.

Herbert prezentuje niezwykle typ reifikacji. Człowiek sam, z własnej woli chciałby stać się podobny do rzeczy; obiera sobie przedmiot za wzór do naśladowania. Takim ideałem jest dla poety kamień. O jego znaczeniu świadczy wiersz *Poczęcie tożsamości*:

Jeśli miał poczucie tożsamości to chyba z kamieniem
Z piaskowcem niezbyt sytkim jasnym jasnoszarym
Który ma tysiąc oczu z krzemienia
(porównanie bez sensu kamień widzi skórą)
jeśli miał poczucie głębokiego związku to właśnie z kamieniem

nie była to wcale idea niezmienności kamień
był różny leniwy w blasku słońca brał światło jak księżyc
gdy zbliżała się burza ciemniał sino jak chmura
potem pił deszcz łapczywie i te zapasy z wodą
słodkie unicestwienie zmaganie żywiołów spięcia elementów
zatrącenie natury własnej pijana stateczność
były zarazem piękne i upokarzające

więc w końcu trzeźwiał w powietrzu suchym od piorunów

14 Z. Herbert, *Struna światła*, Wrocław 1994, s. 8-9.

15 Z. Herbert, *Pan Cogito*, Wrocław 2001, s. 30-32.

16 Śmierć jako powolne obracanie się w pomnik przedstawia wiersz *Deszcz* (HPG, 52).

17 Z. Herbert, *Hermes...*, s. 123.

wstydlivy pot ulotny oblok miłosnych zapalów¹⁸.

Bohater wiersza (prawdopodobnie Pan Cogito) stwierdza, że odczuwa wspólnotę z kamieniem. Istotne wydaje się, że potencjalne utożsamienie odnosi się do przedmiotu a nie do człowieka¹⁹. Pierwsza strofa zawiera klamrę kompozycyjną podkreślającą hipotetyczność sytuacji i zaakceptowanie możliwości bycia kamieniem. Następne zwrotki przynoszą uzasadnienie wyboru tej właśnie rzeczy. Wbrew pozorom nieustanne trwanie nie stanowi najbardziej pożądanej cechy przedmiotu, jest nią natomiast dostosowanie się do zmian przy jednoczesnym zachowaniu własnej istoty. Okoliczności zewnętrzne powodują „słodkie unicestwienie” (metafora podkreśla współodczuwanie radości i cierpienia) oraz zagubienie własnej tożsamości, które są tylko chwilowe i pozostawiają po sobie nietrwale, ulatujące zawstydzenie.

Pragnienie upodobnienia się do kamienia pojawia się również w utworze *Do Henryka Elzenberga w stulecie jego urodzin*. Zachowanie i nauki mistrza oddziaływały na Herberta:

Twoja surowa łagodność delikatna siła
Uczyły jak mam trwać w świecie niby myślący kamień
Cierpliwy obojętny i czuły zarazem²⁰.

Na podstawie przytoczonego fragmentu można stworzyć następującą definicję: Człowiek to myślący kamień. Możliwe, że taki pogląd wynika z idei stoicyzmu, którą jako znawca filozofii Marka Aureliusza wyjaśniał studentom Elzenberg. A może to już interpretacja stworzona przez mistrza lub jego ucznia. Niemniej jednak postrzeganie człowieka jako kamienia ewokuje jego cechy – niezmienność, stałość, trwałość oraz wymienione przez podmiot: cierpliwość i obojętność. Następuje przeniesienie właściwości rzeczy na osobę. Transpozycja dotyka również kamienia, który zyskuje zdolność myślenia i odczuwania.

W poezji Herberta reifikacja niejednokrotnie zaskakuje i bawi czytelnika. Jednakże jej zastosowanie wiąże się z czymś więcej niż z komizmem – służy przede wszystkim ukazaniu kryzysu podmiotowości człowieka. Stosowane przez Herberta urzeczowienie różni się od tradycyjnego tym, że stawiając osobę na równi z przedmiotem może prowadzić zarówno do deprecjacji, jak i do uwznioślenia bohaterów.

18 Z. Herbert, *Pan Cogito...*, s. 32.

19 W tym samym tomiku pojawia się również utwór *Siostra* rozważający kwestię tożsamości oraz możliwości bycia inną osobą (siostrą, woźnicą).

20 Z. Herbert, *Rovigo*, Wrocław 1992, s. 5.

Bibliografia:

Literatura podmiotu:

Herbert Z., *Elegia na odejście*, Wrocław 1992.

Herbert Z., *Hermes pies i gwiazda*, Wrocław 1997.

Herbert Z., *Napis*, Warszawa 1969.

Herbert Z., *Pan Cogito*, Wrocław 2001.

Herbert Z., *Rovigo*, Wrocław 1992.

Herbert Z., *Struna światła*, Wrocław 1994.

Herbert Z., *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961.

Literatura przedmiotu:

Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce, pod red. S. Wysłouch i B. Kaniewskiej, Poznań 2000.

L. V. Thomas, *Trup-rzecz czy trup-osoba*, w: tegoż, *Trup. Od biologii do antropologii*, Łódź 1991.

W poszukiwaniu tożsamości. Ciało w poezji Rafała Wojaczka

Jeśli spojrzymy na poezję od drugiej połowy XX wieku aż do dzisiaj, to wśród wielu zjawisk zauważyć można między innymi duże zainteresowanie ciałem. Oczywiście, ciało już od dawien dawna, w każdej epoce, było obecne w wierszach. Dlaczego więc zacząłem referat od tego – trywialnego wydawać by się mogło – stwierdzenia? Powodów jest kilka, choć wszystkie da się zaklasyfikować jako jeden wspólny przypadek: poezja nowoczesna i ponowoczesna w całkowicie inny, nowatorski, oryginalny sposób tymże ciałem się zainteresowała. Wymienić należy chociażby ruch *gender studies*, który spojrzał na płciowość człowieka z zupełnie innej strony niż dotychczas, przekreślając np. znak równości pomiędzy tożsamością płciową a orientacją seksualną¹. Innym przykładem może być – powiązana z badaniami *genderowymi* – somatopoetyka. Termin ten – stworzony przez Annę Lebkowską – określa relacje między językiem i ciałem, a więc też ciałem i literaturą².

Poezję Rafała Wojaczka trudno jednoznacznie sklasyfikować do jakiegokolwiek grupy poetyckiej³. Najbliżej było mu do Nowej Fali, jednakże dużym uproszczeniem jest umieszczanie go w tej grupie. Co więcej, nie da się jednoznacznie nazwać go poetą nowoczesnym lub ponowoczesnym⁴. Poeta ten bardzo często przywoływany jest, gdy mówi się o ciele w poezji. Uważam, że istotą Wojackowego pisania o ciele nie jest ani wulgarny język, odnoszący się do wstydliwych miejsc, przelamujący temat *tabu*, ani też „kobiece pisanie”, czyli kreowanie kobiecego podmiotu lirycznego, nawet, gdy dzieje się tak w przeważającej liczbie erotyków. Ciało to dla Wojaczka przede wszystkim teren poszukiwania własnej tożsamości. Dlatego też odgrywa ono ważną rolę w jego poezji. Na tyle ważną, że – jak pisze Andrzej Niewiadomski – „jest punktem wyjścia i punktem dojścia”⁵.

Fakt ten widoczny jest już na poziomie słownika poetyckiego autora *Sanatorium*. Słowo ‘ciało’ plasuje się na czwartym miejscu wśród rzeczowników występujących w wierszach Wojaczka, tuż za snem, krwią i śmiercią⁶. Jednak w kategorii pól leksykalnych zajmuje pozy-

1 Przede wszystkim prace Judith Butler takie, jak: *Gender Trouble* (1990), *Bodies that Matter* (1993) czy też *Undoing gender* (2004).

2 Zob. A. Lebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Kraków 2012, s. 101.

3 Pisze o tym wielu badaczy, chociażby: Andrzej Niewiadomski, Stanisław Stabro czy Tomasz Kunz.

Zob. A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej* Lublin 2010; S. Stabro, *Rafał Wojacek – dwadzieścia lat później*, w: tenże, *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Kraków 1995; T. Kunz, *Liryka Rafała Wojaczka: Przemiany podmiotu poetyckiego*, w: *Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, pod red. R. Cudaka i M. Meleckiego, Katowice 2001.

4 Prawdą jest, że postmodernizm w czasach, w których pisał Wojacek dopiero powstawał, lecz zauważyć można w jego poezji elementy charakterystyczne dla tego prądu, jak chociażby właśnie niepewność w stosunku do swojej tożsamości wraz z rozpaczliwym jej poszukiwaniem czy też sposób podjęcia wątków kobiecych. Nie można jednak stwierdzić, że odrzucił on tradycję poetycką, wręcz przeciwnie – szanował ją, o czym świadczą fascynacje czytelnicze i intertekstualność jego poezji. Jako przykład można przywołać takich twórców, jak: Czesław Miłosz, z którego *Kobysanki* zaczerpnął Wojacek tytuł dla tomu *Inna bajka* czy też Julian Przyboś, a więc jeden z najważniejszych – jeśli nie najważniejszy – poeta nowoczesności w Polsce.

5 A. Niewiadomski, dz. cyt., s. 356.

6 Pisząc o liczebności i częstotliwości słów w słowniku poetyckim, powołuję się na badania Romualda Cudaka zamieszczone w studium *Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka*, Katowice 2004.

cję dominującą, skupiając około sto dwadzieścia wyrazów. Godne odnotowania wydaje się również operowanie rozbudowanym zasobem specjalistycznej leksyki, odnoszącej się do sfer płciowej i fizjologicznej. Jest to o tyle ciekawe, że w tamtych czasach była ona rzadko używana w poezji. Za przykład mogą posłużyć takie wyrazy, jak: *genitalia* (*Na brzegu wielkiej wody*), *lehtaczka* (*Bądź mi*), *macica* (*Kochankowie moi umarli poeci*), *orgazm* (*Krzyż*), *pochwa* (*Kochankowie moi umarli poeci*), *sperma* (*Mit rodzinny*), *srom* (*Zapis z podziemia*). Użycie takiego słownictwa łączy sfery: archaiczności, nowoczesności i – przede wszystkim – *tabu*⁷. Z przykładów tych można wyciągnąć też kilka innych wniosków. Porusza Wojacek w swoich wierszach takie obszary związane z ciałem, jak: płciowość, erotyka, seks, fizjologia. Na pewno też przytoczone wyrazy nie należą do delikatnych, są świadectwem sprzeniewierzenia się zasadzie eufemistycznego mówienia o cielesności. Co więcej, pojawia się całkiem pokaźna liczba wulgaryzmów, związanych bardziej lub mniej z ciałem, takich jak: *tyłek*, *dupa*, *gównno*, *pedał*.

Jest jednak też inny Wojacek. Taki, o którym rzadko się wspomina, skupiając się jedynie na przytoczonych wyżej wyrazach naruszających *tabu* językowe lub wulgaryzmach. Istnieje wcale niemała liczba erotyków, w których podmiot liryczny będący mężczyzną zwraca się do ukochanej lub mówi o niej w niezwykle subtelnym, godnym Petrarki, stylu. Przede wszystkim objęte apologią zostaje kobiece ciało. Tak zbudowany jest praktycznie cały wiersz *Żrenica*, w którym głównym ośrodkiem staje się serce. Nie przetwarza on przy tym jedynie konwencjonalnych znaczeń związanych z tym najważniejszym w kulturze organem związanym z miłością. Wręcz przeciwnie: w symbolistyczny – a więc w pełni wieloznaczny – sposób tworzy korelację między sercem a czasem:

Czas
Jest biały, wydłużony
W stronę serca.
Ptaki rosną przez serce.

Gdzie czas się kończy, po drugiej stronie serca
[...]
(S, 40).

Ponadto wyróżnia ciało ukochanej na tle innych, posługując się w tym celu personifikacją („Szepce/ Do mnie Twoje ciało”). Brak tu niewtajemniczenia miłosnego, które tak widoczne było w *Erotyku*.

Podobny jest wiersz *Dobranoc*. Oprócz gloryfikacji serca występuje tam jeszcze jeden ciekawy zabieg. Jest nim kolejna personifikacja – tym razem włosów i oczu kobiety oraz warg mężczyzny⁸. Włosy ukochanej przemawiają do mężczyzny, oczy z kolei do nocy. Najciekawsza wydaje się jednak ostatnia z wymienionych metafor. Wargi stają się bowiem obiektem swoistej synestezji. Są bowiem odpowiedzialne nie tylko za mowę, ale pełnią też funkcję narządu dwóch zmysłów: dotyku i – co najbardziej zaskakujące – sluchu. Ta transpozycja zmysłów, polegająca na skupieniu dwóch z nich w jednym narzędziu, służy „wyrażeniu niewyrażalnego”, a więc temu, co uważa się za istotę poezji.

7 Zob. tamże, s. 86.

8 Jak pisze Bogusław Kierc w książce *Rafał Wojacek. Prandżiwe życie bohatera* włosy były dla Wojaczka niezwykle ważne. Jako małe dziecko traktował je nabożnie, co – zdaniem Kierca – zostało mu zaszczipione przez matkę. Zob. B. Kierc, *Rafał Wojacek. Prandżiwe życie bohatera*, Warszawa 2007, s. 60-100.

Poszukiwania tożsamości w poezji Wojaczka są na tyle głębokie, że rozpoczyna je od poziomu płci. Skutkiem tego jest swoista dychotomia jego poezji w kwestii podmiotu lirycznego – mamy więc wiersze zarówno z męskim podmiotem lirycznym, jak i kobiecym. Taka „tożsamościowa niepewność” wypływa w znacznej mierze od Arthura Rimbauda, którego twórczość – jak wiadomo – wywarła duży wpływ na Wojaczka⁹. Za nim powtarzał „Ja to ktoś inny”. Jest też poniekąd podjęciem myśli autora *Statku pijanego*, że poeta, p r a w d z i w y poeta powinien być każdym i wszystkim. Zdarzało się więc np. Wojackowi nazywać samego siebie swoim współnikiem (*W śmiertelnej potrzebie*). Wskazuje to na rozszczepienie podmiotu.

Nie zatrzymuje się jednakże tylko na samym stwierdzeniu tego faktu. Pragnie sprawdzić, doświadczyć, poczuć istnienie kogoś innego w sobie. Dlatego przede wszystkim terenem badań jest własne ciało. Dopiero później może przejść do rozważań natury metafizycznej.

Stan poszukiwania bardzo wyraźnie podkreśla – widoczny szczególnie we wczesnej twórczości, to jest w debiutanckim *Sezonie* – „bezpłciowość wierszy”. Niektóre utwory są bowiem pisane jakby celowo bez określenia płci podmiotu lirycznego. Sztandarowym przykładem jest wiersz *Sezon*. Pojawiają się w nim stwierdzenia takie, jak:

[...]
Jest ja
ale mnie nie ma
[...]

[...]
jest bardzo mokro
ja kocha mokro
[...]

Nie ma spać
Nie ma oddychać
Życ nie ma
[...]
(S, 9)¹⁰

O ile w dwóch pierwszych jest podmiot, to w ostatnim fragmencie utworu już go brak. Można tu mówić o dezintegracji. Podmiotowość zanika, co prowadzi do niepewności – takiej, jaką głosili egzystencjaliści. Wiersz ten to w pewnym sensie przyczynek do dalszych poszukiwań tożsamości poprzez ciało. Pierwszy z przytoczonych fragmentów sugeruje, że jedno nie warunkuje drugiego. Nie jest on jednak tak dramatyczny w swej wymowie jak kolejne wiersze. Pojawia się tu też problem bezpłciowości. Dobitniej wyrażona jest ona jednak w utworze *Pewna sytuacja*.

9 Na tyle duży, że jego *Sezon w piekle* był inspiracją dla *Sezonu* poety z Mikołowa. Ponadto Wojacek uważał się za inkarnację Rimbauda.

10 Zarówno fragment tego wiersza, jak i pozostałe cytowane utwory oraz ich fragmenty podaję za: R. Wojacek, *Wiersze*, opr. T. Pióro, Warszawa 1999. Pod każdym wierszem w nawiasie podaję tytuł tomu, z którego pochodzi (używając skrótów: S – *Sezon*, IB – *Inna bajka*, NSK – *Nie skończona krucjata*, KNB – *Którędy nie było*, SZ – utwory spoza zbiorów) oraz stronę, na której znajduje się w książce; gdy nie został w tekście głównym poprzedzony tytułem, dodaję go na początku.

Najwyraźniej obcięto mi dłonie
Piszę
Patyczkiem przywiązanym do prawego kikuta
Maczam ów patyczek w brunatnym atramencie
Jestem także bez głowy
Znamion mojej płci
Nóżki ktoś subtelny umył i schował
[...]
(S, 14)

Pojawia się tu figura „rozcłonkowania” ciała. Jednostka nie może przez to normalnie funkcjonować, choć podejmuje rozpaczliwe próby. Podmiot liryczny oprócz dłoni, głowy i nóg nie ma również tego, co określa jego płć, jej „znamion”. Wiersz ten bardzo dobrze pokazuje jak ważną rolę odgrywa ciało w określeniu tożsamości podmiotu lirycznego. Przede wszystkim płciowej, choć z płci przechodzi również na inne dziedziny.

Poszukiwania tożsamości na poziomie płci służy również jeszcze jednemu celowi – wyrażeniu dyskursu miłosnego. Wojacek łączy w tym przypadku przede wszystkim romantyzm z symbolizmem – dwa główne obszary odniesień jego poezji. Jednak nie jest to główny cel – nad nim sytuuje się inny, z punktu widzenia męskiego podmiotu lirycznego o wiele ważniejszy. Zdaje się nim być zrozumienie tajemnicy, jaką jest kobieta. Pierwszą próbę można zauważyć w utworze *Mówię do ciebie tak cicho*, w którym podmiot liryczny stara się dopasować do poziomu czułości partnerki, symbolizowanego przez szept. Jeszcze głębszego wyrazu poszukiwania nabierają w wierszu *Piosenka z najniższej wieży*. Dotyczą one kobiecego ciała, czyniąc to tak skrupulatnie, że Paweł Dybel nazwał ten utwór „wiwisekcją kobiecego ciała”¹¹. Zabieg „ćwiartowania” ciała ukochanej nie ma więc na celu taniej prowokacji. Nie jest też celem samym w sobie¹². Chodzi o coś znacznie ważniejszego: odnalezienie czegoś, co ukryło się w cielesnym wnętrzu partnerki. Wydaje się więc, że nie ma racji Jan Marx, pisząc w studium *Legendarni i tragiczni*, że w erotykach Wojacka czytelnik znajdzie jedynie:

[...] słowa z rymostka, podręczników anatomii i seksuologii klinicznej, obrazy orgiastycznych fantazji¹³.

Sąd ten wypacza całkowicie ideę *Piosenki z najniższej wieży*. Podobnie absurdalny jest zarzut nietolerancji wobec drugiego człowieka, zauważanie w kobiecie jedynie „manekina, przyrządu miłosnego z porno-shopu [sic! – D.Z.]”¹⁴. W utworze – owszem – mamy do czynienia z wykorzystaniem ukochanej jako narzędzia do eksperymentu, jednak przyświeca temu cel, którym jest szukanie istoty człowieka. Swoistym *novum* jest jednak to, że odbywa się ono nie w duszy, lecz w ciele, a więc *stricto* w samym człowieku. Ostatecznie jednak utwór kończy się niepowodzeniem – tajemnica pozostaje niezgłębiona. Dlatego mężczyźnie pozostaje

11 P. Dybel, *Miłość i ciało: dwa sprzeczne zeznania*, w: „Nowy Wyraz” 1977, nr 5, s. 72.

12 Tamże.

13 J. Marx, „*Alkohol powoli wypierał krew z obiegu...*”, w: *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*, Warszawa 1993, s. 262.

14 Tamże, s. 264.

już tylko rozpaczliwa odpowiedź – taka jak w wierszach *Odjazd* i *Groteska odjazdu*. Nie jest to jednak racjonalne wytłumaczenie, lecz dowód rezygnacji z powodu eksploracyjnej indolencji. W *Odjeździe* symbolem tego staje się nieumiejętność zawołania ukochanej po imieniu. Ucieczką wydaje się akt erotyczny, stanowiący swoistą *nirwanę*. Na uwagę zasługuje też perwersyjny język – środek wyrażenia bezsilności. Jeszcze bardziej ujawnia się to w *Grotesce odjazdu*, w której zdegradowano kobietę-boginię (Wenus) do najniższego szczebla potrzeb, uczyniono z niej niemalże zwierzę poprzez zwrócenie uwagi jedynie na jej potrzeby biologiczne (mycie krocza). Jest to rozpaczliwa odpowiedź na niemożność zgłębienia tajemnicy, jaką jest kobieta.

O tym, jak ważne – prymarne wręcz – jest ciało w procesie określania tożsamości świadczą mogą dość liczne wiersze podkreślające ból. To podkreślanie bólu nie jest zwykłym masochizmem, lecz służy wyższemu celowi. Za przykład może posłużyć fragment wiersza o incipicie [*Sól w nasze rany...*]:

Sól w nasze rany, cały wagon soli
By nie powiedział kto, że go nie boli
(SZ, 311)

czy też cały utwór *Wielej niż słowa*:

Boli mnie głowa jako w Wszechświecie
Tak i na Ziemi – na pewne ścięcie?

Boli mnie serce tak w dzień jak w nudną
Noc – czyżby zastrzyk benzyny czuło?

Boli mnie dłoń gdy piszę wiersz – prozę
Jak i podcieram się – utną nożem?

Boli mnie noga chociaż dziewczyna
Wie, że nie tańczę – wyrwą mi z tyłka?

Boli mnie głowa, serce, dłoń, noga
Jakby to były więcej niż słowa!
(NSK, 152)

Wiersz ten – zbudowany według barokowego konceptu¹⁵ – akcentuje niezmiernie ważną rolę bólu w życiu człowieka. Dotyka on każdej części ciała z osobna, co po raz kolejny podkreśla „rozcłonkowanie” podmiotu. Ów ból oznacza odczuwanie cielesności. Jest to bardzo ważne doznanie, gdyż pomaga w poznaniu swojej tożsamości. Ponadto utwierdza w przekonaniu, że żyjemy. W przeciwnym razie człowiek sam go szuka w rozpaczliwy sposób:

15 Epoka baroku jest jedną z płaszczyzn intertekstualnych poezji Wojaczka. Sam poeta chętnie czytał autorów tej epoki, przede wszystkim.: Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Daniela Morsztyna i Zbigniewa Morsztyna.

Od czasu do czasu
by sprawdzić
czy żyję jeszcze
szpilką się nakłuwam
[...]
(*Piszę niersz*, S, 12)

Dwa ostatnie utwory poruszają dodatkowo jeszcze inny problem. Jest nim pisanie ciałem, czyli somatyczność. Odwołuje się tu Wojacek do tradycyjnej teorii Giambattisty Vico, głoszącej jedność między podmiotem oraz tym, co zewnętrzne. Było to obrazowane jako stan człowieka pierwotnego opisującego świat za pomocą własnego ciała¹⁶. Tu też mamy opisywanie nieznanego terenu poprzez ciało. Świat Wojaczka jest jednakże mniej materialny, bo oparty na poezji, a nawet – sam bywa poezją.

Ciało jest na tyle istotnym elementem poezji Wojaczka, że doszukać się można jego sakralizacji. Przede wszystkim dzieje się tak w przypadku ciała kobiety – to ono jest głównym obiektem tych zabiegów. Za przykład może posłużyć *List spod celi*:

Jest figurka ulepiona z chleba
razowego jak Twoje podbrzusze
[...] (S, 52)

Ciało kobiety okazuje się nie tylko godne ulepienia figurki, ale też chleba, a więc pokarmu uważanego za dar Boga, a więc świętość. Co więcej, postawiony jest znak równości pomiędzy podbrzuszem kobiety a tymże chlebem¹⁷. Jeszcze większa sakralizacja kobiety, a więc i jej ciała, dokonuje się w wierszu *Geneza*. Uznana zostaje w nim za cud stworzenia, jedyny prawdziwy cud tego największego w dziejach aktu.

Efekt apoteozy ciała wzmacnia profanowanie sfery *sacrum*, częstokroć poprzez użycie bezpruderyjnego języka w sąsiedztwie spraw uważanych przez większość społeczeństwa za ważne, wręcz święte. Zdarza się, że nawet i to nie wystarczy, gdyż wulgaryzmy lub wyrazy znajdujące się niewiele ponad tym poziomem określają największe świętości religii chrześcijańskiej – Boga, Chrystusa, Maryję, symbole kultu. Za przykład niech posłuży wiersz o incipicie [*Kochankowie moi umarli poeci...*], którego zakończenie brzmi:

„Bądź pochwalona pochwa Twa, Madonna”
(KNB, 302)

16 Zob. A. Łebkowska, dz. cyt., s. 109-110.

17 Dodatkowo powstaje tu niejasność, uzyskana przez wielość znaczeń słowa, charakterystyczna dla poezji Wojaczka. Fakt, że chleb jest razowy może jeszcze bardziej podnosić wartość ciała kobiety, jako że w kulturze utożsamia się go z tradycją ludową, a więc przez to i z bliskością Boga. Z drugiej strony chleb ten podaje się więźniom jako nędzną strawę, co może umniejszać wartość tegoż ciała.

Fragment ten podkreśla cielesność Maryi, pozbawiając ją tym samym czci, jaką składa jej katolicyzm przez podkreślanie jej duchowości. Co więcej, cielesność ta podkreślona zostaje przez narząd płciowy, co zwiększa efekt desakralizacji największej przecież świętej kościoła. Wojacek w swoim obrazoburstwie idzie dalej:

Gdzie moja stopa lewa bieg planet popędza
Tam nie ma Boga tylko jego impotencja

(*Ballada bezbożna*, IB, 93)

Jak podaje *Słownik języka polskiego* pod redakcją Mirosława Szymczaka¹⁸ słowo ‘impotencja’ ma dwa znaczenia: <<niezdolność do działania; niemoc, bezsilność>> oraz <<niezdolność mężczyzny do stosunku płciowego; niemoc płciowa>>. Wojacek miał na uwadze zapewne dwa z nich. Nie można oprzeć się wrażeniu, że bardziej podsuwane jest to drugie. Ma to znamiona antropomorfizacji bóstw z mitologii greckiej. W ten obrazoburczy sposób przenosi poeta poszukiwania tożsamości poprzez ciało w inny – można powiedzieć kulturowo zakazany – teren, jakim jest sfera religii czy szerzej pojętego *sacrum*. Laboratorium swoich doświadczeń czyni przede wszystkim religię chrześcijańską.

Kolejnym dowodem jest wiersz *Krzyż*, który wskazuje również na jeszcze inny teren poszukiwań. Pojawia się w nim szereg opozycji na linii kobieta-mężczyzna, związanych przede wszystkim: z ludzkim sposobem widzenia świata (*poziom-pion*), przyrodą (*dolina-góra*) czy też sferą kulturową (*Ziemia-Słońce, tarcza-miecz*). Celem tych zabiegów jest zobrazowanie stosunku płciowego, jaki zachodzi pomiędzy tymi dwoma przeciwstawnymi światami. Utwór na swój sposób wyjaśnia też istotę tego aktu. Polega on kolejno na: zestawieniu, połączeniu i wreszcie odwróceniu wszystkich cech wynikających z biologii oraz ról narzuconych przez kulturę od wieków. Eksplikacji dopełnia tytuł, który wzbogaca definicję zespolenia o wymiar metafizyczny – przez cierpienie prowadzi ono bowiem do wyższych celów. Najważniejszymi wydają się transcendencja, a więc uwolnienie się od cielesnej powłoki, oraz prokreacja. Wiersz ukazuje więc jeszcze inny teren poszukiwa. Przykładem może być wiersz *Scherzo*:

Nasionko pewnej wiedzy, które mimochodem
światło biegnące przez nas sieje na pożywe
gliwiejącego mózgu, rozrasta się w obłęd.

Przed wszystkim słyszymy, jak pilują skrzypce,
największe skrzypce świata dwaj zgodzeni tracze:
na końcach piły siedzą jakby na huśtawce!

I ważą się, kto cięższy: muzyka ich sędzi
i wciąż są dysonanse, a nas boli krocze
i smyczek się wymyka z niedopiętych spodni.

Nasz ostry Boże, smyczku, wygraj nam harmonię
na skrzypcach zielonego ciała tej kobiety,
co tam, gdzie trawa była, uśmiechnięta leży.

18 *Impotencja*, hasło w: *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1982, T. 1, s. 781.

„Smyczek”, a więc penis zostaje nazwany „Bogiem”. Ponadto kopulację określa się jako symfonię. Sakralizację pogłębia również format wiersza – *nota bene* – ważny element poezji Wojaczka. Zastosowana tu bowiem tercyna w tradycji zarezerwowana była głównie dla utworów podniosłych, traktujących o rzeczach świętych, ostatecznych¹⁹.

Lektura powyższego wiersza oraz pozostałych z tej – nazwijmy ją – „grupy” prowadzi do kilku innych wniosków. Po pierwsze, najważniejszymi częściami ciała według Wojaczka są narządy płciowe – *fallus* i „krocze”. Z tego zaś wynika, że najważniejszą sferą związaną z ciałem jest erotyzm. „Zielone ciało” kobiety z wiersza *Scherzo* może być jednakże nieco mylące, gdyż to nie zielony spełnia rolę najważniejszego, niosącego ze sobą znaczenie, koloru. Ten kolor to czerń:

[...]
Ciało jest czarne
Ciało śmierdzi
[...] (*Erotyk*, S, 20)

[...]
Jest Twoje serce, gruda światła
w ciemnej kolysce Twego ciała.
[...] (*Dobranoc*, S, 69)

Przywołane wiersze nie wyjaśniają jednak dlaczego kolorem ciała jest czerń. Stwierdzenie to funkcjonuje jako swego rodzaju aksjomat. Doskonale pasują do tego słowa Antonina Artauda:

[...] każda prawdziwa wolność jest czarna i niezmiennie utożsamia się z wolnością płci, która jest również czarna, chociaż nie wiadomo dobrze dlaczego²⁰.

Wojaczek właśnie za pomocą ciała odkrywa nie tylko tożsamość, ale opowiada też mit, konkurencyjny wobec tych, jakie stworzyła cywilizacja. Mit odmieńca, a więc koniecznie musi być on koloru czarnego. Dodatkowo obnażony, bowiem nagość jest również bardzo ważnym czynnikiem mitu Wojaczka opowiedzianego za pomocą ciała.

Jak widać więc Wojaczek ma ambiwalentny stosunek do ciała. Z jednej strony je sakralizuje, wynosząc narządy płciowe do rangi bóstw, z drugiej zaś opisuje wszystkie okropności z nim związane, nakładając na nie dodatkowo pokład negatywnych znaczeń kryjących się pod kolorem czarnym.

Czerń zresztą oznacza coś więcej. W pewien sposób wyznacza ona granice ciała, a więc i poszukiwań tożsamości. Jej morfizacją jest postać Murzyna. Według wielu badaczy odzwierciedla on negatyw „ja” podmiotu lirycznego. Uważam, że jednak nie tylko o to chodzi, spełnia też inną rolę, właśnie granicy

19 Wystarczy przywołać najsłynniejszy utwór pisany tercyną, czyli *Boską komedię* Dantego.

20 Cyt. za: *Odmieńcy*, wybór, opr. i red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 7. Cytat jest przekładem J. Błońskiego.

cielesności. Świadczy o tym choćby jego obecność w *Liście do Królowej Polski*:

[...]
Nigdy Ci nie uwierzę bo kiedy wyszły mi z jelit
wszystkie glisty i ciało wyparowało w kulisty
piorun który wirując
unosił się ku mgłę

To wtedy nagi Murzyn, co wyszedł z dna mgły, przez tubę
powiedział: Obudź się!
(S, 51)

Postać ta nieprzypadkowo pojawia się w sąsiedztwie ciała. Dodatkowo jest naga. Ciało zaś:

[...] wyparowało w kulisty
piorun który wirując
unosił się ku mgłę.
(tamże)

Może to oznaczać transcendencję. Pobudka wykrzyczana przez Murzyna oznacza kres wędrówki, niemożność przekroczenia jeszcze bardziej granicy bytu.

Figurę tę można nazwać – używając pojęcia Julii Kristevy – *abjectem*, czyli wymiotem, tym, co niechciane²¹. *Abject* przedstawia to, co nieczyste, odsuwane, napiętnowane, co nie mieści się w granicach danego społeczeństwa. Może być to więc obcy etnicznie. Tak właśnie postąpił Wojaczek. Trudno o kogoś bardziej obcego etnicznie w Polsce – w dodatku w czasach PRL-u – niż czarnoskóry.

Podsumowując, można obalić tezę, że sposób, w jaki funkcjonuje cielesność w poezji Wojaczka ma na celu głównie szokowanie czytelnika oraz ironiczne potraktowanie „pruderii gomulkowskiej”. Główną motywacją nie jest też chęć podkreślenia indywidualizmu, własnego „ja”. Za najważniejszą pobudkę nie można też uznać polemiki z wzorcami poezji, pewnym *decorum* wyznaczonym przez tradycję. Oczywiście, wszystkie wymienione czynniki wpływają z utworów autora *Nie skończonej krucjaty*. Nie są one jednak centralnym punktem „dyskursu cielesnego” jego wierszy. Wydaje się nim chęć odnalezienia tożsamości – zarówno podmiotowej, czyli własnego „ja”, jak i poetyckiej, dzięki której można napisać nie tylko wybitny utwór, ale też żyć poezją, jak na poetę – p r a w d z i w e g o poetę w mniemaniu Wojaczka – przystało.

21 Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o nstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.

Wstrętne przypadłości ciała w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

Wydaje się, że człowiek współczesny, uwikłany w logocentryczne tradycje tzw. kultury Zachodu, coraz bardziej tęskni za tym, co realne, rzeczywiste, prawdziwe. Wynika to prawdopodobnie z utraty poczucia bezpośredniości percepcji — jesteśmy już jednak pewni, że język i jego konwencje nie służą mówieniu prawdy o rzeczywistości, że narzędzia, które daje nam do dyspozycji kultura, tylko symulują rozumienie. Efektem tego jest — dziś już wręcz obsesyjne — poszukiwanie możliwości (przynajmniej częściowego) wywikłania się z okowów systemu symbolicznego. Sztuka usiłuje dopełniać logocentryzm przez obszary, które myśl zachodnia zwyczajowo poddawała reglamentacji — otwiera się na mówienie o ciele i poprzez ciało, na mówienie tym wszystkim, co ciało niesie ze sobą i z czym się ono (w pełni lub częściowo) integruje.

Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego jest — takie mam wrażenie — jedną z wielu podejmowanych dziś prób osłabienia mocy systemu symbolicznego, zarazem jednak wskazuje na to, jak silnie uwikłani jesteśmy w kulturę. W wiersze autora *Przewodnika dla bezdomnych* wpisuje się Berleantowska teza, że — choć procesy naszego myślenia i rozumienia powstają dzięki językowi i dzieją się w języku — świadomość zrodzona przez język to zawsze świadomość niepełna, bowiem „[...] nie ma żadnej bezcielesnej świadomości”²². Słowo, jak podkreśla wielokrotnie Dycki, jest niejasne, nie wiadomo, gdzie znajduje się jego źródło („wypływa albo nie wypływa z ciemności” [IV., N²³]), nie sposób też dookreślić jego znaczenia. Zatem korzystanie z języka „znanego z niedoskonałości” (CLXXXVII. *Piosenka o sytuacji bez wyjścia*, PDB) to za mało, by o czymkolwiek wypowiedzieć „prawdę”.

W związku z tym podmiot nieustający w poszukiwaniu siebie, swojej tożsamości, swojego „ja”, nie może opierać się tylko na językowych konwencjach. Wydaje się, że momentami dogłębnie odczuwa sens istnienia, ale mimo to wypowiedzieć go nie potrafi:

a tak stoję oślepiony przenikaniem świata
nawet myślę, że przenikanie świata jest wszystkim
co potrafię może gdybyś język wypłatał
z otchłani mowy przemówiłbyś

(XXVIII., N)

Podmiot-bohater tej poezji, „oślepiony przenikaniem świata”, epifanicznie doświadcza tego, co Ryszard Nycz nazywa bliskością „niedosięжного” — obecnością *sacrum* lub źródłowego sensu²⁴. Sensu, którego wyrazić słowami niepodobna, którego wypowiedzenie możliwe będzie prawdopodobnie dopiero po „wypłatanu z otchła-

22 A. Berleant, *Prze-mysłuć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusewicz, T. Markiewka, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 110.

23 Tytuły tomów podaję według następujących skrótów: N — *Nenia i inne wiersze*, P — *Peregrynarz*, DRP — *Dzieje rodzin polskich*, LM — *Liber mortuorum*, PDB — *Przewodnik dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania*; KPP — *Kamień pełen pokarmu*. Wiersze wraz z numeracjami przywołuję za zbiorem: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce. 1988–2000*, Wrocław 2010.

24 Zob. R. Nycz, *Sposoby pisania*, w: tegoż, *Sylny współczesny*, Wrocław 1984, s. 46.

ni mowy”, po wywikłaniu z okowów systemu symbolicznego. Z tego powodu bohater poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, próbując dotrzeć do (choćby namiastki) „prawdy”, staje się pośrednikiem w trwającej nieustannie w tej twórczości kolaboracji symbolicznego z przed-symbolicznym, językowego z niewyraźnym. Ogniskuje on w sobie naturę i kulturę, świadomość i cielesność dostępują w nim swego rodzaju zjednoczenia. W wierszu *LXXXV* z tomu *Młodzieniec o wzorowych obyczajach* czytamy: „zapewne jesteś jako mówią z ciała”. Ten fakt „bycia z ciała” upoważnia podmiot-bohatera do podejmowania prób przekraczania granic wyznaczanych przez bycie językowe, do podejmowania prób wyrażania się także przez to, co dla człowieka najbardziej naturalne — cielesność, mięśność, fizjologię.

Ciało odgrywa kluczową rolę w wylanianiu się podmiotu mówiącego chociażby dlatego, że jest on w ciele i jest ciałem jednocześnie. Jednak to właśnie ciało, jako że przynależy do paternalistycznego porządku symbolicznego, zostało oczyszczone, zorganizowane, uspołecznione, a tym samym odrealnione — nie jest już ciałem rzeczywistym. Tkaczyszyn-Dycki porusza ten problem m.in. w utworze *XIV* z tomu *Nenia i inne wiersze*:

w niedzielne przedpołudnie pracowało trzech półnagich żołnierzy
Pan Bóg w ich ciałach nie ukrywał swego roztargnienia
i na nowo tworzył kosmos początku i końca podczas gdy oni
oślepieni słońcem wypoczywali na wznak

Pan Bóg myszkował w ich ciałach zdziwiony swojskością potu
Pan Bóg myszkował w ich ciałach złakniony
wracał do swoich źródeł i stawał się
kroplą brudu bez której nie bylibyśmy sobą

Mamy tu do czynienia z ciałem niejako utworzonym przez kulturę — ciało żołnierzy to bowiem ciało skoszarowane, ciało rodem z, jak to określa Zygmunt Bauman, „fabryki porządku”, będącej represyjnym wynalazkiem doby nowoczesności²⁵. Można by rzec, że człowiek zreformowany w taki sposób traci swoje człowieczeństwo, ponieważ działa według reguł, które stoją w opozycji do jego natury. Stworzenie odchodzi od pierwotnych priorytetów, uniezależnia się od siły stwórczej, reprezentowanej w przywołanym wierszu przez figurę Pana Boga. Stwórca natomiast w wielkim roztargnieniu myszkuje w ciałach, które co prawda są jego dziełem, ale których teraz już nie rozpoznaje. A myszkuje w nich po to, by znaleźć cokolwiek swojskiego. I — ku swemu zdziwieniu — natrafia na pot, na „kroplę brudu”, której niezależnie od stopnia ucywilizowania nie da się z ludzkiego ciała usunąć.

Jak zauważa Alina Świeściak, brud funkcjonuje w poezji Dyckiego jako fundator człowieczego bytu. Jest przypadłością ciała bezwzględnie wpisaną w jego konstytucję²⁶. Jednak w przywołanym wierszu prymarnie ludzka „kropla brudu” staje się czymś więcej — zostaje przeniesiona ze sfery *profanum* do sfery *sacrum* jako pierwiastek „dający życie” boskości. Z kolei tak uświęcony brud na powrót przeistacza się w coś powszechnie dostępnego, zostaje niejako zwrócony człowiekowi, czyli — zgodnie z teorią Giorgia Agambena — sprofanowany²⁷. Cytując Julię Kristevą, można by więc o zachodzącym tu zjawisku powiedzieć, że „«brud» ze sfery *profanum* staje się świę-

25 Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, w: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 95.

26 Zob. A. Świeściak, *Śmiertelne sublimacje*. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, s. 153–154.

27 Zob. G. Agamben, *Pochwała profanacji*, [w:] tegoż, *Profanacje*, przeł. M. Kwatarko, Warszawa 2006, s. 93–116.

tym «skalaniem»²⁸, gdyż pomimo wzbogacenia o wymiar sakralny pozostaje nadal czymś wykluczonym, czymś co nie mieści się w sferze świętości²⁹.

Nietrudno zauważyć, że pomimo prób dotarcia do semiotycznych źródeł podmiotowości, pomimo szukania ich w brudzie, wciąż mamy do czynienia z porządkiem symbolicznym. Prawu koszarowemu próbuje Tkaczyszyn-Dycki przeciwstawiać prawo boskie, które przecież także jest konstruktem kulturowym (mimo że wydaje się od koszarowego czymś bardziej pierwotnym). To, co brudne i wstrętne, oczywiście funkcjonuje w twórczości autora *Liber mortuorum* jako fundament kształtowania się podmiotowości, ale — co należy podkreślić — rozpoznawanie elementów abiektywnych odbywa się dopiero wtedy, kiedy jesteśmy świadomi kulturowych norm. Już Kant zwrócił uwagę na to, że „[...] wstręt do brudu występuje tylko w wykształconych narodach; naród, który nie jest wykształcony, nie odczuwa wątpliwości na temat brudu”³⁰. Świadczy to o tym, że odczuwanie odrazy opartej na wstręcie nie jest pierwotne, że tego odczuwania uczy nas kultura. Zarazem to, co wzbudza w nas ukulturowionych obrzydzenie, nie było wcale obrzydliwe, kiedy znajdowaliśmy się w fazie, nazwijmy ją, przedkulturowej. Brud zatem związany jest z systemem wykluczeń, zakazów, z poczuciem grzechu, czyli — najogólniej rzecz ujmując — z wpojonymi przez kulturę schematami, które generują nasze poznawcze klasyfikacje. Przyjmuje on wobec tego — w myśl teorii Mary Douglas — status symboliczny i jako taki ma charakter założycielski.

Nieczystość (w związku z tym, że posiada status symboliczny) przekłada się w poezji Tkaczyszyna-Dyckiego na koncepcję moralności — przestrzeń brudu zwykle wiąże się tu z przestrzenią grzechu. Grzech jest bowiem — podobnie jak wspomniana wcześniej kropla brudu — czymś bardzo ludzkim:

przyjść w jednej bliźnie ciała
to otworzyć się na grzech
jaki nie chwalcę się noszę w sobie
od urodzenia (...)
(CCCXIV., DRP)

Bywa więc, że trudno odróżnić brud materialny od brudu duchowego, jak np. w wierszu CLXI. *Wakacje z tomu Kamień pełen pokarmu*, gdzie tak naprawdę nie wiadomo, czy nieczystości „wybijają z pobliskiego szpitalnego szamba”, czy pochodzą od podmiotu-bohatera.

Grzech dziedziczony jest po matce, bo — jak pisze Dycki — „to grzech główny mieć matkę ziemską” (CLV. *Rekolekcje w 1988 roku*, LM). Matka zresztą jest niezwykle istotną i bardzo często powracającą w tej twórczości postacią, i nie ulega wątpliwości, że to właśnie ona odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu podmiotowości bohatera lirycznego. Pierwotna identyfikacja z matką nie zostaje bowiem przeniesiona na ojca, jako że nie pełni on przynależnej mu roli (jest przecież wielkim nieobecny dzieła Dyckiego, do wydanego w 2011 roku *Imienia i znamienia* niemal się nie pojawia). Prawdopodobnie z tego względu matka urasta w oczach syna do rangi świątyni — tak dzieje się np. w X. wierszu *Nenii i innych wierszy*. Jest to jednak specyficzna świątynia — świątynia-Natura, z której

28 J. Kristeva, *Od brudu do skalania*, w: tejsze, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s.65.

29 W podobny sposób wiersz ten został przeze mnie zinterpretowany w pracy magisterskiej. Zob. D. Kijek, *Jak się staje, kim się jest. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego poetyckie powroty w przeszłość*, praca magisterska opublikowana w Bibliotece Cyfrowej Uniwersytetu Śląskiego napisana pod kierunkiem dr hab. Danuty Opackiej Walasek, prof. UŚ, Katowice 2012, s. 16–18 [online]. <<http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=66920>> [dostęp: 8.06.2013]

30 I. Kant, *Physische Geographie*, w: tegoż, *Kant's gesammelte Schriften*, Berlin 1907. Cyt. za: W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 144.

kulturze zachodniej nie udało się wyeliminować pierwotnego pogaństwa. Wykorzystując spostrzeżenie Moniki Bakke na temat ciała kobiecego, można by powiedzieć, że ciało matki ma dla podmiotu wierszy Dyckiego charakter okultystyczny, czyli tajemny i ukryty³¹. Drzemie w nim jakaś pradawna, pierwotna, nie poddająca się procesom cywilizacyjnym siła (stąd np. porównanie matki do wiedźmy w wierszu XXXVII. *Nenii...*)³².

W wierszu XXXVII., pochodzącym z debiutanckiego tomu, czytamy:

w domu naszych matek była miłość
mleko było miłością najpierwszą i najpełniejszą
gdy wyrosliśmy na chłopców nasze matki jak wiedźmy
wyszły z domu i nigdy już nie wróciły

wyrosliśmy na pięknych chłopców i bardzo nieszczęśliwych
nasze matki wyszły z domu i nigdy nie wróciły
do pełni władz umysłowych ktoś je widział
jak uciekały w kaftanie bezpieczeństwa unosząc nas z sobą

Między podmiotem-bohaterem i nie-obecną matką istnieje więź, która wydaje się nierozzerwalna. W pewnym sensie relacja między nimi przywodzi na myśl relację edypalną — rzecz jasna nie mamy tu do czynienia z kazirodczym uczuciem, ale pragnienie idyllicznej relacji z matką może być w ten sposób interpretowane³³. Identyfikacja podmiotu-bohatera z matką (już po jego „wyrośnięciu”) ma bez wątpienia związek z chorobą, jaką po niej odziedziczył — jak wiadomo z innych utworów, matka jest schizofreniczką, podmiot przejmuje więc od niej związane ze schizofrenią poczucie braku tożsamości. I wiele wskazuje na to, że w przypadku podmiotu Dyckiego w dużej mierze jest to brak tożsamości płciowej. Chora kobieta symbolicznie unosi syna ze sobą, nie pozwala mu zatem odróżnić się od niej, oderwać się, usamodzielnąć. Jak twierdzą niektórzy psychoanalitycy (m.in. Kristeva), tak silna identyfikacja chłopca z matką może powodować u niego zahamowania skłonności heteroseksualnych.

Dycki nieustannie pisze o osamotnionych chłopcach znajdujących się poza marginesem norm społecznych, egzystujących w przestrzeniach dworców kolejowych, pikiet, domów publicznych i szpitali psychiatrycznych, w ciemnych, brudnych i grzesznych realiach. Prezentowany w ten sposób homoseksualizm w dużej mierze jest promiskuityczny i jako taki ma w sobie wiele obrzydliwości — nosi miano „bydlenia się”, sprawia, że ciało staje się „ześwinione” (CXIX., LM), przyczynia się też do rozprzestrzeniania się „choroby co idzie od pedała / do pedała” (CXXIII. *Księżyc wschodź nad Wisłą*, LM) — choroby zapowiadającej przedwczesny rozpad.

Wstręt nierozłącznie spleciony jest tu z perwersją homoerotyzmu, z perwersją wynikającą z seksualności wykluczającej możliwość prokreacji — wiele razy wspomina przecież Dycki o nieżyciodajności nasienia („[...] nie będzie z naszego nasienia wołania dzieci” [VIII., N]), a jako że homoseksualizm zaburza i przerywa łańcuch rozmnażania, staje się *agos* (skalaniem) — jak pisze Julia Kristeva, „skalanie to zatrzymanie życia: (tak jak) seksualność bez rozmnażania”³⁴.

31 Zob. M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 109.

32 Bożena Umińska, interpretując poezję Dyckiego, zwraca uwagę na podobieństwo matki do lubującej się w magii nekromanckiej i funeralnej wiedźmy Hekate. Porównanie to wydaje się niesłychanie trafne, bowiem popęd życia strażniczki bram Hadesu przejawia się w pierwotnej, najbardziej dzikiej, nieujarzmionej postaci — a właśnie taka nieujarzmiona i niedefiniowalna jest natura schizofreniczki. Zob. B. Umińska, *Róg Szymonowica, sławnego lwowianina i Śmierci, przestawnej ziemianki*, „Res Publica Nowa” nr 1–2, 2000.

33 Zob. np. B. Umińska, *Róg Szymonowica...*, s. 65; D. Kijek, *Jak się staje...*, s. 27–28.

34 J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 82.

Pożądanie seksualne podmiotu-bohatera tej twórczości kierowane jest zazwyczaj w dwie strony: dotyczy albo pięknych ciał chłopców, albo niemal rozkładających się ciał starców. Chłopcy są obiektami, których niewątpliwie pożąda podmiot-bohater, ale obcowanie z nimi przedstawiane jest często jako niewłaściwe, jak gdyby najbardziej nieczyste — w związku z tym np. mottem dla jednego z wierszy są słowa św. Antoniego Pustelnika: „Z młodszym od siebie nie leż na tej samej macie”. Z kolei w relacji ze starcami to właśnie podmiot-bohater staje się obiektem pożądania. Sam zresztą, jak się wydaje, o to zabiega, m.in. przez próbę wydobywania z siebie chłopięctwa za pomocą makijażu (choć, jak zauważa Michał Witkowski, charakteryzacja mężczyzny na chłopca nie może odbywać się przy użyciu szminki, jako że chłopiec to istota z gruntu nieumalowana; taka charakteryzacja zawsze więc będzie „partacka” i groteskowa, jej rezultatem będzie nie chłopiec, a *queer* [ciota]).

Napawający wstrętem starcy odgrywają w twórczości Dyckiego bardzo ważną rolę. By się o tym przekonać, wystarczy spojrzeć chociażby na wiersz *CLII. Bażant* z tomu *Liber mortuorum*:

o tej godzinie zwykłem próżnować
ze starcem jednym i drugim
jest ich co najmniej dwóch i obaj wyciągają
ręce kiedy wychodzę z koszar

(...)

jest ich co najmniej dwóch i obaj wyciągają
ręce po każdy szczegół mojego munduru
i uzbrojenia które pewnie jest niczego sobie
skoro w wojsku stoję od stycznia

Wiele wskazuje na to, że fetyszystycznie zainteresowanych umundurowaniem bohatera starców można traktować jako tych, dzięki którym zyskuje on możliwość „wyjścia z koszar”, wyjścia z kulturowego porządku oraz (przynajmniej częściowego) odkrycia własnej tożsamości. Ciało nowoczesne, skoszarowane zwalnia z konieczności budowania tożsamości indywidualnej, gdyż przyjmuje ukonstytuowane kulturowo rekwizyty swojej płci — mężczyzna umundurowany staje się w oczach innych ludzi figurą męskości, tzw. „mężczyzną samym w sobie”. Rozbieranie z munduru, z jakim mamy do czynienia w przywołanym wierszu, byłoby zatem wyzwaniem się z reguł, w jakich zostaliśmy wychowani. Za takie wyzwolenie płaci się jednak dosyć wysoką cenę — homoseksualiści zostają bowiem niejako „wypędzeni” z oficjalnego życia (i dyskursu), gdyż oficjalnie funkcjonuje nadal ugruntowany już dawno podział na kobiece i męskie — kobieta wszakże wciąż „[...] nie zapomina że jestem mężczyzną / i mówi do mnie językiem sprzed tysiąca lat” (*CXLVIII*, LM). W oczach innych homoseksualiści przypominają trędowatych, pojęcia takie jak nieczystość, brud, skalanie dotyczą ich dopiero w rezultacie relacji z Innym. Dycki pisze o tym niejednokrotnie: „kto mnie owrzodził ręce umywał / i rozpowiadał że owrzodzonego widział na mieście” (*XLVIII. Szpital św. Klary*, N); „taki już jestem: grzeszny lepki / od grzechu powiadają ci / którzy widzieli mnie wczoraj” (*CLXXIII*, PDB).

Za pomocą rąk lubieżnych starców bohater Dyckiego rozbierany jest z kulturowego „umundurowania” niejako podwójnie: najpierw pozbywa się ubrania, później — ciała. Taka nagość wiąże się w sposób oczywisty ze śmiercią, bo odrzucenie ciała to odrzucenie życia; starcy zresztą też na swój sposób „sympatyzują” ze śmiercią, są

już jak gdyby na wpół umarli — „mimo, że żywi, już poddani rozkładowi, już przez śmierć *rozłbierani z ciała*”³⁵. A jako że nie ma nic bardziej pewnego niż to, że każdego z nas czeka śmierć, obnażanie do kości jest w pewnym sensie zbliżaniem się do prawdy, do tego co rzeczywiste, Realne. Można też przypuszczać, że dla podmiotu-bohatera wierszy lubaczowskiego poety stanowi ono perspektywę uwolnienia się od problemów związanych z życiem — jak czytamy w wierszu *LXVIII. Dławiąc się sobą, idźcie prosto do nieba z tomu Nenia...*: „i nawet łatwiej być mi rozgrzanym szkieletem / aniżeli cielskiem porośniętym w przerażone mięso”. Zatem homoseksualizm (i cała wstrętna przestrzeń z nim związana) ma, poza kalającym, także swój „zbawczy” wymiar.

Nie inaczej jest w przypadku postaci Leszka, choć mogłoby się wydawać, że relacje z przyjacielem, który został obdarzony przez podmiot-bohatera miłością, powinny być wyłącznie „czyste”. Tu także dochodzi do rozmywania granic między miłością a śmiercią, między fizjologią a świętością („to mój przyjaciel to moja fizjologia to nade wszystko / mój przyjaciel moja fizjologia // coś co jest święte” [XXVI., N]).

Obiekt darzony miłością staje się w poezji Dyckiego jednocześnie obiektem braku — Leszek jest tu albo na wpół umarły albo już-umarły. Kondycja podmiotu jest (w dużej mierze) rezultatem nie-do-konca-obecności lub nieobecności tej postaci; kluczowe obszary twórczości autora *Peregrynarza* — cielesność, seksualność, wstręt i śmierć — zostają niejako spięte za pomocą „dokonującej się” na naszych oczach utraty:

to nieprawda że przyjaciele chorują
na raka odbytu i umierają w samo południe
gdy tylko uciekniemy w nieistnienie w krąg
własnych jeszcze mocno zasupłanych spraw

żeby odpocząć od ich nieurywanego krzyku
to nieprawda że w ich krzyku cichnie
Pan Bóg i ptaki zaglądałem do oczu umierającego
lecz udaj że mnie nie widzi i ja powiedziałem

że go nie dostrzegam pośród jego ubywania
ale to nieprawda że on mnie nie widział
zza góry tego wszystkiego co już z siebie wyparł
wydalil jakby w przeczuciu innych możliwości

(CLX., KPP)

Ta miłość, naznaczona poczuciem nieobecności, staje się przestrzenią semiotycznego; wstręt (choć umiejętnie zawoalowany) leży u podstaw prezentowanej w poezji Dyckiego relacji podmiotu-bohatera z Leszkiem, a stanowiące tu dominujący rodzaj abiektu wymioty powstają raczej w reakcji na poczucie braku aniżeli na doznanie wstrętu:

wybacz że o tym mówię oddałbym bigos
staropolski żeby tylko być bliżej ciebie
zwymiotowałbym i to nie ze wstrętu
do głodu w którym leżysz na wierzchu

(LXXVII., P)

35 M. Witkowski, „*Spartaczony z tą kreską szminki na ustach...*” — *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i pożądanie*, „Kresy” 2004, nr 4, s. 122.

Zgodzić trzeba się ze spostrzeżeniem Aliny Świeściak — wymioty w twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego są najczęściej silnie zmetaforyzowane. Trudno powiedzieć bowiem, czym miałby być np. „wstręt do głodu” — tym bardziej że nie jest to analogiczny do jadłowstrętu „głodowstręt”. Eufemizująca metafora ma na celu odsunięcie bezpośrednich skojarzeń, skrywa w sobie jednak przerażającą, „brudną” prawdę o jednej z najobrzydliwszych odmian choroby nowotworowej — o raku odbytu. Głód, w którym leży przyjaciel, jest wynikiem niemożliwego do opanowania, monstualnego wydalania treści żołądkowych. Natomiast podmiot-bohater, chcąc odzyskać (u)traconego przyjaciela, gotowy jest na zbliżenie swojego głodu do głodu Leszka, na zjednoczenie się za pośrednictwem wypróżnionych żołądków³⁶.

Poezja Dyckiego obfituje w rozmaite *excreta*, oprócz wymiotów i kału z ciał bohaterów wydobywają się także krew, ślina, ropa oraz tajemnicza „ciemna woda”. Cieleśna płynność atakuje porządek symboliczny, jest siłą transgresyjną tej poezji, wyrazem zachwianych relacji ze światem — i z sobą samym, bo trudno przecież powiedzieć, czy wydzieliny po opuszczeniu ciała wciąż są jeszcze „mną”. Uzewnętrzniając się, stają się czynnikami dezintegrującymi ciało, bezkształtnymi i nieczystymi produktami ubocznymi, które muszą zostać wydalone w celu utrzymania „czystości”. Sytuują się gdzieś pomiędzy podmiotem a przedmiotem, między właściwym i niewłaściwym, czystym i pokalonym, budzą wstręt i fascynują jednocześnie. Zacierają granice między wnętrzem i zewnętrzem, zaburzają porządek kontrolowany przez świadomość, podkopują uporządkowany stan rzeczy.

Konfrontacja z własną cielesnością i fizjologią ma charakter konieczny w procesie kształtowania się podmiotowości — zgodnie ze stanowiskami psychoanalitycznymi ostatnim etapem tego procesu jest wyodrębnienie czystego i prawidłowego ciała, odrzucenie tego, co obrzydliwe, wstrętne i bezpostaciowe. Odnoszę jednak wrażenie, że sublimująca *abject* poezja Tkaczyszyna-Dyckiego sugeruje, jakoby ten etap wcale nie był końcowym, jakoby świadoma ludzka podmiotowość miała szansę ukształtować się dopiero po ponownym otwarciu się na cielesność, po zakwestionowaniu kulturowego tabu, po zaakceptowaniu własnej fizjologii, seksualności i popędowości.

Literatura:

1. G. Agamben, *Pochwała profanacji*, w: tegoż, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
2. M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
3. Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, w: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008.
4. A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusewicz, T. Markiewka, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007.
5. A. Buczkowski, *Spółeczne tworzenie ciała. Płeć kulturowa i płeć biologiczna*, Kraków 2005.
6. E. Cassirer, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1998.
7. M. Douglas, *Czystość i zmazga*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007.
8. W. Forajter, *Bezdolność wieku dojrzałego*, „Fa-art” 2001, nr 1–2.
9. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
10. W. Kruszelnicki, *Pragnienie Realnego albo fantazmat Zewnętrzza wśród nędzy językowo zdefiniowanego świata*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16.
11. W. Menninghaus, *Wstępn. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009.
12. *Parametry pożądania. Kultura odmienców wobec homofobii*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Kraków 2006.
13. R. Nycz, *Słynny współczesne*, Wrocław 1984.
14. A. Świeściak, „Nikt nie rodzi się poetą bezboleśnie”. *Brud, nieczystość i wstępn w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Opcje” 2008, nr 1.
15. A. Świeściak, *Śmiertelne sublimacje. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, w: tejże, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010.
16. B. Umińska, *Róg Szymonowica, sławnego lwowianina i Śmierci, przestawnej ziemianki*, „Res Publica Nowa” nr 1–2, 2000.
17. A. Wiedemann, *Od pedała do pedała*, „Studium” 1998, nr 11–12.
18. M. Witkowski, „Spartaczony z tą kreską szminki na ustach...” — *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i pożądanie*, „Kresy” 2004, nr 4.

Doświadczenie cielesności w „Biegunach” Olgi Tokarczuk

Autorka określa swoją książkę mianem „powieści konstelacyjnej”. Cóż to może oznaczać? Konstelacja jest gwiazdozbiorem lub istniejącym gdzieś układem, na przykład personalnym. W słowniku Doroszewskiego przeczytać można, iż konstelacją zwykło się określać ‘układ, sytuację, stan rzeczy’. Z pewnością używany przez Olgę Tokarczuk termin „powieść konstelacyjna” dotyczy specyficznej budowy części jej twórczości i jest zarazem świadectwem na to, iż fragmentaryczna konstrukcja *Biegunów* to głęboko przemyślane zamierzenie. Należy zatem stwierdzić, że jest to powieść, w której zawarło się wiele głosów, często sprzecznych, wchodzących sobie wzajem w kwestię, zakłócających pozornie prawidłowy odbiór tekstu. Rozproszona, a przy tym wielowymiarowa powieść mieści się również w definicji powieści heterogenicznej tj. niejednorodnej, do pewnego stopnia chaotycznej, a jednak zachowującej wszystkie niezbędne elementy logiki i autorskiej konsekwencji.

W literaturze ponowoczesnej zmienia się obraz człowieka, jest on określany mianem kolekcjonera przeżyć, zbieracza wrażeń. Sam dla siebie jest panem i może decydować o tym, co zrobi ze swoim ciałem – czy skaże je na zatrącenie, czy poweźmie odpowiednie kroki i zacznie podbijać świat. Człowiek ponowoczesny zbiera i trawi przeżycia, gromadzi i przetwarza doświadczenia, dopasowując je do swoich własnych, indywidualnych potrzeb. Może nastawić się na doświadczenie przyjemności, lub skazać swoje ciało na poszukiwanie wiedzy o otaczającej go rzeczywistości, o historii świata, w którym chcąc nie chcąc został umieszczony. Nie jest niczym nowym stwierdzenie, iż doświadczenie człowieka ograniczone zostało w jego cielesności. Jedną z konsekwencji tak pojmowanego doświadczenia jest potrzeba nieustannego przemieszczania się, kolekcjonowania wrażeń poprzez podróżowanie.

W życiu podróżnika istotną rolę odgrywają nie-miejsca. *Non-lieux, non-places* to termin stworzony przez francuskiego etnologa i antropologa kulturowego, Marca Auge. Nie-miejsca są zaprzeczeniem ogólnie znanych miejsc, z którymi zwykle identyfikują się ludzie, i które wywołują w człowieku na ogół pozytywne emocje i uczucia. Nie-miejsca, w przeciwieństwie do miejsc, nie są oswojone, mogą budzić w jednostce lęk i uczucie obcości, jest to przestrzeń niczyja. Nie-miejscami są środki transportu, jak chociażby metro, statek czy samolot, ale również pokoje hotelowe i zakamarki kurortów. Na lotniskach podróżnik styka się z innymi poszukiwaczami. Spotykają się tutaj ciała tak bardzo różne – czarne, żółte, białe i brązowe, opalone i blade, przyobleczone w zwiewne, bawełniane sukienki i zarazem opatulone w grube płaszcze lub kurtki. W tym nie-miejscu ludzie nie mają imion, jedynym elementem chroniącym ich od niebezpiecznej anonimowości są wykupione numery miejsc. Czasem dla podróżnika przestrzenią anonimową staje się całe miasto, lub nawet kraj. Narratorka *Biegunów* określa je mianem białych plam, które przestają istnieć w jej życiowym planie, w jej wizji świata. Anonimowymi stają się przestrzenie, w których poczuła ból, w których coś zraniło ją do żywego, coś co było przeżyciem traumatycznym, o którym chciałaby jak najprędzej zapomnieć. Innym rodzajem nie-miejsca jest metro, które pojawia się w historii Annuszki, jednej z bohaterek powieści Olgi Tokarczuk. Oczami zagubionej kobiety obserwujemy znikające w czeluści metra szare masy ludzi, które pojawiają się na ułamek sekundy tuż przed nami, by za chwilę zniknąć gdzieś w jamie brzusznej rozpedzonej maszyny. Całość sceny widzianej oczyma Annuszki przyrównana zostaje przez tę postać do specyficznej, unowocześnionej formy Sądu Ostatecznego, od którego nijak nie ma ucieczki, gdyż zgubne otchłanie

rozpędzonego życia znajdują się nie tylko w metrze, ale i na ulicach, na tłumnie obleganych chodnikach, które na dobrą sprawę również mogą otrzymać miano nie-miejsc. Inaczej spojrzeć można na hotele. Niemal identyczne, schematycznie urządzone pokoje owszem, są ważnymi, szablonowymi nie-miejscami, jednak tracą swoje znaczenie wobec właścicieli hoteli, którzy pośród tych pokoi mieszkają, którzy się nimi opiekują. Dla nich te nie-miejsca są w rzeczywistości domem.

Typ flâneura narodził się we Francji i określał człowieka, którego charakter kształtuje pejzaż hałaśliwego ulicznego życia. Flâneur uciekał od czterech ścian, domem dlań stawiała się tłoczna ulica. Ta specyficzna moda narodziła się z nudy i nadmiaru wolnego czasu, stąd też trwająca pewien czas moda na spacerowanie wraz z żółwiem na smyczy, którą tłumaczyć można jako swoisty sprzeciw wobec przyspieszenia życia miejskiego i jego rosnącej funkcjonalizacji. Ludzie wyrrywający się z domów czytali w ulicach, napawali się życiem, którym tętniło miasto, z tych publicznych miejsc czytali przeszłość, którą wspomagali wspomnieniami własnymi i tymi, które swoje źródło miały w zasyłanych opowieściach, legendach i plotkach.

Narratorka już na samym początku powieści opisuje siebie z perspektywy własnego ciała. Charakteryzuje się jako *poręczną, niedużą i dobrze spakowaną*, opisuje swoje organy wewnętrzne, informuje czytelnika o wynikach swoich ostatnich badań krwi. Do życia podchodzi w sposób praktyczny, tak też opowiada o swoich zainteresowaniach, które same w sobie są swoistym wprowadzeniem do głównego wątku powieści. Otóż fascynuje ją wszystko to, co zostało przez naturę spartaczone, co jest niepełne, w znacznym stopniu odbiega od utartych kanonów piękna, co jednocześnie zapiera dech w piersiach i obrzydza, co nie mieści się granicach normy, jest rzadkie, niepowtarzalne, „uroczo odrażające”. I z tych właśnie skłonności wyrosła potrzeba podróżowania. Główna bohaterka powieści podróżuje po całym świecie w poszukiwaniu gabinetów osobliwości, czas spędza na badaniu wynaturzeń i monstrualnych zniekształceń, fragmentów ciała i małych płodów, które nigdy nie otrzymały szansy, ażeby zachłysnąć się powietrzem. W tych gabinetach osobliwości, pseudo-muzeach ukrytych w zakamarkach miast wszystkie te pomyłki natury mają szansę na wieczne życie, płody pływające w formalinie, udekorowane koralikami, podwieszane na końskim włosiu, dryfujące w nieskończoność, w której nic ich nie czeka.

Stąd właśnie pięć miniaturowych rozdziałów, zaczynających się zawsze od tego samego zwrotu: *Celem mojej pielgrzymki jest zawsze inny pielgrzym*. Narratorka zabiera czytelnika do pięciu różnych miejsc, w których znajdują się zupełnie różne obiekty. Na samym początku zapoznaje nas z częściami ciała, zasuszonymi, chaotycznie wymieszanymi ze sobą kośćmi różnych ludzi. W jednej z gablot znajduje się kilkadziesiąt osób, których szczątki starannie przetasowane, spoczywają w dobrze oświetlonym grobie. Znajdują się tu dłonie dotknięte reumatyzmem, niedbale złożone kości rąk, które przez lata musiały być źródłem niewyobrażalnego bólu. Przechadzając się pomiędzy ludzkimi czaszkami i między mózgami, które przyrównuje do kremowych ukwiałów zastanawia się nad tym jak części ciała, które niegdyś należały do chrześcijan, miałyby się odnaleźć na Sądzie Ostatecznym. Narratorka odkrywa przed czytelnikiem kolejne ludzkie narządy, uświadamia, iż ludzie wnętrze, które kryje się pod warstwą skóry, ma kolor brudnej szarości, kremowo-brązowy, jest mokre i brzydkie. *Gdy serce porządnie wypłucze się z krwi, tak właśnie wygląda – jak glut*. W kolejnym muzeum poznajemy wykonane z doskonałą precyzją modele woskowe – są to podobizny ludzi pokazane tak, by zademonstrować kolejne warstwy ludzkiego ciała. Mięśnie w okazy odartym ze skóry, pajęczyna układu krwionośnego, niemal pulsujące nerki, wstęgi jelit umoszczone w makiecie żeńskiego ciała. Odarci z wszelkiej filozoficznej metafizyki są jedynie woskowym mięsem, które dumnie przeży się w swej martwej pozie przed kolejnymi zwiedzającymi. Następny epizod nosi tytuł *Kunstkamera* i jest szczegółowym opisem ludzkiego płodu unoszącego się w roztworze brandy. Pływający w słoiku nienarodzony człowiek urasta do rangi specyficznej formy sztuki, gdyż miniaturową przestrzeń słoju, w której znajduje się obiekt podwieszony na

dwóch końskich włosach, od dołu pokrywa prawdziwa mozaika składająca się z muszelek i zasuszonych koników morskich. Główne przesłanie tego okazu brzmi – *wszyscy pochodzimy z wody*, jednak nie wszyscy mamy możliwość wyłonić się z niej na brzeg. W czwartym muzeum znajdują się suche preparaty. Czytelnik zapoznaje się z metodą, wedle której narządy wewnętrzne są pieczołowicie zasuszane. I tak oto tuż obok ludzkiego żołądka leży penis żółwia i nerka delfina. Podczas ostatniej wizyty w zupełnie nowym muzeum, odbiorca powieści oczami podróżniczki-pielgrzymki poznaje zatopione w pleksi fragmenty ciała, które porównywane są do wystawy śrub, przesel i spawów. Ludzkie ciało mieszkające w próżni, bez dostępu do powietrza, zatopione na wiečność w nieśmiertelnym materiale, odporne na wszelkie niebezpieczeństwa, uchronione od wszelkich uszkodzeń. Wyciągnięty z ciała kręgosłup, kolekcja ludzkich mięśni, labirynt nerwów obwodowych, rozłożonych na gładkim stole. Nie ma tu miejsca na sferę sacrum. Ciało nie ma w sobie niczego nadnaturalnego, próżno szukać w nim elementów boskich.

Sfery sacrum i profanum w świecie ponowoczesnym wydają się być nieszczególnie przejrzyste rozgraniczone. I choć w *Biegunach* autorka stara się możliwie najbardziej konsekwentnie zarysować granice pomiędzy tymi dwoma zagadnieniami, to jednak w rzeczywistości pozornie nieprzystawalne do siebie sfery zaczynają wzajemnie się przenikać. Widać to bardzo wyraźnie we współczesnych mediach – w hotelowych pokojach nocną porą oglądane są głównie dwa rodzaje telewizji: są to albo programy religijne, albo pornograficzne. Wydawałoby się – podział jasny i klarowny. Jednak już na początku czytelnik dostrzega, iż pokazana w telewizji Matka Boska ma *cienko wyskubane brwi, a Maria Magdalena zapewne włożyła gorset pod siermiężną suknię w kolorze sploniałego błękitu [...] jej duże piersi, stożkowate, nienaturalnie wypięte, jej talia osy* zostały nader wyraźnie wyeksponowane. W sferę boską przedostała się silnie eksponowana cielesność, można powiedzieć, iż sacrum zostało sprofanowane. Nocą świat ponowoczesny się wyłącza, a do głosu dochodzą dwie podstawowe potrzeby ludzkości – potrzeba wiary i seksu, teologii i fizjologii. Zastanawia zatem kwestia przechowywanych na całym świecie relikwii świętych, o których wspomina też w *Biegunach* sama Tokarczuk. Na przestrzeni setek lat przechowywane były piersi męczenniczek, głowy świętych, nogi, ręce, poobcinane palce, wszystko to stanowiło przedmiot kultu. Części martwego ciała czczone były za dokonania duszy? Zamiast pozwolić ciału spocząć w ziemi, przenoszone było z miejsca na miejsce, przekazywane z rąk do rąk... Zresztą kto miał pewność, że ten właśnie palec, ta właśnie pierś lub głowa należy do świętego, który zmarł przed stoma laty? Wszystką winę zrzucić na wiarę? Prezentowane zwiedzającym zasuszone ciała mnichów i mniszek, który zmarli kilkadziesiąt lat temu i od tego czasu nieomal wcale się nie zmienili, trwając w tej samej pozycji, co w chwili śmierci.

A jak ponowoczesny człowiek uwięziony w swoim ciele postrzega samego siebie? Jest przede wszystkim zagubiony i to poczucie braku zrozumienia własnej egzystencji doskonale ujęła Olga Tokarczuk. Ludzkie ciało często odmawia swojemu właścicielowi posłuszeństwa. Nogi stają się kotwicami, które utykają w pół kroku, nagle niezdolne do ucieczki. Kobięce sutki wyglądają jak jagody i niekiedy mogą przybierać ich kolor, moczowody przyrównywane są do korzenia mandragory. Ludzie przez całe swoje życie uczą się własnych ciał na pamięć, kochają je a jednocześnie ich nienawidzą. Mają więc świadomość, iż ludzkie ciało pozostaje przedmiotem odwiecznego kultu, i że zmieniają się jedynie powszechnie uznawane kanony piękna. Faktem jest również, iż człowiek ponowoczesny czuje się więźniem własnego ciała, dlatego podróżuje. Usiłuje pierzchnąć przed czymś, przed czym nie sposób uciec – przed samym sobą. I choć przez cały czas toczy niesamowitą wewnętrzną walkę, człowiek ponowoczesny z zewnątrz pozostaje całkowicie spokojny. Przenosi swoje ciało z miejsca na miejsce, nie rzuca się w oczy, przeciska się przez tłum takich samych jak on ludzi, nieposiadających żadnych znaków szczególnych, szarych i zwyczajnych, których twarze są beznamietnie spokojne. Patrząc z tej perspektywy dostrzec można, iż rzeczywistość współczesna jest rzeczywistością, którą tworzy i utrzymuje przy życiu jedno wielkie ciało, istic teatralnie groteskową ludzką masę.

Jednocześnie człowiek od zawsze obawia się śmierci, zrozumiałym lękiem napawa go myśl o rozkładzie własnego ciała, boi się jego rozpadu, tego, że zamieni się ono w nic nie znaczące okruchy ziemi. W *Biegunach* pojawia się wątek młodego władcy peryferyjnego Królestwa, który brzydzi się obowiązkiem codziennych zbliżeń seksualnych z kobietami, które są jego żonami, i do których niczego nie czuje. Miłością darzy jedynie inne dzieci mieszkające wraz z nim na zamku. Gardząc światem dorosłych nie zawaha się zamordować bezgranicznie kochającej go matki, choć sam panicznie boi się kresu własnego życia. Władca ten wierzył, iż dzięki życiu pośród młodych ciał sam zyska nieśmiertelność, a niebezpieczeństwo umierania rozplynie się w mrokach nocy.

Niekiedy ludzie widzą innych jako dzieła sztuki – tak zapatrywał się na kobiety Doktor Blau, kolejna postać przywołana przez Tokarczuk w *Biegunach*. Przez lata swojej kariery wykładowcy akademickiego spraszał do siebie własne studentki, by fotografować ich piękne, młode ciała, a potem zagłębiać się w nich w akcie istic zwierzęcej kopulacji. Dla przykładu jego fetyszem były kobiece uda: im były pełniejsze, tym mocniej wzburzały krew w jego mózgu. Wkroczenie pomiędzy masywne, mocne uda były dlań ryzykiem, gdyż sam był wątły i wymizerowany. Ale właśnie to niebezpieczeństwo zmiążdżenia tak bardzo go podniecało.

Zwłoki oddane do badań dla anatomów ulegają uprzedmiotowieniu. Najbardziej rzucać może się w oczy fakt, iż przy balsamowaniu zwłok priorytetem jest usunięcie *rigor mortis* czyli stężenia pośmiertnego, które najbardziej widoczne jest na twarzy – za prawdziwą sztukę uznano się zniwelowanie tegoż stężenia do tego stopnia, by twarz zmarłego wyglądała na spokojną i zrelaksowaną, jakby pogrążoną w spokojnym, lekkim śnie.

Inną jeszcze historię opowiada Józefina von Feuchtersleben. Była ona córką Angla Solimana, który przez niemal całe swoje życie służył na dworze Cesarza Austrii (Franciszka I), a po śmierci jego czarnoskóre ciało zostało wypchane i postawione jako ciekawostka w zamkowym Gabinecie Osobliwości. Córką Solimana przez całe swe życie walczyła o to, ażeby Cesarz przekazał ciało Solimana jego rodzinie, by ta mogła urządzić mu godny pochówek. Walczyła także o ciała trójki innych ludzi, w tym czarnoskórej, sześciolletniej dziewczynki, która również została wypchana i postawiona tuż obok ojca Józefiny. Dramatyczne listy zrozpaczonej kobiety przedstawiają Angla jako człowieka oświeconego, który zasłużył się Cesarzowi wiernością i umiejętnością dyplomacji. Władł kilkoma językami i był zaskakująco inteligentny, po śmierci zaś oskórowany i postawiony w Gabinecie Dziwów. Józefina podchodzi do sprawy swojego ojca w sposób konserwatywny, lęka się o przyszłość duszy swojego ojca, gdyż człowiek pozbawiony ciała nie może dostąpić zmartwychwstania na Sądzie Ostatecznym. Powołuje się na wartości chrześcijańskie – przecież *odkąd Bóg stał się człowiekiem, ludzkie ciało zostało na zawsze poświęcone i cały świat przybrał kształt pojedynczego człowieka*. Pozwolę sobie zacytować fragment trzeciego listu zrozpaczonej córki Angla Solimana: *Kiedy będziesz odwiedzał swoje eksponaty, podejdź i do niego, Panie, do Angla Solimana, Twojego sługi, którego skóra służy Ci także i po śmierci. Te dłonie, które teraz nie dość starannie wypełniono trawą, kiedyś dotykały mnie, brały mnie na ręce; policzek, dziś wysuszony i zapadnięty, muskał moją twarz. To ciało kochało i było kochane, potem zmogły go ataki reumatyzmu. Z tego ramienia Twój medyk puszczał mi krew. Ten ludzki szczyt podpisany imieniem i nazwiskiem mego ojca był kiedyś żywym człowiekiem*. W świetle tego listu należałoby zadać dosyć istotne pytanie – jakie prawo przysługuje tym, którzy skazują ludzkie ciało na wieczne wystawienie go na widok publiczny? Jaki cel ma odarcie zmarłego z resztki jego człowieczeństwa, pozbawienie go wiecznego spokoju, poćwiartowanie i złożenie do gablotek, by cieszyło oko ludzi o specyficznych zainteresowaniach? Czy nauka jest wystarczającym powodem, czy pragnienie uświadomienia ludzi, edukowania o ich własnej cielesności ma być przyczyną, dla której wyzuwa się zmarłych z godności, z prywatności, z resztek wstydu, które zgasły wraz z ich ostatnim tchnieniem? Angelo Soliman urodził się w 1721 roku w Afryce Wschodniej. Gdy zmarł w wieku siedemdziesięciu pięciu lat, jego skórę naciągnięto na drewniane rusztowanie i ustawiono w czwartym pokoju gabinetu przyrodniczego w Hofburgu. Eksponat był całkiem nagi,

jedynie genitalia zostały taktownie okryte przepaską z trawy. Józefina nigdy nie doczekała się chwili, w której skóra jej ukochanego ojca przekazana została rodzinie. W 1848 roku, w skutek rewolucyjnych zamieszek, dach nad gabinetem przyrodniczym zajął się ogniem. W raporcie z pożaru, wśród „bardzo poważnych strat” wspomniano też o „czterech ludzkich preparatach”, znajdujących się wówczas już na poddaszu¹.

Podobnie ciało przedstawiane było przez malarzy drugiej połowy XX wieku, którzy należąc do nurtu ekspresjonistycznego, malarstwa figuratywnego oraz sztuki egzystencjalnej w centrum swoich zainteresowań i inspiracji stawiali człowieka wyobcowanego, umieszczonego w skrajnie ekstremalnych sytuacjach. Jego nienaturalnie powyginane ciało, twarz zamarła w iście teatralnej minie, groteskowo bolesna mimika niejednokrotnie skupia na sobie całą uwagę widza. Z kolei Frank Auerbach, posługując się farbami olejnymi stosuje impast, przez co wydaje się, że faktura obrazu jest kształtowana za pomocą dłuta, nie pędzla. Jego portrety to fascynujące twarze składające się z zamaszystych machnięć pędzlem. Twarze Auerbacha stają się obliczami potworów, ich oczy są poziomymi kreskami, a wygięte szyje wyglądają jakby przed chwilą sportretowanej ofierze połamano kręgi szyjne.

Gdyby nie autorka *Biegunów*, historia tej nieszczęśliwej kobiety nie zwróciłaby niczyjej uwagi. Życie Annuszki jest swojego rodzaju tragedią – jej ukochany syn od chwili urodzenia przykuty jest do łóżka przez nieuleczalną, bardzo bolesną chorobę, która toczy jego ciało, powodując powolną śmierć w cierpieniach uciszanych przez coraz mocniejsze medykamenty. I choć w opiece nad niepełnosprawnym dzieckiem pomaga Annuszcze teściowa, to tak naprawdę nic nie jest w stanie ukoić bólu niespełnionej matki. Podczas jednego z wyjść bohaterki do miasta, obserwuje roześmianą grupkę młodzieży, cieszącą się pełnią życia. Młodzi ludzie piją piwo, dyskutują, przekomarzają się ze sobą, żartują i toczą między sobą głośnie spory. We wszystkich tych młodych ciałach widzi swojego Pietię, odnosi wrażenie, iż syn powinien wrócić do jej łona, na powrót stać się małym płodem, znów w niej naęczyć i ponownie przyjść na świat, ażeby defekt genetyczny, który zaważył na całym jego życiu, w jakiś magiczny sposób zniknął w odmetach jej wód płodowych. Życie własnego syna jest dla niej ciężarem. To bezwładne, wątłe ciało całymi latami przelewa się przez matczyne ręce. Ta powłoka, z którą rodzice zawsze wiążą swoje nadzieje, ciało, które ma ich wspierać, dawać im siłę do życia, nadawać sensu ich egzystencji, tym razem okrutnie boleśnie zawiodło Annuszkę, popchnęło ku ucieczce z domu. Ucieczce całkowicie bezsensownej, gdyż połowicznej: niedługo wróci do swoich ponurych i monotonicznych dni.

Jedną z ważniejszych, przedstawionych w *Biegunach* historii jest opowieść o Filipie Verheyenie. Tokarczuk zaczyna od samego początku, ukazując Verheyena jako dziecko, które na świat przyszło 23 kwietnia 1648 roku. Rodzice, zachęteni przez miejscowego pastora, gdy Filip ukończył przykościelną szkołę, poslali swego utalentowanego syna na studia. Będąc na drugim roku studiów teologicznych zranił się w lewą nogę, w ranę wdało się zakażenie i trzeba było ją amputować aż do kolana. Jako, że Verheyen był człowiekiem niezwykle religijnym zażądał, ażeby zachować jego nogę, gdyż chciał wraz z nią zostać w przyszłości pochowany. Odpowiednio spreparowana noga umieszczona została więc w pojemniku wypełnionym specjalnym preparatem zapobiegającym rozkładowi. Jednak Filip pomimo udanej amputacji nie przestawał odczuwać bólu w swojej nodze. Stan ten, określany jest dzisiaj mianem bólu fantomowego, jednak w tamtych czasach, gdyby przyznał się do toczących jego umysł psychotycznych myśli, zostałby odsunięty od pracy anatoma. Pod wpływem Ruyscha, którego sekcje zwłok oglądał, w roku 1693 rozpoczął sekcje na własnej nodze. Dzięki tym sekcjom odkrył ścięgno Achillesa. Z notatek Verheyena jasno wynika, iż ku tym przedziwnym, trwającym wiele lat sekcjom, jakich dokonywał na swojej nodze popchnęło go pragnienie udowodnienia, iż dręczący go ból w rzeczywistości pochodził z amputowanej przed laty kończyny. Około roku 1705 Filip Verheyen, będący już rektorem Katolickiego Uniwersytetu, człowiekiem znanym i cenionym, autorem wielu doskonałych prac, między innymi *Corpori Humanis Anatomia*, niespodziewanie wycofał się

1 *Wieża pomyślników* w: Gerard Roth, 2006, *Podróż do wnętrza Wiednia*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

z życia publicznego, by skupić się na swojej nodze. Przez długie lata sporządzał notatki, które im bliżej było jego śmierci, stawały się coraz mniej czytelne. Jan Palfijn, student znanego anatoma wspomina, iż w trakcie jednej z tych licznych składanych swemu Mistrzowi wizyt znalazł Verheyena niemal martwo wyglądającego za okno, podczas gdy na stole w jego laboratorium leżała rozłożona na dziesiątki kawałków noga – każdy jej mięsień, każdy kawałek ścięgna czy skóry był nader szczegółowo opisany. Gdy Verheyen zmarł w 1711 roku, jeden z jego studentów odnalazł i opublikował część jego listów, które nosiły tytuł: *Listy do amputowanej nogi*. Są one zapisem strasznej obsesji człowieka, który przez całe życie nie mógł pogodzić się z utratą swojej nogi, powodowany niewytłumaczalnym bólem nigdy tak naprawdę się z tej osobistej tragedii nie otrząsnął. A jednocześnie starał się *Filip dowieść składnie i bez emocji, że skoro ciało i dusza są w istocie tym samym, skoro są dwoma atrybutami nieskończonego [...] musi być między nimi jakiś rodzaj zaprojektowanej przez Stwórcę odpowiedniości*. Verheyen wspomina o cierpieniu, jakie przeżywa czując dyskomfort w miejscu, w którym niegdyś znajdowała się jego noga. Jest to nieustannie powracający świad lub ból, którego nie jest w stanie uleczyć. Wierząc w potęgę rozumu przez bardzo długi czas trzymał się w ryzach, stojąc na granicy szaleństwa. Na przykładzie historii Filipa Verheyena wyraźnie zauważyć można jak bardzo każdy człowiek związany jest ze swoim ciałem, jak mocno potrzebuje, by pozostało ono kompletne, zdrowe i silne. Dlatego też pod koniec życia zaczął się do swojej nogi zwracać jak do żywej, rozumnej istoty, która posiadała przedziwną autonomię, prowadząc umysł wybitnego anatoma na manowce. Do tego stopnia, iż uwierzył, że jego ból to w rzeczywistości Bóg, a oddzielony od całości fragment ciała nadal pozostaje z całością w postaci duchowej, metafizycznej.

Ciało w literaturze ponowoczesnej jest źródłem rozlicznych analiz i interpretacji. Człowiek na przełomie XX i XXI wieku staje wobec samego siebie, wobec własnego ciała i odczuwa własną nieadekwatność. Jego ciało nigdy nie jest dlań tworem satysfakcjonującym. Bojąc się odpowiedzialności za swój fizyczny organizm zaczyna przed nim uciekać, wędrować w nieznane. Pragnie w ten sposób czegoś się o samym sobie dowiedzieć, zrozumieć mechanizmy, dzięki którym funkcjonuje. Uciekać można nie tylko przed samym sobą i jarzmem wolności, które zmusza człowieka do decydowania o samym sobie i stanowi zagrożenie podjęcia niewłaściwej decyzji. Uciekać można przed odpowiedzialnością, chorobą, obowiązkami. Człowiek może poszukiwać przeżyć: tak wrażeń duchowych, jak i fizycznych. Ciało niejednokrotnie nie jest w stanie sprostać wymaganiom świata go otaczającego, człowiek niejednokrotnie nie mieści się w ramach społecznie przyjętych kanonów piękna, co negatywnie wpływa na jego psychikę. Ciało jako własność prywatna wymusza na swoim właścicielu obowiązek nauczania samego siebie, trzymania się w ryzach, lub wręcz przeciwnie: może oczekiwać od człowieka, iż będzie on przekraczał kolejne granice, że uwolni swoje ciało spod kontroli umysłu, puści wodze fantazji i popchnie je ku wolności. Olga Tokarczuk w swej powieści zwraca uwagę na cierpienie i konflikt pomiędzy cielesnością i duchowością, nieumiejętność dostrojenia obu tych sfer egzystencji jednego człowieka. Ponowoczesne ciało, które nie jest zharmonizowane staje się ekscysem, napiętym do przesady monstrualnym tworem, który potrzebuje oglady i wstrzeźliwości, dyscypliny i dystansu tak do samego siebie jak i względem otaczającej go rzeczywistości. Nie zmienia się tylko jedno, otóż prawdziwe oblicze człowieka zawsze było i będzie odkrywane dopiero w skrajnych sytuacjach, gdy wszelkie dylematy wolnego, ponowoczesnego ciała staną się niczym wobec prawd, które w chwili ostateczności uświadamia sobie człowiek.

Obraz kobiety widzianej oczami Wojciecha Cejrowskiego

Jednym z najważniejszych elementów, wpływających na przedstawiony przez Cejrowskiego obraz kobiety, jest specyficzna formuła programu, z którego pochodzi analizowany materiał. Podstawowym celem magazynu telewizyjnego *Po mojemu* jest wyjaśnienie kobietom, że różnią się od mężczyzn zarówno pod względem biologicznym (mowa nie tylko o zewnętrznych różnicach fizycznych, ale również o odmiennej budowie mózgu), jak i kulturowym:

Mężczyzna i kobieta. Proszę uznać, jesteśmy różni fizycznie, fizjologicznie, mózgi mamy różne (2/2)¹.

Szanowne panie, płeć mamy nie tylko tu, pod biureczkiem [towarzyszy gest wskazywania na narządy płciowe]. Płeć mamy, być może, przede wszystkim tu [wskazanie na głowę].

I to nie jest tak, że można się urodzić w ciele mężczyzny z głową kobiety (...). To jest wszystko ładnie połączone, jak tam jest facet, to i tu jest facet. Co to znaczy? W mądrych książkach napisano i już dawno udowodniono, że struktura mózgu, tej maszyny liczącej, u mężczyzn jest inna niż u kobiet. A skoro struktura mózgu jest inna, to i sposoby działania będą trochę inne. (...). I warto sobie postudiować takie różnice, zdać z nich sprawę, wtedy lepiej działamy w relacji (1/2).

To właśnie te odmienności, według Cejrowskiego, sprawiają, że kobieta i mężczyzna w inny sposób postrzegają świat, przez co często dochodzi między nimi do nieporozumień. Dlatego też „misją” programu jest podanie „instrukcji obsługi mężczyzny przeznaczonej dla kobiet”, zawierającej wytłumaczenie różnic między przedstawicielami obu płci w konsekwencji tego – ułatwiającej komunikację. Sam Cejrowski określa to w następujący sposób: „Jesteśmy w kobiecej telewizji, przedstawiamy męski punkt widzenia, żeby kobiety mniej więcej wiedziały, o co chodzi” (2/1); lub innym razem: „Ktoś wam musi wytłumaczyć, jak działa wasz chłop. Żeby wasze chłopcy miały trochę lepiej, żeby paniom miały trochę lepiej” (4/2); „I warto sobie postudiować takie różnice, zdać z nich sprawę, wtedy lepiej działamy w relacji” (1/2).

Cejrowski najogólniej charakteryzuje kobietę poprzez porównanie jej do tafla lub lustra. Metafora ta wskazuje na charakterystyczne dla każdej kobiety cechy psychiki, bez względu na reprezentowany przez nią typ kobiecości. Metaforę *kobieta-tafla* i jej przeciwieństwo *mężczyzna-witraż* Cejrowski tłumaczy w następujący sposób: kobieca psychika przenośnie określona jest jako *lustro*, czyli przedmiot, który przede wszystkim ma właściwości odbijające rzeczywistość. Ta cecha lustra służy Cejrowskiemu do podkreślenia, że to, co dzieje się w psychice kobiety, jest zależne od tego, co kobieta doświadcza, spotyka na swej drodze: kobieta wchłania w siebie wszelkie doświadczenia życiowe, a one odciskają się na jej psychice. Mężczyzna z kolei jest zestawiony z witrażem, czyli przedmiotem, który stanowi gotowy, uporządkowany obraz. To porównanie pozwala zaakcentować, że rzeczywistość nie wpływa

1 Oznaczenie stosowane w całej pracy: numer odcinka/ numer sezonu.

na męską psychikę w tak dużym stopniu, jak na psychikę kobiety.

Według Cejrowskiego różnice te determinują reakcje kobiety i mężczyzny na nieszczęścia, niepowodzenia, tragedie życiowe. Negatywne wydarzenia dekoncentrują kobietę, wpływają na jej stan psychiczny, nie pozwalają myśleć o niczym innym. Niepowodzenia Cejrowski zestawia z kamieniem rzuconym w lustro i tworzącym na całej jego powierzchni rysy i pęknięcia, podkreślając w ten sposób, że działają one destrukcyjnie na kobiecą psychikę, na każdy aspekt jej życia. Psychika mężczyzny natomiast jest porównana do witrażu – układu złożonego z małych elementów, które, choć razem składają się w pewną całość, to stanowią części odrębne. Nieszczęście nie wpływa zatem negatywnie na ogólną kondycję psychiczną mężczyzny, a tylko na jedną konkretną sferę jego życia. Podobnie jest z witrażem – pęknięcie jednego kawaleczka, nie niszczy całej kompozycji. W związku z tym różne będą reakcje np. na wskazaną przez Cejrowskiego śmierć babci. Kobieta nie będzie potrafiła przestać myśleć o stracie kogoś bliskiego. Wszelkie jej działania będą uwarunkowane nieszczęściem. Śmierć babci będzie więc metaforycznym kamieniem, a rozchwiana psychika kobiety – porysowanym lub pękniętym lustrem (tę sytuację oddaje potoczne powiedzenie, że ktoś jest *rozbity, rozdarty wewnątrznie*). Mężczyzna natomiast w podobnej sytuacji nie będzie miał problemu ze skupieniem się na innych czynnościach: śmierć kogoś bliskiego, tak jak uderzenie kamienia, niszczy tylko jeden element układanki witrażu, wpływa tylko na jeden aspekt życia mężczyzny, a inne sfery pozostawia nienaruszone. Dlatego mężczyzna będzie mógł z łatwością zająć się czymś innym i zapomnieć o nieprzyjemnej sytuacji (taki stan oddaje potoczne sformułowanie *wyłączyć się, wyłączyć problem*).

Odmienne psychiki, wpływające na inny sposób reagowania i radzenia sobie z trudnościami, niejednokrotnie powodują, że między kobietą a mężczyzną występują nieporozumienia. Każde z nich zakłada, że partner będzie myślał tak jak on/ona, przez co nie potrafią sobie wzajemnie pomóc. Gdy kobietę spotka jakieś nieszczęście, mówi o tym mężczyźnie, przy czym relacjonując to wydarzenie, oczekuje, że mężczyzna po prostu jej wysłucha. Żaląc się, nie oczekuje rad, ale bliskości, okazania zrozumienia, poczucia obecności drugiej osoby. Mężczyzna nie rozumie potrzeb kobiety i tego, że nieszczęście wpływa destrukcyjnie na całą jej psychikę, dlatego próbuje jej pomóc w naturalny dla siebie sposób – proponuje konkretne rozwiązania lub mówi, by zajęła się czymś innym.

Według Cejrowskiego nieudany proces komunikowania wpływa zatem na brak zrozumienia między partnerami. Mimo że kobieta i mężczyzna posługują się z pozoru tym samym językiem i rozmawiają na ten sam temat, to różnice w postrzeganiu tej samej rozmowy i jej celu są ogromne:

Jedna rozmowa, ale dwie różne osoby: on i ona. I dwa różne oczekiwania od tej samej rozmowy. On chce załatwić sprawę i wtedy kończy rozmowę. A ona (...) chce wymiany uczuć w rozmowie i w związku z tym, ta rozmowa u niej powinna trwać dłużej, aż do skutku, aż się wymienią uczucia (1/2).

Kiedy ona rozmawia, najczęściej wylewa uczucia i do tego jest jej rozmowa potrzebna. Załatwienie sprawy jest drugorzędne. Ono się przydarza, przy okazji, ale chodzi o to, żeby się wylać i jak ona trafi na niego i zacznie mu się wylewać, to on powinien być świadomy tego, że oczekiwanie niekoniecznie jest takie, jak w rozmowie z drugim facetem. Ona się wylewa nie po to, żeby załatwić sprawę (8/2).

W analizie przytoczonych fragmentów ponownie trzeba odnieść się do metafory – *kobiety-tafl*i. Jedną z własności tafl*i* jest to, że się wylewa, przelewa. Cejrowski określa specyficzny sposób rozmawiania kobiet właśnie jako *przelewanie/ wylewanie uczuć*. Określenie *wylewać się* wskazuje na intensywność

tej czynności, ale także na to, co jest przedmiotem – w języku mowy bowiem leksem *wylenny* ‘skłonny do objawiania swoich uczuć, zwłaszcza sympatii, życzliwości’. Kontekst wypowiedzi wskazuje, że dziennikarz rozumie kobiecie „wylewanie się” w rozmowie, przede wszystkim jako potrzebę otwartego mówienia o tym, co czuje kobieta, do przenoszenia swoich emocji na inne osoby. Ona chce informować zarówno o negatywnych, jak i pozytywnych uczuciach. Co więcej, podobnego zachowania oczekuje od partnera. Rozmowa nie jest zatem dla niej wymianą zdań, jak to się powszechnie uznaje, ale wymianą uczuć i może trwać bardzo długo. Ze względu na inne potrzeby, mężczyzna postrzega taki sposób komunikowania się jako „rozmowę o niczym”, gdyż nie wynikają z niej, według mężczyzny, żadne konsekwencje, problem często nie zostaje rozwiązany. Mężczyzna jest przyzwyczajony do rozmów z innymi mężczyznami, dla których liczą się konkrety. W związku z tym dla przedstawicielek płci żeńskiej rozmowa ma funkcję terapeutyczną, zaś mężczyznom służy do „załatwiania spraw”.

Według Cejrowskiego potrzeba czułości, zrozumienia, bliskości (również podczas rozmowy), wynikająca z psychiki kobiety, widoczna jest także w posługiwaniu się przez kobietę aluzjami, niedomówieniami. Nakreślone przez Cejrowskiego sytuacje mają uzmysłowić, że kobieta przez taki sposób porozumiewania się, wyraża swoje naturalne potrzeby. Bardzo ważne jest dla niej wzajemne zrozumienie, ale doceni je tym bardziej, jeśli mężczyzna sam się domyśli, czego ona potrzebuje, jak jej pomóc. „Rozszyfrowanie” aluzji i niedomówień jest więc okazją do sprawdzenia, czy mężczyzna naprawdę rozumie kobietą naturę. W związku z tym dopiero udane odczytanie komunikatu przynosi kobiecie satysfakcję z rozmowy.

Kolejną metaforą, którą posługuje się Cejrowski na określenie kobiety jest *chmura uczuć*. Chmura symbolizuje zmienność, ulotność, nietrwałość, a zestawiona z uczuciami, podkreśla także duże ich nagromadzenie, intensywność. Przenośnia charakteryzuje zatem kobietę, jako istotę niezwykle emocjonalną, zdolną przeżywać jednocześnie wiele uczuć – od miłości, aż po nienawiść. Dodatkowo, implikuje, że odczuwane przez kobietę w danym momencie emocje, mogą w bardzo krótkim czasie się zmienić.

Innym zachowaniem kobiety, świadczącym o tym, że pragnie ona, aby mężczyzna okazywał jej uczucia, jest ciągle domaganie się deklaracji miłości. Cejrowski wskazuje duże dysproporcje między kobiecym a męskim sposobem zapewniania o miłości. Cejrowski, jako mężczyzna, uważa, że jeżeli raz powiedział kobiecie, że ją kocha, „przekazał daną informację”, a ona mimo wszystko nie zdaje sobie sprawy z łączących ich uczuć i potrzebuje ciągłego zapewniania o miłości, to widocznie ma problemy z pamięcią albo cierpi na jakąś chorobę. Punkt widzenia mężczyzny ogranicza go, sprawia, że patrzy na kobietę tylko i wyłącznie ze swojej perspektywy. Posługując się konstrukcją *nie ma potrzeby*, ignoruje potrzeby psychiczne kobiety, wskazuje, że są zbyt blade, aby warto się było nimi przejmować. Dodatkowo wszelkie kobiece zachowania, które są sprzeczne są z „normalnym podejściem do problemu”, Cejrowski nazywa jakąś bliżej nieokreśloną chorobą, nieprawidłowością.

Kolejne cechy, składające się na obraz kobiety to ‘słabość’, ‘bezbronność’, ‘delikatność’:

Chłopaki walczą w naturalny sposób. Biją się w piaskownicy, uprawiają jakieś sporty, a to judo, a to boks (...). A dziewczyny mają trudniej, bo to są wszystko dla nich nieoswojone sytuacje. Jak dziewczynę ktoś zaczepi, to ona nie wie, co ma ze sobą zrobić, szuka mężczyzny. Facet sobie da radę (3/2).

Cytowany fragment dowodzi, jak ważne miejsca w obrazie kobiety Cejrowski przypisuje cechom: 'bezbronność', 'delikatność', 'łatwości do zranienia'. Potwierdzeniem tych cech jest zwłaszcza określenie *delikatesik*. Wyraz ten używany jest na nazwanie osoby nazbyt wrażliwej, delikatnej, ale zazwyczaj wyraża ironiczny stosunek nadawcy. Jednak uwzględniając kontekst wypowiedzi, wydaje mi się, że Cejrowski użył leksemu bardziej w formie nacechowanego pozytywnie spieszczenia.

Wskazywane przez dziennikarza odmienności wynikają zarówno z różnej psychiki – kobieta, w odróżnieniu od mężczyzny, nie odczuwa potrzeby rywalizacji, okazywania swej siły, jak i uwarunkowań kulturowych – kobieta nie jest uczona radzenia sobie w sytuacjach zagrożenia, raczej wykształca się w niej odruch szukania pomocy u mężczyzny. Specyficzna edukacja i charakter powodują, że kobieta potrzebuje mężczyzny silnego, odważnego, gotowego do reagowania na jej prośby, ale jednocześnie czulego i subtelного. Taki obraz mężczyzny kojarzy się z postaciami filmowych super bohaterów, herosów. Dlatego Cejrowski dla zobrazowania kobiecych oczekiwań posługuje się przykładem King Konga.

Na przedstawiany przez Cejrowskiego obraz kobiety, składają się nie tylko te cechy, które prowadzący przywołuje wprost, bezpośrednio lub określa poprzez metafory, porównania. Niektóre wady czy zalety implikowane są np. poprzez wybór poruszanych tematów. W jednym z odcinków prowadzący rozmawia z zaproszonym gościem o sprzęcie podsłuchowym.

Żona instaluje mężowi podsłuch w samochodzie, bo ma podejrzenia, że on nie wraca do domu, po pracy. (...) [pytanie zadane ekspertowi] A to teraz sprawdźmy statystycznie, jak dobra jest kobieca intuicja. Wśród tych stu kobiet, które zamawiają u pana usługi, ile jest trafień potwierdzających, że no rzeczywiście? [Ekspert wskazuje na pięćdziesiąt procent sprawdzalności kobiecej intuicji.] (1/2).

Poprzez podjęcie tego konkretnego tematu i zadawane pytania, Cejrowski sugeruje, że kobiety są zazdrosne i podejrzliwe. Dodatkowo ich zazdrość wynika bardzo często z tzw. kobiecej intuicji, czyli zdolności polegającej na uzyskiwaniu wiedzy nieopartej na rozumowaniu i wnioskowaniu, a jedynie na przypuszczeniach. W języku utrwalone zostało wyrażenie *kobieca intuicja*, gdyż istnieje, uwarunkowane kulturowo przekonanie, że to właśnie kobieta myśli intuicyjnie, a mężczyzna logicznie. Stąd też nie ma zestawienia *męska intuicja*, ale jest zwrot *chłopski rozum* 'mądrość życiowa, zdrowy rozsądek', *męska decyzja* 'szybko podjęta, stanowcza decyzja'.

Na podstawie kolejnej rozbudowanej metafory – *kobiety-gniazdownika* – wskażę cechy, które zdaniem dziennikarza wpływają na to, jakie role społeczne tradycyjnie przypisuje się kobiecie.

Cejrowski, mówiąc o kobiecie, bardzo często podkreśla, że jej obowiązkiem jest bycie żoną i matką. Zadania kobiety ograniczają się wtedy do tworzenia domu, który prowadzący określa znaną metaforą *gniazda*, czyli miejsca bezpiecznego, zakładanego po to, aby wychować potomstwo:

Mężczyzna jest z natury łowcą. Lubi wychodzić z domu, z gniazda. On się dobrze spełnia w takich polowaniach, w takich akcjach, w korporacjach. (...) Wychodzi z domu zarobić pieniądze. (...) A kobieta z natury jest gniazdownikiem. Dziecko pod sercem, drugie dziecko przy piersi jeszcze, tutaj trzecie i czwarte. Ona jest gniazdownikiem i zbieraczem (7/3).

A kobieta jest gniazdownikiem, to jest jej sytuacja domowa. Ona się najlepiej czuje tu i w gronie. Ona lubi jak jej trajkoce dookoła. Ona do tego ma głowę. Do tego ma uczucia. Cała jej fizjologia jest na to trajkota-nie nastawiana. Jak ma za mało dzieci, to ona sobie dobierze koleżanki zamiast dzieci, koty zamiast dzieci (...), bo buduje gniazdo (2/2).

Kobieta, zgodnie ze sposobem myślenia Cejrowskiego, jako osobnik znajdujący się w centrum „gniazda” (stąd *gniazdownik*), powinna zajmować się prowadzeniem domu i wychowywaniem dzieci. Na tę jej rolę wskazuje natura kobiety – uwarunkowania psychiczne, emocje, zdolności. Kobieta jest np. empatyczna, co pozwala jej zrozumieć potrzeby dzieci, być wobec nich cierpliwą. Charakteryzuje ją również emocjonalność, zdolność obdarzania miłością wszystkich dzieci, umiejętność odnajdywania się w domowym chaosie i rozgardiaszu, zajmowania się kilkoma sprawami naraz. Według Cejrowskiego, w związku z tym, że to natura przystosowała kobietę do roli żony i matki, wszelkie odstępstwa od tego stanu rzeczy są zaburzeniem uniwersalnego porządku przyrody:

Siedź kobieto w domu. On niech poluje i zarabia, a ty świetnie się spełnisz w wydawaniu jego pieniędzy. (...). Kobieta nie jest łowcą. Kobieta może się stać łowcą. Może tam w tej swojej psychologii namieszać, nienaturalne ruchy wykonać i zostać świetnym dyrektorem korporacji. Ale uwaga. Naturalna medycyna, jedzenie naturalne, naturalne rzeczy lubimy, więc pozwólmy sobie żeby nasze życie małżeńsko-rodzinne było urządzone w naturalny sposób (7/3).

Cejrowski tworzy obraz kobiety odwołując się do pewnych praw, które uznaje za powszechne, nienaruszalne. Uważa, że jeżeli kobieta nie robi tego, do czego przystosowała ją natura, czyli nie zajmuje się gospodarstwem domowym, oznacza to, że nagina elementarne zasady funkcjonowania świata. Stawianie przed sobą innych celów i odchodzenie od „naturalnych” praw dziennikarz określa sformułowaniami: *namiesza, wykona nienaturalne ruchy*. Prowadzący, jako ekspert uważa, że to do mężczyzny należy zarabianie pieniędzy, utrzymywanie rodziny, realizowanie się w życiu zawodowym. A zatem wszelkie stanowiska kierownicze powinny, zgodnie z prawami natury, być zarezerwowane dla mężczyzn. Co prawda Cejrowski bierze pod uwagę, że kobieta może stać się równie dobrym pracownikiem czy dyrektorem, ale wtedy postępuje niezgodnie z własną naturą.

Krytyczny stosunek Cejrowskiego do kobiet samodzielnych, pracujących, przejawia się nie tylko w negowaniu ich postaw, ale również w podważaniu ich autorytetu. Według Cejrowskiego, kobiety nie powinny sugerować innym kobietom, jak mają postępować czy wyglądać, bo należy to do kompetencji mężczyzny. Tym bardziej nie może radzić kobieta, która nie posiada dzieci, męża albo ma rozbitą rodzinę. Cejrowski mówiąc w ten sposób, sugeruje, że kobieta sukcesu, spełniająca się zawodowo, chociażby właśnie redaktorka naczelna pisma, najczęściej nie jest mężatką i matką. Te dwie role: kobieta sukcesu i kobieta matka, według prowadzącego wykluczają się, są nie do pogodzenia.

Cejrowski podważa możliwość realizowania się kobiety na polu zawodowym, również w wypowiedziach, w których wskazuje, że kobieta nie posiada odpowiednich predyspozycji i cech charakteru, przez co nie nadaje się do wykonywania pewnych czynności. Dziennikarz podkreśla, że wyłącznie mężczyźni znają się na negocjacjach czy kwestiach związanych z finansami. Kilkukrotnie używając zaimka upowszechniającego *zawsze*, dziennikarz posługuje się uogólnieniem,

wskazuje, że nie ma innych, właściwych możliwości, bo te, które on proponuje sprawdzają się bezwzględnie w każdej sytuacji. Dodatkowo, gdy prowadzący mówi o męskich zaletach, pośrednio charakteryzuje kobietę. Skoro mężczyzna potrafi zachować spokój (*robić coś na zimno* – nie powodując się uczuciem, bez emocji; beznamietnie, na trzeźwo²), nie boi się człowieka, z którym prowadzi negocjacje, oznacza, że kobieta postępuje odwrotnie – nie umie powstrzymać emocji i pozbyć się lęku przed pracodawcą. W związku z tym wskazane cechy warunkują efektywność działania przedstawicieli obu płci – postępowanie mężczyzny jest bardziej skuteczne.

Dziennikarz wyjaśnia również wiele cech ludzkiej osobowości za pomocą metaforyki związanej z dawnym sposobem życia. Na przykład kobiecy i męski sposób robienia zakupów uznaje za pozostałości po dawnym, łowiecko-zbierackim sposobie życia:

W kulturze zbieracko-łowieckiej, która siedzi w nas od czasów sawanny afrykańskiej, kiedy zesłiśmy z drzewa, kobieta jest zbieraczem, mężczyzna łowcą. Więc mężczyzna wchodzi do sklepu (...) upoluje towar i chce wracać. A kobieta? Drodzy panowie i panie, no kobieta musi przebierać. Kobieta chciałaby zebrać wszystkie buty, które są na wystawie. To jest naturalny odruch kobiety. Ona chce kupić wszystkie pary. I ona chce też kupić wszystkie sukienki na wieszaku, które na nią pasują, a nawet te, które być może będą kiedyś pasowały. (...) On niech poluje i zarabia, a ty świetnie się spełnisz w wydawaniu jego pieniędzy. Idziesz do sklepu i nabierasz za te jego pieniądze różnych rzeczy (5/3).

Dziennikarz uważa, że w zbieracko-łowieckim sposobie życia, charakterystyczny był podział ról na żeńskie i męskie. Do obowiązków kobiety należało szukanie różnych, nadających się do spożycia produktów – ziół czy leśnych owoców oraz zbieranie ich, gromadzenie. Wykształciło to w kobietach umiejętność dokładnego i uważnego postrzegania otoczenia, a także oceniania przydatności pewnych przedmiotów i wybierania tych najpotrzebniejszych. Jeżeli kobieta zauważyła coś, co według niej jest potrzebne do przetrwania, a więc nadaje się do spożycia czy ułatwi wykonywanie jakichś czynności, to jej naturalnym odruchem było zabranie tego przedmiotu ze sobą. Z kolei zadaniem mężczyzn było polowanie. Rola łowcy przyzwyczaiła ich do tego, że aby upolować zdobycz, musieli być szybcy i zwinni. Zatem najważniejszym, podstawowym celem mężczyzn było jak najszybsze zabicie i dostarczenie zwierzęcia reszcie plemienia.

Cejrowski przedstawiając relacje damsko-męskie oparte na flircie czy uwodzeniu posługuje się obrazem z życia zwierząt. Sytuację uwodzenia oddaje metafora polowania. Kobiety i mężczyźni porównani są odpowiednio do zdobyczy i łowcy:

No nie powinna ona łapać męża. Nie powinna się uganiać za facetami. To jest nie jej rola. (...) Wypadłyście z roli drogie panie, bo naturalną rolą mężczyzny (...) jest bycie łowcą, bycie hartem gończym, który goni za kobietą i również za innymi sprawami. A naturalną rolą kobiety jest być kokoszką (4/3).

Analogia między światem zwierząt a ludzi dowodzi, że naturalną rolą mężczyzny (samca) jest staranie się o kobietę (samice), zaś kobiety – bycie zdobywaną. W ten sposób Cejrowski wskazuje, że taki jest naturalny „porządek świata”.

Umacniając swój argument prowadzący, podaje negatywne skutki kobiecego „podrywania”: zły wpływ na przyszłe życie małżeńskie. Jeżeli kobieta będzie dominowała już we wczesnym etapie związku, to w umyśle mężczy-

2 Na *zimno*, [hasło w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego* [CD-ROM], wersja 1.0, Warszawa 2004.

zny wykształci się bardzo specyficzny obraz kobiety. Będzie ją postrzegał jako „coś”, co *dostał na tacy*, a zatem bez wysiłku, łatwo. Co więcej, ponieważ zazwyczaj nie docenia się tego, co „łatwo przyszło”, o co nie trzeba było się starać, mężczyzna będzie miał lekceważący stosunek do partnerki, która jego „upolowała”. Istotne jest również, że mówienie o podawaniu czegoś na tacy kojarzy się zazwyczaj z jedzeniem. Te asocjacje umacnia dalsza część cytatu, w którym kobieta porównana jest do miski zupy. W tej sytuacji mechanizm umniejszenia kobiety, jest niezwykle widoczny, gdyż z cytowanego fragmentu wynika, że jeżeli kobieta zacznie dominować we flircie, to mężczyzna będzie postrzegał ją jak przedmiot, pokarm, który służy jedynie do zaspokajania doraźnych, fizjologicznych potrzeb. Ponadto mężczyzna przyzwyczajony do otrzymywania wszystkiego bez wysiłku, będzie miał roszczeniowy stosunek do życia. Prowadzący typ mężczyzny pozbawionego męskości, odciążonego z obowiązków nazywa *chłoptasiem*. Wyraża przez to lekceważenie, ironię i krytykę, ponieważ *chłoptasiem* nazywa się małego, niedojrzałego chłopca.

Jeszcze inny zestaw cech kobiety wydobywa Cejrowski, szkicując obraz kobiety jako kierowcy. Dziennikarz uważa, że odmienna natura kobiety i mężczyzny wpływa na różnice w reprezentowanym przez obie płcie poziomie umiejętności prowadzenia samochodu. Podobnie jak w kwestii uwodzenia, robienia zakupów czy wypełniania ról społecznych, kobieta i mężczyzna mają naturalnie wykształcone predyspozycje do określonych czynności. Według Cejrowskiego charakterystyczne dla kobiety-kierowcy cechy to: niechęć do przepisów ruchu drogowego, rozkojarzenie, gapiostwo, brak umiejętności skupienia uwagi jednocześnie na kilku czynnościach. Dziennikarz tworzy zatem negatywny obraz kobiety prowadzącej samochód. Dodatkowo podkreśla jego słuszność, posługując się powszechnie znanymi językowymi sformułowaniami, opartymi na stereotypie kobiety-kierowcy: „On jeździ jak baba, to jest obelga, dla faceta poniżenie. Ona jeździ jak facet, to jest dla kobiety komplement”. Przykład kobiety-kierowcy wskazuje, że bardzo często stosowane przez Cejrowskiego generalizowanie i upraszczanie pewnych zjawisk czy zachowań oraz wartościowanie ich zgodnie z przyjętym w świadomości społecznej obrazem, sprawia, że dziennikarz nie tylko podtrzymuje funkcjonowanie stereotypu, ale uzasadnia jego prawdziwość.

W językowym obrazie kobiety przedstawionym w programie *Po mojemu* bardzo ważne miejsce zajmują typy kobiet. Ze względu na to, że według Cejrowskiego określenie konkretnych typów ma pomóc przedstawicielkom płci żeńskiej w postępowaniu z mężczyznami, dziennikarz opisuje przede wszystkim te cechy, które mają wpływ na relacje damsko-męskie: „Kobiety występują w czterech typach. I warto nazwać swój własny typ, żebyś wiedziała, co możesz zrobić ze swoim facetem, a czego nie. Do czego jesteś stworzona, a czego nie potrafisz kompletnie”. Cejrowski wyróżnia następujące kategorie kobiet:

- Kobieta-bluszcz:

Kobieta bluszcz, to jest taka kobieta, że ona się musi zawiesić na swoim mężczyźnie, bo ona sama nie daje rady. (...) Zawsze się musi zawiesić, emocjonalnie się musi zawiesić. On wraca z pracy umęczony, ona się zawiesza na tym swoim chłopie i wisi. I jak nie ma pergoli, to ona się zawali i zgnije tam w trawie. Nie daje rady, więc musi mieć faceta, który ją podeprze (4/2).

- Matka Teresa:

Matka Teresa to jest drugi typ. To jest ta poświęcająca się. Ona w każdej sytuacji jest taka troszkę, jak

ta lampka i chłop jej będzie po plecach chodził, to jest niedobre, a ona na to pozwoli, dla domu, dla rodziny, wszystko poświęci. Faceta to będzie frustrowało. Facet czasami potrzebuje, żeby mu się kobieta postawiła (4/2).

- Kobieta-wamp:

Przeciwieństwo Matki Teresy i podobna trochę w typie do macho, ale w kobietach wampach o co innego chodzi. Ona coś sobie udowadnia, zdobywa facetów i taka jest „ichch rwrw”, a jak facet, który się próbuje przytulić, to ona wtedy „brr paszół mi won”. Bo ja jestem kobieta wamp, ja sobie dam radę sama. Niedobrze kobieto, niedobrze. Dobluszczuj się trochę (4/2).

- Baba-chłop:

Baba-chłop stwarza taką sytuację w domu, kiedy facet już naprawdę nic nie robi. On ci w niczym nie pomoże. Im bardziej będziesz zaradna, głupia ty babo-chłopie, tym bardziej się on będzie w naturalny sposób dezaktywował (4/2).

Kobieta-bluszcz jest określeniem powszechnie znanym, mającym długą tradycję kulturową. Wyzyskuje ono analogię pomiędzy cechami kobiety a właściwościami wskazanej rośliny. Bluszcz jest rośliną pnącą, potrzebuje podpory, na której mógłby się rozwijać. Ma przy tym tendencje do szybkiego rozprzestrzeniania się, przykrywania gęstymi liśćmi powierzchni, na której rośnie. Przez to często mówi się o jego inwazyjnym charakterze. Dodatkowo niektóre gatunki są trujące. Cejrowski wyróżniając typ kobiety-bluszczu, sugeruje zatem, że wskazane właściwości rośliny są podobne do pewnych cech charakteru i zachowań kobiet. Wskazuje na: potrzebę opieki, oparcia, „wiecznie kobiecego” przytulania się, przywierania. Jednak ta zależność kobiety od mężczyzny, w ujęciu Cejrowskiego, ma wyłącznie psychiczny charakter. Dziennikarz, porównując kobietę do bluszczu, a mężczyznę do pergoli, stwarza wizerunek kobiety, która nie potrafi radzić sobie sama ze swoimi emocjami, potrzebuje mężczyzny, który będzie ją wspierał, będzie jej metaforyczną „podporą”.

Na kobiecą zależność od mężczyzn Cejrowski zwraca również uwagę, opisując cechy charakterystyczne dla typu Matki Teresy. W tym przypadku mowa jest jednak o innych motywacjach konkretnych zachowań przedstawicielek płci żeńskiej – kobieta uzależniona jest od mężczyzny, nie ze względu na to, że sama nie daje sobie rady, ale przez to, że poświęca się dla rodziny. Priorytetem takiej kobiety jest, według prowadzącego, dobro domowników, zaś jej indywidualne potrzeby i opinie przestają mieć jakiegokolwiek znaczenie. Nazywając ten typ, Cejrowski kierował się zapewne życiową postawą realnie istniejącą postaci – Matki Teresy z Kalkuty – osoby znanej przede wszystkim ze zdolności poświęcenia się dla innych ludzi.

Dziennikarz, mówiąc o typie Matki Teresy, jednoznacznie go wartościuje³. Co ważne, ocena sformułowana jest z punktu widzenia mężczyzny („Faceta to będzie frustrowało. Facet czasami potrzebuje, żeby mu się kobieta postawiła”). Dziennikarz określa zatem zachowanie charakterystyczne dla tego typu kobiety, jako *niedobre i frustrujące mężczyzn*.

Kobieta-wamp, to – jak sam Cejrowski określa – „przeciwieństwo Matki Teresy”. Nie zależy jej zatem na dobru mężczyzn, z którymi wchodzi w związki, ale na korzyściach, które wynikają z łączących ją z mężczyznami relacji. Dziennikarz porównuje kobietę-wampa

3 Inaczej niż przy opisywaniu kobiety-bluszczu.

z typem mężczyzny określanym jako *macho*. Typ kobiety-wampa i mężczyzny-macho, według Cejrowskiego, łączy przede wszystkim chęć zdobywania partnerów. Jednak dziennikarz zwraca uwagę, że kobieta poprzez prowokujące i uwodzicielskie zachowanie, chce nie tyle zdobyć partnera, co udowodnić sobie, że jest samodzielna i zdolna do osiągania zamierzonych celów. W przeciwieństwie do „macho” nie zależy jej zatem na tworzeniu jakichkolwiek bliższych relacji.

Ten typ kobiety również jest przez Cejrowskiego wartościowany. Dziennikarz wprost mówi, że *niedobrze* jest, gdy kobiety postępują w ten sposób. Poprzez określenie *dobluszczuj się* radzi kobietom, aby przejęły pewne cechy od kobiet, które polegają na mężczyznach, szukają u nich oparcia i pomocy.

Ostatni typ kobiety – baba-chłop – jak sama nazwa wskazuje, dotyczy tych przedstawicielek płci żeńskiej, które posiadają cechy stereotypowo uznawane za męskie. Kobiety tak określone charakteryzują się zupełną samodzielnością w wykonywaniu obowiązków domowych, co, według Cejrowskiego, skutkuje wyłączeniem się mężczyzn z pomocy w prowadzeniu domu. Zaradność jako cecha kobiety jest w tej sytuacji krytykowana przez dziennikarza.

Ta nazwa również zawiera w sobie ocenę. Leksem *baba* ma zdecydowanie negatywne konotacje. Kojarzy się z kobietą niemłą, starszą, pozbawioną wrażliwości i wdzięku. Zestawienie go z wyrazem *chłop* jeszcze wyraźniej podkreśla brak kobiecości. Co więcej, Cejrowski bezpośrednio wyraża swój stosunek także przez użycie leksemu nacechowanego pejoratywnie (*głupia*).

We wskazanym przez Cejrowskiego podziale kobiet, pomiędzy poszczególnymi typami można odnaleźć pewne zależności. Jeżeli za podstawowe kryterium uzna się relacje damsko-męskie, to powstają dwie pary kontrastujących ze sobą wizerunków kobiet. W pierwszej (kobieta-bluszcz i matka-Teresa) znajdują się obrazy kobiet uzależnionych od mężczyzn, oddanych im; ich relacje z mężczyznami są oparte na bliskich, bardzo emocjonalnych i zażyłych stosunkach. Z kolei w drugiej (kobieta-wamp, baba-chłop), mężczyźni nie są kobietom potrzebni w tak dużym stopniu; kobiety przejmują role uznawane stereotypowo za męskie, są samodzielne; w sprawach uczuciowych zachowują rezerwę i powściągliwość (dlatego Cejrowski do kobiety-wampa mówi *dobluszczuj się*, bo nie ma w niej uczuć, emocji). Podsumowując, bardzo łatwo zauważyć, że przedstawiony w artykule sposób widzenia kobiety przez Cejrowskiego jest budowany wokół cech stereotypowo przypisywanych kobiecie. Prowadzący w każdym przypadku stosuje uogólnienia, formułowane przez niego opisy dotyczą każdej kobiety. Stereotyp kobiety jest przez dziennikarza bardzo silnie potwierdzany, a niekiedy także rozbudowywany. Zatem, gdy Cejrowski posługuje się metaforą *kobiety-tafl*i wskazuje zarówno cechy uznawane za typowo kobiece, powszechnie znane (np. wylewność, emocjonalność, skomplikowanie, słabość, bezbronność, zmienność), jak i takie, które wynikają z poprzednich, ale nie są bezpośrednio przypisywane stereotypowej kobiecie (np. brak umiejętności dystansowania się do pewnych doświadczeń). Podobne funkcje spełnia metafora *kobiety-zbieracza*, w której dziennikarz przekonuje, że specyficzny dla kobiet sposób robienia zakupów wynika z dawnego, zbieracko-łowieckiego stylu życia. Innym przypadkiem rozbudowywania stereotypu jest określanie pewnych cech, jako typowo kobiecych, mimo że nie są utrwalone językowo (np. naiwność, łatwowierność, podejrzliwość).

Image of woman showed In "Po mojemu" program consists of many elements. Wojciech Cejrowski broaches primarily about women's health issues, Her nature and emotions. He discusses typical behavior of woman. He indicates life roles which women should fulfill defining Her place In society. He says about relations between woman and surroundings, especially with men. He defines different kinds of women.

The most important element of woman illustrated In the show is Her psyche, which is characterized by journalist by metaphor/mirrors. Indicated metaphor exposes many kinds characteristics of women's personality, for example Her sensitivity, exuberance, affective intensity In response to events which happened. He mentions also being complicated, emotional, vulnerability and fragility. In addition Cejrowski highlights many other features of which women's personality consists, they are: volatility, jealousy, suspicion, being guided by intuition. Cejrowski noticing diversity between women's and men's personality thinks that those differences influence differently our abilities. Another important issue mentioned by Cejrowski is fulfilling social role of female. Journalist using metaphor of women having a nest argues that girl duty is to be wife and mother. Therefore he's critically speaking about women pursuing a different life model [for example, working woman]. He formulates also typology of woman. Cejrowski mentions and describes types of woman such as ivy-woman, wamp-woman, mother Teresa, and woman-man.

The way of view of woman presented by Wojciech Cejrowski is built around the qualities stereotypically assigned to woman.

Ciało w literaturze fantasy

(na przykładzie cyklu o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego)

Współczesny dyskurs humanistyczny skłania się ku pogładowi, że ciało i pleć człowieka stanowią konstrukt kulturowy. Ciało, ukształtowane pod wpływem kultury, coraz bardziej określa naszą tożsamość. Tę tendencję – wykorzystywania ciała do ustanowienia własnej osoby – możemy zauważyć w literaturze fantasy, co wykażę na przykładzie sagi o wiedźminie Geralcie, autorstwa Andrzeja Sapkowskiego. Związane jest to z faktem, że saga, jak i wszystkie utwory należące do gatunku są głęboko zakorzenione w kulturze popularnej i wykorzystują obecne w niej wzorce. Choć pozornie tworzenie takich historii polega na kreowaniu zupełnie nowych światów, to ich budulcem są zawsze ugruntowane schematy. Dotyczy to w dużej mierze stereotypów płciowych, wokół których osnute są działania bohaterów. Odbijają one współczesne dylematy i przekształcenia w obrębie tożsamości płciowej. Heroiczne wzorce sąsiadują z próbą ich demistyfikacji, a popkulturowa tęsknota za supermanem z podskórnie wyrażonym przekonaniem, że współczesna kultura uniemożliwia jego istnienie. Wątpliwości te przekładają się na napięcie pomiędzy skrajnymi kategoriami estetycznymi. W tym konflikcie starego i nowego, wysokiego i niskiego kształtują się postacie bohaterów. Ich wizerunki rozdarte są pomiędzy tęsknotą za tradycyjnymi rolami, a ironicznym dystansem do nich. Jest to szczególnie interesujące w przypadku takich utworów jak saga o Wiedźminie, gdyż w wykreowanym przez Sapkowskiego świecie – z założenia odległym czasowo i przestrzennie – możemy dostrzec współczesne zjawiska i bliską nam problematykę.

Sposób przedstawiania bohaterów w sadze o Wiedźminie pozwala wykazać, że ich cielesność jest konstruktem kulturowym zbudowanym na bazie współczesnych wzorców. Przykładem są postacie czarodziejek, które nie powielają powszechnie znanego obrazu, ale za to stanowią ciekawe wypadkowe wielu wzorców i stereotypów dotyczących kobiet. Przede wszystkim bardziej przypominają znane z baśni czarownice niż czarodziejki, ponieważ podkreślony jest znacznie ich egoizm, wyalienowanie ze społeczeństwa i bezdusność. Jako małe dziewczynki, brzydkie i niemające większych szans na zamażpójście, zostały przez swe rodzinny oddane do Aretuzy – szkoły czarodziejek, w której przeszły szkolenie magiczne. Ich bezdusność i bezwzględność można wytłumaczyć właśnie tym faktem – są w dwójnasób okaleczone. Ich brzydota i fizyczne mankamenty potęgowane są poprzez odrzucenie przez rodzinę i okaleczenie emocjonalne. Przy tym poświęcenie się magii czyni je bezpłodne, przez co są zupełnie pozbawione perspektyw spełnienia się w rodzinie. Ciało stało się przyczyną ich wyalienowania. Brzydota determinuje ich los i powoduje, że nie mają wyboru co do swojej przyszłości. Ingerencja w ich ciało za pomocą magii jest ceną za wiedzę i władzę jaką, daje im magia.

Czarodziejki instrumentalnie wykorzystują swoje ciało jako narzędzie służące im do podkreślania statusu społecznego. Korzystając ze swoich umiejętności, wytwarzają iluzję, dzięki której są piękne, bo tego wymaga od nich prestiż tego zajęcia. Nie mogą pozwolić sobie na przeciętność i zachwycają nieprzeciętną urodą zarówno mężczyzn jak i inne kobiety. Przy tym doskonale zdają sobie sprawę z tego, co można osiągnąć, wykorzystując wrażenie jakie robi się na innych ludziach. Nie mają żadnych oporów, aby wykorzystać swoją urodę w walce

o wpływy polityczne.

Ich wyobcowanie ze społeczeństwa i postrzeganie w negatywny sposób to echa stereotypu, że kobiety, które dążą do dominacji nad mężczyznami, sprzeciwiają się utartym społecznie prawom i roli, która powinna być im przypisana. Nie mogą być żonami i matkami, a więc są społecznie bezużyteczne - nie są w stanie wypełniać podstawowych kobiecych powinności.

Dobrym przykładem na nietypowe podejście Sapkowskiego do tematu czarodziejek jest Yennefer z Vengerbergu. Swoją urodą robiła ogromne wrażenie. Miała bladą twarz, burzę długich czarnych loków i niesamowicie zimne, fiołkowe oczy. Pachniała bzem i agrestem. Na odsłoniętej głębokim dekoltem szyi nosiła aksamitkę z obsydianową gwiazdą. Była czarodziejką, więc jak wspomniałam wcześniej - wszystko to była jedynie iluzja – w rzeczywistości była brzydką garbuską, która utraciła wzrok podczas bitwy pod Sodden. Korzystała z magicznych zdolności i bez wahania wykorzystywała fakt, że jej uroda hipnotyzuje mężczyzn. Ciekawe jest, że wiedźmin Geralt, jedyny, który ją naprawdę kochał, zauważał braki w jej wyglądzie. Dostrzegał zbyt długi nos, zbyt wąskie usta i przede wszystkim zauważał, że fiołkowe oczy, które na niego patrzą to oczy garbuski.

Yennefer była bardzo piękna. W porównaniu z delikatną, bladą i raczej pospolitą urodą kapłanek i adeptek, które Ciri oglądała co dnia, czarodziejka jaśniała urodą świadomą, wręcz demonstracyjną, zaakcentowaną, podkreśloną w każdym szczególe. Jej kruczoczarne loki, kaskadą opadające na ramiona, lśniły, odbijały światło jak pawie pióra, wijąc się i falując przy każdym poruszeniu.(...)Nagle przemożnie zapragnęła mieć to, co miała Yennefer - piękną, odsłoniętą głęboko szyję, a na niej śliczną czarną aksamitkę i śliczną skrzającą się gwiazdę. Wyrównane, podkreślone węgielkiem brwi i długie rzęsy. Dumne usta. I te dwie okrągłości, unoszące się przy każdym oddechu, opięte czarną tkaniną i białą koronką...¹

Wiedźmin podszedł, przyglądając się w milczeniu. Widział jej lewe ramię, odrobinę wyższe od prawego. Nos, odrobinę za długi. Usta, nieco zbyt wąskie. Podbródek, troszkę zbyt cofnięty. Brwi, za mało regularne. Oczy... Widział zbyt wiele szczegółów. Zupełnie niepotrzebnie. (...) Nadal patrzył. Miała figurę dwudziestolatki, choć jej prawdziwego wieku wołał nie zgadywać. Poruszała się z naturalną, niewymuszoną gracją. Nie, nie sposób było zgadnąć, jaka była dawniej, co w niej poprawiono².

A on nagle znalazł prawdę. Wiedział. Wiedział, kim była niegdyś. O czym pamiętała, o czym nie mogła zapomnieć, z czym żyła. Kim była naprawdę, zanim stała się czarodziejką.

Bo patrzyły na niego zimnie, przenikliwe, złe i mądre oczy garbuski³.

Yennefer potrafiła cynicznie wykorzystywać zainteresowanie, jakie wzbudzała w mężczyznach i umiejętnie posługiwała się swoim ciałem. Nawet Geralt początkowo zahipnotyzowała i zmusiła do rozprawienia się z dwoma rajcami miejskimi, którzy mieli rozpuszczać plotki stawiające ją w złym świetle. Jest mistrzynią dbania o własne interesy, wie z kim należy się spoufalać, a kogo lepiej omijać z daleka. Yennefer jest świadoma swojej siły, potrafi dominować nad mężczyznami, rządzić nimi. Z czasem dowiadujemy się jak bardzo przeszkadzają jej mankamenty ciała. Bezplodność traktuje w kategoriach niepełnosprawności, czuje się przez to gorsza i mniej wartościowa. Potajemnie stara się odnaleźć lekarstwo, które pomogłoby jej zajść w ciążę.

1 A. Sapkowski, *Czas pogardy*, Warszawa 2001, s. 259.

2 A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, Warszawa 2001, s. 274-275.

3 A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, Warszawa 2001, s. 244-245.

Zaskakujące w postaci Yennefer jest to, że mimo zwrotu w stronę kobiecości nie ztraca ona swojego charakteru. Nigdy nie zostaje wtłoczona w rolę ślicznej kobietki, marionetki w rękach potężniejszych władców. Cały czas działa, jest aktywna, nie poddaje się przeciwnościom i nie powierza swoich losów w ręce innych ludzi.

Tak naprawdę to ona bardziej ratuje Ciri niż Geralt i to ona staje się dla niej archetypowym ojcem – pokazuje jej świat, uczy życia i realiów w nim panujących, podczas gdy wiedźmin jest opiekuńczy, uczuciowy i dba o bezpieczeństwo. Jest to pewnego rodzaju przeniesienie tradycyjnego podejścia do wychowania, w którym dziecko wychowywane przez matkę w pewnym wieku przechodzi pod opiekę ojca, który przygotowuje go do życia w świecie.

Wprowadzenie do fabuły postaci Yennefer miało zaskoczyć czytelnika. Pojawiająca się na arenie wydarzeń piękna kobieta kojarzy się głównie z nagrodą dla rycerza, wojownika, czy wiedźmina, a czarodziejka bynajmniej nie zamierza być niczyją nagrodą. Przeciwnie – to ona dobiera swoje zdobycze i trofea⁴.

Cielesność, a co za tym idzie także płeć, to wyznacznik tożsamości bohaterów. Szczególnym przypadkiem jest tu Cirilla – kluczowa postać całego cyklu, która dorasta na kartach książki – stopniowo w trakcie akcji powieści kształtuje się jej osobowość. Cała historia polega na walce właśnie o nią, co Sapkowski podkreślił, budując jej postać w sposób skomplikowany i niejednoznaczny. Ciri jest zapowiedzianą przez proroctwa królową, która zjednoczy wszystkie królestwa i dzięki której zapanuje pokój na świecie, ale przede wszystkim to kilkunastoletnia dziewczynka, brzydulka o zielonych oczach z blizną na twarzy.

Początkowo poznana w Kaer Morhen dziewczynka jawi się czytelnikowi jako wiedźminka. Jest po męsku wychowywana przez stacjonujących w Warowni wiedźminów i zachowuje się jak chłopiec. Geralt i jego towarzysze uczą ją tego, co sami potrafią najlepiej, czyli władania mieczem oraz wpajają jej prawdy życiowe, które pomagają im samym przetrwać w trudnych czasach. Dziewczynka jest uczona, aby się nie bać, aby śmiało iść przez życie, walczyć o przetrwanie i nie lekceważyć wroga. Przechodzi wiedźmińskie szkolenie, ale nie zostaje poddana próbie traw tak jak chłopcy. Jest otoczona opieką i miłością, ale realizowanymi w męskim standardzie – szorstko i bez okazywania uczuć, które są uznawane za słabość. Buntuje się przeciwko swojej płci – wolałaby być chłopcem i być sprawniejszą fizycznie, a przede wszystkim móc zostać prawdziwym wiedźminem. Wszystkie cechy, których nabyła Ciri w towarzystwie wiedźminów w bardzo młodym wieku, właściwe stereotypowi wojownika, będą towarzyszyć jej przez cały czas. Nigdy nie zapomni o tym na kogo została wychowana.

Gdy ujawniają się magiczne zdolności dziewczynki, przechodzi ona pod opiekę czarodziejek – początkowo Triss Merigold, a później Yennefer z Vengerbergu. Poza rozwijaniem w sobie pierwiastka magicznego, uczy się od nich co to znaczy być kobietą i na czym polega rola kobiety w świecie. Ze względu na swe wyemancypowane nauczycielki, Ciri wyrasta na świadomą siebie kobietę, która zdaje sobie sprawę z siły, jaka towarzyszy kobiecości. Dodatkowym bodźcem jest dla niej Nenneke, arcykapłanka Melitele, bogini płodności i Wielkiej Matki, która całą swoją osobą podkreślała istotę żeńskiej mocy w świecie. Kobiecość nowoczesna i świadoma starła się w osobie Cirilli z męskim wychowaniem wiedźminki, ciągłymi treningami i walką z własnymi słabościami. Nauczyła ją odkrywania siły w swojej wrażliwości, delikatności i wszystkich kobiecych aspektów charakteru.

To podwójne wychowanie – połączenie męskiego szkolenia wiedźminów i kobiecości czarodziejek – czyni z Cirilli osobę androgyniczną. Jej tożsamość jest performatywna, tworzy się poprzez inskrypcje i cytowanie. Powtarza ona zachowania jej poszczególnych opiekunów i w ten sposób buduje własną osobowość. Interesujący przy tym jest dysonans, jaki się tworzy między Ciri a rolami płciowymi do których aspiruje. Z jednej strony chciałaby

4 S. Bereś, A. Sapkowski, *Historia i fantastyka*, Warszawa 2005, s. 79.

być mężczyzną, co klóci się z jej delikatnością i dziewczęcością. Walka na miecze i wojskowy rygor nie są przeznaczone dla małych dziewczynek. Z drugiej strony sposób, w jaki Sapkowski zbudował jej postać, nie pasuje także do czarodziejek, ich świadomej kobiecości i zniewalającej urody. Czytelnik po raz kolejny czuje rozdarcie pomiędzy stereotypem małej dziewczynki a tym, co autor dla tej postaci zaplanował. Można podejrzewać, że celem takiego zabiegu literackiego mogło być ukazanie ludzkiej determinacji w dążeniu do celu i kreowania własnego ciała i własnej tożsamości. Cirilla jest przede wszystkim osobą, pełnowartościową postacią niezależną od płci, która w stereotypowym postrzeganiu ogranicza. Jest silna, niezależna i uparta. Cechuje ją bystrość umysłu, lojalność wobec bliskich ludzi. Rozwój tej postaci, jaki śledzimy w ciągu kolejnych tomów, pozwala Sapkowskiemu pokazać każdy aspekt jej charakteru oraz zawilości tożsamości płciowej młodej osoby, która nie zawsze do końca wie, kim naprawdę jest.

Drugą postacią udowadniającą, że w sadze o Wiedźminie ciało jest przede wszystkim konstruktem kulturowym jest Maria Barring, czyli łuczniczka Milva. Jest typową wojowniczką, agresywnie nastawioną do rodzaju męskiego. Cała jej postawa przywołuje na myśl aktywistki feministyczne, działaniem walczące o uznanie kobiet równym mężczyznom. Zajmuje się łucznictwem, poluje, przyłącza się do kompanii wiedźmińskiej i walczy ramieniem z mężczyznami. Za młodu uciekła z domu, ponieważ ojciec ją molestował i dołączyła do driad, które traktowały ją jak przyjaciółkę i dla których pracowała, spłacając dług za uratowane życie. Potrafiła się odwdziżyć w żołnierskim stylu – nie pytając o nic i robiąc to, co jej rozkazano.

Gdy dołączyła do kompanii Geralta, była jedyną kobietą określoną jako dzika i pyskata pół driada, pół baba. Wsławiła się zupełnie sprzecznym z typowym obrazem kobiety męstwem w walce, cierpliwie znosiła trudy podróży w mało komfortowych warunkach i całkowicie podporządkowała się dowódcy – wiedźminowi. W postaci Milvy na pierwszy plan wychodzi jej niechęć do rodu męskiego, często podszyty wręcz pogardą. Uważa ich za prymitywnych, skupionych wyłącznie na zaspokajaniu niskich popędów i egotycznych. Nie przepuszcza okazji, aby pokazać towarzyszom co sądzi o ich sposobie myślenia.

– Gadacie tak mądrze, że aż łeb kręgiem wiruje – parsknęła Milva. – A przecie i tak wszystkie te mądrości koło tego się kręcą, co u baby pod kiecką. Filozofy zasrane⁵.

– A nie mówiłam? Nic, jeno o tym! Mądrze zaczynają, a zawždy na dupie kończą!⁶

Milva nie jest świadoma swojej kobiecości w takim stopniu jak inne bohaterki na kartach książek Sapkowskiego. Przypomina raczej zaszczute zwierze, które nieufnie odnosi się do otoczenia, długo nie pozwala się oswoić i dla którego najważniejszą rzeczą na świecie jest przetrwanie w trudnych czasach. Robi to, co do niej należy, nie chce angażować się w sprawy, której jej nie dotyczy, aby nie wpaść w tarapaty. Jest rozważna i ostrożna. Nienawidzi, gdy ktoś traktuje ją wyjątkowo ze względu na jej płeć. Stara się być dobra w tym co robi, bo ma świadomość, że tylko to może ją uratować podczas wojny – doskonale umiejętności i radzenie sobie w trudnej sytuacji.

Bycie kobietą schodzi na dalszy plan, bo nie ma dla niej praktycznego znaczenia, czyli jest zbędne. Milva potrafi doskonale dostrzegać to, co jest dla niej ważne i potrzebne do życia, a co jest balastem, którego trzeba się pozbyć, bo w trudnych chwilach może hamować. Kobiecość jest dla niej właśnie takim balastem. Gdyby dopuściła

5 A. Sapkowski, *Chrzest ognia*, Warszawa 2001, s. 288.

6 A. Sapkowski, *Chrzest ognia*, Warszawa 2001, s. 292.

do siebie myśl, że jest gorsza niż jej towarzysze, nie udało się jej dotrzymać im kroku.

Wielość wzorców, jakie można odnaleźć w prozie Andrzeja Sapkowskiego, pozwala nie tylko wykazać istotne powiązania ze współczesną kulturą. W literaturze popularnej, a szczególnie w fantasy doszło do znaczących zmian w prezentowaniu postaw kobiecych. Zmiany te dokonały się pod wpływem teorii feministycznych i genderowych i zrewolucjonizowały oblicze gatunku, który dotychczas uznawany był za „męski” rodzaj literatury.

Prezentując postacie mężczyzn, Sapkowski wziął pod uwagę problem, jaki zrodził się w ostatnich latach przy definiowaniu męskości. W dobie emancypacji i gloryfikowania siły kobiet, mężczyznom trudno się odnaleźć. Pleć nie jest już wyznacznikiem ich wartości – są narażeni na bezrobocie, często to partnerka jest lepiej wykształcona i więcej zarabia. Takie zjawiska rodzą frustracje. Od mężczyzn w dzisiejszych czasach nie wymaga się już pełnej sukcesów kariery zawodowej, ale większego zaangażowania w sprawy domowe i w opiekę nad dziećmi. Dodatkowo są pod ciągłą presją samorozwoju i dbania o siebie. Problemem jest też samo podejście współczesnego mężczyzny do płci. Nie wie on, czy powinien dbać o różnice i doceniać to, co odmienne, czy raczej unikać zwracania uwagi na odrębność tożsamości.

Współczesny świat zdominowany przez kobiety cierpi na brak prostych i jasno określonych wzorców, którymi mogliby się kierować mężczyźni i z którymi mogliby się utożsamić. Typ macho zostaje zepchnięty na margines, docenia się metroseksualnych mężczyzn, którzy otwierają się na swoją wrażliwość, a jednocześnie ciągle wymaga od nich zdecydowania, utrzymywania rodziny i bycia „prawdziwym mężczyzną”. Przy tym nie istnieją w dzisiejszym świecie żadne procedury inicjacyjne, które młodemu chłopcu uświadomiłyby, że stał się mężczyzną. Prowadzi to do upowszechnienia się stereotypu „wiecznego chłopca”.

Sapkowski jasno postawił granicę. Stawanie się wiedźminem to skomplikowany proces, który zarówno fizycznie jak i duchowo przeistacza chłopca w mężczyznę, a raczej mutantą - wiedźmina. Wiąże się to z przejściem Próby Traw, której procedura jest strzeżona przez wiedźminów. Przejście mutacji i przemiany, które dokonują się w młodych chłopcach za pomocą magicznych eliksirów, są ryzykowne. Wielu adeptów umiera podczas tych zabiegów. Inni dzięki temu mogą zmieniać kształt swoich żrenic, mają zwierzęco wyostrome zmysły, a ich ciało jest niesamowicie sprawne i wytrzymałe. Poddawani są także fizycznemu treningowi, który rozwija ciało i przygotowuje młodych wiedźminów do zabijania potworów. Ceną za umiejętności i nowe ciało jest, tak jak w przypadku czarodziejek – bezpłodność, a przy tym często zostają oszpecceni lub stają się albinosami jak główny bohater sagi.

Interesujące jest, że Geralta nie można nazwać bohaterem jednoznacznym. Sapkowski odcina się od prezentowanych wcześniej w literaturze fantasy wizerunków mężczyzn-wojowników i czyni z wiedźmina postać targaną wątpliwościami, problemami i rozterkami emocjonalnymi. Bohater okaleczony i rozdarty przyciąga uwagę. Sprawia, że czytelnicy łatwiej się z nim identyfikują i darzą go większą sympatią. Poza tym, poprzez swoje problemy (głównie związane z alienacją społeczną), Wiedźmin staje się bliższy współczesnym odbiorcom, zyskuje na autentyczności. Główną przyczyną problemów Geralta w powieści są źle przeprowadzone mutacje wiedźmińskie. Wskutek nich czuje się obco zarówno wśród ludzi, jak i innych wiedźminów. Ludzie nie akceptowali go z powodu jego bezwzględności w zabijaniu potworów. Korzystali z jego umiejętności, jednocześnie czując do niego głęboki wstręt pomieszany ze strachem.

Zaprawdę, nie masz nic wstrętniejszego nad monstra owe, naturze przeciwne, wiedźminami zwane, bo są to plody plugawego czarostwa i diabelstwa. Są to lotry bez cnoty, sumienia i skrupułu, istne stwory piekielne, do zabijania jeno zdadne. Nie masz dla takich jak oni między ludźmi pocziwymi miejsca. A

owo Kaer Morhen, gdzie ci bezecni się gnieźdzą, gdzie ohydnych swych praktyk dokonują, starte być musi z powierzchni ziemi, a ślad po nim solą i saletrą posypyany.

Anonim, *Monstrum albo wiedźmina opisanie*⁷

Uważano, że skoro potrafi z taką łatwością pozbywać się budzących grozę potworów to tak samo będzie postępował z ludźmi. Związane było to z wizerunkiem wiedźminów jako tych, którzy po mutacjach zostali pozbawieni ludzkich uczuć. Paradoksalnie, właśnie posiadanie emocji i umiejętność odczuwania powodowała, że Geralt czuł się obco także w towarzystwie innych wiedźminów. Nie potrafił bezlitośnie zabijać i bezmyślnie wykonywać poleceń ludzi, którzy mu płacili. Dowodem na jego nietypowe podejście do zawodu wiedźmina są słowa, które wypowiedział do Ciri, gdy zapytała go dlaczego tak ważna jest w czasie wojny neutralność:

Czy rozumiesz teraz, czym jest neutralność, która tak cię porusza? Być neutralnym to nie znaczy być obojętnym i nieczulym. Nie trzeba zabijać w sobie uczuć. Wystarczy zabić w sobie nienawiść⁸.

To okaleczenie psychiczne związane z samotnością potęgowane jest jego bezpłodnością i niemożnością założenia rodziny. Geralt przelewa więc wszystkie swoje uczucia na Ciri, przeznaczony mu dziecko-niespodziankę, oraz na Yennefer – czarodziejkę, z którą ostatecznie się wiąże. Tylko w ten sposób jest w stanie zaspokoić swoją potrzebę bliskości, rodziny i miłości. W trudnych czasach wojny potrafi zbudować rodzinę (a przynajmniej jej namiastkę) i odnaleźć spokój. Takie postrzeganie męskości budzi w czytelnikach empatię i zrozumienie, a także pokazuje, że niezależnie od okoliczności i problemów ze zdefiniowaniem własnej tożsamości, istnieje typ męczyzny, który radzi sobie w każdych warunkach.

W przypadku sagi o Wiedźminie, można powiedzieć, że cielesność konstryuuje tożsamość bohaterów. Czarodziejki tworzą iluzję, bo żyją pod presją piękna i urody, Cirilla musi uciekać przed oprawcami i okrucieństwem wojny, więc została przedstawiona jako młoda dziewczyna, podatna na zmiany i modyfikacje zarówno dotyczące ciała jak i osobowości. Wiedźmini z kolei potrzebowali fizycznej sprawności oraz wytrzymałego, silnego ciała, aby móc spełniać swoją powinność i walczyć z potworami. Każdy z wymienionych przeze mnie bohaterów musi dostosować swoje ciało do wymagań, jakie stawia przed nimi literacka rzeczywistość. Czarodziejki muszą sprostać wymaganiom społecznym, Ciri toczącej się dookoła wojnie, a Geralt specyfice własnego zawodu. Problematykę cielesności poruszoną w sadze Sapkowskiego można bez trudu odnieść do rzeczywistości, gdyż problemy dotyczące wyrażania i tworzenia własnej tożsamości poprzez ciało są wciąż aktualne.

Literatura popularna nie jest jednolita. Posługuje się stereotypami i wzorcami dotyczącymi cielesności kobiet i mężczyzn. Inspiruje się i korzysta z ogromnego zbioru jakim jest kultura, co pozwala jej reprodukować, rozwijać i przełamywać stereotypy i wzorce. Jej zakorzenienie we współczesnej problematyce możemy dostrzec właśnie poprzez wyodrębnienie z tekstów poszczególnych elementów, chociażby takich jak podejście do ciała. Wykorzystywanie znanych struktur i odwoływanie się do świata i problematyki bliskiej współczesnemu człowiekowi sprawia, że ucieczka w nieznane światy staje się dla czytelnika łatwiejsza. To zresztą zaważa na popularności tego typu literatury – lubimy to, co już znamy, co jest nam bliskie. Uciekamy w odległe światy czytając fantasy, ale urzeka nas w niej to wszystko, co przypomina nam nas – nasze problemy i system wartości.

7 A. Sapkowski, *Krew elfów*, Warszawa 2001, s. 43.

8 A. Sapkowski, *Krew elfów*, Warszawa 2001, s. 149

O ciele i cielesności w Harlequinie

Harlequin jako wytwór popkultury

W jednym z artykułów Janusz Misiewicz nazywa harlequiny „produktem powieściowym”¹. Odwołując się do arystotelesowskiej *Poetyki*, analizuje wybrane teksty pod kątem wyznaczników literackości, a w finale rozważań odmawia im miana literatury. Tym samym — w jego koncepcji — harlequiny stają się wytworem przemysłu, jakim jest sztuka masowa. Razem z telenowelą otwierają szereg utworów z różnych gałęzi sztuki zaliczanych w poczet popkulturowego kiczu².

Na powinowactwo harlequinów z kulturą popularną wskazuje wiele elementów. Nastawione na przyniesienie zysku, trafiają nie do księgarni, ale do kiosku, centrum kolportażowego, sklepu spożywczego — punktów sprzedaży, które przyciągają najwięcej klientów; mają zawsze zbliżoną objętość (150-180 stron) i charakterystyczne okładki, pozwalające na natychmiastowe zidentyfikowanie książki. Kierowane do jak najszerszej grupy czytelników, są łatwe i względnie przyjemne w odbiorze; nie wymagają zaangażowania intelektu, wyobraźni ani nawet poświęcenia zbyt wiele czasu czy uwagi. Operują prostymi technikami przekazu — niewyrafinowanym językiem obfitym we frazesy i klisze językowe, banalnym schematem fabularnym zbudowanym na jednym wątku, bohaterami o nieskomplikowanej psychice. Wychodzą naprzeciw tendencjom w kulturze masowej, modnym poglądom i aktualnie dominującemu stylowi życia — od pozornej niezależności finansowej kobiet, przez samotne rodzicielstwo, po propagandę antykoncepcji. Produkowane masowo, za każdym razem mówią o tym samym i w taki sam sposób: ci sami bohaterowie o zmienionych imionach i jednej lub dwóch nieistotnych cechach indywidualnych spotykają się w tej samej scenerii, przeżywają ten sam romans, prowadząc takie same rozmowy w obliczu tych samych emocji — zupełnie niezależnie od autora i miejsca powstania jednostkowego egzemplarza.

Stereotyp w Harlequinie

Harlequin, jak żaden utwór literacki, tworzony się przede wszystkim z myślą o adresacie, którym jest „zwykła” kobieta prowadząca „zwykłe” życie. W artykule poświęconym temu zagadnieniu Kinga Dunin mówi o dostosowaniu tekstu tłumaczonego do mentalności polskiego odbiorcy³, ale to tylko jeden z wielu elementów podporządkowania treści czytelniczce. Harlequiny koncentrują się na wątku romansowym; nasączają akcję perypetiami melodramatycznymi, ale nigdy nie tragicznymi; oczyszczają świat przedstawiony z brutalizmu, przemocy, real-

1 J. Misiewicz, *Produkt powieściowy, czyli co znajdujemy w „Harlequinach”*, „Akcent” 1995 nr 1, s. 63.

2 O harlequinie w tym kontekście wypowiada się Jerzy Pilch w wywiadzie udzielonym „Tygodnikowi Powszechnemu”. V. J. Pilch, *O tandecie w sztuce, polityce i obyczajach. Łatwość kiczu*. Rozm. przepr. K. Burnetko i M. Nawrocki, „Tygodnik Powszechny” [Online]. 2003 nr 5. [Dostęp: 23.04.2013]. Dostępny w Internecie: <http://tygodnik.com.pl/numer/279505/pilch.html>.

3 „Z liczącego około 190 stron oryginału tłumacze zatrudnieni przez wydawnictwo produkują 156-160 stron tekstu spolszczonego [...]. W redakcji produkt zostaje poddany dalszej ujednolicającej obróbce. Nadmiar kolokwializmów, nie przyjęte w Polsce erotyczne metafory, ewentualna specyfika języka oryginału zostają doprowadzone do stanu maksymalnej, wręcz nudnej poprawności.” V. K. Dunin, *Harlequiny, harlequiny... Literatura czy towar?*, „Społeczeństwo otwarte” 1995 nr 1, s. 23.

nych zagrożeń i wartościują go zgodnie z powszechnym, „mieszczańskim” poczuciem moralności — wszystko to w celu przedstawienia rzeczywistości przekłamanej, wyidealizowanej, jednoznacznie pozytywnej, a co za tym idzie — całkowicie bezpiecznej. Zasadą konstrukcyjną świata jest tutaj iluzyjność, pozwalająca czytającemu na terapeutyczną ucieczkę od niechcianej rzeczywistości.

Z kolei oddziaływanie na zbiorowego odbiorcę umożliwia posłużenie się na wielu płaszczyznach stereotypem. Będzie on pełnił istotną funkcję w zakresie języka, zwłaszcza w kontekście erotyki. Uciekanie się w opisie doznań seksualnych nie tylko do określonej stylizacji opartej na hiperboli, ale wręcz do konkretnych sloganów („nie była w stanie powstrzymać ogarniającej jej fali rozkoszy” — NP⁴; „każda komórka jej ciała zamarła, by po chwili rozplnąć się w fali rozkoszy”, „przez jej ciało przepłynęły ostatnie fale rozkoszy” — NZ; „Wstrząsana falami rozkoszy, przyłgnęła do niego” — NN; „poddal się wzbierającej fali rozkoszy” — CD) będzie pozwalało na odwołanie się do skonwencjonalizowanych wyobrażeń o seksie i sposobów przełamywania związanego z nim tabu. Stereotypizacja będzie miała też udział w tworzeniu całego obyczajowego tła zdarzeń: wtedy, gdy akcja toczy się wśród przedstawicieli wyższych sfer, książąt, szejków, wyobraźnia czytelnika zostaje rozbudzona, a jednocześnie zaspokojona kilkoma obiegowymi sądami, bez konieczności wchodzenia w problematykę życia danej społeczności, a tym samym — objętościowego i treściowego poszerzenia tekstu. Jednak kluczową rolę spełnia stereotyp w kreacji dwojga protagonistów i relacji pomiędzy nimi, w budowaniu jednego, stale powracającego w każdym harlequinie wzorca miłości, kobiety i mężczyzny.

Kobieta Doskonała, Mężczyzna Doskonały

Bohaterowie harlequinów rzadko mają charakter choćby lekko zarysowany; są bytami czysto biologicznymi, kreowanymi przez pryzmat nie psychiki, a impulsów, popędów, fizjologicznych dążeń motywujących ich działania, które z kolei są częściowo ograniczane przez moralność i konwenanse. W pewien sposób łączą w sobie freudowskie *id* i *superego*, pomijając same *ego* — z przewagą elementów przynależnych sferze instynktu. Aprobują ogólnie pojęte zasady „przyzwoitości”, ale w ich granicach ulegają zmysłom. Jak zauważa profesor Misiewicz we wspomnianym artykule⁵, są stworzeniami czysto cielesnymi, a ich zróżnicowanie opiera się na kategorii płci; tym samym harlequin kreuje tylko dwa typy bohaterów: męskiego Mężczyznę i kobietą Kobietę.

Mężczyzna, obserwowany i oceniany przez Kobietę, z punktu widzenia której zwykle prowadzona jest narracja⁶, waloryzowany jest dodatkowo jako doskonały reprezentant swojej płci, ideał męskości. Jego atrybutami są siła, drapieżność, „gorąca krew”, całkowita niezależność, szczególnie finansowa, pewność siebie, zbliżona do arogancji nonszalancja, niekiedy brutalność — obowiązkowo przejawiające się w fizjonomii, postawie, sposobie poruszania się.

Kiedy usłyszała stuk kowbojskich butów na metalowych schodach, podniosła głowę i ujrzała schodzącego po stopniach Denvera. Schylał głowę, by nie uderzyć się o wystający nawis. Był tak wysoki, tak przytłaczająco przystojny, tak agresywnie męski. Serce załomotało jej niespokojnie, gdy podszedł bliżej. [NP, s. 15]

4 Cytaty z analizowanych harlequinów podaję ze skrótem przypisanym im w bibliografii załącznikowej.

5 J. Misiewicz, *op. cit.*, s. 67.

6 Pod tym kątem rozpatruje sposób charakteryzowania bohatera męskiego A. Snitow. V. A. B. Snitow, *Romans masony: pornografia dla kobiet jest inna*, przeł. J. Kutyla, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9-10, *passim*.

Nigdy nie była w stanie określić, co to było, ale coś w Jake’u Morganie działało jej na nerwy. Nie chodziło tylko o jego zniewalającą pewność siebie — tę męską cechę, której już dawno nauczyła się nie lubić i nie ufać tym, którzy ją mieli silnie rozwiniętą. [...] A może po prostu o czysty testosteron, który z niego emanował. Było go za dużo. Był za męski. Za czarujący. I totalnie za bardzo zadowolony z siebie. [NZ, s. 7]

Każdorazowo pod względem aparycji Mężczyzna jest wyjątkowo przystojny, nie tylko w oczach bohaterki, ale również postaci dalszoplanowych; co ciekawe, często podatni na urok bohatera — bez żadnych dwuznaczności — bywają jego męscy przyjaciele. Obligatoryjnie musi być wysoki i dobrze zbudowany, w typie południowca, jako że zwykle ma korzenie latynoskie, hiszpańskie, włoskie lub bardziej egzotyczne (na to zapotrzebowanie odpowiada nowa seria „Romans z szejkiem”).

- To chyba cudzoziemiec, Włoch albo Hiszpan. Mówi, jakby przywykł do posłuchu. I... i robi ogromne wrażenie. W życiu nie widziałam nikogo przystojniejszego. [HR, s. 8]

Zdaniem Poppy, jej kuzyn James Carlton był typem paskudnym, oczywiście tylko z charakteru, bo przecież doskonale zdawała sobie sprawę z faktu, że jeśli chodzi o wygląd, to mało który mężczyzna mógł się równać z tym przystojnym, doskonale zbudowanym brunetem o ognistym, zniewalającym spojrzeniu południowca. [JN, s. 6]

Ciało Mężczyzny jest zresztą opisywane poprzez szereg opozycji, które można sprowadzić do tego, że jest ono silne, twarde, niemal niezniszczalne, a jednocześnie wrażliwe na dotyk Kobiety i zdolne do delikatności w stosunku do niej.

Paskudny typ z tego Jamesa, słowo daję, w każdym calu paskudny — dodała już w myślach. Po pierwsze cynik, po drugie brutal, po trzecie arogant. Aż dziwne, że potrafi tak delikatnie całować! [JN, s. 20]

Bohater męski jest silniej zdeterminowany przez popędy i bardziej podatny na seksualne przyciąganie. Kobiety — nie tylko główna bohaterka, ale także wspomniane byłe partnerki — przez samo pojawienie się wzbudzają w nim skrajne pożądanie, któremu musi ulec lub które przezwycięża, poświęcając się dla wyższego celu: zdobycia protagonistki. Niewątpliwie doświadczą gwałtownych emocji, czego zewnętrznym wyrazem jest zwykle niespodziewane kurczenie się odzieży.

Zatrzepotała rękami i pochyliła się nad stołem, pozwalając mu zajrzeć głębiej w dekolt. Poczuł, że jego spodnie stają się nagle strasznie ciasne. [NN, s.33]

JJ zebrała całą odwagę, wyciągnęła rękę i dotknęła jego uda. Kiedy poczuł delikatny, niepewny dotyk jej palców, drgnął silnie. [...] Zerknęła tam, gdzie na jego spodniach rysowała się wyraźna wypukłość. [CD, ss. 96, 97]

Ubiór jest zresztą istotnym elementem kreacji bohatera. Zwykle podkreśla jego walory fizyczne — umiejętny tors, mocne, sprężyste nogi — lub pogłębia wrażenie przystojności i nonszalancji. Mężczyzna w wariacie biznesmana lub księcia nosi elegancki garnitur; jako wolny strzelec czy artysta ubrany jest niedbale, w niedopiętą koszulę i džinsy. W ubraniu czuje się całkowicie swobodnie, strój podkreśla jego cechy prototypowe, zwraca uwagę Kobiety i pozwala poddać go wnikliwej ocenie.

Stojąc naprzeciwko niej oparł się ramieniem o ścianę. Był tylko o kilka cali od niej, kiedy zmusiła się do pozostania na swoim miejscu. Smoking rozchylił mu się na piersiach ukazując czerwoną jedwabną podszewkę. Począwszy od czarnych skórzanych lakierków aż do połyskliwych czarnych włosów był z bliska jeszcze bardziej druzgocząco atrakcyjny. I tak jak uderzyła ją jego postać i męska prezencja, tak też poczuła bijący od niego zapach, mieszaninę woni żywicznej sosny i aromatu jego męskości. [NP, s. 6]

Jego długie nogi były niedbale skrzyżowane. Wypływały materiał džinsów opinał uda, a jego jedyną ochroną przed tym wyjątkowo chłodnym majowym wieczorem była niezapięta flanelowa koszula narzucona na T-shirt. Typowe. Prawdopodobnie myślał, że kurtka przyniesie ujmę jego męskości. A może wiedział, jak dobrze wygląda i nie chciał zepsuć efektu. [NZ, s. 7]

Zdecydowanie rzadziej harlequinowy On pozbawiony jest miana najprzystojniejszego mężczyzny na świecie i pod względem aparycji zalicza się do grona przeciętniaków. Nadal jednak pozostaje możliwie męski poprzez dobór takich cech, które będą wskazywały na jego siłę i zwierzęcy magnetyzm.

Kobieta w harlequinie występuje w dwóch odmianach: jest albo młodą dziewczyną poszukującą miłości, naiwną i niedoświadczoną, zwykle przed inicjacją seksualną; albo kobietą dojrzałą, ale wciąż płodną, doświadczoną przez los i zdradzoną — ofiarą obłudnego kochanka bądź samotną matką. Kreuje się ją zarówno z perspektywy Mężczyzny, jak i jej własnej. Sama siebie postrzega jako zwykłą, niewyróżniającą się niczym spośród tłumu, często podkreśla swoją przeciętność, zwłaszcza w zestawieniu z fabularną rywalką, faktyczną lub nie.

Prosta sukienka z zielonego jedwabiu była najelegantszym strojem, jaki posiadała, ale nie należała do najmodniejszych kreacji. Gavin był przyzwyczajony do bardzo eleganckich i wyrafinowanych kobiet. Ona nawet gdyby się starała, nie mogła im dorównać. [LS, s. 128]

Prowadzi jednak dość niezwykle tryb życia — bywa projektantką mody, sławną panią adwokat, asystentką w wielkiej firmie, rzadziej zwykłą nauczycielką czy recepcjonistką w rodzinnym hotelu. Osiągnąwszy stabilizację finansową i spełniwszy się w życiu zawodowym, pragnie rozpocząć życie osobiste, lecz na drodze do miłości staje jej zawiedzione zaufanie do spółki z niskim poczuciem wartości i urojonymi kompleksami, takimi jak zbyt obfite piersi czy zmysłowe usta. Rzadziej bywa realnie oszpecona — na przykład przez miejscowe oparzenie czy skrzywioną stopę — jednak nie na tyle, by przeszkadzało to jej kochankowi; ułomny element często staje się wręcz punktem szczególnego pietyzmu.

Urodziłam się ze zniekształconą stopą. Kilka operacji poprawiło nieco jej układ, ale niczego nie dało się zrobić z kostką i kilkoma mięśniami powyżej. [...] Umiem przejść bez klamry kilka kroków, ale zaraz moja kostka wysiada. [...] Nie mogąc już dłużej hamować szalejącego w nim pożądania przylgnął wygłodniały do jej ust, popychając ją na łóżko. Uniósł jej nogę leżącą na ciemnozielonej narzucie i począł rozpinać klamrę. Zesztywniała na moment, ale pozwoliła mu ją usunąć. Gładził ręką jej nogę, kojąc delikatnie skórę w miejscach, gdzie rzemyki odcisnęły lekkie ślady. [ss. 25, 59]

W oczach Mężczyzny bohaterka nie tylko zdobywa najwyższe uznanie jako ideał piękna już przy pierwszym kontakcie, ale staje się ucieleśnieniem jego fantazmatów. Jest istotą bez skazy, „najpiękniejszą kobietą, jaką kiedykolwiek widział”, różną i lepszą od wszystkich poprzednich, tą, która budzi pożądanie. Mężczyzna wyzwala piękno Kobiety, zwraca uwagę na szczegóły umykające jej uwadze: idealną linię talii, łagodne zaokrąglenia, miękkość skóry. Dowartościowuje ją i nadaje jej egzystencji celowość, oczywiście na własny użytek — by wprowadzić ją w upragnioną rolę żony i matki.

Po chwili weszła do salonu ubrana w suknię ślubną. Snop światła słonecznego padający na nią z okna sprawił, że strój błyszczał jak spieniona morska fala obmywająca piaszczysty brzeg.

Ten widok odebrał Kristowi mowę i wyrł się na zawsze w jego pamięci. Na całym świecie jeszcze nie było tak pięknej panny młodej i przez następne długie lata nie będzie. [MM, s. 78]

Charakterystyczne w harlequinie jest to, że stawiając tezę o piękności Kobiety, poprzestaje się na stwierdzeniu, nie wysuwając argumentów. Opis kobiecego ciała sprowadzony zostaje do prostych ogólników, cech typowych, niewyróżniających, ewentualnie uzupełnionych jedną cechą indywidualizującą. Więcej uwagi niż faktycznemu wyglądowi poświęca się jej garderobie. Ubiór bohaterki musi być jednocześnie swobodny i elegancki, podkreślać jej zniewalającą urodę, ale nie może wykraczać poza kategorię „skromnego”; jako subtelny i stosowny, będzie górował nad wyzywającym strojem potencjalnej rywalki. Jedyną sytuacją pozwalającą protagonistce na zerwanie z tą regułą jest odkrycie w sobie kobiecości — gdy dotychczasowa bizneswoman zrywa ze sztywnym kostiumem biurowym na rzecz frywolnych ciuszków przeobrażających ją w kochankę.

Zobaczyła, jak przeniósł wzrok z niej na Crystal, porównywał je obie. Nietrudno było zgadnąć, co pomyślał, bowiem różnica między nią a jej siostrą była taka, jak między nocą a dniem. Crystal cała lśniła i jaśniała, od perelek na miękkiej złocistej sukience aż po jasne blond włosy spięte na czubku głowy w wymyślnych splotach. [...] Sukienka Courtney miała obcisły biały stanik z koronkami i długą falistą spódnicę. Platynowe włosy odrzuciła do tyłu i związała białą, welurową kokardą u nasady szyi. [...] U boku siostry eksplodującej światłem i elegancją przedstawiała się nader skromnie. [NP, s. 6]

Spośród gromady obcisłych spodni, kusych bluzeczek i zwiewnych sukienek najistotniejszym, często eksponowanym w harlequinie strojem jest suknia ślubna. Ma dla Kobiety olbrzymie znaczenie, niekiedy większe niż samo małżeństwo, jeśli ślub nie jest punktem kulminacyjnym, a częścią składową intrygi; jest strojem przywdziewanym — w optymistycznym założeniu — tylko raz w życiu i symbolizuje odrzucenie niewinności wobec zyskania statusu żony.

Demetria nie mogła z niej zrezygnować. To było znalezisko, dzięki któremu zaprojektuje dla siebie popisową kreację — zwiewną, lekką suknię, pełną powabu i elegancji. Będzie to strój, który zmusi Gregora, by wreszcie ją zauważył. [...] Suknia powinna być delikatna i kobieca. Musi rozpalać wszystkie zmysły przyszłego męża, by jej piękno na zawsze zapadło mu w pamięć. [MM, ss. 14, 28]

Ubranie Kobiety ma zupełnie inne znaczenie niż ubranie Mężczyzny. Nie definiuje jej, a chociaż niekiedy podkreśla kobiecość, jego podstawowym zadaniem jest zwrócenie uwagi na to, co osłonięte. Odzież jest zasłoną, za którą skrywa się nagość, czego Mężczyzna ma głęboką świadomość; kluczową funkcją ubrania staje się zmuszenie do fantazjowania o nagości, w harlequinie nierozzerwalnie związanej z seksem.

Ciała połączone

Seks, podobnie jak małżeństwo, nie jest, wbrew pozorom, finałem harlequina; zakończenie może nastąpić dopiero wówczas, gdy Kobieta i Mężczyzna wyznają sobie dozgonną miłość i podejmą decyzję o wspólnym życiu aż do śmierci. Aspekt seksualny jest jednak bardzo istotny w rozwijającej się relacji pomiędzy bohaterami jako jej główny — a niekiedy jedyny — fundament.

Pociąg erotyczny ujawnia się przy wstępnym kontakcie bohaterów. Spotykając się po raz pierwszy, nie tylko dostrzegają atrakcyjność partnera, ale także jego silny wpływ na swoje zmysły. Z perspektywy Kobiety mówi się o niezwykłym magnetyzmie, przyciąganiu; Mężczyzna zaś operuje konkretami.

Czuła się tak, jakby James Carlton, niczym profesjonalny bioenergoterapeuta, promieniował czymś niewidzialnym, jakby wysyłał w jej kierunku strumień jakiejś tajemniczej energii, skoncentrowanej męskiej energii, która jest w stanie przeniknąć z łatwością przez każdą zasłonę, pokonać każdą przeszkodę, sforsować każdą barierę. I dosięgnąć kobietę, obnażyć ją, zelektryzować, rozbudzić w niej coś niezwykłego, niepohamowanego, niesamowitego! [JN, s. 43]

Spojrzał na czubek jej głowy, powstrzymując się, by nie wyciągnąć szpilek podtrzymujących jej nieskazitelny francuski kok. Miał ochotę nią potrząsnąć, by jej włosy spłynęły na ramiona. Pragnął przyciągnąć ją do siebie i całować, póki lód w jej oczach nie zmieni się w ogień. Chciał znowu zobaczyć rumieńce na jej policzkach, ale nie z powodu zażenowania. Chciał ujrzeć rumieniec podniecenia.

Pragnął... pragnął... pragnął jej! [DM, s. 12]

Pierwsze spotkanie protagonistów jest dla Mężczyzny objawieniem: na jego drodze staje bogini, inna niż wszystkie, ale z pewnością nie jedyna. Góruje nad swoimi poprzedniczkami nie tylko urodą, lecz przede wszystkim niezwykłym wpływem, jaki na niego wywiera, wzbudziwszy żądze nieporównywalne z dotychczasowymi doświadczeniami. Wiadomo jednak, że Mężczyzna przed spotkaniem z nią odbył już praktykę u innych pań. Tego zresztą wymaga konwencja harlequinu: to On jest tym, który doskonale zna świat erotycznych uniesień i wprowadza do niego bohaterkę. Kobieta w harlequinie jej zazwyczaj dziewczicą, a jeśli nie, to zna tylko pragmatyczną stronę życia seksualnego — musi zostać wprowadzana w arkana sztuki miłości i nauczona czerpania z niej przyjemności.

Preludium jest właśnie pierwsze spotkanie bohaterów, podczas którego rozpoczyna się jej erotyczne rozbudzenie — nawet jeżeli Ona, uciekając się do powinności i moralności, pragnie zatrzymać ten proces i zaprzeczyć własnym odczuciom.

Powinna odejść, jak najszybciej, bo ten przystojny mężczyzna, który właśnie stał przed nią, sprawiał, że jej zmysły zaczynały podsuwać wyobraźni obrazy i odczucia, o których jedynie czytała lub marzyła, że się urzeczywistnią, gdy już będzie mężatką. [MM, s. 4]

Ona jednak nie ucieka, a On się nie powstrzymuje — bo w rzeczywistości nic nie stoi im na przeszkodzie, bohaterowie albo są wolni, albo szczęśliwym trafem wkrótce się uwolnią, albo wręcz za sprawą dziwnego zbiegu okoliczności muszą się pobrać — i następuje zderzenie ciał i żądz. Harlequinowi nie zależy na pośpiechu, bohaterowie muszą pocierpieć z niespełnienia, zanim przejdą do skonsumowania znajomości. W przedłużającym się momencie przejściowym napięcie seksualne podtrzymują drobne kontakty cielesne, dotknięcia i pocałunki; stąd najważniejszymi organami ciała stają się dłonie i usta.

Sięgnął do klamki, a przy tym wierzch jego dłoni musnął rękę Piper. Przebiegl ją nagły dreszcz, odsunęła się szybko. Nawet tak przelotny kontakt czynił utratę Nicolasa jeszcze bardziej bolesną. [...] Oniemiała, lecz to nie był koniec wrażeń, gdyż Nicolas uniósł jej dłoń do ust i ucałował tak, że serce w niej zamarło. Półprzytomna, zachwycona, spłoszona... gwałtownie cofnęła rękę. [HR, ss. 14, 25]

Otoczył ją więc ramieniem i przyciągnął do siebie, a drugą ręką podniósł podbródek. W chwili gdy dotykał jej warg, zobaczył, że jej oczy krzyczą: nie odważysz się! Odważył się. Jej usta były ciepłe i miękko poddały się jego wargom. Najpewniej z zaskoczenia. Ponieważ, gdy tylko zdała sobie sprawę, że Jake nie ma zamiaru natychmiast się odsunąć, zacisnęła wargi i położyła ręce na jego klatce piersiowej, jakby chciała go odepchnąć.

Gdy ją całował, gdy czuł jej smak na swoich wargach, obudziło się w nim pożądanie, bolesna chęć, by przytulić ją do siebie i pogłębić pocałunek. Ledwie się powstrzymał, by nie zanurzyć języka w jej ustach. [NZ, s. 33]

Nawet niewinny kontakt urasta w perspektywie bohaterów do niesamowitego doznania i doprowadza na skraj omdlenia. Wobec tak silnego przyciągania między ciałami, całkowite zderzenie jest nieuniknione, toteż niezależnie od poglądów i niechęci do wchodzenia w relację z drugą osobą, bohaterowie ulegają pożądaniu.

Wypiła jeszcze dwa drinki. Z każdym łykiem stawiała się coraz bardziej dzika. Kiedy opróżniła do końca szklaneczkę, zerwała z niego ubranie. Thunder miał wrażenie, że lewituje. Żadna kobieta nie obdarzyła go taką rozkoszą. [...]

Wdarł się w nią gwałtownie, jednym silnym pchnięciem, poddając się uczuciu całkowitego zamroczenia. [...] Kochali się dziko jak zwierzęta posłuszne potężnemu głosowi instynktu. Kiedy Carrie osiągnęła szczyt, zapatrzył się na nią, na jej pociemniałe oczy i usta wykrzywione grymasem spełnienia. Mocnymi, głębokimi pchnięciami potęgował jej rozkosz i sprawiał, że orgazm przetaczał się przez jej ciało niemilkącym echem. [NN, ss. 69, 71]

Podążenie za żądzą nigdy nie przynosi w harlequinie straty ani rozczarowania. Seks każdorazowo gwarantuje bohaterom pełną satysfakcję nieporównywalną z wcześniejszymi doświadczeniami; fale rozkoszy, ekstatyczne wstrząsy i przetaczające się przez ciało orgazmy są stałym elementem pożycia. Nic dziwnego w tym, że bohaterowie, odkrywszy swoje seksualne dopasowanie, chcą mieć na sobie wyłączność. Życie intymne całkowicie wypełnia związek, staje się jego filarem. Bohaterowie, pozostając w granicach moralności, nie mogą na tym poprzestać, romans musi mieć charakter *quasi*-romantyczny, muszą pojawić się uczucia, musi dojść do wyznania zwycięskiego „kocham”. Ale miłość rodzi się w łóżku, a seks jest tym, co scala bohaterów i kształtuje ich relację.

*

Problematyka ciała i cielesności, płciowości czy seksualności jest w harlequinach uproszczona tak bardzo, że można mówić nie tylko o ich naiwności, ale wręcz śmieszności. Ale poczytność tych utworów oraz ich niezmienny kształt pozwala na zaobserwowanie wielu zjawisk. Na pierwsze z nich — zapotrzebowanie kobiet na tego typu wytwory — zwracają uwagę i umiejętnie wykorzystują wydawcy⁷. Inne stanowią pole do badań dla feminizmu i *gender studies*. Harlequin czyni ciało istotą człowieka, głównym przedmiotem zainteresowania i podmiotem wszelkich dążeń. Jest ono narzędziem poznania i doświadczenia rzeczywistości, a ponieważ może służyć tylko przeżywaniu, a nie analizowaniu — sama tożsamość staje się wyłącznie gromadzeniem doznań, selekcyonowanych według naczelnej zasady przyjemności.

7 W wywiadzie udzielonym Małgorzacie Fabianowskiej Grażyna Ordęga, redaktor z wydawnictwa Harlequin, mówi o źródłach upodobania do harlequinów: „A dlaczego niektóre czytelniczki tak się uzależniają? Mogę wnioskować na podstawie listów od nich i konkursu na opowiadanie własne, który zrobiliśmy kilka lat temu. Oczekiwaliśmy nowych pomysłów, świeżego spojrzenia, osadzenia w polskich realiach. Tymczasem czytelniczki pisały tak, jakby tworzyły kolejną powieść Harlequina. Okazało się, że większość kobiet potrzebuje klasycznego do bólu schematu — początkowe komplikacje i szczęśliwe zakończenie. To dotyczy zwłaszcza kobiet, które mają duże problemy życiowe i z trudem starczą im na przeżycie.” V. G. Ordęga, *Druga twarz Harlequinu*. Rozm. przepr. M. Fabianowska, 2011, [online] <http://femmeinfo.pl/index.php/Pola-kultury/Potoczne-okreslenie-harlequiny-to-synonim-romansowego-kiczu.-Latwo-je-wysmiewac-lecz-ich-sila-oddziaływania-i-zasieg-sa-imponujace>. Dostęp: 23.04.2013.

Bibliografia

Literatura podmiotu:

- Bucheister Patt, *W namiętnej pogoni*, Warszawa 1992. (NP)
- Jordan Penny, *Już nigdy się nie zakocham*, Warszawa 1998. (JN)
- Kenny Janette, *Moda na miłość*, Warszawa 2012. (MM)
- Lee Miranda, *Dziecko miłości*, Warszawa 2003. (DM)
- Macomber Debbie, *Łzy szczęścia*, Warszawa 2010. (ŁS)
- McKay Emily, *Nietypowy związek*, Warszawa 2008. (NZ)
- WhiteFeather Sheri, *Czuły dotyk*, Warszawa 2009. (CD)
- WhiteFeather Sheri, *Namiętne noce*, Warszawa 2008. (NN)
- Winters Rebecca, *Hiszpański romans*, Warszawa 2006. (HR)

Literatura przedmiotu:

- K. Dunin, *Harlequiny, harlequiny... Literatura czy towar?*, „Społeczeństwo otwarte” 1995 nr 1.
- E. Illouz, *Kiedy rynek spotkał miłość*, przeł. K. Iszkowski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9-10.
- J. Misiewicz, *Produkt powieściowy czyli co znajdujemy w „Harlequinach”*, „Akcent” 1995 nr 1.
- G. Ordega, *Druga twarz Harlequinu*. Rozm. przepr. M. Fabianowska. [Online]. 2011. [Dostęp: 23.04.2013]. Dostępny w Internecie: <http://femmeinfo.pl/index.php/Pola-kultury/Potoczne-okreslenie-harlequiny-to-synonim-romansowego-kiczu.-Latwo-je-wysmiewac-lecz-ich-sila-oddziaływania-i-zasieg-sa-imponujące>.
- J. Pilch, *O tandecie w sztuce, polityce i obyczajach. Łatwość kiczu*. Rozm. przepr. K. Burnetko i M. Nawrocki, „Tygodnik Powszechny” [Online]. 2003 nr 5. [Dostęp: 23.04.2013]. Dostępny w Internecie: <http://tygodnik.com.pl/numer/279505/pilch.html>.
- A. B. Snitow, *Romans masowy: pornografia dla kobiet jest inna*, przeł. J. Kutyla, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9-10.

Ekspresja ciała i konstruowanie znaczeń w teatrze fizycznym

1. Jak czytać taniec? Propozycja metodologii

Interpretacja tańca jest kierunkowana na wielu poziomach, poczynając od wyboru techniki ruchu, języka ruchowego i kompozycji choreograficznej, aż po model reprezentacji, strukturę spektaklu i jego oprawę sceniczną. Decyzje podejmowane przez choreografów na tych polach determinują nie tylko sposób interpretacji podejmowanego tematu, ale również to, czy sam taniec będzie skłaniał widza do odbioru emocjonalnego, czy intelektualnego; odwoływał się do subiektywnego odczucia, lub uogólnionego społecznego doświadczenia.

Skupienie na przywołanych wyżej elementach spektaklu tanecznego i rozpoznawanie środków i konwencji wykorzystywanych przez choreografów w konkretnym przypadku pozwala zrozumieć nie tylko, co taniec oznacza, ale także w jaki sposób wytwarza swoje znaczenie. Susan Leigh Foster zaproponowała strukturyzację choreograficznych kodów i konwencji w 5 szerokich kategoriach¹:

- **Rama** – sposób w jaki taniec wyróżnia się jako unikalne wydarzenie
- **Model reprezentacji** - sposób w jaki taniec odsyła do świata.
- **Styl** – czynniki dzięki którym taniec osiąga indywidualną tożsamość; odróżnia się w tradycji artystycznej i w obrębie swojego gatunku.
- **Język ruchowy** – podstawowe jednostki ruchu z których taniec jest skonstruowany.
- **Syntaktyka** – zasady rządzące wyborem i kompozycją ruchu.

Rama

Do tej kategorii włączyć można wszystkie czynniki wskazujące odbiorcy, w jaki sposób taniec sytuuje się wobec rzeczywistości poza sceniczną, oraz kierunkujące uwagę widza. Odniesć można je również do każdej innej formy sztuki scenicznej, nie tylko tańca.

Interpretacja rozpoczyna się już od zapowiedzi spektaklu, która przekazuje zwykle informacje określające

¹ Por. S. L. Foster, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley 1986. Zaproponowany przez Foster szkic strategii i technik włączonych w choreografię i kompozycję tańca został stworzony tylko dla specyficznego kulturalnego i historycznego momentu. Przeprowadzona według niego analiza znajduje zastosowanie tylko dla zachodniej tradycji tańca scenicznego, a w jego obrębie tylko do tradycji *modern dance*. Niniejsza propozycja metodologiczna wykorzystuje tę strukturę, dostosowując ją do potrzeb badania tańca współczesnego i teatru fizycznego.

jego ogólne, dystynktywne cechy, np. poprzez odwołanie do gatunku. Tytuł i opis zawarty w programie też często wskazują, czego oczekiwać od spektaklu; mogą także sugerować, w jaki sposób odnosi się on do tradycji. Pewne oczekiwania widza wywołuje nawet cena biletu i miejsce wystawienia spektaklu.

Istotne implikacje ma ukształtowanie architektoniczne sceny i układ widowni. W oczywisty sposób, inne znaczenie przekazuje usytuowanie widowni bezpośrednio przy scenie lub nawet wewnątrz przestrzeni gry, niż wyraźne jej oddzielenie. Wszystko to oddziałuje na widza, informując go jednocześnie o jego roli w wydarzeniu, oraz roli artysty na scenie. Zbliżenie do przestrzeni gry sugeruje, że widz jest jednocześnie uczestnikiem.

W podobny sposób oddziaływać może światło, włączając, lub wyraźnie oddzielając widownię od przestrzeni gry. Operowanie światłem jako środkiem kształtującym przestrzeń sceniczną, kierującym uwagę widza i współtworzącym nastrój spektaklu również można włączyć w konwencje ramowe. Jednym z najistotniejszych dla tańca aspektów związanych z wykorzystaniem światła jest możliwość optycznego „rzeźbienia” ciała tancerza: światło może uwypuklać, lub zacierać jego trójwymiarowość, eksponować kontury i linie, wyodrębniać z przestrzeni sceny, a nawet podkreślać pewne jakości ruchu.

Rozpoczęcie i zakończenie również prowadzą widza w głąb spektaklu i określają jego status jako kogoś mniej lub bardziej włączonego w akcję, lub oglądającego ją z zewnątrz. Ceremonialne rozpoczęcie, na które składa się np. podniesienie kurtyny, czy powolne wygaszenie świateł, oddziela spektakl wyraźnie od świata zewnętrznego. Jeśli natomiast światło pojawia się w trakcie akcji – widz jest wprowadzany w jedną z dwu sytuacji; albo ukazany jest początek akcji, albo światło odkrywa akcję już trwającą. Pierwsza komunikuje widzowi: „to jest pokazywane dla ciebie”. Druga natomiast pozostawia początek otwartym, wprowadzając widza w sam środek wydarzeń. Tego typu „otwarte” rozpoczęcia zmierzają w kierunku zmniejszenia dystansu między sztuką a rzeczywistością. Podobne konwencje istnieją dla zakończenia. Może to być na przykład powolne wyciemnienie świateł podczas trwającej akcji, tradycyjne oklaski, zaproszenie widzów do współudziału, lub bardziej wieloznaczne – wyjście tancerzy przez widownię, czy nawet przejście do zwyczajnych zajęć.

Jednym z najistotniejszych „narzędzi” wśród konwencji ramowych jest spojrzenie, czy też punkt skupienia uwagi tancerzy. Od samego początku spektaklu może ono kierować uwagę widzów na kilka sposobów. Tancerze mogą na przykład nawiązywać osobisty kontakt wzrokowy, co podkreśla „równość” i „podobieństwo” między widzem a wykonawcą. Lub też przeciwnie (jak najczęściej ma to miejsce w balecie) – tancerze obrzucają publiczność szerokim spojrzeniem, w najlepszym wypadku kierując uwagę ku pewnym sekcjom widowni. Inne znaczenie przekazuje np. skupienie uwagi na przestrzeni sceny lub ruchu tancerzy i rozgrywającej się akcji, co może (choć nie zawsze musi) sugerować wyłączenie akcji na scenie ze świata zewnętrznego. Jeszcze innym rozwiązaniem może być np. uwaga tancerzy skierowana „do wewnątrz” ciała, zainteresowanie jego ruchem i zmieniającym się stanem. Zachęca to widza nie tyle do skupienia na akcji, czy interpretacji znaczeń, co na samym akcie „poruszania się” i kinestetycznym odczuciu ruchu.

Wszystkie te kierunki skupienia uwagi pomagają ustalić różne rodzaje komunikacji pomiędzy tancerzem i widzem, sugerując gdzie patrzeć, oraz – co ważniejsze – jak postrzegać oglądany taniec. Jest to ostatnia z serii konwencji ramowych, zewnętrznych wobec samego ruchu, lecz budujących u odbiorcy zestaw oczekiwań i definiujących jego rolę w oglądaniu spektaklu - jako „świadka”, „podróżnika” lub „uczestnika”.

2. Modele reprezentacji

Gdy spektakl już się rozpocznie, następnym krokiem w jego analizie jest rozpoznanie, w jaki sposób odnosi się on do rzeczywistości poprzez modele reprezentacji. Susan Leight Foster przedstawia cztery modele reprezentacji stosowane w choreografii:

- Upodobnienie
- Imitacja
- Replikacja
- Odzwierciedlenie²

Jakkolwiek wszystkie cztery mogą się pojawiać jednocześnie w spektaklu, jeden z reguły jest dominujący i to on właśnie określa sposób, w jaki taniec sygnalizuje doświadczenie; implikuje postawę wobec świata kluczową dla odczytania znaczenia danej choreografii. Różnicę między tymi czterema modelami najłatwiej zobrazować poprzez podanie przykładów budowania znaczeń odnoszących się do tego samego zjawiska.

Upodobnienie do jakiegoś przedmiotu lub zjawiska osiągane jest w tańcu poprzez skupienie na pewnych jego cechach i oddanie ich w ruchu tancerza. Chcąc pokazać np. zwykłe powitanie lub moment spotkania dwojga ludzi, ruch przekazywałby pewne cechy tego doświadczenia, np. zaskoczenie obecnością drugiej osoby. Mogłoby to zostać wyrażone np. przez nagle otwarcie postawy ciała, bardziej czujną i otwartą postawę, lub może pojawić się po prostu jako chwilowa pauza we frazie ruchu. Oczywiście, ta sama cecha może być własnością także wielu innych zjawisk, znaczenie tego co jest reprezentowane precyzuje się jednak zwykle wraz z rozwojem choreografii, lub też niejednoznaczność tego skojarzenia (spotkania, jako niespodziewanego doświadczenia czyjejś obecności) jest wystarczająca, a nawet zamierzona.

Jeśli choreografia **imituje** jakiś przedmiot czy zjawisko, wytwarza schematyczną wersję jego wyglądu. Imitacja wiąże się z przestrzenną i czasową zgodnością między reprezentowanym przedmiotem a ruchem w tańcu. Innymi słowy, w choreografii opartej na imitacji widoczne jest dążenie, aby jak najdokładniej i najpełniej naśladować reprezentowany przedmiot czy zjawisko, uwzględnia więc ona nie jedną, lecz możliwie najwięcej jego cech. Imitacja powitania mogłaby przybrać formę zwyczajowych gestów pozdrowień, stosownych do klasy społecznej, płci i postawy postaci wobec siebie. Choreografia przypominała by pod tym względem pantomimę, podkreślając lub idealizując jak najszerszy repertuar gestów. Imitujące przedstawienie pozostawia niewielkie wątpliwości, do czego ruch nawiązuje, dlatego widz może nie tylko identyfikować ruch jako naśladowujący dane zjawisko, ale też oceniać, na ile trafna i wyrazista jest to imitacja.

W przeciwieństwie do upodobnienia i imitacji, **replikacja** nie polega na przybliżeniu tematu poprzez zestaw jego cech, lecz koncentruje się na relacjach pomiędzy nimi. Dąży do ukazaniu całościowej natury zjawiska,

² Polskie odpowiedniki zdają się nie oddawać w pełni znaczenia terminów użytych w języku angielskim: *resemblance*, *imitation*, *replication* i *reflection*. Mimo to jednak, w dalszej części pracy będę posługiwać się polskimi słowami, próbując uściślić ich znaczenie za pomocą przykładów. Wielu autorów odwołuje się bowiem do podobnych „modeli reprezentacji”, stosując jednak inne nazwy lub przedstawiając je opisowo. Choć więc w niniejszej pracy zachowuję kategorie autorstwa Susan Leigh Foster, ich opisowe przedstawienie wydaje się być bardziej uniwersalne. Por. G. McFee, *Understanding dance*, Londyn/Nowy Jork 1992; M. A. Brennan, *Every Little Movement Has a Meaning All Its Own: Movement Analysis in Dance Research*, [w:] *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, pod red. S. H. Fraleigh, P. Hanstein, University of Pittsburgh Press, 1999.

wydobycia jego „esencji” i jakości dla niego konstytutywnych. Gdyby replikowany w tańcu był motyw powitania, ruch nie tyle odzwierciedlałby postawy i zachowania, co koncentrowałby się wokół związanych z wydarzeniem odczuć. Choreografia dążyłaby do ukazania psychologicznej relacji i stanu emocjonalnego tancerzy wobec siebie, oraz przejściach od jednego odczucia do następnego. Podobnie jak w przypadku upodobnienia, jednoznaczna identyfikacja przedstawianego przedmiotu czy zjawiska może sprawiać trudności. Upodobnienie opiera się jednak na przedstawieniu jednej, wybranej jakości, podczas gdy replikacja polega na przedstawieniu związku między jakościami.

Odzwierciedlenie, w odróżnieniu od trzech poprzednich modeli, stwarza nawiązanie wyłączne do samego ruchu, i tylko ubocznie przywodzi na myśl inne zjawiska. „Powitanie” mogłoby zaistnieć w choreografii np. jako nieunikniony moment ruchu w danej przestrzeni z innymi tancerzami, którzy przy tym mogliby nie okazywać nic, poza ich skupieniem na aktywności w tej przestrzeni. Powitanie mogłoby pojawić jako jedno z wielu możliwych skojarzeń wywołanych przez czynność ruchu. Co więcej, idea powitania może tu nie być zamierzona, ani w żaden sposób konieczna do interpretacji tańca, która jest w tym przypadku szczególnie niejednoznaczna.

Bez względu na temat, formuła tworzenia znaczeń pozostaje w większości podobna. Wraz z rozwojem choreografii stają się widoczne większe frazy ruchu, a jednocześnie formuje się hierarchia poziomów, na których działają poszczególne modele reprezentacji. Choć wszystkie cztery mogą pojawiać się w spektaklu, zwykle jeden z nich jest nadrzędny i to on determinuje interpretację.

Styl

Zakres znaczeniowy tego terminu jest obecnie bardzo szeroki i dotyczy nie tylko dziedzin sztuki, lecz również wielu zjawisk z życia codziennego. O stylu w tańcu pisze Laurence Louppe „Styl w tańcu wydaje się rzeczą niejasną i nieuchwytną. Podczas gdy w rzeczywistości, styl jest tym, co widz dostrzega natychmiast tzn. najszybciej oddziałuje on na jego wrażliwość”³. Tak postrzegany, styl można rozpatrywać zarówno jako element kompozycji, jak i jako podtekst.

Interesującą próbę odpowiedzi na pytanie, czym jest styl podejmuje również David Slade⁴, zwracając uwagę na związki stylu z interpretacją, tożsamością, rozumieniem tańca, intencjami choreografa oraz techniką. Styl wymaga medium, poprzez które może zaistnieć – jest to tancerz, ze swoją określoną fizjonomią, podejściem do tańca, doświadczeniem, pochodzeniem społecznym oraz osobowością; każdy z tych elementów składa się na jego tożsamość. Ciało tancerza narzuca pewien artystyczny wyraz głównie poprzez jakość wykonywanego ruchu, dlatego tak istotne jest dobranie osoby wykonawcy – interpretatora choreografii⁵.

Natomiast w odniesieniu do strukturalnych konwencji w tańcu, termin „styl” może być stosowany zarówno do osobistego, indywidualnego sposobu poruszania się tancerza, jak i specyficznych cech ruchu charakterystycznych dla szerszego nurtu w tańcu. Ponadto, choreografowie mogą być identyfikowani przez ich styl - określone skłonności bądź tendencje estetyczne, a nawet można mówić o stylu jako okresie w tradycji tańca.

3 L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Paryż 2000, s. 127. (Tłumaczenie własne)

4 D. Slade, *What is Choreographic Style? - Forsythe as an Example*, <http://www.ballet-dance.com/200406/articles/Forsythe-Style20000800.html> Dostęp: 27 maja 2013.

5 Artykuł Slade’a wpisuje styl w szerszy kontekst, pokazując zarazem jak bardzo złożonym procesem jest choreografia. Jego zdaniem na proces ten składają się następujące elementy: intencja choreografa, interpretacja wykonawców, tożsamość choreograficznego stylu, technika tańca oraz w efekcie końcowym zrozumienie tego, co przekazuje styl.

Podczas gdy modele reprezentacji sygnalizują widzowi szeroko pojęty kontekst dla znaczeń odsyłających do świata, styl tańca precyzuje ten kontekst, dodając odniesienia np. do tożsamości kulturowej. Użycie różnych stylistycznych czynników można przyporządkować trzem powiązanym układom choreograficznych konwencji: **jakości** z jaką ruch jest wykonywany, charakterystycznemu **użyciu części ciała**, oraz **orientacji** tancerzy w **prze-strzeni**.

Jakość ruchu, definiowana jest zwykle jako „faktura” (*quality, texture*) czy wysilek (*effort*) w wykonywanym ruchu. W systematyzacji stworzonej przez Rudolfa Labana⁶, jakość ruchu (lub jego słowami – wysilek (*effort*) analizowana jest za pomocą rozgraniczenia czterech jej podstawowych komponentów: **przestrzeni**, **czasu**, **ciężaru** i **płynności** (*flow*). Warto w tym miejscu dookreślić, jak wymienione czynniki są rozumiane przez tego teoretyka tańca. Przestrzeń oznacza bycie w kontakcie z otoczeniem, natomiast czas rozpatruje on w kontekście istnienia lub braku pośpiechu. Z kolei płynność wiąże się z napięciem obecnym w ciele w trakcie wykonywania ruchu. Ostatni czynnik tj. ciężar, nazywany również sprężyną ruchu, odnosi się do oddziaływania, jakie wywiera dany ruch. Każdy z nich zawiera dwa opozycyjne kierunki: **bezpośredni** (ukierunkowany, jasny, precyzyjny) i **pośredni** dla użycia przestrzeni; **zawieszony** i **szybki** dla czasu; **silny** i **lekki** dla ciężaru, oraz **swobodny** i **ograniczony** dla płynności. Według Labana, wszystkie ludzkie ruchy ukazują konstelacje tych czynników w rozpoznawalnej jakości ruchu⁷.

Laban zauważył też, że specyficzne kombinacje tych czterech czynników korespondują ze stanami emocjonalnymi czy motywacjami psychologicznymi. Na przykład kombinacja lekkości i swobodnej płynności może być kojarzona ze snem, a połączenie bezpośredniego użycia przestrzeni i szybkości w czasie sugeruje, że osoba wykonująca ruch jest zaangażowana w świadome, praktyczne myślenie. Siła i ograniczona płynność ruchu wskazują na poczucie skrępowania, powstrzymywanie się przed czymś, tymczasem ograniczona płynność połączona z lekkością kojarzy się z niepewnością, wahaniem uczuć, itd⁸.

Warto zauważyć, że znaczenie przekazywane przez kombinacje tych czynników może być odbierane przez widza podświadomie; tym silniej, im większe jest uwrażliwienie na obserwowany ruch, odnosi się bowiem do mowy ciała i empatii kinestetycznej, z którą stykamy się w życiu codziennym. Tym samym jednak zastosowanie tej systematyzacji jest w pewnym stopniu ograniczone zarówno przez obszar kulturowy, w obrębie którego kody te funkcjonują w określony sposób, jak i w pewnej mierze przez czas, gdyż w dłuższej perspektywie można zauważyć zmiany w funkcjonowaniu niewerbalnych kodów⁹.

Mniej systematyczne, ale być może szersze i bardziej sugestywne, są przymiotniki i metafory, z którymi zwykle spotykamy się w opisie tańca. Pozwalają one na lepsze rozróżnienie pomiędzy podobnymi cechami, np. melancholią a zamyśleniem. Z drugiej strony, metafory mają często ogromne znaczenie w komponowaniu i wykonaniu ruchu. Wielu choreografów i tancerzy posługuje się metaforami, by uzyskać precyzyjnie określoną jakość ruchu, lub przekazać szczegółowe instrukcje odnośnie umiejscowienia impulsów i aktywności poszczególnych części ciała.

Oprócz jakości ruchu, styl tańca wiąże się również z **użyciem określonych części ciała** i ich różnymi symbolicznymi asocjacjami. Np. splot słoneczny (klatka piersiowa), jako źródło ruchu wskazuje emocje i uczucia, podczas gdy miednica użyta jako punkt inicjujący ruch, kojarzona jest z seksualnością i instynktami. Głowa symbolizuje racjonalność, intelekt, proces myślenia. Podobnie, peryferia ciała są postrzegane jako bardziej artykułujące,

6 Laban Movement Analysis.

7 Por. M. A. Brennan, *op.cit.*, s. 288-289.

8 Por. Rudolf Laban, *The Language of Movement*, Boston, Plays, Inc., 1966.

9 Por. I. Bartnieff, P. Hackney, B. T. Jones, J. van Zile, C. Wolz, *The Potential of Movement Analysis as a Research Tool. A Preliminary Analysis*, „Dance Research Journal” 16, nr 01/1984, s. 3-26.

wymowne i „inteligentne”, niż wyrażające intuicję centrum ciała.

Natomiast **orientacja tancerza w przestrzeni** tworzy siatkę przestrzennych znaczeń. Powszechnie uznaje się, że ruch na scenie prowadzony ku środkowi ma większą siłę oddziaływania, niż w przeciwnym kierunku tj. od środka sceny ku kulisom. Silniejszego i bardziej dynamicznego wyrazu nabiera ruch prowadzony po przekątnych sceny, niż w linii równoległej bądź prostopadłej do widowni. Obecność tancerza w centrum sceny, czyli najsilniej oddziałującym punkcie, może też zostać dodatkowo wzmocniona, przez ustawienie zespołu np. w regularnym półkolu¹⁰. Znaczenie centralnego punktu sceny zostało jednak w XX wieku zakwestionowane przez Merce’a Cunninghama, który całkowicie zdecentralizował ustawienie tancerzy na scenie - rozproszeni, zwrócenie w różnych kierunkach i niekiedy prawie niewidoczni dla widzów, co zmuszało ich do wyboru, które działania sceniczne warto śledzić.

Przestrzeń nabiera też znaczenia w wymiarze wertykalno-horyzontalnym. Ruchy wykonywane w powietrzu, takie jak skoki, podniesienia, czy też gesty skierowane ku górze, są zwykle kojarzone z abstrakcyjnym, czystym i idealnym, podczas gdy ruchy wykonywane na podłodze lub skierowane w dół przywodzą na myśl bardziej pierwotną egzystencję. Inspirujące dla choreografa mogą okazać się różne od rodzimej tradycji tanecznej lub inne dziedziny sztuki, na przykład architektura. Uczestnictwo w tanecznej tradycji to obok charakterystycznego wykorzystania przestrzeni, jakości, czy części ciała, elementy decydujące o indywidualnym stylu danego choreografa.

Język ruchowy

Choć choreografia najczęściej rozwija się w czasie, „wyzolowanie” poszczególnych ruchów może pomóc widzowi określić język ruchowy, którym operuje. Każdy ruch, który wyróżnia się charakterem, jasnym, prostym rytmem, lub też zawiera w sobie rozpoznawalny dramatyczny gest, może być łatwo zauważony jako odrębny ruch. Wiele podstawowych czynności, jak gestykulacja towarzysząca określonym sytuacjom, chodzenie, ciągnięcie, skok, czołganie się itp., mogą zostać łatwo rozpoznane przez widza niezależnie od tego, jak bardzo zostały przetworzone w tanecznym ruchu i jak bardzo różnią się od ich codziennego wykonania tempem i zastosowaniem. Oddech tancerzy i ich ukierunkowana uwaga mogą również obejmować specyficzne ruchy, które dzięki temu mogą być identyfikowane jako podstawowe jednostki ruchu¹¹.

Szczególnie skodyfikowanym „leksykonem” ruchów operuje taniec klasyczny. Jest to około dwustu figur i kroków, którym odpowiadają opisujące nazwy, oraz ich wariacje¹². Stanowią one podstawę języka ruchowego tego tańca; minimalne jednostki z których złożone są choreograficzne sekwencje. Mimo że kroki w większości spektakli baletowych są czerpane z owego „leksykonu”, widz dobrze w nim obeznany może doceniać wybór dokonany przez choreografa, oraz innowacje, które on wprowadza.

W odróżnieniu jednak od baletu, który operuje precyzyjnie zdefiniowanym zestawem ruchów, główne tradycje modern rozwinęły zasady generowania ruchu i wytwarzania własnych kroków i figur dla tańca¹³. Ta-

10 Często spotykane jest to w balecie, gdy otaczające solistę *corps de ballet* wzmacnia jego centralną pozycję.

11 Por. Graham McFee, *op.cit.* s.49-66; S. L. Foster, *op.cit.* s. 88-93.

12 Jakkolwiek między poszczególnymi stylami i szkołami baletu występują pewne różnice w artykulacji ruchu, zasadniczo wszystkie są zgodne co do jego wykonania i ostatecznego kształtu.

13 Np. Isadora Duncan oparła swój język ruchowy na idei elementarnego ludzkiego ruchu; tak prostych czynnościach jak chodzenie, podskoki, bieg, płynny krok walca, obroty i upadki. Zasady techniki Marthy Graham zawierały jako podstawę *contraction* i *release*, ruchy spiralne kręgosłupa, oraz organiczne sekwencje ruchu w ciele. Doris Humphrey stworzyła swój ruch z zasad upadku (*fall*) i odbicia (*rebound*), a także sekwencyjnego użycia klatki piersiowej, ramion i rąk, oraz bioder, kolan i stóp. Mary Wigman zaadaptowała koncept zaczerpnięty z analizy Labana: kombinacji użycia przestrzeni, czasu i siły, itd.

niec współczesny i *post-modern*, najogólniej rzecz ujmując - wniósł dalsze modyfikacje, praktycznie pozbywając się wszelkich ograniczeń w doborze i sposobie użycia „jednostek ruchowych”, oraz rozwijając różnorodność tanecznych technik i stylów. Ma też nieporównanie mniej kodyfikacji, dotyczących choćby generowania ruchu, niż wyrosły z baletu *modern*. Ruch może współcześnie przybierać najróżniejsze formy u każdego choreografa, jednak niezależnie od tego, czy zaczerpnięty jest z leksykonu baletowego, technik *modern*, jazzu, tańca ludowego, codziennych czynności, czy też jest to oryginalny ruch wytworzony np. w procesie improwizacji, dokładna obserwacja pozwala zauważyć leżącą u podłoża zasadę jego generowania w ciele. W przypadku tańca współczesnego ma ona znacznie większe znaczenie niż sam „leksykon” języka ruchowego.

Ponadto, widz zaznajomiony z tymi zasadami z łatwością może odróżnić ruchy od siebie. Na przykład upadek, niezależnie od tego jaką wizualną formę przybiera, różni się od *release*, a spirala, niezależnie od czasu trwania, zwykle obejmuje pojedynczy ruch.

Cechy stylu wpływają na charakter wykonania, jednak nie powinny być mylone z samym językiem ruchowym. Styl funkcjonuje niejako ponad jednostkami ruchowymi tańca, nadając im kulturową i indywidualną tożsamość. Ten sam materiał może nabierać różnego kształtu i wyrazu zależnie od choreografa i wykonania przez tancerzy.

Syntaktyka

O ile w potocznym rozumieniu kompozycja tańca jest zawsze związana z wyborem języka ruchowego, zarówno na poziomie stylu czy tradycji, jak i fizycznego przepływu energii w następstwie poszczególnych ruchów, o tyle syntaktykę traktować możemy jako oddziałującą na poziomie pośrednim, między wyborem i kombinacją poszczególnych ruchów, a ich znaczeniem w choreografii. Syntaktyczne zasady nadają wewnętrzną spójność tańca, uzupełniają i współoddziałują z nawiązaniami do świata.

Choreograficzne zabiegi, takie jak np. powtórzenia czy wariacje, można luźno przyporządkować trzem głównym dyrektywom: *mimesis*, *pathos* i *parataxis*. Wszystkie trzy mogą oddziaływać w różnych momentach, lub jak modele reprezentacji, mogą działać równocześnie na poziomach fraz, większych fragmentów czy spektaklu jako całości.

Pierwsza z syntaktycznych dyrektyw, *mimesis*, może działać na kilka sposobów. Ruch właśnie wykonany może być powtórzony. Ten sam ruch czy fraza może też powracać później w spektaklu, tworząc swego rodzaju ramę, co jest jedną z najbardziej powszechnych i czytelnych narzędzi kompozycyjnych, nadając choreografii zarówno spójność, jak i pewną wielowymiarowość; ruchy poprzednio skojarzone z jednym tancerzem lub przyporządkowane pewnej sytuacji i postrzegane w określony sposób, powracają w nowym kontekście, wytwarzając nowe znaczenie.

Z *mimesis* mamy również do czynienia zawsze, gdy choreografia powiela strukturę muzyczną lub nawet strukturę narracyjną (np. libretto). Taniec często ujawnia pewne syntaktyczne wybory bazujące na strukturze akompaniującej muzyki. Muzyka może zarówno podporządkowywać sobie narracyjną strukturę tańca, jak i zajmować określone miejsce w dramaturgicznym porządku.

Pathos jako syntaktyczna dyrektywa tańca jest w większości metodologicznych opracowań rozumiany jako technika komunikacji, polegająca na odwołaniu do emocji widza. W kompozycji choreograficznej może przejawiać

się skupieniem na wyrażeniu przez ruch stanów i procesów emocjonalnych czy psychologicznych.

Często zdarza się, że w choreografii zauważyć można hierarchię w oddziaływaniu tych dyrektyw. Na przykład wtedy, gdy taniec powiela strukturę muzyki, lecz jednocześnie inna zasada, np. *pathos*, zarządza całością (muzyka obrazuje np. rozwój emocji wyrażanych w tańcu). Może to ujawniać również proces pracy choreografa: czy najpierw wybiera on muzykę, a następnie przenosi ją na ruch, niezależnie od dbałości o „fabularną” konsekwencję, czy też od początku podporządkowuje on zarówno muzykę jak i narzędzia ruchowe wybranemu tematowi. W drugim przypadku rozwój choreografii nadaje dramaturgii zrozumiałą, a nawet przewidywalny porządek. Każdy syntaktyczny wybór w choreografii buduje relację pomiędzy psychologiczną a fizyczną przestrzenią w tańcu.

Trzecia z syntaktycznych dyrektyw, *parataxis*, oddziałuje za pomocą różnorodnych procedur porządkowania ruchu, od technik aleatycznych aż po wariacje na temat jego przestrzennych i czasowych właściwości. Podobnie jak zasada mimesis, *parataxis* angażuje przede wszystkim łatwo rozpoznawalne własności ruchu – jego kształt, specyficzne użycie części ciała, rytm – w większym stopniu niż emocje wyrażane przez taniec, czy obrazy kojarzone z nimi¹⁴.

Prawdopodobnie najczęściej spotykanym narzędziem organizacji ruchu, który można włączyć do kategorii *parataxis*, jest wariacja. Można ją odnaleźć na różnych poziomach w większości choreografii. Wariacja jest osiągana przez przetworzenie właściwości przestrzennych, czasowych, lub jakości we frazie ruchowej. Na przykład, ruch okrężny wykonywany ręką może zostać powiększony, zmniejszony lub odwrócony. Może być wykonany przez tancerza zwróconego w innym kierunku czy stojącego na innym planie. Koło może być też przeniesione na różne części ciała, lub może wyznaczać ścieżkę ruchu tancerza po scenie. Wariacje oparte na czasowych właściwościach tego samego ruchu to choćby wykonanie go wolniej lub szybciej, przyspieszająco lub zwalniająco. Wykonanie okrężnego ruchu może też być przerywane bezruchem, bądź też akcentowane tak, by wytwarzać wzór rytmiczny. Koło może być również wykonywane z różną jakością, od napięcia i ciężaru, po płynność i lekkość.

Każda z wariacji może być też łączona z inną, co powoduje dalsze zmiany w kształcie i dynamice. Na przykład rytm frazy ruchu może być różny dla różnych części ciała. Fraza może być wykonana w innej orientacji przestrzennej lub na innym poziomie, może być odwrócona, lub wykonana wstecz. Ruch postępujący po pewnej ścieżce w przestrzeni może być przerywany bezruchem. Wszystkie te wariacje mogą być rozbudowywane dalej, angażując większą liczbę tancerzy; kilka wariacji tego samego tematu może być wykonywane równocześnie, lub ten sam kształt może pojawiać się w różnych miejscach i płaszczyznach. Rytmiczne wariacje mogą kończyć się równocześnie, kształty grupowe mogą się rozpadać i łączyć ponownie itd.

Nieskończona liczba wariacji tego typu może być tworzona tak długo, jak tylko można je rozpoznać jako przekształcenia lub jasne do zdefiniowania motywy. Pozwalając dostrzegać równocześnie podobieństwa i różnice między ruchami, wariacje wnoszą istotny wkład do wewnętrznej konsekwencji i spójności tańca. W tańcu podkreślającym piękne lub idealne formy ruchu, wariacje dopuszczają systematyczne przekształcenia fraz od prostych po złożone, oraz od surowych po ornamentacyjne. Tam gdzie taniec opowiada odzwierciedla psychiczne doświadczenie, wariacje rozwijają charakter i sytuację postaci. Gdy natomiast taniec rozwija wizję czynności ruchu, wariacje

14 Warto w tym miejscu uściślić różnicę pomiędzy kompozycją aleatyczną a improwizacją. Wprowadzenie improwizacji tanecznej do spektaklu oznacza swobodę wyboru ruchów oraz użycia zasad kompozycyjnych w czasie spektaklu. Natomiast choreografowie posługujący się technikami kompozycyjnymi opartymi na działaniu przypadku, sami pozostają poza systemem decyzji, łącząc wyniki losowe z opcjami ruchowymi. Co więcej, te losowe rozwiązania są zwykle wprowadzane przed właściwym spektaklem, ustalając choreografię przed, a nie w trakcie jej wykonywania. Poza technikami aleatycznymi, współcześni choreografowie eksperymentowali szeroko w ich spektaklach z innymi, podobnymi działaniami z kategorii *parataxis*: przenosili matematyczną zależność i strukturę gry do szablonów sekwencji tanecznych. Może to być także adaptacja zasad różnych gier do wytworzenia porządku ruchowego i struktury spektaklu jako całości.

rozszerzają i wzmacniają możliwości fizycznej artykulacji.

Wariacje mogą służyć jako nadrzędna syntaktyczna zasada tańca, lub mogą być wykorzystywane wyłącznie na poziomie ruchu lub frazy, czy też nawiązywać do muzyki. W ten sam sposób, sekwencja asocjacji opartych na *pathos* może być przekształcana lub wielokrotnie powtarzana, sekwencja oparta na kompozycji losowej może tworzyć część fragmentu podporządkowanego *pathos*, powtórzenie może występować jako część struktury opartej na przypadku itd. Każda syntaktyczna zasada może być podporządkowana innej, działającej na wyższym poziomie. Syntaktyczna zasada zarządzająca choreografią jako całością, razem ze stylem i modelem reprezentacji, może służyć jako narzędzie analizy rozwoju narracyjnego w spektaklu tanecznym.

Podsumowanie

Przedstawione tu konwencje, ujęte w kategorii ramy, modelu reprezentacji, stylu, języka ruchowego i syntaktyki, zapewniają zestaw strukturalnych wytycznych, ułatwiających odczytanie znaczenia tańca. Jest to tylko jedno z wielu możliwych sposobów interpretacji tańca. Jakkolwiek jednak badania tańca z perspektywy kulturowej, filozoficznej, historycznej czy estetycznej mają ogromne znaczenie, jednak ten system, oparty na analizie ruchu i kompozycji spektaklu, pozwala na zachowanie ścisłego związku interpretacji z choćby najbardziej technicznymi aspektami tańca, jak sposób artykulacji ruchu czy użycie ciężaru ciała, na równi z posłużeniem się szerszą perspektywą.

Początkowo konwencje ramowe, takie jak scenografia, noty w programie, czy ukierunkowanie uwagi tancerzy, mogą naprowadzać widza na model reprezentacji lub porządek syntaktyczny. Styl może pomóc odczytać intencje tańca, a nawet identyfikować postaci. Następnym krokiem jest rozpoznanie podstawowych jednostek ruchowych i syntaktycznych zasad ich łączenia w choreografię; czy są porządkowane *pathos*, czy *parataxis*, gdzie i w jaki sposób oddziałuje *mimesis*, na jakim poziomie wykorzystywane są wariacje i czemu służą.

Świadomość tych porządkujących zasad ruchu pozwala widzowi powrócić do przedstawiających i stylistycznych odniesień, oraz zauważyć np. jak wprowadzane są do choreografii rytmiczne i przestrzenne wzory, lub docenić dopracowane szczegóły stylu. Proces interpretacji trwa nieustannie podczas spektaklu (a także później); widz odkrywa coraz wyższe poziomy organizacji tańca, oraz obustronną zależność tego, jak taniec wytwarza swoje znaczenie i jak jest zorganizowany. Różnorodne konwencje w tańcu, współoddziałując ze sobą, odsłaniają szerszą perspektywę: tańca jako znaczącego komentarza do świata i jego relacji do tradycji artystycznej.

Analiza realizacji wybranych motywów w teatrze fizycznym

Funkcjonowanie przedstawionych technik konstruowania znaczeń w praktyce choreograficznej najlepiej przedstawić za pomocą przykładów, porównując różne sposoby realizacji tych samych tematów/motywów. W tym celu posłużę się przykładami spektakli dwóch zespołów powszechnie uznawanych jako należące do nurtu tzw. teatru fizycznego, ale diametralnie różniących się w swoich artystycznych założeniach – *Ultima Vez*¹⁵ oraz *Com-*

15 *Ultima Vez* jest obecnie jednym z najbardziej rozpoznawalnych zespołów tanecznych; swoistą ikoną tańca fizycznego. Zespół, założony w 1986 przez belgijskiego tancerza, choreografa i reżysera, Wima Vandekeybusa, rozwinął niepowtarzalny styl i technikę ruchu, określaną dziś jako *Ultima Vez Style*. Charakteryzuje go przede wszystkim fascynacja niezwykle fizyczną sprawnością, szybkością, siłą, ryzykiem, sięganiem do instynktów i wizualnym bogactwem. Vandekeybus zasłynął również jako twórca filmów tanecznych – filmowych

pagnie DRIFT¹⁶. Mimo tych różnic, wykluczających jakąkolwiek formę naśladownictwa, można dostrzec między nimi pewne tematyczne podobieństwa (np. animalizm, czy konflikt płci) Dzięki temu możliwe jest prześledzenie, w jaki sposób uzyskują one tak odmienny przekaz i formę.

„Animal dance” i „menażeria zagubionych dusz”

Pierwszym z motywów pojawiających się zarówno w spektaklach Ultimy Vez, jak i Compagnie DRIFT jest zwierzęcość ukazana jako część ludzkiej natury.

Nawiązania do zwierzęcości są obecne w przedstawieniach Ultimy Vez na wielu poziomach i dotyczą zarówno ruchu tancerzy, jak i obrazu filmowego, tekstów wykorzystanych w spektaklu, scenografii, czy rekwizytów. Joanna Leśnierowska określa ruch tworzony przez Wima Vandekeybusa mianem *animal dance*¹⁷ ze względu na tkwiącą w nim pierwotną, animalistyczną siłę. Określenie to wydaje się niezwykle trafne, gdyż tak pojmowana zwierzęcość jest jedną głównych z cech stylu Ultimy Vez. Jest obecna w instynktownych reakcjach, ryzyku, przypadku, niebezpieczeństwie, skupieniu na ciele i jego możliwościach. Przede wszystkim jest podstawą samej techniki ruchowej tego zespołu.

Trzeba w tym miejscu wyjaśnić, że taniec fizyczny w wydaniu Ultimy Vez opiera się na trzech podstawowych elementach: sile, szybkości i precyzji. Szybkość i siła osiągane są poprzez wykorzystanie ciężaru ciała. To, co postrzegamy jako dynamikę ruchu, jest zależne od szybkości przemieszczania w przestrzeni punktu ciężkości ciała (w tańcu fizycznym jest to dolna część brzucha). Jest to jednocześnie jeden z najsilniejszych punktów ciała, tzw. centrum, którego siła stabilizuje ciało i wzmacnia ruch innych jego części. Centrum może być także symbolicznie kojarzone z instynktami i emocjami. Stąd charakterystyczne jego wykorzystanie – jako punktu, z którego inicjowana jest większość ruchów – nie tylko pozwala uzyskać większą siłę i dynamikę, ale też niesie ze sobą określony przekaz. Precyzja natomiast nie tylko pozwala na uzyskanie odpowiedniej jakości ruchu, ale często jest niezbędna, by jego wykonanie w ogóle było możliwe. Szczególnie istotne jest to w partnerowaniach, gdzie centymetrowe przesunięcia punktów kontaktu czy długości skoku mogą decydować o zdrowiu, a nawet życiu tancerza. Oczywiście precyzji takiej nie da się osiągnąć wyłącznie przez świadome działanie – ilość bodźców i impulsów odbieranych podczas tańca jest zbyt duża, a reakcja musi być błyskawiczna. Dlatego precyzyjny ruch musi zostać wyćwiczony, „zapisany w ciele” tak, by mógł funkcjonować jako bezpośrednia, instynktowna reakcja na dany impuls.

W przypadku tańca fizycznego Ultimy Vez tancerz musi osiągnąć pewien szczególny stan świadomości,

adaptacji spektakli, wykorzystujących materiał choreograficzny Ultimy Vez, ale stanowiących całkowicie autonomiczne dzieła. Więcej informacji na temat zespołu zob. m. in.: E. Jans, *Wim Vandekeybus*. Kolekcja Kritisch Theater Lexicon, Bruksela 1999; R. Boisseau, *Panorama de la danse contemporaine: 80 chorégraphes*, Paryż 2006; *Europe Dancing perspectives on theatre dance and cultural identity*, pod red. Andrée Grau, Stephanie Jordan. Londyn, Nowy Jork 2000; Wojciech Klimczyk, *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; <http://www.ultimavez.com>.

16 Compagnie DRIFT stworzone zostało przez duet tancerzy i choreografów ze Szwajcarii, Beatrice Jaccard i Petera Schellinga. Jest jednym z bardziej rozpoznawalnych zespołów szwajcarskiej sceny tanecznej. W ciągu dwudziestu lat działalności zyskał też międzynarodowe uznanie, występując w ponad 31 krajach. Jest to zespół repertuarowy (w obecnym repertuarze mają ok. 8 spektakli), co udało im się osiągnąć dzięki dość elastycznemu modelowi współpracy z tancerzami. Compagnie DRIFT, jak sami mówią o sobie, interesują absurdy życia codziennego. Podobnie jak Ultima Vez, DRIFT posługuje się często kompozycją opartą na seriach obrazów, odrzucając linearną narrację. Mimo to jednak udaje im się osiągnąć bardzo spójny przekaz. Sztuka tworzona przez Cie. DRIFT wydaje się bardzo bliska surrealizmowi, zarówno w nastroju, założeniach, jak i niektórych technikach, które wykorzystują do tworzenia choreografii. Więcej informacji na temat zespołu zob. m. in.: Por. Nina Scheu, *CH-Choreographiepreise Pro Tanz 2007 an Compagnie DRIFT*, materiały ze strony: [http://www.dansesuisse.ch/index.php?id=16&tx_ttnews\[tt_news\]=39&cHash=180fd802f0](http://www.dansesuisse.ch/index.php?id=16&tx_ttnews[tt_news]=39&cHash=180fd802f0), dostęp: 25 maja 2013; Wojciech Klimczyk, *op.cit.*; R. Lissowska, *Po szesnaste – Taniec!*, „Teatr” nr 11/2009; R. Lissowska, *Miedzy inspiracją a interpretacją*, „Teatr” nr 2/2010; www.drift.ch.

17 Joanna Leśnierowska, *Uczęta z Przystanku*, „Didaskalia” 2003, nr 57, s. 112.

w którym nie antycypuje i nie analizuje w myślach następnych ruchów, lecz jedynie „uruchamia” kolejne impulsy. Tylko w ten sposób jest możliwe uzyskanie tej szczególnej jakości ruchu, w którym ciało utrzymywane jest w stanie nieustającej czujności, reaguje w ułamku sekundy i zdaje się być pozbawione kontroli umysłu. Jak widać, instynkt i podświadomość nie są dla *Ultimy Vez* jedynie tematami, lecz wynikają z podstaw ich języka ruchowego. Dlatego właśnie powracają w każdym spektaklu.

W podobny sposób zwierzęcość jest wprowadzana do spektakli *Ultimy Vez* już na poziomie samego języka ruchowego i techniki, sposobu generowania ruchu w ciele. *Vandekeybus* często wykorzystuje w tańcu właściwości ruchu obserwowanego u zwierząt. Nie chodzi tu wyłącznie o instynktowne reakcje i zachowania, lecz przede wszystkim o jakość ruchu wynikającą z anatomicznych uwarunkowań. Dynamika, punkty inicjacji ruchu, przepływ energii, rozłożenie siły i ciężaru oraz aktywność poszczególnych części ciała zostają dokładnie przeanalizowane, a następnie „przeniesione” na ciało tancerza. Umożliwia to osiągnięcie specyficznej jakości ruchu, która z tego właśnie powodu wydaje się wykraczać poza możliwości ludzkiego ciała. Można powiedzieć, że dzięki temu tancerze nie imitują zwierząt, lecz po prostu stają się nimi; zwierzęcość jako system motorycznych zależności zostaje zreplikowana w ich ciałach.

Ciekawych przykładów nawiązań do zwierzęcości dostarcza spektakl *Blush*. Odwołam się do fragmentów jego filmowej adaptacji, gdyż motyw animalny został dodatkowo podkreślony przez umieszczenie akcji w plenerze – w lesie, nad brzegiem rzeki oraz w wodzie. Jest to scena „polowania”, w której kobiety wcieliły się w rolę drapieżników. Pojedyncze gesty i pozycje jakie przyjmują, na samym początku pozwalają identyfikować ich działania jako przygotowanie, tropienie i atak. Jednak w sekwencjach ruchowych pojawiają się też elementy typowe dla tańca – skoki, obroty i partnerowania. Mężczyźni w tej scenie pełnią rolę ofiar; ich ruch jest spokojniejszy, bardziej płynny, choć również dynamiczny. Koncentrują na sobie wzajemną uwagę, w grupowych sekwencjach przeplatanych partnerowaniami, których energia przywodzi na myśl walkę o pozycję w stadzie. Zdają się być nieświadomi zagrożenia. Kobiety zbliżają się do nich niezauważone, i w końcu „atakują” mężczyzn, skacząc na nich i przywierając mocno. Otwiera to cały ciąg sekwencji, w których zanika początkowy podział na „drapieżników” i „ofiary”.

Tancerze upodabniają się do zwierząt poprzez nieustanną czujność towarzyszącą polowaniu, przede wszystkim jednak zwierzęcość jest replikowana – zarówno na poziomie języka ruchowego, jak i tematu tańca. Oprócz pojawiających się od czasu do czasu charakterystycznych ruchów, także błyskawiczne reakcje i napięcie mięśni są nieustannie obecne w ciałach tancerzy i prowadzą do skojarzenia, że oto oglądamy drapieżniki we własnym środowisku.

Dalsze sekwencje rozwijają partnerowania w duetach i triach. Chwilami upodabniają się one do walki (na przykład poprzez powracający motyw przyciągania się i odpychania), jednak nadrzędnym tematem staje się samo ciało i ruch. Upodobnienie do zwierząt, podporządkowane replikacji zwierzęcości (kojarzonej z instynktem, dzikością i walką) jest więc punktem wyjścia do dłuższych sekwencji, które odzwierciedlają zwierzęcość, jednak ich celem jest ruch sam w sobie.

Przy okazji ujawnia się tu jedna z głównych cech kompozycji choreograficznej *Ultimy Vez*: wszystkie działania sceniczne mają swój wyraźny cel, są intencjonalne. Interakcje tancerzy zbudowane są na opozycjach i mają jasną strukturę: akcja-reakcja, chcesz albo nie chcesz, działasz albo unikasz czyjegoś działania, tak lub nie – nic pomiędzy. Taniec zbudowany na takich opozycjach zdaje się przekazywać, że tam, gdzie rozum śpi, instynkt dyktuje warunki.

Akcja rozgrywa się równolegle w różnych miejscach i przeplata się z sekwencjami w wodzie. W spektaklu

była to projekcja wyświetlana na ekranie z tyłu sceny. W filmowej adaptacji ujęcia z nad rzeki oraz spod powierzchni wody są wkomponowane między obrazy z lasu. Woda symbolizuje tu przestrzeń podświadomości, wewnętrznej harmonii z instynktem. Tancerze wskazując do wody zaprzestają „walki”, zdają się koncentrować wyłącznie na przyjemności pływania.

Wydarzenia te następują w spektaklu po scenie wesela, w której bohaterka (Eurydyka, grana przez Inę Geerts) wypija napój ze zmiksowanej żaby¹⁸. Równoległe do opisywanych tu działań bohaterka popełnia samobójstwo skacząc z klifu. Sceny pokazujące Eurydykę (która wydaje się należeć do innego świata i nie wchodzi w żadne interakcje z pozostałymi tancerzami) są jedynym elementem pozwalającym włączyć tę scenę, opartą na syntaktycznej zasadzie *parataxis*, w konstrukcję całości spektaklu podporządkowanej *pathos*. Tematem *Blush* jest miłość i uczucia związane z utratą bliskiej osoby, a narracja jest dość swobodnie osnuta wokół mitu o Orfeuszu i Eurydyce. W tym kontekście zwierzęcość do której nawiązuje opisana scena – reprezentowana poprzez upodobnienie, replikację i odzwierciedlenie – może być interpretowana jako replikująca wewnętrzny konflikt człowieka i jego instynktów, poddanie się władzy podświadomości itp.

Compagnie DRIFT uczyniła zwierzęcą stronę ludzkiej natury tematem spektaklu *Au bleu cochon*. Jest to – podobnie jak reszta repertuaru tej grupy – spektakl pełnowymiarowy, dostosowany do tradycyjnej proseniowej sceny. Na scenografię składała się zasłona z połyskujących kolorowych szkielek, na której tle widać metalową konstrukcję lady, stołu, ławki i balkonu ozdobionego jelenim porożem. W kącie stoi pokryte futrem i absolutnie do niczego nie pasujące igloo, w trakcie spektaklu zabarwiane światłem na coraz bardziej krzykliwe kolory. Nad nim wisi ekran, na którym oglądamy na przemian: dwóch przebranych za króliki mężczyzn niemrawo kopiących piłkę, oraz czarnego ptaka sącącego przez słomkę jakiś napój. Miejszem akcji jest bar – jak wskazuje tytuł: „Pod Błękitnym Prosiakiem”. Już sama scenografia informuje wyraźnie o tym, jak wydarzenia na scenie odnoszą się do rzeczywistości – niby to typowy pub, a jednak niepokojąco przerysowany.

Osią fabularną jest spotkanie w barze sześciu nieznajomych. Wszyscy przyszli powodowani potrzebą czyjejś bliskości, lecz każdy z innym jej wyobrażeniem. Zderzenie różnych postaw wprawia w ruch mechanizm społecznych konwencji, który raz uruchomiony napędza się dalej sam, rozwijając sytuację w najbardziej nieprzewidywalnych kierunkach.

Postaciom nadano cechy zwierzęce, ujawniające się jako druga natura człowieka, która determinuje ich działania i wybory. Tancerze upodabniają się do zwierząt poprzez drobne gesty i detale kostiumu, które pozostają czytelne. Gburowaty, wysoki mężczyzna z irokezem (Thomas Maucher) przywołuje na myśl byka. Ubrany jest w ziemistego koloru wojskowe spodnie i poplamioną kurtkę, co składa się na dość „niechlujny” wizerunek. Często zastyga w pozie z opuszczoną i lekko przekrzywioną głową, patrząc tępo przed siebie. We wszystkich działaniach scenicznych postać ta charakteryzuje się niezdarnością i siłą. Ubrany na czarno tancerz (Slava Zubkow), desperacko próbujący wejść z kimkolwiek w relacje, to „kruk” – podkreśla to „ptasia” poza, jaką przyjmuje kucając na metalowej poręczy balkonu, charakterystyczny sposób chodzenia na wyprostowanych nogach, oraz powtarzany raz po raz nieznaczny ruch głowy przypominający dziobanie. József Trefeli wcielił się w postać „królika”. Jest uprzejmy, ale płochliwy i znerwicowany. Szara koszula, gładko zaczesane włosy i niewielki wąsik dookreślają jego charakter. Z futrzanego igloo wychodzi powoli „kotka” -kokietka w czarnej sukience (Judith Rohrbach), głaszcząca się i przeciągająca miękkimi ruchami. Jej koleżanka (Monica Munoz) to „koza”, która nieustannie gada lub prze-

18 Żaba jest w tym spektaklu jednym z wielu powtarzających się symboli, i, zależnie od kontekstu, może być interpretowana jako ludzka dusza opuszczająca ciało, dusze cierpiące w piekle, zaklęty książę z rosyjskiej baśni o głupim Ivanie, którą Elena Fokina opowiada podczas wesela itd.

żuwa kawałki własnej lub cudzej odzieży. Tej menażerii z dystansem przygląda się „lis” (Marco Volta), dyskretnie obwąchujący wszystkich i wszystko, aby starannie dobrać osoby, z którymi mógłby nawiązać kontakt.

Nie trudno zauważyć, że w tym przypadku nawiązania do zwierząt opierają się na ich stereotypowych cechach funkcjonujących w naszej kulturze. Na poziomie postaci tancerze upodabniają się do zwierząt poprzez charakterystyczne gesty i zachowania, które nawiązują do tych stereotypów, jednak przede wszystkim uwypuklają cechy ludzkich charakterów.

Takie upodobnienie towarzyszy imitacyjnemu przedstawieniu społecznych zachowań. Nie wypadając ani na chwilę ze swoich indywidualnych ról, tancerze imitując (nawet z użyciem dialogów¹⁹ i pantomimy) przedstawiają sytuacje, jakie mogłyby mieć miejsce w tych okolicznościach. Jednak imitacja ta podporządkowana zostaje nadrzędnej zasadzie replikacji relacji międzyludzkich, a także związku między charakterem człowieka a jego „zwierzęcą” stroną.

Za przykład może posłużyć jedna z pierwszych scen – w której niezręczna konwersacja „kruka” i „królika” doprowadza do uścisku dłoni. Tu jednak imitacja ustępuje miejsca replikacji ich wzajemnego stosunku. Połączone dłonie zmieniają się w pętlę, z której próbują się wydostać, ale nie udaje im się to nawet dzięki najbardziej wymyślnym akrobacjom.

Podjęta przez przyjaciół próba zapoznania siedzących przy barze kobiety („kotki”) i mężczyzny („byka”) szybko zaczyna przypominać napuszczanie na siebie zawodników na ringu. Imitując przedstawione są momenty przyjacielskiego pocieszania i obmyślenia coraz to nowych strategii, by zbliżyć tych dwoje do siebie. Same momenty spotkania oparte są już jednak na ruchu replikującym emocje i intencje postaci: podchodzą do siebie powoli, mimochodem, mijają się, to znów nawet się do siebie nie zbliżają, innym razem mężczyzna rzuca się na kobietę powalając ją na ziemię. Wreszcie zabiegi te owocują „udanym” spotkaniem, a nawet próbą flirtu, które jednak szybko przeradzają się w serię damsko-męskich niezręczności.

Z podobnych sytuacji i podchodów składa się cały spektakl. Upodobnienie do zwierząt poprzez pojedyncze gesty i detale stylizacji oraz imitacyjne przedstawienie sytuacji, podporządkowane jest nadrzędnej zasadzie replikacji relacji międzyludzkich i ich charakterów. Głównym tematem staje się więc społeczeństwo – ukazywane jako „zoo zagubionych dusz”. Umożliwia to zarazem bardzo jasną interpretację; widz ani na chwilę nie traci orientacji w związkach przyczynowo-skutkowych między działaniami scenicznymi. Jednocześnie jednak charakter tych działań nieustannie balansuje na cienkiej granicy oddzielającej rzeczywistość od absurdu.

Język ruchowy jakim operuje Compagnie DRIFT jest bardzo zróżnicowany. Jego podstawą, szczególnie w sekwencjach imitujących, jest ruch codzienny – zwyczajne czynności, kroki i gesty. Jednak na różne sposoby modyfikowana jest jakość jego wykonania, tempo i zakres. Ponadto jest on często punktem wyjścia dla sekwencji akrobatycznych i typowych dla tańca fizycznego partnerowań, wymagających od tancerzy ogromnej sprawności i doskonałej techniki. W przeciwieństwie do *Ultimé Vez*, ruch proponowany przez DRIFT angażuje w dużej mierze peryferia ciała, których aktywność jest łączona z sekwencyjną pracą korpusu. Oczywiście, centrum ciała pozostaje tu kluczowym punktem dla operowania siłą i ciężarem. Jednak nie jest eksponowanym punktem inicjującym ruch. Wręcz przeciwnie, aktywność centrum ciała jest maskowana przez precyzyjny, czasem nawet ornamentacyjny ruch kończyn, głowy i górnej części korpusu. W efekcie ruch nabiera lekkości, a nawet wydaje się nieco „odrealniony” – sprzeczny z siłami tarcia i grawitacji – gdyż użycie ciężaru, siły i przepływ kluczowych impulsów

¹⁹ Tekst wypowiadany przez tancerzy poddany zostaje podobnym zabiegom; język jest w różnym stopniu dekonstruowany. Np. spójna na początku konwersacja między kobietami szybko zmienia się w wypowiadanie samych tylko przymiotników, lub nawet samych fragmentów słów, ale widz wciąż może mieć pojęcie o temacie i charakterze rozmowy.

w ciele są prawie niewidoczne. Ta jakość ruchu jest jedną z charakterystycznych cech stylu Compagnie DRIFT, współtworzy surrealistyczny nastrój ich spektakli.

Istotne znaczenie ma też użycie przestrzeni. Jest ono podporządkowane przedstawianej sytuacji – towarzyskiego spotkania – więc tancerze często zmieniają swoje ustawienie, formując się w grupy wokół elementów scenografii lub odchodząc na bok. Akcja ma miejsce jednocześnie w różnych punktach sceny i tylko od czasu do czasu jej część przenosi się do centrum. Znaczenie tego punktu jako eksponującego ruch jest jednak znacznie osłabione przez inne ukierunkowanie uwagi tancerzy, dla których to, co dzieje się w centrum często nie wydaje się bardziej interesujące od ich najbliższego otoczenia lub działań w innych obszarach sceny. Ponadto, niezależnie od przestrzennego ustawienia tancerzy i odległości między nimi, pozostają oni ze sobą w relacji poprzez spojrzenie lub reakcje kinestetyczne²⁰. Dzięki temu tancerze zdają się tworzyć na scenie zamknięty układ sił, w którego obrębie trwa ciągły ruch. Każdy, najdrobniejszy gest może zostać podchwycony w innym miejscu sceny i zainicjować narastającą lawinowo interakcję.

W wykonaniu tak złożonych sekwencji choreograficznych kluczowe znaczenie ma synchronizacja i precyzja. Co ciekawe jednak, tancerze Compagnie DRIFT nie posługują się liczeniem, ani żadnymi umówionymi znakami, które ułatwiałyby ujednolicenie tempa czy długości fraz. Choreografia jest tak dopracowana, że sam przepływ impulsów między tancerzami wystarczy im do dokładnego zsynchronizowania ruchu w czasie i przestrzeni. Taka kompozycja jest również jednym ze znaków rozpoznawczych stylu Cie. DRIFT. Ujawnia ona fascynację choreografów tym, co Peter Schelling nazywa „kontrolowanym chaosem”.

Wariacje są wykorzystywane w obrębie poszczególnych sekwencji ruchowych, jednak zdarza się to rzadko i zawsze służy rozwinięciu sytuacji. Przykładem może być opisana wyżej scena wielokrotnie powtarzanych prób zbliżenia „byka” i „kotki”, czy końcowe tango „kotki” i „lisa”, w którym powtarzana trzykrotnie fraza jest przeplatana wariacjami tego tematu. W pierwszym przypadku za pomocą wariacji ruchowego tematu tanga ukazana jest narastająca niezręczność sytuacji i determinacja postaci, w drugim natomiast rozwijające się uczucie i zacieśniająca się więź między tańczącymi.

Całość spektaklu podporządkowana jest syntaktycznej zasadzie *pathos*, koncentrując się na rozwoju psychologicznym postaci oraz ich wzajemnych relacji. Spektakle Compagnie DRIFT zwykle oparte są na płynnie połączonych, ale jednak niezwiązanych bezpośrednio obrazach scenicznych. W *An bleu cobon* następujące po sobie sceny nie zawsze łączy logiczny związek, ale zwierzęce inklinacje postaci utrzymywane są konsekwentnie przez cały spektakl. Dzięki nim narracja wydaje się niemal linearna.

“Amours et délices” i “L’amour ou la mort”

Kolejnym motywem pojawiającym się w spektaklach Ultimy Vez i Compagnie DRIFT jest konflikt kobiecości i męskości.

Vandekeybus często buduje swoją choreografię w oparciu o antytezy, wykorzystując napięcia: przeciwstawne emocje, kobieta i mężczyzna, przyciąganie i odpychanie. Płeć definiuje ciało, które zawsze reprezentuje określą seksualność. Relacje kobiet z mężczyznami są niezwykle kruche, a podstawowym prezentowanym wzorem

20 *Kinesthetic response*, czyli reakcja na obserwowany lub przekazany bezpośrednio, dowolny impuls ruchowy. Reakcja ta polega na przetworzeniu impulsu i oddaniu go w ruchu. Przy tym impulsem może być wszystko: pojedynczy ruch lub ich sekwencja, odizolowany gest, lub nawet skojarzenie wywołane jakością ruchu; *kinesthetic response* jest jednym z narzędzi kompozycyjnych *Vienpoints*, które stosowane są m.in. w improwizacji. Por. A. Bogart, T. Landau, *The Vienpoints Book. A Practical Guide to Vienpoints and Composition*, Nowy Jork 2005.

pozostaje konflikt. Co ciekawe, to kobiety wygrywają w tej rozgrywce. Kojarzone z pierwotną siłą, nieposkromioną naturą „manipulują, wykorzystują i dominują nad wyraźnie słabszymi i zdeorientowanymi samcami, ogłaszając to wszystkimi językami świata i seriami nieartykułowanych – agresywnych bądź triumfalnych – dźwięków...”²¹.

Motyw konfliktu płci pojawia się w wielu spektaklach Ultimy Vez, jednak na potrzeby tego artykułu ponownie posłużę się przykładem *Blush*, gdzie został on szczególnie podkreślony. Impulsem do stworzenia przedstawienia było pytanie o to, co oznacza utracić kogoś bliskiego. Historia przedstawiona na scenie została utkana z trzech różnych, obecnych w naszej kulturze opowieści. Za pierwszą inspirację można uznać *Metamorfozy* Owidiusza, zwłaszcza mit o Orfeuszu i Eurydyce. Drugim motywem literackim, który posłużył do skonstruowania fabuły, jest rosyjska baśń ludowa o głupim Iwanie. Głupi Iwan zakochał się w żabie, która dzięki sile miłosnego pocałunku odzyskała swą dawną postać księżniczki. Ostatnim wątkiem jest współczesna piosenka, mówiąca o porwanej kobiecie, która wie, iż niedługo umrze. Dodatkowych treści dostarcza muzyka Davida Eugene’a Edwards’a, stanowiąca muzyczny i słowny komentarz do rozwijającej się na scenie akcji. Można powiedzieć, że spektakl zbudowany jest z różnych, nieprzystających do siebie elementów (literatura wysoka i niska, popularna muzyka, animalistyczny, pelen pasji taniec), niemniej są powiązane w spójną artystyczną całość.

Tematy przewodnie *Blush* to śmierć, która rozdziela kochanków, oraz miłość, będąca przedmiotem nieustannego sporu, rozwijającego się także w dialogu. Trywializowana jest przez postać graną przez Roberta M. Haydena i określana mianem chemicznej reakcji. Jego przeciwnikiem w tej słownej sprzeczce jest Benjamin (Thomas Steyaert), który w przypływie targających nim emocji krzyczy: „L’amour ou la mort!”²².

Sceny *stricte* aktorskie, w których pojawiają się dialogi, przeplatają się w spektaklu z sekwencjami tanecznymi. Nie ma między nimi bezpośredniego powiązania, w rozumieniu logicznego następstwa wydarzeń. Zestawione są raczej na zasadzie kontrastujących obrazów. Tylko trzy postaci, które dzięki partiom aktorskim możemy zidentyfikować jako Orfeusza, Eurydykę²³ i Beniamina²⁴, zachowują pewne indywidualne cechy także w scenach tanecznych.

Choreografia w tym spektaklu operuje w głównej mierze językiem ruchowym opisanym w części poświęconej motywowi animalizmu. Tancerze są czujni, wyczekujący mogącego nadejść w każdej chwili zagrożenia, dzicy. Wyraźnie dzielą się według płci na dwie grupy. Nawet złączeni w miłosnym tańcu nie tracą czujności – sugerowana bliskość zostaje złamana, ponieważ bliski kontakt rzadko kiedy jest czuły. Uczucia zdają się chybione. Kobiety pragną mężczyzn, których one same nie interesują. Mężczyźni starają się zwrócić uwagę kobiet, którym są obojętni.

W kontekście konfliktu płci warto przyjrzeć się bliżej scenie, która pojawia się pod koniec spektaklu. W filmowej adaptacji akcja została umiejscowiona nad brzegiem morza. Orfeusz przeżywa stratę ukochanej, uświadamiając sobie że nic nie jest w stanie przywrócić jej życia. Składa ciało Eurydyki do morza i pozostaje sam nad brzegiem. Wkrótce pojawia się inna kobieta i obejmuje go delikatnie za szyję, przytulając się do jego pleców. Orfeusz odwraca się gwałtownie i odpycha ją. Rozpoczyna się sekwencja oparta partnerowaniach, w których uwydatnione zostają sprzeczne intencje tancerzy. Kobieta za wszelką cenę stara się zbliżyć do mężczyzny, on z kolei odpycha ją od siebie z narastającą siłą, wciąż jednak pozostają w kontakcie. Dynamika i charakter ruchu tej sekwencji są

21 J. Leśniewska, op.cit., s. 113.

22 Miłość albo śmierć.

23 W rolę Eurydyki wcieliła się aktorka (Ina Geerts) i nie bierze udziału w sekwencjach tanecznych, ale pojawia się niejako na drugim planie.

24 Imię Benjamin w tym spektaklu zdaje się znaczącym imieniem. Benjamin czyli najmłodszy, najulubieńszy syn, ulubieniec. Por. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000, s.67. W scenach aktorskich ukazuje się on jako postać najbardziej bezbronna i naiwna.

bardziej zróżnicowane w porównaniu z poprzednio opisaną sceną – w ruchach kobiety jest więcej delikatności. W krótkich chwilach, gdy udaje jej się przyłgnąć do ciała Orfeusza, jej dotyk staje się niemal czuły. Ten kontrast uwydatnia jednak tylko brutalność walki. Podkreślone też zostają klatka piersiowa, szyja i głowa, na których koncentruje się kontakt tancerzy. Pozwala to interpretować tę choreografię jako odnoszącą się bardziej do świadomych intencji i uczuć, niż „zwierzęcego” instynktu.

W końcu Orfeusz wrzuca kobietę do morza, a ona unosi się bezwładnie na powierzchni. Jej miejsce w damsko-męskim starciu natychmiast zajmuje inna kobieta, która jednak zatrzymana zostaje przez innego mężczyznę. Sytuacja powtarza się z następną parą. W tym samym czasie kolejny mężczyzna wyciąga kobietę z wody, ta jednak nie okazuje zainteresowania nim. W równoległe rozgrywającymi się teraz partnerowaniach, kobiety rzucają się w pogoń za Orfeuszem, a mężczyźni za wszelką cenę starają się zatrzymać je przy sobie. Tym razem to kobiety wydają się dominujące; są też bardziej brutalne. Choreografia replikuje sprzeczne pragnienia i uczucia. Dzięki stylowi ruchu *Ultimé Vez*, konflikt płci zostaje ukazany jako śmiertelna walka – *L'amour ou la mort*.

Pragnienie miłości i odwieczny konflikt płci stał się też tematem spektaklu Compagnie DRIFT - *Amours et délices*²⁵. W stylistyce przedstawienia dominują nawiązania do teatru lalek, widoczne zarówno w charakterystyce postaci, scenografii, kompozycji poszczególnych scen, jak i samym języku ruchowym.

Scenografię tworzy wąskie łóżko, niewielki stolik z dwoma krzesłami, oraz konstrukcje ścian i okna z tyłu sceny, za którymi znajduje się labirynt korytarzy. Podczas spektaklu tancerze błądzą, znikają i pojawiają się w ich różnych zakamarkach, co przypomina dosłowną ilustrację metafor „zawitych uczuć” i „pokrętnych ścieżek miłości”. Dominującym na scenie kolorem jest oczywiście czerwień – powszechnie kojarzona z miłością. Czerwone są zarówno ściany, jak i kostiumy mężczyzn. W kilku scenach posłużono się również czerwonym światłem. W tym kontekście kostiumy kobiet – zielone i niebieskie sukienki – wyodrębniają je, podkreślając jednocześnie ich dystans wobec męskich zalotów. Fryzury czworga tancerzy biorących udział w tym spektaklu sygnalizują dodatkowo ich podział na dwie pary. „Młodszych” reprezentują: Judith Rohrbach z wymyślnie upiętymi włosami i gładko uczesany Slava Zoubkov (w tej roli zamiennie Marco Volta). „Starszą” parę tworzy natomiast Beatrice Jaccard z nastrożoną fryzurą oraz lisy Massimo Betrinelli, któremu doklejone zostały na czubku głowy dwie małe kępki włosów.

Spektakl nie ma linearnej konstrukcji. Jest skomponowany z niepowiązanych fabularnie scen, ilustrujących różne aspekty i odcienie relacji damsko-męskich (a także damsko-damskich i męsko-męskich). Sceny te jednak mają wobec siebie równorzędny status – *pathos* podporządkowany zostaje syntaktycznej zasadzie *parataxis*.

Podobnie jak miało to miejsce w *An bleu cobon*, nadrzędnym modelem reprezentacji jest tu replikacja uczuć i relacji między postaciami, wspomagana imitacyjnym przedstawieniem konwencjonalnych zachowań. Imitacja przejawia się w przesadnie podkreślonych gestach i pozach (co dodatkowo upodabnia postaci do marionetek), a także na poziomie wypowiedzanego tekstu.

Jako przykład może posłużyć scena z udziałem „młodszej” pary tancerzy, w której spotykają się w labiryncie korytarzy. Wypowiadany przez mężczyznę tekst²⁶ przytaczam w całości, by następnie omówić jego relację z ruchem.

„Ee... dobry wieczór... masz taką ładną sukienkę. Widziałem cię wiele razy, kiedy mieszkaliśmy daleko a teraz mieszkasz bliżej i nie widuję cię tak często... to szkoda... bo masz taką ładną sukienkę... i twoje włosy są takie puszyste i

25 Miłostki i przyjemności

26 W scenie tej występują zamiennie Rosjanin Slava Zoubkov i Włoch Marco Volta. Każdy z nich wypowiadał tekst w swoim ojczystym języku, przekształcając niektóre jego elementy. Przytoczony tekst pochodzi z włoskiej wersji, interpunkcja wynika natomiast z intonacji.

lśniące... pasują do twojej ładnej sukienki... i twoje oczy mają taki ładny kształt i kolor... to znaczy mam na myśli że one też pasują do twojej ładnej sukienki... Tak... wiesz obserwowałem cię przez moje okno, wiele razy cię widziałem... jesteś taką miłą, piękną dziewczyną... ale jest coś dziwnego i... Czy jesz mięso? Bo wiesz, mięso jest bardzo ważne w diecie i... muszę ci coś powiedzieć. Moja babcia pewnego dnia zdecydowała się zostać wegetarianką i wtedy przestała jeść te ładne, małe, apetyczne świnki które miała na farmie i wtedy zaczęła... Zaczęła tracić włosy i... wiesz ona miała takie piękne włosy mój dziadek mył jej włosy raz w tygodniu... nie zbyt często ponieważ miała bardzo bardzo długie włosy... bardzo piękne włosy i on przygotowywał wodę ciepłą i zimną i mył jej włosy i to trwało zawsze około dwóch godzin ponieważ miała takie piękne długie włosy... i potem ponieważ ona przestała jeść mięso zaczęła tracić włosy... na początku to były jeden albo dwa dziennie, a potem coraz więcej więcej i więcej i ja nie chcę, żeby tobie także się to przydarzyło... wiesz, Boris Becker na przykład, ten tenisista, on zdecydował pewnego dnia że przestanie jeść mięso i stracił dużo z mocy pięćdziesięciu kilometrów na godzinę swojego serwisu... więc on zdecydował znów jeść mięso... i jeśli chcesz to mogę cię do mnie zaprosić i ugotuję dla ciebie *brasato*, to specjalnie duszone mięso, bardzo delikatne i miękkie ugotowane z cebulą i marchewką w środku i można też dodać wino do tego i później wkłada się je do piekarnika na dwieście stopni na dwie godziny i to jest bardzo smaczne... wiesz i tu chodzi też o twoją skórę i paznokcie... Czy pijesz wodę? Bo wiesz woda jest bardzo ważna dla skóry... bo wszystkie witaminy i minerały... one wszystkie są bardzo ważne więc musisz tu wrócić i zjeść trochę mięsa... nie nie odchodź... dlaczego...dlaczego idziesz, nie... zostań nie odchodź proszę zostań no przecież... ok”.

Tekst bardzo sugestywnie ukazuje zachowanie mężczyzny, desperacko próbującego zbliżyć się do kobiety i zwrócić jej uwagę. Ten monolog precyzyjnie zsynchronizowany był z ruchem, który replikował relację między postaciami. Kobieta z przesadnie podkreśloną gracją chodziła po scenie i znajdujących się na niej kilku meblach, milcząca i zapatrzona w przestrzeń przed sobą. Całkowicie ignorowała obecność mężczyzny, który z kolei wpa-trywał się w nią nieustannie, śledząc każdy ruch. Próbował dopasować się do przybieranych przez nią póz, asekurować przed utratą równowagi, usuwać stojące jej na drodze przeszkody i podstawiać krzesła pod nogi, gdy np. schodząc ze stołu lub łóżka stawiała kroki w pustą przestrzeń. Ponadto, każdy najlżejszy ruch kobiety powodował wyolbrzymioną reakcję w ciele mężczyzny – delikatne wyciągnięcie ręki przewracało go na podłogę, zmiana kierunku całkowicie wytrącała go z równowagi itd. Wszystkie te upadki i potknięcia mężczyzny wyznaczały też rytm wypowiadanego tekstu (momenty zaznaczone wielokropkiem). Kobieta była w ten sposób przedstawiona jako postać całkowicie dominująca, choć jednocześnie nieświadoma tej sytuacji²⁷.

Język ruchowy wykorzystany w tym spektaklu różni się nieco od tego, którym tancerze Cie. DRIFT posłużyli się w *Au bleu cobon*, choć jego podstawy – przekształcenie tempa i zakresu ruchu codziennego, precyzyjny, wystylizowany ruch kończyn, sekwencyjny ruch korpusu oraz maskowanie ciężaru ciała i użycia siły²⁸ – pozostają takie same. Tym razem jednak wzbogacony został o kilka nowych elementów, które wniosła kompozycja choreografii, w tym spektaklu znacznie bardziej zróżnicowana. Kontrastowe zestawienia różnych jakości ruchu, np. sztywności i miękkości poszczególnych kończyn, czy bezwładu i napięcia, dodatkowo upodabniały tancerzy do lalek. Pod wpływem tych zabiegów ich ciała wydawały się poruszać niezależnie od anatomicznych ograniczeń kości i stawów. Choreografowie posłużyli się również przyspieszeniem, spowolnieniem, odwróceniem i segmentacją ruchu w obrębie fraz. W ten sposób choreografia upodobniła się do obrazu filmowego.

Przyspieszenie ruchu wykorzystane zostało w wielokrotnie powtórzonej pantomimicznej sekwencji, opartej na imitacji narodzin, dorastania, spotkania, ślubu, starzenia się i śmierci. Brało w niej udział troje tancerzy, 27 Scena ta pojawia się w spektaklu w dwóch wersjach, zależnie od obsady. W opisanym kształcie ma miejsce wtedy, gdy występuje w niej włoski tancerz (Marco Volta), natomiast wersja z udziałem Rosjanina różni się kilkoma detalami. Najważniejszą różnicą jest ukierunkowanie spojrzenia przez kobietę, która w tej wersji chwilami spogląda na mężczyznę. Ta niewielka zmiana istotnie przekształca relację między postaciami i wymowę całej sceny – kobieta jest w pełni świadoma obecności i zachowania mężczyzny, więc jej działania nabierają charakteru manipulacji i zabawy jego uczuciami.

w każdym powtórzeniu zamieniając się rolami rodziców i dzieci. Temu schematycznemu obrazowi cyklu życia towarzyszyła melancholijna piosenka, śpiewana modulowanym głosem przez Judith Rohrbach. Stanowiło to zarazem akompaniament i słowny komentarz sceny.

Spowolnieniem ruchu posłużono się natomiast w celu podkreślenia stanu emocjonalnego postaci, replikując ich obawy przed zbliżeniem do drugiej osoby. Tancerze spowalniali, a nawet zatrzymywali się w ruchu, co ostatecznie uniemożliwiało im nawiązanie kontaktu. Tym motywem posłużono się kilkakrotnie, wprowadzając go jako element choreografii w różnych scenach.

Segmentacja i odwrócenie pojawiły się natomiast w początkowej i końcowej scenie. Tancerze upadali i podnosili się wielokrotnie tą samą drogą, a ruch ten był dodatkowo fragmentaryzowany przez wprowadzenie pauz między poszczególnymi jego etapami²⁹. Powtórzenie tej sekwencji na końcu uczyniło z niej ramę spektaklu. Dzięki temu serii groteskowych obrazów, przedstawiających rozkosze i cierpienia miłosnych podchodów, nadano bardziej egzystencjalne znaczenie.

Podsumowanie

Głównym celem tego artykułu jest zaprezentowanie wybranych technik konstruowania i odczytywania znaczeń w spektaklach tanecznych, a także związanych z nimi mechanizmów kształtowania ekspresji ciała i estetyki tańca. Niezależnie od tematu/motywu³⁰, znaczenie przekazywane przez taniec może być skrajnie odmienne. Dzięki wyborom podejmowanym choćby na poziomie języka ruchowego, kompozycji i stylu, taniec może komunikować głębokie subiektywne odczucia, bądź uogólnionego społeczne doświadczenia, skłaniać widza do odbioru emocjonalnego lub intelektualnego.

Zarówno Ultima Vez, jak i Compagnie DRIFT ukazują zwierzęcość jako nieodłączną część ludzkiej natury, jednak uzyskany przez nich przekaz jest całkowicie odmienny. Wim Vandekeybus sięga do tematu animalizmu bardzo często, gdyż jest on podstawą samej techniki ruchowej. To ona decyduje o energii i sile wyrazu tańca, który poprzez odbiór kinestetyczny wywołuje w widzu niezwykle silne emocje. Dzięki temu umożliwia ukazanie znaczeń, które dotyczą najbardziej pierwotnej, instynktownej strony ludzkiej natury. Natomiast Beatrice Jaccard i Peter Schelling, ukazując zwierzęcość w oparciu o jej stereotypy obecne w kulturze, wykorzystują ją jako środek służący analizie społecznych zachowań, a jednocześnie budują intelektualny dystans do „zwierzęcej” strony ludzkiej natury.

Także pragnienie miłości i konflikt płci w realizacjach obu zespołów ukazane są jako nieodłączny element ludzkiej kondycji. Przytoczone przykłady pokazują jednak zarazem zasadnicze różnice w przekazie. Ultima Vez koncentruje się na ukazaniu skrajnych stanów emocjonalnych z nim związanych. Compagnie DRIFT natomiast traktuje go z dystansem i humorem, przyglądając się absurdom, do których może prowadzić w międzyludzkich relacjach.

Warto też podkreślić, że zależność między skłonnością choreografów do pewnej estetyki i jakości ruchu oraz tematami, do których sięgają, jest obustronna. Z tej zwrotnej relacji rodzi się ich indywidualny styl, artystyczna tożsamość.

29 W końcowej scenie efekt ten został dodatkowo podkreślony poprzez użycie stroboskopowych świateł.

30 W analizowanych przykładach nawiązania do zwierzęcości i konfliktu płci realizowane są zarówno na poziomie tematu, jak i motywu.

Na zakończenie chciałabym jednak dodać, że jakkolwiek przedstawione tu propozycje odczytywania tańca pozwalają na jego możliwie precyzyjną interpretację, nigdy nie wyczerpią w pełni wieloznaczności samego tańca. O pięknie tej sztuki stanowi bowiem właśnie to, co pozostaje nieuchwytnie, choć jednocześnie wyraża tak wiele.

Bibliografia

- Bartnieff Irmgard, Hackney Peggy, Jones Betty True, van Zile Judy, Wolz Carl, *The Potential of Movement Analysis as a Research Tool. A Preliminary Analysis*, „Dance Research Journal” 16, nr 01/1984.
- Bogart Anne, Landau Tina, *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, Nowy Jork 2005.
- Boisseau Rosita, *Panorama de la danse contemporaine: 80 chorégraphes*, Paryż 2006.
- Brennan Mary Alice, *Every Little Movement Has a Meaning All Its Own: Movement Analysis in Dance Research*, [w:] *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, Sondra Horton Fraleigh, Penelope Hanstein (red.), Pittsburgh 1999.
- DVD Wim Vandekeybus dance & short fiction films*, Bruksela 2006.
- Europe Dancing perspectives on theatre dance and cultural identity*, Andrée Grau, Stephanie Jordan (red.), Londyn/Nowy Jork 2000.
- Foster Susan Leigh, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, Londyn/Nowy Jork 2011.
- Foster Susan Leigh, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley 1986.
- Jans Erwin, *Wim Vandekeybus*, Bruksela 1999.
- Klimczyk Wojciech, *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010.
- Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000.
- Laban Rudolf, *The Language of Movement*, Boston, 1966.
- Leśniewska Joanna, *Uczęta z Przystawką*, „Didaskalia” 2003, nr 57.
- Loupe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Paryż 2000.
- McFee Graham, *Understanding Dance*, Londyn/Nowy Jork 1992.
- Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, pod red. Sondra Horton Fraleigh, Penelope Hanstein, Pittsburgh 1999.
- Scheu Nina, *CH-Choreografiepreise Pro Tanz 2007 an Compagnie Drift*. Materiały ze strony: [http://www.dancesuisse.ch/index.php?id=16&tx_ttnews\[tt_news\]=39&cHash=180fd802f0](http://www.dancesuisse.ch/index.php?id=16&tx_ttnews[tt_news]=39&cHash=180fd802f0) Dostęp: 27 maja 2013.
- Schmidt Jochen, *Headless in a nightmare*, „Ballett International/Tanz aktuell” 1996, nr 4.
- Slade David, *What is Choreographic Style?- Forsythe as an Example*, materiały ze strony: <http://www.ballet-dance.com/200406/articles/ForsytheStyle20000800.html> Dostęp: 27 maja 2013.
- www.dancesuisse.ch; www.drift.ch; www.ultimavez.com

Performatywność transgresji. Transgresja performatywności

Teatru Maat Projekt.

Teatr Maat Projekt jest teatrem wymykającym się definicjom. Działalność teatru, środki jakimi się posługują trudno jest jednoznacznie scharakteryzować. „Transgresja” to jedyne określenie, które w pełni może oddać specyfikę twórczości teatru. Definicja transgresji za Józefem Kozieleckim brzmi: „działania transgresyjne są ekspansywne i twórcze. Polegają na intencjonalnym wychodzeniu poza to, czym jesteśmy i co posiadamy. Przelamują one dotychczasowe granice osiągnięć i tworzą nowe wartości”.¹

Działania transgresyjne Teatru Maat są elementem charakterystycznym, stałą osią na której budowane są spektakle. Każdy nowy spektakl jest poszerzeniem granic poprzedniego, w zakresie doboru środków wyrazu artystycznego. My jako widzowie często popadamy w konfuzję, bo odczuwamy problem w nazwaniu tego, czego jesteśmy świadkami. Czy jest to spektakl teatru tańca: taniec konceptualny, intuitywny, może performans, czy jednak inscenizacja? Każde określenie, które próbujemy dopasować wydaje się albo zbyt wąskie, niewystarczające lub zbyt ogólne. Joanna Leśniewska w jednym z wywiadów powiedziała, że Tomasz Bazan nigdy się nie zatrzymuje, ciągle poszukuje. Poszukiwania i związane z nim ciągle metamorfozy są nieodłącznym elementem jego drogi artystycznej. Jednocześnie jednym z głównych teatralnych środków wyrazu.

Polifoniczność w sposobie wyrażania.

Transgresja w wypadku Maat to ciągle przekraczanie ram stylistycznych. Transgresja wpływa na polifoniczność środków artystycznego wyrazu, której źródłem jest erudycja artystyczna Tomasza Bazana. Studiował Kulturoznawstwo na Uniwersytecie Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie, Przez rok był uczniem francuskiego malarza i scenografa Jeana Marco. Tańca butoh oraz praktyk ruchowych uczył się u znakomitych tancerzy i mistrzów sztuk walki, które od lat praktykuje i studiuje, specjalizując się w stylu Tang Lang oraz Vietnam Dao. Bazan ma również długoletnie doświadczenie pracy w teatrze. Współpracował z Ośrodkiem Praktyk Teatralnych Gardzienice, Stowarzyszeniem Teatralnym Chorea, International Theatre Art Of Now. Oprócz własnych spektakli tworzy przedstawienia, współpracując z najwybitniejszymi reżyserami i aktorami teatru dramatycznego. Jednak głównym nurtem jego działalności artystycznej jest szeroko pojmowany taniec współczesny,

Witold Mrozek twórczość Bazana wpisuje w nurt, który nazwał Dariusz Kosiński „polskim teatrem przemiany”² – typowo polskim nurtem, którego początek za Małgorzatą Dzięwulską upatruje w twórczości Mickiewi-

1 J. Kozielecki, *Transgresja i kultura*.

2 D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.

cza. „Cechą szczególną teatru przemiany jest to, że przekracza, nieodmiennie zmierzając ku działalności parareligijnej.”³ Teatr „staje się tu rodzajem praktyki duchowej, a przejawia się przede wszystkim w działaniu i dążeniu do doświadczenia numinotycznego”⁴

Nietrudno się z tym nie zgodzić biorąc pod uwagę fakt, że w twórczości Bazana pomimo ciągłej zmianie środków artystycznych, nadal obecna jest duchowość tańca butoh, w którym odrzucany jest antropocentryzm tancerza. To taniec, w którym wzorce zewnątrz są całkowicie odrzucane, ruch ma narodzić się z wnętrza. Daisuke Yoshimoto mistrz Tomasza Bazana namawia aby sięgnąć do najgłębszych warstw naszego ciała, w którym jak w księdze zapisane jest wszystko. Dlatego należy odrzucić europejski antropocentryzm, którego środkiem jest ego, złamać szerokie europejskie plecy i ugiąć kolana aby słuchać szeptów ziemi.

Europejski wymiar butoh

Początki Teatru Maat Projekt były silnie związane z tańcem butoh, którego język Bazan starał się przetłumaczyć na bliższy Europejczykom. W swoich pracach inspirował się bliskim nam doświadczeniem, nie rezygnując przy tym z filozofii wschodu, o której mówi: *„To zapatrzenie, spowodowane jest pewną chęcią zatrzymania się, jest dla mnie idylliczną odskocznią wobec wszystkiego, co niesie ze sobą nasza cywilizacja. To jest właściwie bardziej pewne marzenie, niż ugruntowane przyjęcie filozofii. Pełne przyjęcie filozofii Wschodu w naszej kulturze jest niemożliwe. Przestrzeń działań artysty rozszerza się zatem poza granice sztuki samej: sama estetyka, jest pusta. Rozpatrywanie sztuki pod względem estetyki jest moim zdaniem bezcelowe. Sama forma dla formy nic nie wnosi. Dla mnie wartościowe jest to, co prawdziwe i szczerze, co wypływa bezpośrednio z wnętrza tancerza i dopiero później znajduje swą formę dzięki wypracowanemu przez niego warsztatowi.”* – mówi Tomasz Bazan.

To dzięki technice butoh Bazan został rezydentem solo projekt, którego efektem była etiuda - **Lang** – powstała w 2008 roku. Łączy w sobie techniki sztuki walki Tang Lang i tańca butoh. Cała etiuda skąpana w czerwonym świetle. Jak mówi mistrz stylu Atsubo Liu Tien, na którego powołuje się Tomasz Bazan czerwony kolor: *„symbolizuje obumieranie żywotnych energii co umożliwia wykorzystanie ich do powołania nowego żywotnego kanału działania naszego serca...”*. W Lang równie ważnym elementem staje się bez ruchu, który jak cisza w teatrze dramatycznym niesie czasami głębszy sens niż słowo, nie pozostaje pusta. Bezruch stwarza okazję do pokazania ruchu w fazie embrionalnej dzięki mikronapięciom mięśni, wyrazistym opozycjom kierunków, precyzyjnym przepływie impulsów, balansowaniu na granicy utrzymania równowagi⁵. Styl Tan Lang, na którym oparty jest system prowadzenia ruchu w spektaklu, nazywany jest stylem śmierci. Tancerz przypomina modliszkę, która oczekuje ofiary. Postawa wojownika, którą przyjmuje, jest pozycją wyjściową, na której budowany jest cały cykl ruchu. Energia skumulowana wewnątrz ciała tancerza pozwala na ekspresję licznych transformacji. Butoh, które stanowi podstawę ruchu to ciągle zmiany, istny kalejdoskop form, transgresyjne pokonywanie granic, z których rodzi się ambiwalentny obraz ciała. W przeciwieństwie do swojego mistrza Daisuke Yoshimoto, w twórczości Bazana można zaobserwować odmienną transgresję cielesną. Nie polega ona na ambiwalencji płciowej, ale na opozycji cielesności zwierzęcej a ludzkiej. Przypomina ogromnego pajaka tkającego zasadzkę na swojego przeciwnika. Taki zoomorfizm paradoksalnie jest bardzo nam bliski, ludzki. Uwydatnia zwierzęce aspekty ludzkiej cielesności, które wydają się nam bardziej prawdziwe, bo wychodzą z podświadomości, sfery której sami nie jesteśmy w stanie skontrolować.

3 Tamże.

4 Tamże.

5 por. J. Hoczyk, O spektaklu Lang [w:] Tygodnik Powszechny.

W stronę performansu

Rezygnacja z butoh nie jest sprawą oczywistą. To, że jak pisze Witold Mrozek „czerwone światło i zasypaną ziemią podłogę zastąpiła sterylna, biała przestrzeń”⁶ nie oznacza, że Bazan całkowicie zrezygnował z butoh. Rdzeń, to co najważniejsze w butoh pozostało. Czyli świadomość (duchowa), nierównoznaczna wiedzy rozumowej. Bazana nie interesuje to, co na zewnątrz, ale stan w jakim znajduje się tancerz, autentyczna obecność, to co powoduje przeobrażanie wewnątrz, którego tylko efekty my jako widzowie jesteśmy w stanie zauważyć poprzez ciało. Chce aby odbiór jego spektakli odbywał się na poziomie emocjonalnym, bo jak mówi: „rozumienie jest wrogiem prawdy, świadomość jest jej przyjacielem. Moim zamierzeniem jest, by znaleźć kanał między rozumieniem, które jest typowo akademickim narzędziem, a odczuciem i świadomością, które nie zawsze są wytłumaczalne.”⁷

Rok 2010 był przełomowym okresem dla teatru. To właśnie w tym roku powstały takie spektakle jak: Król Olch, Wake up, czy Indukcje. Spektakle odmienne estetycznie od poprzednich. Przestrzeń sceniczna stała się sterylnie biała, a „przedstawienia bardziej niż z butoh zaczęły kojarzyć się z performatywnymi poszukiwaniami Jana Fabre’a. Bazan poszerzył repertuar tworzonych prze siebie teatralnych środków wyrazu. Pojawiły się nowe media, uwydlatniła się rola muzyki, na scenie pada coraz więcej słów”.⁸

Indukcje to spektakl ostatni w 2010 roku. Została zastosowana w nim minimalistyczna scenografia. Biała, laboratoryjna przestrzeń, na której światło wyznacza dwa najjaśniejsze pasy. Tło dla spektaklu stanowi ekran, na którym na żywo projektowane są zbliżenia twarzy aktorów. Indukcje to spektakl, o przekraczaniu granic. Poświęcony jest pamięci Alvarez Ortega, tancerce flamenco, która kiedy dowiedziała się, że niedługo straci wzrok postanowiła przygotować się na to i sama pozbawiła się możliwości widzenia. Pragnęła absolutnej wolności i osiągnęła rzecz paradoksalną, w ograniczeniu odnalazła wolność.

Kupka ziemi, która leży z boku sceny jest symbolem jej obecności. Jest patronką tych którzy przekraczają granice. W spektaklu także w sferze strukturalnej te granice są przekraczane. O pierwszym sposobie już wspomniałam – projekcja filmowa, zaciera ona granicę pomiędzy realnością, a wirtualną rzeczywistością. Kolejnym jest technika ruchu: Elementy Tańca butoh przełamane zostają przez inne techniki, np. taniec intuitywny, który sam w sobie jest transgresyjny. Przekracza bariery cielesności nadając mu niekiedy zoomorficzny wymiar. Jacek Poniedziałek wcielając się w postać mężczyzny w garniturze opowiada o dosłownym przekraczaniu granic podczas podróży do Włoch. A także związanych z nimi koniecznościach pokonywania własnych fobii.

Hermeneia (2011) – jest to spektakl zdecydowanie inny od poprzednich. Pierwszy (Później to samo dzieje się w „I Ifigenii”), w którym stale utrzymywana do tej pory proporcja ruchu i słowa została zaburzona. Spektakl oparty w głównej mierze na słowie, na tekstach Virginii Woolf, Samuela Becketta, Harolda Pintera. Jednak to ruch jest tym elementem kluczowym. Hermeneia Bazana jest sztuką interpretacji słowa poprzez ruch. Każda próba intelektualnego odbioru wydaje się być niemożliwa. Należy przedrzeć się przez warstwę słowną i dotrzeć do tej głębszej, którą wytwarza ruch. Postać mężczyzny, w którą wciela się Piotr Trojan poznajemy jako rozbuchanego seksualnie samca. Kiedy wkracza na podest, przy przygaszonym świetle, przy dźwiękach zmysłowej muzyki porusza biodrami, wypina klatkę piersiową, naznacza krocze. Tej samczej prezentacji w oddali przygląda się matka,

6 Nowy taniec

7 Agnieszka Straburzyńska-Glaner, „W stronę duchowości”, e-teatr.pl, dostęp: 25. 09. 2013.

8 W. Mrozek, op.cit.

postać posągowa, której ruch został ograniczony do minimum, tylko kroczy, albo tkwi w majestatycznej pozie. To w jej kierunku mężczyzna wypowiada słowa, że teraz nareszcie jest dużym i silnym mężczyzną i w końcu może ją zabić, bo zawsze o tym marzył. Wypowiadając te słowa jego sylwetka kurczy się. Nogi uginają się w kolanach, plecy zaokrąglają się, ramiona coraz mocniej przyciągane są do korpusu. Mężczyzna niemalże przybiera pozycję embrionalną, jakby chciał znaleźć się z powrotem w łonie matki.

Każda z postaci ma dwa oblicza w spektaklu. Pierwsze to, o którym mówi, które chce aby było widoczne i drugie ukryte, które wylazi z ciała poprzez ruch. Transgresja w tym wypadku zachodzi na poziomie kreacji postaci.

Spektakl należy rozebrać na kawałki, oddzielić od siebie wszystkie środki artystycznego wyrazu i każdą z tych części interpretować indywidualnie. Taki sposób odbioru spektaklu stawia widza na równi z twórcą.

Emocje są elementem łączącym performerów z widzami, które pozwalają także widzowi stać się uczestnikiem performansu, kreować go. Pozbawienie fabularności spektakli wyklucza rozumową interpretację zdarzeń i gestów, wspólne doświadczenie staje się kluczem interpretacyjnym. Doświadczenie i związane z nim emocje wpływa na zdolność kreacji artysty. Jego działania sceniczne zakreśla pole wspólne emocjonalnie dla obu stron. Przedmiotem interpretacji staje się doświadczenie – emocje.

Transgresja widoczna jest także w wewnętrznej strukturze przedstawień. Działania transgresyjne w głównej mierze zachodzą również w sposobie kreacji postaci. Są one ambiwalentne, często irracjonalnie przekraczają granice swojego jestestwa. Jest to stygmat jaki pozostawiło po sobie butoh, którego głównym elementem jest nieustająca metamorfoza. To w głównej mierze pomaga odsłonić to o, co było najważniejsze dla Piny Bausch, a mówiła: „Nie interesuje mnie to, jak ludzie się poruszają, tylko co nimi porusza”. I dzięki działaniom transgresyjnym widz także może to odczuć, stając się przy tym uczestnikiem performansu.

Nowoczesne i ponowoczesne portrety kochanków.

O dwóch adaptacjach „Kochanków z Marony” Jarosława Iwaszkiewicza

Tematem danego artykułu są dwa – odległe o prawie czterdzieści lat filmowe portrety *Kochanków z Marony* Jarosława Iwaszkiewicza. Dystans czterech dekad to w historii ewolucji form filmowych wystarczająco dużo, aby zmianie uległ język wrażliwości oraz strategię artystyczne. W związku z tym warto prześledzić, w jaki sposób ciała i wizerunki kochanków ukazywali twórcy z dwóch zgoła odmiennych epok filmowych: nawiązujący do doświadczeń kinowego modernizmu Jerzy Zarzycki oraz ciężąca w stronę postmodernistycznego „remixu kulturowego” Izabella Cywińska.

Kluczowe dla analizy problemu jest zagadnienie egzystencjalizmu w literaturze XX wieku, które wywarło znaczący wpływ na kształt literackich bohaterów Iwaszkiewicza. Okazuje się bowiem, że „[...] uprawomocnione jest mówienie o >>filozoficzności literatury<< czy >>literackości filozofii<<”¹. Literatura i filozofia, mimo iż należą do zupełnie innego gatunku wypowiedzi, można uznać za dziedziny, które poruszają podobne tematy i zagadnienia. Na poparcie tego argumentu trzeba wspomnieć o tym, iż wielu przedstawicieli tego nurtu, oprócz zainteresowań filozoficznych, zajmowało się również pisarstwem. Przykładem literackich poczynąń może być chociażby *Dżuma* i *Upadek* Alberta Camusa oraz dramaty J.P.Sartre’a.

[Sartre- przyp. A.W.] wierzył w możliwość syntezy literatury i filozofii, tego, co ogólne, z tym, co konkretne i indywidualne. Tę w gruncie rzeczy opierającą się jedynie na tradycji, autonomiczność literatury i filozofii Sartre pragnął przekroczyć twierdząc, że filozofia staje po stronie prozy, ponieważ jej przezroczystość wprowadza nas do świata i nakazuje zaangażowanie, aktywność².

Światopogląd egzystencjalny przetworzony na rzeczywistość literacką, problemy i odwieczne rozterki człowieka wypowiedane i przeżywane przez modelowe postacie, stają się zdecydowanie bliższe ewentualnym odbiorcom i czytelnikom. Podejście do zagadnień filozofii egzystencjalnej poprzez literaturę, pozwala na przełożenie prawd i praw ogólnych, na prawa subiektywne, a co za tym idzie - ukazanie ich działania w egzystencji konkretnego człowieka, bohatera dramatu czy prozy.

W kontekście analizy portretów i ciał *Kochanków z Marony* interesować nas będzie nurt XX-wiecznego egzystencjalizmu francuskiego reprezentowanego przez wspomnianego J.P. Sartra i A. Camusa, których teorie pojawiają się w Polsce już na przełomie 1956 roku, ale w pełni docierają dopiero w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W bardzo płynne ramy tejże filozofii wpisać można dziś także twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Nurt ten wyraża się u niego

1 Michał Januszkiewicz, *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, Poznań 1998, s. 9.

2 Ibidem, s. 12.

[...] w naczelnych tematach tragizmu grzechu i ucieczki przed łaską Boga. [...] bohaterowie jego prozy ponoszą klęskę, nie znajdując w życiu w niczym i w nikim oparcia; podobnie w jego poezji (od tomu Lato 1932, Warszawa 1980) pojawiają się elementy wskazujące na odczucie lęku metafizycznego; znajduje się w nich wiele egzystencjalnych pytań o sens życia, istotę bytu, śmierci.

Egzystencjalizm miał kierować swoją uwagę na człowieka „i jego doświadczeniu takich wartości, jak: sens życia, wolność i odpowiedzialność, dobro i zło, poczucie winy, tragizm, nadzieja, cierpienie”³. XIX - wieczne zwątpienie w idee i racje, które mogłyby stanowić dla świata oraz człowieka jakiś fundament bytu, z ogromną siłą przybiera właśnie w wieku XX, doświadczonym I i II wojną światową. Na gruncie polskim szczególnie mocno odcisnęły się wydarzenia kampanii wrześniowej, okupacji, holocaustu i powstania warszawskiego. Dla społeczeństwa jest to czas szczególny i ekstremalny, a egzystencjalizm „[...] wyrasta przede wszystkim w epokach krytycznych, kiedy kruszy się aksjologiczny kościół wokół człowieka i w nim samym otwiera się pustynia”⁴.

Tragizm współczesnego człowieka stał się punktem wyjścia dla ówczesnej twórczości. Taki stan rzeczy zmusił literatów do wypracowania własnego, unikatowego języka wypowiedzi oraz sposobu ukazywania człowieka. Wizja bohatera czy to literackiego czy to filmowego lat sześćdziesiątych

[...] sprawdzała się w kategoriach emocjonalnych i moralnych zarazem. Prawda nie tkwiła w autentyzmie wyglądu, lecz w intensywności aktualności moralnych motywów, siła nie brała się z jakości intelektualnej analizy, lecz z kipiącej temperatury ludzkich emocji⁵.

Zwracano więc uwagę nie na powierzchowność bohaterów, ale ich wnętrze – psychikę i tkwiące w duszach sprzeczności.

Iwaszkiewicz kreując w roku 1960 literackich *Kochanków z Marony* odwołuje się w swojej estetyce do modernistycznych idei, które stały się kolebką egzystencjalizmu. Prozą Iwaszkiewicza silnie związana z tradycją Młodej Polski kieruje zasada dysonansowego łączenia wartości i nadawania im znaczenia filozoficznego, uniwersalnego. Dusze bohaterów przyoblekają chore, martwe, rozczarowane i samotne ciała. Można tu mówić o sylwetkach ludzi miotanych dobrem i złem, ciałach przepelnionych miłością, w których mieści się „aprobata istnienia, zmysłowego uroku świata i jednocześnie [...] poczucie pustki, znikomości wszystkiego, żywioły wszelkich namietności i intelektualny sceptycyzm, radość życia i lęk przed śmiercią, najlepsze i najgorsze strony natury człowieka [...]”⁶. Twórca porusza w swojej historii tematy trudne. Ciała głównych bohaterów targane są przez żywioł czasu, choroby, namietności, ale także samotność, dramat życia i śmierci, niespełnioną miłość, zazdrość oraz problem tragizmu i absurdu ludzi „rzuconych w istnienie”.

Historia wiejskiej nauczycielki Aleksandry Czekaj wiodącej monotonne życie w Maronie, zostaje u niego spleciona z dwoma mężczyznami - pełnym uroku, ale śmiertelnie chorym pacjentem sanatorium gruźliczego Jankiem oraz jego przyjacielem Arkiem. Między dojrzałą kobietą a młodym ale nieuleczalnym kuracjuszem rodzi się miłość melodramatycznie złączona ze śmiercią. Powieść staje się tym samym egzystencjalną metaforą miłości

3 Artur Winiarczyk, *Encyklopedia „Białych plam”*, Radom 2001, s. 211.

4 A. Brodzka, *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1993, s. 249.

5 Cyt. za Wojciech Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s.92.

6 H. Zaworska, *Opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1985, s. 7-9.

i śmierci, zaś tytułowi kochankowie przybierają kształty uniwersalne i paraboliczne. Istotne jest bowiem, że pod wpływem popularnego wówczas egzystencjalizmu literatura powojenna wykorzystywała estetykę paraboliczną, dla formułowania ogólniejszych sensów filozoficznych i sytuacji człowieka w świecie oraz w ogóle kształtowała specyficzne sylwetki ludzi.

Bohaterowie powinni posiadać rysy jak najbardziej ogólne i typowe. Główna kobieca bohaterka *Kochanków z Marony* - Aleksandra Czekaj przedstawiona zostaje z imienia i nazwiska, ale stanowi to raczej wyjątek, gdyż oprócz niej, kierownika szkoły – Ksawerego Horna i pielęgniarki Eufrozyny Pogorzelskiej postaci określone zostają imionami lub wyłącznie nazwiskami: Janek, Arek, Józio, Gulbińska, Hornowa, Basia, rybak, doktor Częścicki. Wytypowane przez Iwaszkiewicza osoby, to reprezentanci wszystkich ludzi, „człowiek każdy” - everyman, którego dotyczą najbardziej ogólne ludzkie problemy – potrzeba miłości, zazdrość, uczucie samotności i nieuchronność śmierci.

Wspomniany kontekst filozoficzny i historycznoliteracki *Kochanków z Marony* jest w aspekcie analizy portretów i ciał bohaterów filmowych szczególnie ważny, gdyż film jako młodsza ze sztuk opiera się zwykle na autorytecie sztuki starszej – literatury. Dodatkowo przy takiej analizie trzeba pamiętać, że dobieranie metody przekładu przez autorów ekranizacji, jest

[...] uzależnione w pierwszej kolejności od repertuaru dostępnych twórcy środków wyrazowych, od zmieniających się poetyk, kierunków, a nawet mód panujących na obszarze kina. [...] Reżyser sięga po materiał literacki, szukając tam inspiracji dla własnego dzieła, a nie z myślą o pieczołowitej transkrypcji oryginału.⁷

Kochankowie z Marony Jerzego Zarzyckiego, zaliczani do kina modernistycznego, to owoc polskiej kinematografii połowy lat sześćdziesiątych. Zmagania filmu z literaturą na polu adaptacji osiągały w tym czasie spory sukces. Materiału dla rozwoju polskiego filmu dostarczać miała rzeczywistość współczesna, dlatego realizatorzy często sięgali po literaturę najnowszą. W związku z tym powieść Iwaszkiewicza, napisana w roku 1960, została zekranizowana już sześć lat później przy udziale samego autora. Twórcy chcieli w tym czasie opowiadać historie bliskie nie tylko sobie i polskiemu widzowi, ale przede wszystkim historie uniwersalne dla każdego Europejczyka. Do tego celu miała im służyć figura paraboli i estetyka egzystencjalizmu.

Nieprzecenione stało się powstanie i działanie Polskiej Szkoły Filmowej. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych pojawiły się artystyczne próby refleksji, które dziś uznawane są za najważniejsze dzieła tego okresu - filmy Andrzeja Munka, Wojciecha J. Hasa, Jerzego Kawalerowicza, Tadeusza Konwickiego, Kazimierza Kutza i Andrzeja Wajdy. Pokazywano w nich prawdziwe oblicza ludzi – „powojennych odpadków”, których moralne problemy uzyskiwały walor uniwersalny. W efekcie zainteresowano się szczególnie typem bohatera tragicznego i głęboko emocjonalnego. W kinie nastał nurt filmów psychologiczno- egzystencjalnych.

[...] w filmach [...] panowała charakterystyczna tonacja: niebo było zachmurzone, głosy ludzkie zwykle zduszone, twarze zatroskane, naznaczone rozterką, często cierpieniem; ruchy postaci ociężałe, jakby jakiś ciężar przygniatał świat przedstawiony na ekranie [...] był to klimat rozczarowania. Postacie były rozczarowane swoim losem, autorzy rozczarowani rzeczywistością, która ich inspirowała [...] Ton rozczarowania stanowił o odrębności naszego kina, był jego swoistą siłą, doprowadził do powstania licznych, prawdziwie wielkich filmów. Odbijał pewien stan ducha⁸.

7 Rafał Syska, *Słownik filmu*, Kraków 2005, s. 14.

8 *Egzystencjalizm wczesnych filmów Wojciecha Hasa*, <http://wojciech-has.blogg.pl/?ticaid=6eac1>, (sprawdzono 22 VI 2012)

Adaptacja Jerzego Zarzyckiego „bliska literaturze i duchowi pierwowzoru [...] zbliża się z pietyzmem do ciągu fabuły i zdarzeń, realiów i postaci, a także stara się respektować literacką konstrukcję i dialog”⁹. Reżyser ukazuje swoich bohaterów operując w filmie planami - ogólnym (pełnym) dla pokazania ich na tle rozległego krajobrazu oraz zbliżeniem (detalem) i półzbliżeniem dla zwrócenia uwagi na ich biologizm i psychologizm. Powieść i film skupione są na sylwetkach i dramatach trójki głównych postaci - śmiertelnie chorym dwudziestoczteroletnim Janku, dużo starszej nauczycielce Aleksandrze Czekaj oraz żywiącym do nich obojga uczucie Arku. Zarzycki tworzy typ bohatera tragicznego, przeżywającego swoje problemy w przestrzeniach ciasnych i ograniczonych (wnętrza, pokoje) lub przeciwnie ukazując jego rozdarcie i samotność na tle rozległego krajobrazu (plenery i widoki). Oprowadza go po szerokich, na wskroś egzystencjalistycznych przestrzeniach, „pomniejsza [...] zagubionego w krajobrazie lub architekturze, które go przytłaczają”¹⁰. Przykładem może być tu spotkanie Oli i Janka na wzniesieniu obok brzeziny, spacer nauczycielki po burzliwej rozmowie z Hornową lub rozmyślania Arka i Janka nad jeziorem, które ukazane zostają w planie pełnym. Reżyser uwypukla sylwetki na tle surowego, martwego krajobrazu po to, by wyrazić ból duszy swoich bohaterów. Rozległe pejzaże stają się tłem stanów emocjonalnych. Zarzycki w sposób niemal malarski przenosi romantyczne motywy i skojarzenia jakich użył w powieści Iwaszkiewicz. Stylizuje sylwetki kochanków oraz ich otoczenie - wzniesienia, urwiska porosłe drzewami, rozległe wody jeziora i zamglone niebo, przywołując na myśl widoki, podobne do tych z obrazów Caspara Davida Friedricha.¹¹

Drugą strategią, jaką posługuje się w swoim filmie Zarzycki, jest metoda operowania zbliżeniami i półzbliżeniami. Psychologizm kochanków zostaje wyzyskany poprzez szczególnie rozbudowane dialogi oraz metodę filmowania ich cielesności we wnętrzach, przestrzeniach ciasnych i ograniczonych. Reżyser ukazuje dramat egzystencjalny Janka w dwóch sugestywnych scenach. Ujęcia sylwetki mężczyzny i Oli leżących i rozmawiających w łóżku, są u niego pokazane w zbliżeniach i półzbliżeniach. Film oprócz tego, że może przekazać słowo, posługuje się również, a właściwie przede wszystkim obrazem. Powtarzając za Płażewskim,

półzbliżenia (jak i zbliżenia) chętnie szafowano [...] dla osiągnięcia wysokiego stopnia intymności, introspekcji psychologicznej [...] jest to środek wyjątkowy, obciążony pewnym patosem i natarczywie „znaczący”¹².

Zarzycki filmuje rozpaczliwe próby jednania mężczyzny z życiem za pomocą ujęć w dwóch różnych planach. Najbardziej sugestywny staje się tu plan pełny, czyli zbliżenie na twarz Janka, ukazującą cierpienie i silne emocje. Bohater uświadamia sobie kres swojego życia i postanawia je rozliczyć. Twórca wyodrębnił najważniejsze dla tej sceny osoby, wyizolował je z reszty otoczenia umieszczając w obrębie ram łóżka po to, by skupić na ich rozmowie i tragedii całą uwagę widza. Sugestywne stają się tu ujęcia bohaterów zza metalowych obramowań łóżka. Ola i Janek stają się więźniami przestrzeni pokoju i czasu, w którym się znaleźli. Kobieta dowiaduje się tu o sprawach najważniejszych i najboleśniejszych. Bohater ukazywany w półzbliżeniach, a przede wszystkim w zbliżeniach jest istotą bardzo biologiczną. Powiększona twarz zajmująca ogromną część ekranu, oprócz emocji i cierpienia,

9 W. Wierzewski, op. cit., s. 38.

10 Ibidem.

11 Caspar David Friedrich (ur. 5 IX 1774) – malarz niemiecki, jeden z najważniejszych przedstawicieli malarstwa romantycznego w Niemczech [...] motywami obrazów Friedricha są realistycznie ukazane ruiny kościołów, postacie pogrążone w kontemplacji, odwrócone tyłem do widza, uschłe drzewa, cmentarze, blaski wieczoru lub świtu.

12 J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 46.

sygnalizuje postęp choroby. „Twarz, wzięta pod lupę, defiluje przed nami, roztacza swą żarliwą geografię”¹³. Ciężko oddychający, kaszlący, pocący się Janek, jest w tej scenie zarazem brzydki i piękny. Jego ciało, pomimo choroby nie utraciło jeszcze młodzieńczej urody, ale postępująca gruźlica i gorączka, zaczynają być co raz bardziej dotkliwe.

Zawężanie i zamykanie ciał bohaterów w przestrzeniach, w których toczą się najważniejsze dla nich rozmowy, staje się u Zarzyckiego dominantą stylistyczną. Takich konstrukcji możemy znaleźć w filmie wiele - nie są to jednak schematyczne „klisze”. Reżyser „więzi” ciała postaci na różne sposoby. Kamera pokazuje naprzemiennie wszystkich bohaterów w planie ogólnym i jednostki w zbliżeniach. Celem tego zabiegu było po pierwsze podkreślenie osamotnienia i zagubienia Oli w nowej sytuacji i miejscu, po drugie zależało twórcom na ukazaniu subtelnej gry spojrzeń i gestów pomiędzy rywalizującymi o nią mężczyznami. Wyzyskanie klaustrofobicznej przestrzeni i wnikliwe filmowanie twarzy, uwypuklają dramaty i przeżycia kochanków. Powtórzeniem tego sposobu filmowania i traktowania cielesności będzie scena wizyty Janka i Arka w pokoju nauczycielki. Mężczyźni skupieni wokół stołu toczą „podskórną walkę” o względy Oli. W tej z pozoru przyjaznej atmosferze piętrzą się nieujawniane przez bohaterów pragnienia. Zbliżenia kamery na ich piękne twarze, pokazują w szczególności wewnętrzny dramat i prawdę postaci. Zarzycki zwraca uwagę na złożoność natury człowieka i relacje między bohaterami, które

stanowią [...] jedynie grę egoizmów. Z tego względu absurdalna jest [...] miłość: każda ze stron chce być kochana, sama nie potrafiąc kochać, szuka wsparcia w drugiej osobie, lecz nie może go otrzymać. Mało tego: „Inny” stanowi zagrożenie dla mojej wolności - „kradnie mi mój świat”¹⁴.

Innym razem ciała kochanków zostają umieszczone i uwięzione w przestrzeni łódki. Złamane wiosło, konieczność pozostania na lasce i nielasce wody, skazuje ich na trudną sytuację. Bohaterowie dokonują w tych zamkniętych miejscach, z których nie ma ucieczki- symbolicznych „spowiedzi”, rozliczają się z przeszłością i teraźniejszością. Warto zauważyć, że twórca wybierając poszczególne przestrzenie, stara się oddziaływać na postacie, wyzyskać z ich ciał maksymalną ekspresję. Zarzycki z dużą wiernością przenosi tekst i dialogi pierwowzoru literackiego na materię filmu. Sam Iwaszkiewicz zwracał w swoich *Dziennikach* uwagę na szczególną niemal amerykańską formę *Kochanków z Marony*, w których akcja skupiona została na dialogach. Na pierwszy plan wysunięto postacie, ich rozterki i wybory.

Na szczególną uwagę zasługuje zastosowany w filmie zabieg zwany eufemizmem, umożliwiający „omówienie pojęcia lub zdarzenia drastycznego w sposób oględniejszy”. Zarzycki decyduje się na tego typu „obejścia” w scenach „dwóch sfer egzystencjalnych: stosunków seksualnych i śmierci”¹⁵. Nie pokazuje się momentu topienia psa Picusia w jeziorze, ani końcowego efektu tego postępu i tak samo dzieje się w przypadku śmierci Janka. O ile reżyser pozwala sobie na dużą swobodę w ukazywaniu biologizmu, cierpienia ciała i postępującej choroby męskiego bohatera, o tyle z większą ascezą i powściągliwością odnosi się do dotyczącej tego samego ciała erotyki i śmierci.

Warto podkreślić również dążność reżysera do uniwersalizacji, parabolizacji portretów kochanków oraz przedstawianej historii, w której brakuje jakichkolwiek wątpliwości i niepokojów związanych z ówczesną mu lub przeszłą perspektywą polityczną. Zastosowana w filmie dyskretna scenografia (wnętrze pokoju Oli, gabinet Horna,

13 Ibidem, s. 51.

14 M. Januszkiewicz, op. cit., s. 48.

15 J. Płażewski, op. cit., s. 268.

dom Gulbińskiej oraz detale - radio, motor, samochód), a także kostium zgodny z trendami lat sześćdziesiątych, nie wywołują u widza skojarzeń z konkretną przestrzenią społeczną, geograficzno-topograficzną czy historyczną. Tło wydarzeń i nienachalna dekoracja wzmagają raczej efekt realizmu historii.

Adaptacja Zarzyckiego uchodząca za przekład wierny, skupia się na wewnętrznych napięciach między bohaterami, eksponując je w dialogach, wiernie przeniesionych z powieści, a jednocześnie widoczne jest w niej komponowanie znaków filmu malarsko nasycone symbolami, znaczącymi rekwizytami. Zaznacza się pewna literackość sfery obrazowej właśnie, która świadczy o uwikłaniu wyobraźni autorów filmowych w tradycję literacką¹⁶.

„Twórcza adaptacja” jakiej dokonała po prawie pięćdziesięciu latach Izabella Cywińska, ujęła wizerunki Iwaszkiewiczowskich *Kochanków z Marony* w zupełnie nowe ramy interpretacyjne. Reżyserka ekranizuje powieść z lat sześćdziesiątych, budując ją na dorobku kultury popularnej XX i XXI wieku, dostosowując do wzorców, poziomu i horyzontu oczekiwań ówczesnych odbiorców¹⁷. Dzisiejsi twórcy lansują tezę, jakoby „sztuka uległa zdegradowaniu i wszystko zostało już powiedziane”¹⁸. Dlatego reżyserzy postmoderniści tworzą dzieła będące rodzajem „intertekstualnej gry”, mieszaniny sztuk: malarstwa, literatury, muzyki i teatru. Odczytanie filmu staje się możliwe na dwóch poziomach – jego podobieństwie do kina tradycyjnego, gatunkowego oraz poprzez znajomość i umiejętność dostrzeżenia „filmowych czy kulturowych cytatów [...]”¹⁹. Dodatkowo w kinie postmodernistycznym przestają istnieć tematy tabu.

Wpisani w taki styl *Kochankowie z Marony* w reżyserii Izabelli Cywińskiej, to dzieło na pograniczu różnych elementów kultury popularnej. Adaptacja zachowuje podstawową zgodność sylwetek bohaterów, otoczenia oraz ogólnego szkieletu fabuły, ale poszerza je o nowe motywy, wątki i pogłębione psychologicznie postacie. Reżyserka pokazuje sylwetki postaci w dużych, przestronnych pomieszczeniach dworu, eksponując degradację ich murów, obdarte ściany, futryny i drzwi oraz skromne zagospodarowanie. Piękne i młode ciała bohaterów skonstrastowane z niegdyś solidnymi, a dziś posępnymi, brudnymi i zdegradowanymi wnętrzami, stanowią odniesienie do tragicznego obrazu społeczeństwa, kultury i świata w jakim przyszło żyć ludziom. Autorka ucieka w swojej adaptacji od dialogu. Jej bohaterowie nie mówią wiele - zamiast tego wymaga się od nich niezwykle silnych emocji, ekspresji ciała, teatralności i rozbudowanej mimiki. Reżyserka z lubością ukazuje biologiczny i fizyczny proces postępowania choroby Janka oraz stadia gruźlicy, w jakich się znajdował. Zależało jej na podkreśleniu fizycznego i psychicznego cierpienia postaci, dlatego wyeksponowała w swoim filmie to, co najbardziej bolesne – serię ujęć pięknego, młodego, męskiego ciała w agonii oraz fragmenty najistotniejszych i najboleśniejszych słów jakie Ola mogła od ukochanego usłyszeć. Ból dotyczy tu nie tylko egzystencji, ale przede wszystkim ciała. Postępująca choroba pozbawia Janka sił i złudzeń. Świadomość, że jego fizyczność nie może już budzić kobiecego pożądania, obnaża w nim to, co najgorsze, wywołuje częste ataki frustracji i gniewu. Oglądamy dramat kochanków w półzblizeniach i zbliżeniach, ale również w detalach. Cywińska pokazuje bohaterów we wnętrzach przestronnych, jasnych ale brzydkich. Ogromne łóżko zasłane białymi materiałami, prześcieradłami, oraz bohaterowie obnażeni lub ubrani w zwiewne, jasne koszule i piżamy, to zabieg podkreślający to, co najbardziej dramatyczne – młode, piękne i silne ciało Oli, skonstrastowane z chorym, zniszczonym, umierającym ciałem Janka, a także miłość i erotyzm przeciwstawione niemocy i śmierci. Autorka umieszcza w jasnym i sensualnym wnętrzu sypialni, witalne i zdrowe ciało kobiece, oraz chore i wychudzone ciało wciąż jeszcze pięknego Janka. Ten wyrazisty zabieg opowiada

16 S. Janicki, op. cit., 151.

17 Alicja Helman, *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*, [w:] Kino nr. 4, 1985, s. 18.

18 Rafał Syska, op. cit., s. 348.

19 Ibidem.

tragedię bohaterów bez użycia wielu słów. Przewaga sugestywnych obrazów, ujęć i kompozycji nad dialogami i monologami bohaterów staje się w adaptacji Cywińskiej główną strategią stylistyczną.

Sylwetki kochanków zostają w filmie ukazane nie tylko w przestrzeniach pokoi i budynków, ale również na tle zdewastowanych hal (hangary), czy spróchniałej barki. Te zniszczone obiekty, to tragiczna, smutna metafora życia i miłości bohaterów. Cywińska stylizuje brzydkie i ponure miejsca na enklawy miłości. Para beztrząsnie biegająca w deszczu, jesiennym błocie, pozbawionej drzwi i okien hali, brudny kawałek białej szmaty, naśladujący welon – wszystkie te sentymentalne rekwizyty i zachowania mają za zadanie pogłębić dramat i beznadziejność bohaterów, którym dane było kochać tylko na chwilę.

Istotna w kontekście analizy portretów kochanków wydaje się również stylizacja malarska, jakiej dokonuje na bohaterach reżyserka. Ola poznaje zbiegłego z sanatorium kuracjusza w sentymentalnej scenerii wieży widokowej, nad brzegiem jeziora. Cywińska korzysta ze znanych już widzom klisz kulturowych. Oglądający z łatwością skojarzą sylwetki Oli i Janka z szekspirowskimi „kochankami”, a scenę spotkania przy wieży widokowej, ze sceną kruzganka w Weronie. W filmie schemat zostaje przekształcony – to mężczyzna znajduje się na wieży, a kobieta go tam dostrzega.

Oprócz tego warto zwrócić uwagę, że reżyserka wraca w adaptacji do pierwowzoru literackiego Iwaszkiewicza, uwzględniając szczególne predyspozycje bohaterów (zwłaszcza Janka) do obcowania z absolutem, nieprzeniknioną naturą. Bohater umiejscowiony na wzniesieniu (wieży widokowej), patrzący na jezioro i ciężące nad nim ciemne chmury, stojący nad brzegiem wody, rozmyślający nad niezwykłością trzciny, ma takie samo spojrzenie, jak romantyczni bohaterowie obrazów Friedricha. Kombinacje tej schematycznej nieco sceny pojawiają się w filmie jeszcze kilkakrotnie: Ola patrząca przez okno, Janek i Arek na wieży oraz nad brzegiem jeziora.

Innym istotnym elementem stają się trudne do sklasyfikowania, trochę anachroniczne stroje postaci zestawione z typowymi symbolami kultury zachodniej. Autorka dokonuje w swojej adaptacji typowego dla kina postmodernistycznego zabiegu mieszania konwencji, kolażu i „remixu kulturowego”, wprowadzając w obręb historii nie tylko nową odsłonę bohatera (Arek w obcisłym, skórzanym kombinezonie i pilotce), ale także rekwizyty (czarny harley, dolary, zarchaizowany nieco czarny samochód). Cywińska operuje w filmie znanym widzom wizerunkiem zbuntowanego outsidera, „easy ridera”²⁰ i czarnego charakteru rodem z amerykańskiego kina lat pięćdziesiątych po to, by wzbogacić, wzmocnić i uwiarygodnić postać Arka. Taki wizerunek motywowany był nieco inną interpretacją powieści, jakiej dokonała reżyserka. W jej adaptacji na plan pierwszy wysunięta została nie tylko miłość Oli i Janka, ale również homoseksualne uczucie Arka. Reżyserka sygnalizuje możliwą relację między męskimi bohaterami, w sposób nienachalny, choć momentami uproszczony. Wyeksponowała w sposób szczególnie grę gestów i spojrzeń (wzięcie za dłoń, objęcie, spojrzenie w oczy). Dwie najbardziej sugestywne sceny filmowe będące efektem adiekcji (naddania, uzupełnienia), ukazujące walkę między mężczyznami w zimnym, jesiennym błocie oraz scena zazdrości w łódce podczas wyprawy na jezioro, to bardzo mocne i wyraźne dowody frustracji Arka połączonej miłością i bezgranicznym oddaniem.

20 Easy Rider (Swobodny jeździec)- film drogi z 1969 wyreżyserowany przez Dennisa Hoppera ukazujący styl życia motocyklistów, hippisów oraz rockersów.

Podsumowując analizę filmowych nowoczesnych i ponowoczesnych portretów *Kochanków z Marony*, trzeba zauważyć, iż wizerunki te sprzęgnięte są z poszukiwaniami kinematografii lat sześćdziesiątych i estetyką kina postmodernistycznego. Malarskie, posępne kadry i plenery, sugestywne rekwizyty z pogranicza popkultury, zniszczone przestrzenie i wnętrza, przesycone smutkiem i fatalizmem ciała kochanków, stały się dla Cywińskiej dominującą stylistyką i strategią filmową. W twórczości narracyjnej Iwaszkiewicza szczególne staną się „dialog zredukowany do zdań, które zawsze mogą znaczyć więcej, niż komunikują, fragmentaryczny opis wprzęgnięty w służbę uczuć [oraz] światopogląd objawiający się w postaci stanów emocjonalnych”²¹. Natomiast Zarzycki oparł wizerunki kochanków na formule literackiego, filmowego i światopoglądowego egzystencjalizmu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Modern and postmodern portraits of lovers. Two adaptations of Jarosław Iwaszkiewicz's „Lovers from Marona”

The topic of this article is two, nearly forty-year distant, film portraits of Jarosław Iwaszkiewicz's "Lovers from Marona". The four decade time in the history of evolution of the film forms is enough for the change of the sensitive language and artistic strategies. In addition, it is worth to track in what way the lovers bodies and images were shown by the artists from the two quite different film epochs (eras): Jerzy Zarzycki, making references to the experiences of the cinema modernism, and Izabella Cywińska, who gravitates toward postmodern "cultural remix".

Bibliografia:

Egzystencjalizm wczesnych filmów Wojciecha Hasa, <http://wojciech-has.blog.pl/?ticaid=6eac1>

A. Helman, *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*, [w:] „Kino” 1985, nr 4.

S. Janicki, *Film polski od A do Z*, Warszawa 1977.

M. Januszkiewicz, *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, Poznań 1998.

O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, red. A. Brodzka, Kraków- Wrocław 1983.

J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008.

Słownik literatury polskiej XX wieku, red. A. Brodzka, Wrocław 1993.

P. Syska, *Słownik filmu*, Kraków 2005.

W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983.

A. Winiarczyk, *Encyklopedia „Białych plam”*, Radom 2001.

H. Zaworska, *Opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1985.

Seksualnie podejrzani? Umowność ciała w kinie Pedro Almodóvara

Osoby o płynnej bądź dwuznacznej tożsamości płciowej są częstymi bohaterami filmów Pedro Almodóvara. Ciało jest dla nich narzędziem do osiągania określonych celów, eksperymentem oraz metodą do odkrywania nowych źródeł przyjemności. Jedną z głównych badaczek twórczości hiszpańskiego reżysera, Katarzyna Citko, pisze: „Almodóvar wskazuje, że kobiecość i męskość, to tylko poza, którą się przyjmuje, przebranie, z którego można w każdej chwili wyskoczyć, aby przywdziać nowe”¹. Bohaterowie jego filmów bardzo chętnie korzystają więc z tej alternatywy, ponieważ możliwość wyboru płci i zarządzanie własnym ciałem jest dla nich jednym z głównych wyznaczników wolności. Grażyna Stachówna zauważa, że w filmach Almodóvara ludzkie ciało traktowane jest ze swobodnym ekshibicjonizmem bez względu na jego stan, kondycję, płeć czy wiek. Według badaczki ciało w pewnym sensie „jest zawsze bezgrzeszne, ponieważ to nie ono rządzi człowiekiem, ale poddaje się jego woli, służy jego pasjom, przyjemnościom, marzeniom, chorobom, perwersjom, obowiązkom i to ono najdrożej za nie płaci”². Pedro Almodóvar nie ucieka od pokazywania skutków zachowań bohaterów, ale jednocześnie nigdy nie przyjmuje pozycji moralizatora. I chociaż jego filmy mogą wzbudzać dyskusje o podłożu etycznym lub moralnym, nie jest to nadrzędnym celem jego twórczości.

Jest kilka przyczyn liberalnego stosunku Almodóvara do płynności ról płciowych oraz zainteresowania reżysera tematami transgenderowymi. Część z przyczyn omówię w dalszej części na przykładach, jednak najważniejszą z nich wydaje mi się być środowisko, z którego wywodzi się Almodóvar i które, według mnie, miało najsilniejszy wpływ na kształt twórczości reżysera pochodzącego z niewielkiej miejscowości w La Manchy. Młodość Almodóvara przypada na przełom lat 70. i 80. ubiegłego wieku. Niespełna trzydziestoletni Pedro mieszkający wtedy w Madrycie stał się jednym z głównych twórców, przedstawicieli, a ostatecznie także najważniejszym kronikarzem ruchu społeczno-kulturowego o nazwie *La movida*. Manolo Domínguez, znany madrycki antykwariusz i kolekcjoner sztuki, naoczny obserwator *movidy*, określa ją jako:

„Zjawisko o wymiarze kulturowym i społecznym, dotyczące środowisk młodzieżowych, których buntownicza siła i energia zaowocowała zmianami w sferze obyczajów. To okres manifestacji wolności, *sexo*, *drogas* y *rockanrol* oraz pragnienia *incorporarse al mundo* – przyłączenia do reszty świata”³.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż początek najbardziej twórczego, nowatorskiego oraz inspirującego okresu *movidy* datowany jest na rok 1977, czyli dwa lata po śmierci Franco. *Movida*, chociaż uznawana jest za formację daleką od polityki, z upodobaniem przeciwstawiała się właśnie ograniczeniom wynikającym z systemu frankistowskiego. Poprzez swój eklektyzm, odwagę w wyrażaniu subiektywnego punktu widzenia, niepowtarzalny

1 K. Citko, *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji*, Białystok 2007, str. 405.

2 G. Stachówna, *Pedro Almodóvar. Ciało, płeć, pożądanie i inne wartości naszego życia* [w:] *Autorzy Kina Europejskiego*, red. G. Stachówna i J. Wojnicka, Kraków 2003, str. 21.

3 Cytuję za: W. Bryl-Roman, *Madrycka movida jako ruch kulturowy*, Poznań 2008, str. 34.

styl oraz pewien kolektywizm (szanujący jednak indywidualność jednostki), *movida* często zestawiana jest z dwoma pojęciami: punk oraz postmodernizm. Ewa Mazierska uważa, że „*movidę* łączyła z punkiem i postmodernizmem również wiara w płynność ról społecznych, w tym ról wynikających z różnic biologicznych, z czym wiązała się predylekcja do przebierania się, do udawania czy parodiowania zachowań przedstawicieli płci przeciwnej, a także podobny ubiór chłopaków i dziewczyn, mężczyzn i kobiet”⁴.

Celebrowanie postfrankowskiej wolności w kinie Pedro Almodóvara dotyczy głównie postaci niepewnych swojej seksualności. Jak zauważa Ewa Mazierska:

„Wolność ta ujawnia się w ich zachowaniu, wyglądzie oraz tym, jak kształtują swoje otoczenie. Fabio McNamara z *Labiryntu namiętności* czy transseksualista Tina z *Prawa pożądania* – obwieszający się krzykliwą biżuterią, pokrywający twarz grubą warstwą makijażu i na każdym kroku powtarzający, że cierpią na histerię – nadrabiają długie lata »postu«”⁵.

Według Mazierskiej, kwintesencją postmodernizmu jest również Patty Diphusa, stworzona przez Almodóvara fikcyjna gwiazda porno⁶, którą reżyser nazywa „kuzynką legionu wykończonych dziewcząt zapelniających filmy duetu Warhol-Morrissey”⁷. Jej przygody pojawiały się w odcinkach w organie prasowym *movidy*, „La Luna de Madrid”. Tożsamość płciowa i orientacja seksualna Patty są płynne, nie dba również o sprawy narodowe ani społeczne. Sama określa siebie mianem kobiety „która nie boi się przyjemności”⁸ i narzeka na to, że musi nieustannie odmawiać stacjom radiowym, które chcą z nią rozmawiać o postmodernizmie⁹. Wytrwale dąży do spełnienia swoich marzeń oraz zaspokojenia palącego ją pożądania. I tylko wtedy jest szczęśliwa.

Również w twórczości filmowej Pedro Almodóvara pojawia się cała plejada postaci związanych ze sferą transgender oraz tych, dla których płeć jest konstruktem płynnym, umownym i podatnym na zmiany. Dla Tiny Quintero, głównej bohaterki filmu *Prawo pożądania* ciało jest narzędziem, dzięki któremu osiągnęła zamierzony cel: zmieniła płeć, by zatrzymać przy sobie mężczyznę. Sam Almodóvar uważa *Prawo pożądania* za kluczowy film w jego życiu i karierze, ponieważ prezentuje jego bardzo osobistą wizję pożądania: w rozmowie z Fredericem Straussem powiedział, że „Absolutna konieczność czucia się pożądanym oraz to, iż w owym tańcu pożądania dwa pragnienia bardzo rzadko spotykają się i pasują do siebie, jest wielką tragedią istoty ludzkiej”¹⁰. Tina jest również postacią tragiczną. Będąc jeszcze chłopcem, była molestowana przez swojego wychowawcę-księdza. Później, jako młodzieniec, nawiązuje romans z własnym ojcem, na jego prośbę zmienia płeć i razem z nim przeprowadza się do Maroka. Niestety, cel, który osiągnęła zmianą płci, jest krótkotrwały: ojciec porzuca Tinę. Kobieta postanawia już nigdy nie zaufać żadnemu mężczyźnie (a nawet, gdy jednak decyduje związać się z Antoniem, okazuje się, że została przez niego wykorzystana). W międzyczasie Tina wchodzi więc w związek z kobietą, Adą, która ostatecznie również porzuca kochankę, zostawiając jej pod opieką swoją małą córkę, dla której Tina staje się drugą, lepszą matką. Grażyna Stachówna napisała, że „Tina [...] stała się dziwaczną hybrydą: ma piękne, kobiece ciało, odczuwa kobiece tęsknoty za czułą miłością, męską opieką i macierzyństwem, ale równocześnie pozostała w niej pamięć

4 E. Mazierska, *Słoneczne kino Pedra Almodóvara*, Gdańsk 2007, str. 28.

5 Ibidem, str. 83.

6 Ibidem, str. 37.

7 P. Almodóvar, *Patty Diphusa*, przeł. Hanna Torrent-Piasecka, Warszawa, 1997, str. 7.

8 Ibidem, str. 22.

9 Ibidem, str. 69.

10 F. Strauss, *Almodóvar. Rozmowy*, przeł. Oskar Hedemann, Izabelin 2003, str. 88.

chłopca, którym kiedyś była, i znajomość męskiej mentalności”¹¹. Rolę Tiny zagrała kobieta, Carmen Maura, jedna z ulubionych aktorek Pedro Almodóvara. Jest to kolejny element charakterystyczny dla kina hiszpańskiego mistrza: dla niego płeć ma drugorzędne znaczenie również w momencie wybierania obsady. Tak, jak w przypadku *Prawa pożądania*, w którym kobieta, Carmen Maura gra rolę transseksualisty, tak transseksualistka, Bibi Fernández zagrała rolę Ady: stuprocentowej kobiety, biseksualistki, łamaczki serc. Sam reżyser przyznał, że do roli Tiny nie potrzebował prawdziwego transseksualisty, a aktorki, która umiałaby wcielić się w tę rolę ze wszystkimi niuansami psychologii takiej postaci, ponieważ kobiecość transseksualna według Almodóvara uzewnętrznia się w specyficzny sposób: u kobiety jest czymś naturalnie wyciszonym, spokojnym. Natomiast reżysera interesowała kobieta manifestująca kobiecość przesadzoną, spiętą i naznaczoną ekshibicjonizmem. Dlatego poprosił Carmen Maurę, aby imitowała kogoś, kto imituje kobietę¹². Ostatecznie Tinie nie dane jest zaznać prawdziwego szczęścia tak, jakby Almodóvar nie przewidywał dla ludzi jej pokroju szczęśliwego zakończenia. Transseksualna Tina uważa się też za osobę niedoskonałą, a tej postawie później zaprzeczy Agrado we *Wszystko o mojej matce*.

Agrado wygląda jak kobieta, ale przyznaje otwarcie, że nie zdecydowała się na operację usunięcia męskich narządów płciowych. Ma na swoim koncie jednak rozliczne inne operacje, które wymienia w jednym z najsłynniejszych monologów z całej filmografii Pedro Almodóvara. Agrado, stojąc na teatralnej scenie pokazuje po kolei, które elementy ciała ma poprawione chirurgiczne oraz ile pieniędzy wydała na każdą operację. „Bycie autentyczną dużo kosztuje” – mówi Agrado – „Nie można jednak skąpić na takie drobnostki, ponieważ jest się bardziej podobnym do ideału, który sobie wymarzyliśmy”¹³. Monolog Agrado prowokuje pytania o znaczenie słowa „autentyczność” – czy jest to życie zgodnie z naturą, czy swoją osobowością, tożsamością i pragnieniami. Pedro Almodóvar poprzez postać Agrado sugeruje, że bliższa prawdzie jest ta druga koncepcja. Agrado również nie boi się walczyć o siebie i swoje szczęście i jest znacznie bliższa zwycięstwa, niż Tina z *Prawa pożądania*.

W filmie *Wszystko o mojej matce* występuje jeszcze jedna transseksualna postać i, pomimo że nie pojawia się na ekranie często, jest spoiwem najważniejszych wątków filmu. Lola, zanim stała się kobietą, nosiła imię Esteban. Był to żonaty mężczyzna, następnie porzucony przez Manuełę, która nie mogła pogodzić się z tym, że jej mąż przyprawił sobie biust. Kobieta dowiedziawszy się, że jest w ciąży, postanowiła uciec z Barcelony do Madrytu i wychowywać syna tak, jakby jego ojciec nigdy nie istniał, nadając mu jednak to samo imię – Esteban. Po śmierci syna Manuela wraca jednak do Barcelony, by opowiedzieć swojemu byłemu partnerowi o wypadku. Tam dowiaduje się, że Lola po raz drugi zostanie ojcem, ale także, że jest chory na AIDS. Manuela zaprzyjaźnia się z przyszłą mamą, ciężarną siostrą zakonną Rosą, której dziecko jest owocem stosunku z Estebanem-Lolą. Po śmierci Rosy, jej synkiem zajmie się Manuela, która znów ma przy sobie Estebana: syna z tego samego ojca, tyle, że dużo młodszego. W filmie *Wszystko o mojej matce* transseksualista jest katalizatorem wydarzeń i niejako gwarantem pewnej ciągłości: z jednej strony ciągłości życia – on umiera, ale pozostawia po sobie dziecko. Z drugiej strony, nieświadomie pomaga odzyskać stabilizację w życiu Manueli: jej syn zginął, ale dzięki małemu Estebanowi znów ma dla kogo żyć i kim się opiekować.

W kinie Pedro Almodóvara istotną rolę odgrywają również *drag queens*, czego dowodem są bohaterowie filmów *Ze wychowanie* oraz *Wysokie obcasy*. Drugi z wymienionych filmów to opowieść o dwóch kobietach: matka, Becky Paramo, po wielu latach nieobecności, wraca do swojej rodzinnej Hiszpanii. Musi odbudować nie tylko swoją lekko zakurzoną karierę piosenkarki, ale także kontakty z córką, której nie widziała od 15 lat. Rebeka jest teraz znaną prezenterką wiadomości, ale brak oraz ignorancja matki na długo upośledziły jej kontakty z mężczy-

11 G. Stachówna, op. cit., str. 15.

12 F. Strauss, op. cit., str. 91.

13 Fragment ścieżki dźwiękowej z filmu *Wszystko o mojej matce*, przekład własny.

znami. Rebeka nie tylko jest żoną byłego kochanka matki, ale także nawiązuje romans z *drag queen* Letalem, który w swoich klubowych występach imituje Becky. W życiu codziennym Letal jest oficerem policji i sędzią, w wolnym czasie przeprowadzającym śledztwo w sprawie zabójstwa transwestyty. To praca skłoniła go do infiltrowania w przebraniu środowiska *drag queens*, jednak świat ten wchłania go tym bardziej, że dzięki imitowaniu Becky, poznaje jej córkę. Letal jest postacią ciekawą również z innego powodu. Bardzo ważnym bohaterem filmów Pedro Almodóvara jest Madryt. Reżyser na przełomie lat w swoich filmach odkrywał niezliczone twarze miasta, prawie zawsze portretując je jako miasto kosmopolityczne i otwarte, czasami jednak niebezpieczne, złowrogie oraz pełne źródeł szaleństwa dla zamieszkujących go ludzi. W *Wysokich obcasach* miasto jest przede wszystkim przestrzenią ikoniczną dla Rebeki, ponieważ to tutaj się wychowała, mieszkała przez wiele lat porzucona przez matkę, ale także w Madrycie doszło do ich ponownego spotkania i ostatecznego pojednania. Większość istotnych scen rozgrywa się jednak w pomieszczeniach i to one są zawsze przestrzeniami dla scen, w których pojawia się Letal. Ewa Mazierska uważa, że przeniesienie ekstrawagancji z ulic (co można było obserwować we wczesnych obrazach Almodóvara tworzonych w duchu *movidy*) do pomieszczeń czy wręcz undergroundu sugeruje, że społeczeństwo nie toleruje ekscentryczności lub przychodzi mu to z wielkim trudem¹⁴. Aby spotkać się z transwestytą Letalem, bohaterowie muszą udać się do klubu, ponieważ jest to jedyne miejsce, w którym przywdziewa on swój sceniczny kostium.

Transwestyci z kolejnego filmu Pedro Almodóvara, o którym chcę opowiedzieć, *Złego wychowania*, w przeciwieństwie do Letala wychodzą na ulicę, ale czynią to bardziej z konieczności, niż chęci. Bardzo ważną rolę w psychologii tych postaci odgrywa przeszłość, ale, jak zauważa Ewa Mazierska, w *Złym wychowaniu* szczególnie trudno określić, czyja to przeszłość¹⁵. Tożsamość bohaterów jest bowiem niejasna, płynnie przechodzi jedna w drugą, ponieważ wydarzenia nie tylko rozgrywają się na trzech płaszczyznach czasowych, ale także w trzech rzeczywistościach – jednej – „prawdziwej” i dwóch „fikcyjnych”. Almodóvar wplótł w *Złe wychowanie* po pierwsze wątek opowiadania pod tytułem *Wizyta* (aby jeszcze mocniej skomplikować, jest to tekst autobiograficzny dla jednego z bohaterów), a po drugie także wątek metafilmowy. Część akcji rozgrywa się więc na planie filmowym ekraniizacji wspomnianego przed chwilą opowiadania. Ja chcę skupić się wyłącznie na postaci transwestyty, która nie tylko bezpośrednio wpływa na rozwój akcji, ale także uosabia umiłowanie Pedro Almodóvara do estetyki kampu. I właśnie w tej fascynacji można upatrywać kolejnej przyczyny częstego pojawiania się wątków transgenderowych w kinie Hiszpana, który, co warto zaznaczyć w tym momencie, nigdy nie ukrywał swojej orientacji homoseksualnej. Richard Dyer twierdzi, że

„kamp to jedyny styl, język i kultura, które są specyficznie i jednoznacznie homoseksualne. Wszystko w ludzkim świecie wyraża i potwierdza słusność heteroseksualności. Kamp to jedyna rzecz, która wyraża i potwierdza prawo do bycia gejem”¹⁶.

To, co mówi Dyer wynika przede wszystkim z faktu, iż kulturę homoseksualistów uznaje się za kulturę wybujałej formy, z heteroseksualnego punktu widzenia często nieprzystającej do treści. Gdy natomiast pod hasłem kamp będziemy rozumieć świadomy siebie kicz¹⁷, zrozumiemy, dlaczego reżyser stosuje w swoich filmach tak bogatą kolorystykę, ornamentykę, fantazyjne kostiumy i bardzo szczegółowo projektuje wnętrza pomieszczeń, w których umieszcza swoich bohaterów. Susan Sontag w swoim esej *Notatki o kampie* określa kamp mianem wła-

14 E. Mazierska, op. cit., str. 218.

15 Ibidem, str. 105.

16 Cytuję za: E. Mazierska, op. cit., str. 123.

17 K. Citko, op. cit., str. 123-124.

ściwej mieszanki przesady, fantazji, zapалу i naiwności¹⁸ i dodaje, że

„kamp jest rodzajem estetyzmu. Jest sposobem widzenia świata jako zjawiska estetycznego. Ten sposób – sposób kampu – nie widzi świata w kategoriach piękna, lecz w kategoriach sztuczności, stylizacji”¹⁹.

W kontekście *Złego wychowania* warto przytoczyć również słowa Jacka Babuscio, który uważa, że *drag queen* jest modelowym przykładem homoseksualnego kampu²⁰. To mężczyzna nie tylko przebierający się za kobietę, ale także ostentacyjnie obnoszący się ze swoją kobiecością wykreowaną przy pomocy bogatego arsenału artefaktów (mocny makijaż, efektowne, obcisłe, często błyszczące i zdobione suknie). Babuscio uważa, że kamp jest produktem oporu wobec społecznej opresji względem homoseksualistów, który wytworzył w prześladowanych wspomniany, specyficzny model wrażliwości²¹. Katarzyna Citko natomiast zauważa, że kamp służy Almodóvarowi do renegocjacji płci genderowej²², bo w jego filmach figura *drag queen* nie jest jedynie pustą imitacją groteskowej kobiecości zaczerpniętej z melodramatu czy wodewilu. Przeciwnie, w kinie hiszpańskiego reżysera *drag queen* to przede wszystkim złożone i nietypowe wizerunki mężczyzn.

Dla seksualnie podejrzanych bohaterów filmów Pedro Almodóvara ich płynna tożsamość płciowa jest metodą dla odkrywania zupełnie nowych źródeł przyjemności, a także wskaźnikiem zupełnie umownej tożsamości, którą z zadziwiającą łatwością udaje im się zmieniać. Tak dzieje się w przypadku jednej z bohaterek drugiego pełnometrażowego filmu reżysera, *Labiryntu namiętności*. Iwona Kolasińska zwraca uwagę na to, że siłą napędową tego filmu są dwie młode, „doskonale amoralne” dziewczyny – Sexilia i Queti²³. Pierwsza z nich, córka renomowanego, przez pewien czas zupełnie aseksualnego ginekologa, jest nimfomanką. Druga, córka właściciela miejskiej pralni, jest ofiarą kaziroidycznych praktyk ojca i zamiast zakończyć tę perwersję, aplikuje mu antidotum na afrodyzjaki, które dodatkowo wzmacnia jego popęd. Sexilia po zapoznaniu się z sytuacją Queti wpada na szalony pomysł – namawia dziewczynę, by z pomocą operacji plastycznych stała się nią. Następnie Queti, już o wyglądzie Sexili, udaje się do jej ojca, uwodzi go i staje się jego córką-kochanką, skutecznie lecząc go z niechęci do kobiet. *Labirynt namiętności* jest ważnym filmem w dorobku Pedro Almodóvara również dlatego, że wystąpił w nim Fabio McNamara, przyjaciel reżysera z czasów *movidy*, z którym tworzył krótko istniejący, ale głośny zespół Almodóvar-McNamara, który w swoich kompozycjach parodystycznie traktował punka, glam-rocka i disco²⁴. Fotografie McNamary ilustrowały opowiadania o Patty Diphusie, artysta pojawił się również w kilku filmach Almodóvara i zawsze grał w nich siebie – narkotyzującego się *drag queen*, uprawiającego spontaniczną, ale niekoniecznie wartościową sztukę.

W swoim przedostatnim filmie, *Skóra, w której żyje* Almodóvar zaproponował zupełnie nowy punkt widzenia na ciało i tożsamość płciową. Tym razem osoba, której dotyczy zmiana, nie tylko nie ma z tego żadnej korzyści, ale nie ma również na tę zmianę żadnego wpływu. Główny bohater filmu, znakomity chirurg Robert Ledgard trzyma w swoim domu tajemniczą Verę, której nie pokazuje świata. W miarę rozwoju akcji okazuje się, że Vera jest produktem bardzo finezynnej zemsty Roberta na chłopaku, który przyczynił się do śmierci jego ukochanej córki. Bohaterów takich, jak Robert, Almodóvar nazywa „codziennymi psychopatami”²⁵, a związane z nimi niebezpie-

18 S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na świecie” 1979, nr 9, str. 315.

19 Ibidem, str. 308.

20 E. Mazierska, op. cit., str. 126.

21 Ibidem, 126.

22 K. Citko, op. cit., str. 405.

23 I. Kolasińska, *Portret kobiet we współczesnym kinie hiszpańskim* [w:] *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001, str. 106.

24 W. Bryl-Roman, op. cit., str. 189.

25 J. Giner, *La piel que habito*, tłumaczenie własne, „V Magazine España”, 2011 nr 10, str. 45.

czeństwo polega na niemożności wykrycia ich intencji bez wejścia z nimi w bezpośrednią interakcję. Sam film, *Skóra, w której żyję* jest filmem pełnym elips, dziełem, które publicysta Javier Giner nazywa „filmem pełnym krwi, ale bez krwi, dzikim, ale w ukryciu, przerażającym, lecz bez ciemności, przejmującym bez słów”²⁶. Eksperyment, któremu Robert poddał ciało chłopca związany jest bezpośrednio z prowadzonymi przez niego równolegle badaniami naukowymi i prowokuje pytania o kwestie etyczne dotyczące klonowania, jednak, jak w przypadku wszystkich innych filmów niosących wątpliwości etyczne bądź moralne, Pedro Almodóvar nie ocenia swoich bohaterów. Dla niego najważniejsze są ich motywacje, żądze (niezależnie od tego, czy ich przedmiotem jest pożądanie czy zemsta) i działanie w zgodzie z własnym sumieniem i z zachowaniem absolutnej wolności.

Podsumowując, zacytuję Ewę Mazierską, która uważa, że „z perspektywy spraw płci i seksualności [kino Pedro Almodóvara – przyp. M. K.] to kino »minimalnej moralności«; to minimum wyznacza sytuacja, a nie żadne niezmiennie normy”²⁷. Badaczka zaznacza również, że reżyser *Złego wychowania*

„nie domaga się tolerancji dla tych, którzy wyglądają i kochają inaczej niż większość społeczeństwa. Ich prawo do swobodnego manifestowania własnego »ja« przyjmuje za rzecz oczywistą. Świadczy o tym niewielka liczba odniesień w jego twórczości do aktów nietolerancji wobec homoseksualistów i transwestytów. Jeżeli ktoś ich atakuje (...), to są to zwykle osoby z ich własnego kręgu. Ponadto powodem ataku nie jest płeć czy seksualność, lecz inne przyczyny takie jak chęć rabunku czy pragnienie zemsty. Almodóvar raczej stara się ukazać, że reprezentanci marginalnych seksualności nie stanowią grupy monolitycznej, łatwo wyróżniającej się na tle społeczeństwa (...), lecz tworzą całe spektrum wyglądów, zachowań i postaw”²⁸.

Marsha Kinder napisała, że „niemalże na własną rękę Almodóvar dokonał zmiany hiszpańskiego stereotypu płci, ustanawiając płynną seksualność jako nowy stereotyp kulturalny dla hiperliberalnej socjalistycznej Hiszpanii”²⁹. Dla bohaterów z filmów Pedro Almodóvara płeć nie stanowi absolutnie żadnej bariery ani granicy, bo w kinie maestro z La Manchy ciało oraz płeć traktowane są jako relatywne konstrukty, których nie dotyczą ani konwencje ani konwenanse.

26 Ibidem, str. 44.

27 E. Mazierska, op. cit., str. 155.

28 Ibidem, str. 134.

29 Ibidem, str. 131.

Kobiece ciało w filmach Pedra Almodóvara

Miejsce kobiety i stosunek do jej cielesności przez wieki ograniczało patriarchalne spojrzenie mężczyzn na płęć przeciwną i niejednokrotnie zyskiwało ono status naukowości. Doskonałym przykładem może być tu postępowy badacz, prekursor ewolucjonizmu, Karol Darwin wykazujący, że samice wszystkich gatunków cechuje niedostępność, nieśmiałość oraz uległość wobec najlepszego samca.

Obserwacja przyrody jednak zaprzeczała owej regule. Niejednokrotnie samice niektórych gatunków okazywały większy popęd płciowy oraz siłę fizyczną od samców. Nierzadkie bywają też przypadki kanibalizmu po odbytych stosunku. Wyniki socjobiologii wskazują, że poliandria jest czymś naturalnym. Nie tylko samice zwierząt wiążą się z kilkoma samcami dla korzyści i zapewnienia dzieciom przetrwania, ale również zjawisko to występuje wśród ludzi. „W społeczeństwach postindustrialnych zwykło się przyjmować, że takie układy są czymś nowym lub »nienaturalnym« i obarczać »winą« za to rozpad rodziny nuklearnej (spowodowany przez popularność feminizmu) lub wzrost żeńskiej rozwiązalności (spowodowany upowszechnieniem się antykoncepcji)”¹. Zjawiska te jednak wydają się znacznie starsze. Wiele badaczek zwróciło uwagę na powszechność zjawiska przymusu stosowanego przez samców wobec samic. Kobieta jeszcze w połowie XX wieku postrzegana była, jako uległa monogamistka. „Bez dowodu przyjmowano, że natura lepiej wyposażyla mężczyzn do twórczej pracy, kobiety zaś przeznaczone są do »przedłużania gatunku«; że mężczyźni są racjonalni i aktywni, a kobiety bierne, płodne i opiekuńcze”².

Karol Marks i Fryderyk Engels uważali, że nierówność kobiet to efekt nadwyżki dóbr i początku procesu ich akumulacji, co stało się powodem walk w obronie majątków. Kobiety ze względu na niską wartość w dziedzinie wojennej przestały być doceniane. Na słabą płęć narzucono obowiązki związane z wychowaniem dzieci i dbaniem o męża/ojca/brata-władcę.

W kulturze europejskiej ta skrajana dyskryminacja trwała jeszcze w XX wieku. Jednak ze względu na przemiany polityczne stosunkowo długo utrzymał się w konserwatywnej Hiszpanii rządzonej do połowy lat siedemdziesiątych XX wieku przez gen. Francisco Franco³. Wcześniej, co prawda kobieta mogła podjąć pracę, ale kształcona w dziewczęcych szkołach klasztornych przez zakonnice posiadała kwalifikacje, które pozwalały jej zostać służącą i zarabiać niewielkie pieniądze. Kobietom oferowano alternatywę w postaci zasiłków pod warunkiem, że zostawały w domu i zajmowały się domem. Dodatkowo pannom z niezamożnych rodzin udzielano bezzwrotnych pożyczek po założeniu rodziny⁴.

Wspierający politykę dyktatora Kościół przyczyniał się do indoktrynacji ludności. W parafialnych gazetkach można było znaleźć wychwalanie wzorów idealnego małżeństwa, które posiada wiele dzieci [rekordzistami były rodziny z dwudziestoma pięcioma dziećmi!], krytykujące nieodpowiednie zachowania kobiet, do których zaliczano m. in. cudzołóstwo, noszenie pończoch, palenie papierosów, wchodzenie do barów czy noszenie spodni⁵. Taki obraz możemy zobaczyć w powieści hiszpańskiego filozofa Miguela de Unamuno, *Ciotka Tula*⁶, w której siostra głównej bohaterki żyje po to, by rodzić dzieci, aż do wycieńczenia prowadzącego do śmierci.

Hiszpania to kraj najsurowszej inkwizycji, konkwistadorów szerzących wiarę za wszelką cenę i walk religijnych.

1 S. Blaffez Hrды, *Kobieta, której nigdy nie było*, tł. M. Ryszkiewicz, Warszawa 2005, s. 26-27.

2 Ibidem, s. 33.

3 P. Machcewicz, *Historia Hiszpanii od 1808 roku do czasów współczesnych*, [w:] T. Miłkowski, P. Machcewicz, *Historia Hiszpanii*, wstęp Miłkowski, Wrocław 1998, s. 408.

4 Ibidem, s. 406.

5 Ibidem, s. 408.

6 M. de Unamuno, *Ciotka Tula*, tł. H. Woźniakowski, Kraków 1978.

Do początków XIX wieku był to kraj o surowej katolickiej kulturze, w której miejsce kobiety było w domu, a jej ciało dobrze zakryte pod suknią służyło prokreacji, która miała uzupełnić braki w ludności, którą przerzedzały kolejne wojny domowe. Hiszpańscy mężczyźni zabijali się walcząc o swoje polityczne racje, a zadaniem kobiet było dostarczenie sił do walczących obozów. To podejście do kobiecego ciała dzięki dyktaturze generała Franco przetrwało do lat siedemdziesiątych XX wieku.

Nie było to ciągle zniewolenie. Wkraczanie obcych idei, co jakiś czas rozluźniało podejście do spraw cielesności czy seksualności kobiet albo do jej praw. Pierwsza taka przemiana nastąpiła po podstępym zajęciu Hiszpanii przez Napoleona Bonapartego (w czym pomagali mu również Polacy). Likwidacja majątków kościelnych i instytucji religijnych, uchwalenie konstytucji i wyznaczenie wodza odmieniły życie przeciętnego Hiszpana. Nie trwało to jednak długo. Wkrótce po uwieszeniu Napoleona przywrócono władzę monarchy i oddano majątki kościołom⁷. Jednak wyłam w ludzkiej świadomości zaczął się powiększać. Pojawili się zwolennicy tradycjonalizmu oraz liberalizmu, co stawalo się przyczyną wojen domowych, o których możemy przeczytać w powieści hiszpańskiego myśliciela Miguela de Unamuno *Pokój wśród wojny*⁸. Ciągłe ścierały się ze sobą dwie siły: tradycyjny konserwatyzm i liberalizm, do czego nawiązuje Pedro Almodóvar w *Matadorze* podczas wywiadu z projektantem mody będącego autorem pokazu zatytułowanego „Dwie Hiszpanie”.

Zwolennicy równych praw przeważali w czasach republiki, kiedy do głosu doszły idee zaszczipione przez Napoleona Bonapartego⁹, a następnie Lwa Trockiego¹⁰. Kobiety wówczas zyskały wiele swobody. Miały prawo do rozvodu i samodzielnego życia. Nie trwało to jednak długo, ponieważ po wojnie domowej przypadkowo wygranej (głównym dowodzącym był Mola, który zginął przed wkroczeniem do Madrytu)¹¹ wprowadził tradycyjny ład. Miejsce kobiet znowu było w domu, u boku męża. Pleć piękna stała się całkowicie zależna od mężczyzn: ojców, braci, mężów, synów. Pozycja społeczna mężczyzny była statusem kobiety. Bez męskiej opieki kobieta była wyrzucana poza margines społeczny.

Nastanie demokracji na nowo odmieniło podejście do kobiet i ich ciała. Zmiany jednak nie przebiegały gwałtownie. Prawo do rozwodów kobiety zyskały dopiero siedem lat po śmierci dyktatora¹². Pleć piękna nadal znajdowała się na uboczu, a ich ciało ciągle było obiektem, który trzeba zasłaniać. Więcej wolności w tych kwestiach mieli transwestyci i transseksualiści, pozostający w gronie męskiej części społeczeństwa, co zostaje podkreślone we *Wszystkim o mojej matce*, kiedy Manuela opowiada siostrze Rosie o sobie i swoim mężu: „macho w mini”. Są to zapowiedzi kształtowania ciała według własnych oczekiwań.

Bohaterowie filmów Almodóvara nie stronią od możliwości współczesnej medycyny oraz korzystają z konsekwencji urbanizacji pozwalających kształtować własny wizerunek. Przeciętny mieszkaniec miasta może dążyć do własnych ideałów fizycznych i duchowych. Współczesny *homo creator* tworzy siebie w licznych kontaktach z mijanymi ludźmi¹³. Owa kreacja odbywa się w określonym kontekście społeczno-kulturowym dawanym nam w procesie socjalizacji i nie ogranicza się do sfery cielesnej, mimo że ta jest niezwykle ważna i widoczna na pierwszy rzut, przez co staje się naszą wizytówką¹⁴. To sprawia, że coraz popularniejsze stają się różnorodne zabiegi, mające

7 T. Miłkowski, *Od początku dziejów Półwyspu Iberyjskiego do inwazji napoleońskiej (1808)*, [w:] Miłkowski, Machcewicz, op.cit., s. 240-242.

8 M. de Unamuno, *Pokój wśród wojny*, tł. K. Wojciechowska, Kraków 1975.

9 P. Machcewicz, op. cit., s. 240.

10 Ibidem, s. 322.

11 Ibidem, s. 382.

12 Ibidem, s. 443.

13 E. Krzyżanek, *Nie ma tożsamości darowanej, czyli poszukiwanie siebie w Innym*, [w:] *Ekrany, mit, rzeczywistość*, red. W. J. Burszta, Warszawa 2003, s. 15.

14 A. P. Kowalski, *Archeologia ciała*, [w:] Ibidem, s. 49.

na celu stworzenie naszego wizerunku takiego, jaki jest bliski naszemu idealowi, wykreowanemu przez media¹⁵.

Niewielkie zmiany dokonywane w ciele mogą być funkcjonalnymi zabiegami, ale często przenoszą dodatkowe znaczenia stając się elementem społecznej komunikacji. Owa ingerencja w cielesność może ograniczać się wyłącznie do poprawek wizualnych, ale może również nadawać nowe obowiązki¹⁶. Simon de Beauvoir stwierdza, że ten problem postrzegania cielesności w kulturze europejskiej wiąże się z ograniczeniami, jakie przynosi ze sobą zmiana płci¹⁷.

Uzyskane efekty przekształceń fizycznych zależą od możliwościami technicznymi oraz ekonomicznymi jednostki decydujących się na zmiany oraz społeczeństwa, w którym ona żyje. Współczesna medycyna daje możliwość zmieniania sensów nadanych ciału. Zmiany płci jednak nie ograniczają się do fizycznych przemian, ponieważ różnice związane z płcią kulturową rzadko, kiedy mają charakter neutralny. We wszystkich kulturach mężczyźni mają większą władzę niż kobiety¹⁸. Eileen Byrne, zauważa: „Zarówno mężczyźni jak i kobiety nadal zachęca się do tłumienia niektórych cech i rozwijania innych, niezależnie od delikatnego i bardzo osobistego balansu cech, które natura przekazuje im od obojga rodziców”¹⁹.

Zdaniem Raeburna Connella płeć biologiczna i płeć kulturowa są wyłącznie wytworem społecznym²⁰. Istnienie różnic płciowych (zarówno pod względem wyglądu zewnętrznego jak i zachowania) i ich rozumienie kształtuje się we wczesnej fazie naszego życia, przez co codzienne „konstruowania płci” w relacjach z innymi ludźmi przyjmujemy, jako oczywistość. Owo wpajanie ról najlepiej przebiega w rodzinach, w których istnieje podział obowiązków ze względu na płeć²¹.

Kobieta idealna powinna kusić wszystkich mężczyzn, wzbudzać podziw lub zazdrość kobiet. U Almodóvara bywa z tym różnie. Posiada on swój własny ideał, który często podtekstowo wplata w film. Jego uosobieniem kobiecości jest legendarna Marilyn Monroe, którą wiele bohaterek jego filmu przypomina z wyglądu lub zachowania. „Bogactwo odniesień do amerykańskiej aktorki, przy równoczesnym braku hiszpańskich ikon kobiecości w jego filmach, można odebrać, jako wyraz przekonania reżysera, że Hiszpankom po śmierci Franco zabrakło kobiecych wzorców – stare się wyczerpały, nowe nie zostały jeszcze utworzone”²².

Życie jednak pokazuje, że niekoniecznie to, co perfekcyjne jest pożądane. Tak jest w przypadku Bom z *Pepi, Luci, Bom i innych dziewczyn z naszej paki*, cieszącej się powodzeniem u obu płci. Młoda wokalistka zakłada krótkie spódnice, długie getry z bluzkami odsłaniającymi pupę, a mimo tego w swoich strojach wygląda męsko i nie jest to spowodowane ubiorem czy fryzurą, ale zachowaniem, mimiką, ruchami ciała, przez co wiemy, że jako lesbijka jest osobą dominującą w związku. Jej sposób szukania partnerki nieco komediowy i bardzo kobiecy: powinna być od niej sporo starsza, co może być aluzją do szukania starszych partnerów, przez młode kobiety, co kulturowo jest akceptowalne. W drugą stronę (starsza kobieta, młodszy mężczyzna) już nie bardzo. Mimo tej męskości nie tylko pragnie związków ze starszymi uległymi niewiastami, ale nie czuje oporów przed ubraniem się w tradycyjny strój śpiewaczki²³. Podczas udziału w zemście na złym policjancie Bom ma na sobie długą suknię, na głowie zawiązaną chustę w kwiaty oraz na ramionach szydełkowaną chustę. Jednak jej codzienny strój wygląda inaczej. Często do skórzanych elementów stroju (kurtka, spodnie) dołącza masywne ozdoby, np. korale, bransoletki z ćwiekami.

15 M. Ziółkowski, *Dziedziczenie i wybór*, [w:] *Socjologia a przemiany współczesnego świata*, red. I. Krzemiński, Warszawa 2004, s. 121.

16 A. Giddens, *Socjologia*, tl. A. Szulżycka, Warszawa 2004, s. 127.

17 J. Buttler, *Podmioty płci, płciowość, pragnienia*, tl. B. Kopeć, „Spotkania feministyczne”, Warszawa 1994-95, s. 65.

18 A. Giddens, op. cit., s. 133.

19 E. Gontarczyk, *Kobiecość i męskość jako kategorie społeczno-kulturowe w studiach feministycznych*, Poznań 1995, s. 52.

20 R. W. Connell, *Reżim płci i porządek płci*, tl. E. Korytkowska. Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2010, s. 16-20. URL <http://www.ekologiasztuka.pl/f0095connell.pdf>. Dostęp: 2 maja 2013.

21 A. Giddens, op. cit., s. 134.

22 E. Mazierska, *Słoneczne kino Pedra Almodóvara*, Gdańsk 2007, s. 68.

23 F. Burbon, *Hiszpania*, tl. H. Lisiecka-Michalska, Warszawa 1998, s. 23-24.

Innym – pożądanym również przez kobiety – ideałem jest Jolanda Bell z *Pośród ciemności*. Na początku, kiedy jest w związku z narkomanem Jorge Müllerem del Vale. Pod wpływem niedbającego o siebie i innych mężczyzny Jolanda jest zaniedbana, a mimo tego możemy zobaczyć, że należy do pięknych kobiet. Nosi czarne skórzane spodnie i kurtki, jako gwiazda ogranicza się do noszenia butów na wysokim obcasie. Być może jest to kwestia finansów: przy uzależnionym partnerze nie stać jej na inne, a takie są niezbędne na scenie. Jej włosy tworzą burzę jasnych loków.

Podczas przygotowań do występu na scenie widzimy zupełnie inną kobietę. Ma na sobie czerwoną błyszczącą długą suknię z jednym ramieniem. Uciekając przed policją narzuca na siebie wyłącznie beżowy płaszcz. Jej makijaż jest wówczas bardzo wyrazisty. W takim stroju trafia do zakonu, gdzie jej wizerunek ulega całkowitej przemianie. Od siostr dostaje stare, ale wygodniejsze stroje. Są na nią zdecydowanie za szerokie, przez co Jolanda musi je dopasować do siebie paskami. Mimo tego wygląda w nich ładnie.

Jako artystka przyciąga zarówno mężczyzn, jak i kobiety. Jej wielką fanką jest Matka przełożona, do której klasztoru trafia Jolanda. To ona dba o to, by wokalistce podobało się w zakonie, co wiąże się również z dostarczaniem narkotyków, od których również zakonnica jest uzależniona. Piosenkarka jest jednak silną osobowością, która postanawia zakończyć swoje dawne życie. Po odbyciu odwyku jej cera zyskuje na blasku, a ciało wydaje się nabierać krągłości. Kulminacyjnym efektem jest wygląd podczas występu na cześć Matki przełożonej. Jolanda Bell jest wówczas ubrana w złotą suknię poszerzaną ku dołowi i z przezroczystą górą. Sposób poruszania się i strój mają kusić widzów.

Kobietą wywołującą pożądanie kobiet i mężczyzn jest również Kika z filmu *Kika*. Jest bohaterką w średnim wieku, ale ciągle emocjonalnie niedojrzałą i bardziej niż dwie wcześniejsze bohaterki przypomina wykreowany ideał. Na początku jej znajomości z Nicholasem Piersem jest kopią ikony seksu: krótkie blond włosy, suknie i bluzki z dekolami, wysokie obcasy, idealny makijaż. Wygląd sprawia, że szybko nawiązuje przelotne znajomości z mężczyznami, którzy ulegają jej wdziękowi.

Stroje Kiki będącej w związku z Ramonem są bardzo artystyczne: brak tam reguł, albo raczej regułą jest skupianie na sobie uwagi. W ten sposób łączy ze sobą różnorodne wzory i style. Faktury i desenie materiałów wydają się do siebie nie pasować, jednak przy jej burzy rudych loków takie ekstrawaganckie zestawienia wzbudzają sympatię. Całość często uzupełnia wielkimi torbami, w których – jako profesjonalna kosmetyczka – musi pomieścić wszystko, co potrzebne kobiecie.

Uroku Kice dodaje również jej sposób poruszania. W swoim zachowaniu wydaje się być naturalna, ale często sprawia wrażenie grającej i kamuflującej prawdziwe uczucia i myśli. Nawet podczas snu ruda piękność kusi męskie oko, przez co staje się obiektem podglądania partnera i gwałciciela. Kika została wychowana, by troszczyć się o mężczyzn i robi to przez cały czas. Ramon dostaje od niej codzienną porcję witamin, ulega mu w dążeniu do cielesnego spełnienia, pragnie szczęścia Nicholas'a i daje mu je nawet w jego ostatnich chwilach, kiedy okrutny morderca pragnie umrzeć w ramionach kobiety. Jako przedstawicielka płci pięknej jest słaba i zagubiona, co podkreśla na koniec filmów mówiąc, że potrzebuje kogoś, kto ją prawidłowo poprowadzi.

Ta delikatność i dziecinna niewinność bohaterki wzbudza również pożądanie u jej służącej. To nie do pana i nie z panem domu pragnie nawiązać kontakt fizyczny pracująca w jej domu kobieta, ale z Kiką, przed którą wcale się z tym nie kryje. „W postaci Kiki są odniesienia do Giulietty Masiny z filmu *Noce Cabrii*, do prostej kobiety, do Holly Golightly ze *Śniadania u Tiffany'ego*, ale także do niewinności Marilyn, połączonej z jej zmysłowością i spontanicznością”²⁴.

Homoseksualnego posmaku wydaje się też mieć związek Alicji i jej nauczycielki tańca z *Porozmawiaj z nią*. Młoda, pracowita i zdolna tancerka często jest dotykana przez nauczycielkę, a po utracie przytomności odwiedzana,

jako ważna osoba. Catarinę z uczennicą łączy pokrewieństwo dusz, wspólne umiłowanie sztuki i łączenie jej w balecie. Młoda dziewczyna o proporcjonalnym ciele ubiera się sportowo. Strój nie jest zbyt kobiecy: leginsy i dopasowane bluzki podczas ćwiczeń na lekcjach, a po zajęciach dżinsowa kurtka, bawełniana koszulka, spodnie, sportowe obuwie. Sposób ubierania sugeruje nam jej dziewczęcość i seksualną niewinność. Na próby śledzenia jej reaguje złością, kiedy jednak okazuje się, że Benigno nie jest podrywaczem tylko „przechodniem”, który znalazł jej portfel pozwala nawiązać rozmowę. Ascetyczne usposobienie tancerki do otoczenia doskonale odzwierciedla jej pokój: proste sprzęty, minimalizm w wystroju i kilka pamiątkowych zabawek. To sprawia, że młody pielęgniarz po śmierci matki remontuje mieszkanie, by pasowało do wyczucia estetycznego jej ukochanej.

Alicję przez większość filmu widzimy nieprzytomną. Jej delikatne rysy twarzy, zadbane ciało sprawia jednak wrażenie uśpionego na chwilę. Dzięki codziennym zabiegom zakochanego Benigna nie traci ona swojego pierwotnego wyglądu. Nawet niemożność chodzenia do baletu, teatru, kina pielęgniarz rekompensuje jej opowiadaniem o wszystkim, co zobaczył. Paradoksalnie Alicja powraca do żywych, kiedy staje się prawdziwą kobietą, czyli taką, która w swym łonie nosiła nowe życie, będące owocem gwałtu zakochanego i wiernego jej młodzieńca. Mimo tego nie traci ona swej dziewczęcej delikatności. Razem z Catariną codziennie ćwiczy, by wrócić do dawnej formy. Jej zgrabne ciało nabiera sił i budzi się do życia, kiedy zakochany Benigno z rozpaczy zabija się.

Jej przeciwieństwem jest Lydja, również bohaterka *Porożmawiaj z nią*. Podobnie jak Alicja przez wypadek na dłuższy czas traci przytomność. Torreadorka jednak jest kobietą doświadczoną i świadomą swego ciała oraz słabości. Brak odpowiedniej opieki, a zwłaszcza czułości sprawiają, że z dnia na dzień gaśnie, co po wielu miesiącach prowadzi do śmierci. Przed wypadkiem kwitnąca, seksowna, wysportowana i sławna Lydja cieszyła się wielkim powodzeniem u kobiet. Wypadek sprawił, że nagle stała się nikomu niepotrzebna. Jej ciało jak stwierdza Marco – będący jej partnerem – staje się obce. Poza ciałem nie znalazł jej, więc wypadek ich rozdzielił. Katarzyna Citko zauważa, że *Porożmawiaj z nią* jest bardzo przewrotnym filmem, w którym to nie bohaterki dbają o siebie i swój wygląd, ale mężczyźni²⁵.

Bardziej żywiołową kobietą jest Sexilia z *Labiryntu pożądania*, nimfomanka (sama mówi o sobie *ninfómana*) łamiąca wszelkie konwenanse. Można stwierdzić, że jej ciało jest przynętą dla mężczyzn, którzy mają zaspokoić jej wielkie potrzeby seksualne. Prowadząca nocny tryb życia kobieta szuka rozwiązania swoich problemów tylko ze względu na ojca. Samej bohaterce jednak nie przeszkadza sposób prowadzenia życia, czyli życie od koncertu do orgii, a dnie spędzone w łóżku. Zgrabne ciało i eleganckie, drogie stroje przyciągają męskie oczy. Seksi dba o wygląd, ponieważ jest świadoma, że od tego zależą jej szanse zaspokajania potrzeb. Zakłada modne, dopasowane stroje o ciepłych kolorach przyciągających uwagę. Kiedy podczas sesji u psychologa Susana podkreśla, że musi zacząć panować nad ciałem, ponieważ nie będzie wiecznie młode, Seksi stwierdza, że to wie, więc korzysta z tego, że obecnie może zabrać do łóżka kogo tylko zechce.

Podobną osobowość wydaje się mieć Maria z *Matadora*. Szanowana pani adwokat po pracy staje się wampem kuszącym i zabijającym ulegających mężczyzn. Sceny uwodzenia przeplatają się z lekcją corridy u Diega. Maria pozwala mężczyznom zabrać się do ich mieszkań, gdzie podczas stosunku zabija ich spinką. Wówczas okazuje się, że pod kuszącą szatą nie ma bielizny, aby nie przeszkadzała jej w łowach.

W pracy Maria Dardenal²⁶ jest profesjonalną panią adwokat, dla której liczy się sława. Zakłada modne wówczas obszerne kostiumy wizytowe, nosi teczkę na dokumenty i buty na obcasie. Dziś nie ocenimy tego stroju, jako kuszącego, ale kiedy przyjrzymy się jej rywalce i modelce Evie, która zakłada tylko najmodniejsze stroje, podkreśla urodę, by podobać się jak największej ilości ludzi, możemy stwierdzić, że pani adwokat ubiera się podobnie.

25 K. Citko, *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji*, Białystok 2007, s.442.

26 Czasami w literaturze spotyka się wersję Kardenal (zgodny z wymową), ale tablica informacyjna przy drzwiach jej biura zawiera pisownię Dardenal.

Najbliższe ideału Marilyn Monroe wydaje się być Cristal z *Czym sobie na to wszystko zasłużyłam*, uzależniona od narkotyków oraz walcząca z nadmiarem krągłości za pomocą heroiny. prostytutka doskonale rozumie potrzeby mężczyzn i w celu ich zaspokojenia ma szafę pełną ubrań, dzięki którym może grać, kogo zechce. Wśród licznych ubrań znajduje się blond peruka i błękitny szlafrok, które upodabniają ją do ikony seksu.

Taką perukę na chwilę zakłada również Lena z *Przerwanym objęciem*. W porównaniu z wcześniejszymi bohaterkami Lena jest kobietą, która przez życiową konieczność (nieudana kariera aktorki i tancerki) zostaje kobietą do towarzystwa. Po zakończeniu tej kariery staje się zwykłą sekretarką, która trafia na swojego wielbiciela. Młoda kobieta wykorzystuje swe wdzięki, by ratować życie ojca. Po kilku latach okazuje się, że uwikłała się w nudny związek ze starszym Ernestem, który z zazdrości o kochankę nie pozwala jej pracować. Jej marzeniem jest gra w filmach. Uroda i pozycja starszego mężczyzny sprawiają, że zyskuje rolę w filmie. Lena świadomie wykorzystuje atuty swojego ciała, ubiera się bardzo kobieco w dopasowane, ale eleganckie stroje.

Z powodu zazdrości Ernesta Martela staje się ona obiektem śledzenia jego syna. Osaczona Lena zostaje przyłapana na romansie z reżyserem. Mimo tego dzięki walorom swego młodego ciała (krągłe piersi i pupa, zadbane cera, o której pamięta nawet po przebudzeniu), aby pomóc ukochanemu w dokończeniu filmu.

W podobny sposób, ale z większym wyczuciem swoje ciało wykorzystuje Marina ze *Zwiąż mnie!* Była gwiazda filmów pornograficznych korzysta z szansy, jaką daje jej oczarowany jej ciałem i wyzwoleniem Maximo. Jest jednak bardziej uważna od Leny i nie wchodzi w bliższe stosunki z mężczyznami, którzy nie zapewniliby jej odpowiednich doznań cielesnych. To właśnie przez ów seksualny hedonizm jest ona negatywnie nastawiona do zakochanego porywacza, Ricky'ego. Dopiero podczas stosunku poznaje, że to jest jej upragniony kochanek, z którym już wcześniej odbyła stosunek. Marina nie poznaje wzrokiem, ale swoim ciałem.

Bohaterką podobną zarówno do Leny z *Przerwanym objęciem*, jak i do Mariny ze *Zwiąż mnie!* jest Eva z *Matadora*. Smukła modelka nie stroni od cielesnych zbliżeń z Diegiem. Podobnie jak inne bohaterki filmów Almodóvara wykorzystuje swoje ciało do nawiązywania i podtrzymywania kontaktu. Jej słabością jest jednak uczucie, którym darzy nieodpowiedniego, bo zepsutego chęciom zabijania matadora. Mini spódnice, obszerne żakiety, luźne bluzki z kołnierzykami, które wówczas cieszyły się wielkim powodzeniem mają zapewnić jej atrakcyjność. Kiedy to nie pomaga Eva jest w stanie poświęcić swoje życie. Jest jednak całkowicie obojętna na zakochanego, podglądającego ją (czego jest świadoma) i próbującego ją zgwałcić Angela.

Nieco inną postacią wydaje się być Becky del Parmo z *Wysokich obcasów*, która pragnie sławy i pożądania oraz naśladowania. Piosenkarka i aktorka zawsze stara się wyglądać pięknie. Modny strój, zgrabną figurę, ładnie ułożone włosy uzupełnia jej mimika i sugestia słowna. Po śmierci drugiego męża powinna być w żałobie, a ona jednak sugeruje dziennikarzowi podróż do Meksyku i bliższy kontakt w ramach obserwacji prac na planie filmowym. To nam pokazuje jak bardzo łatwo nawiązuje liczne romanse z wysoko sytuowanymi mężczyznami. Kiedy po latach wraca w rodzinne strony widzimy ją w zaciszu domowym poddającą się zabiegom kosmetycznym, a później brylującą na kolacji u córki. To właśnie ciągła chęć potwierdzenia własnej urody i powodzenia sprawiają, że nawet uwodzi męża córki, będącego jej dawnym kochankiem.

W przypadku zmiany płci czy też przybierania kostiumu odpowiedniego dla płci przeciwnej dochodzi do zachwiania owej naturalności i oczywistości²⁷. Osoby takie muszą uczyć się „konstruowania płci” w życiu codziennym. „Wszystkie aspekty naszego życia, od tonacji głosu przez gesty i sposób poruszania się do norm zachowań, są związane z płcią”²⁸. Według Judith Butler płeć jest konstruowana przez codzienne zachowania, pozy. Kultura wyznacza, jakie zachowania należy przypisywać mężczyznom a jakie kobietom. Reguły, według których

27 M. Bieńkowska – Ptasznik, *Meandry płci – pransseksualizm*, [w:] *Quer Studies. Podręcznik kursu*, red. M. Abramowicz, R. Biedroń, J. Kochanowski, Warszawa 2010, s. 160 (również: http://www.kph.org.pl/publikacje/queerstudies_podrecznik.pdf). Dostęp: 2 maja 2013

28 A. Giddens, op. cit., s. 127.

posługujemy się ciałem określając naszą płciowość²⁹. Różnica między kobietą a mężczyzną nie koniecznie musi polegać na poziomie agresji, ponieważ nie jest on wyznacznikiem różnic. Płeć kulturowa nie jest zdeterminowana biologicznie, przez co dziewczynki i chłopcy uczą się swoich ról³⁰. Zmiana biologicznej płci jest przyczyną niezgodności płci wytworzonej operacyjnie z nabytą kulturowo³¹. Przyswajanie sobie nowych zachowań często prowadzi do przerysowania³².

Takie, niemal karykaturalne, naśladowanie kobiet możemy obserwować w przypadku Roxego z *Pepi, Luci Bom i innych dziewczyn z dzielnicy*. Peruki, cekiny, błyszczący strój kąpielowy, podwiązki, liczna biżuteria sprawiają, że podczas koncertu zespołu Bom wydaje się on – mimo ekstrawagancji wszystkich bohaterów – dość dziwnym zjawiskiem. Jego świetlisty strój uzupełniają ruchy mające przekonywać obserwatorów o jego kobiecości. Rezultat jest jednak odwrotny. Podobne ważenie – mimo udziału w konkursie na największego penisa – robi na imprezie Toniego. Całość wizerunku uzupełnia wizyta w mieszkaniu malarzy, u których mieszka Bom ze swoją starszą kochanką, Luci. Roxy ma wówczas na głowie perukę z blond włosami, a ubrany jest w srebrną, błyszczącą, cekinową króciutką spódnicę przytrzymywaną przez szeroki srebrny pasek. Góra stroju składa się z różowej bluzki i krótkiego i dopasowanego żakietu z krótkim rękawem, którym na ciemnym tle ma kwieciste wzory. Całość uzupełnia wielka torba w czarno-białe paski przypominające skórę zebry, buty na bardzo wysokim obcasie i czarny beret na głowie oraz duże różowe kolczyki. Roxy przychodzi do znajomych z kobiecymi kosmetykami i narkotykami. Makijaż w różnych odcieniach różu podkreśla jego poczucie kobiecości. Wygląd jednak nie jest odpowiedni na poranne godziny. Wyzywający strój uzupełnia zachowanie wobec listonosza. Roxy przyjmuje jednoznaczne pozy mające zachęcić pracownika pocztowego do cielesnych kontaktów. Kiedy zaskoczonemu dostawcy listu od Luci udaje się wydostać z mieszkania Roxy biegnie za nim, zatrzymuje go, piszczy i błaga, by mężczyzna został z nim. Listonosz podczas swojej pracy mógł poczuć się molestowany:

Równie krzykliwy jest Fabio z *Labiryntu namiętności*. Jego stroje nie są tak kolorowe i jednoznacznie kobiece jak poprzedniego bohatera, ale przyciągają uwagę dopasowaniem oraz dodatkami. Całość wizerunku uzupełnia sposób poruszania się (nadmierna gestykulacja, kręcenie pupą) oraz sposób mówienia (liczne wykrzyknienia, emocjonalny język przypisywany kobietom), a także bujna fryzura. Jak na osobę wyjętą spoza męskiego grona przystało utrzymuje się ze zdjęć będących elementem komiksów pornograficznych. Wieczorami w towarzystwie znajomych bywa specyficznie ubranym konferansjerem. Razem z bohaterem ubranym w kobiecego strój (dopasowany płaszczyk, mini, pończochy oraz czerwone okrągłe kolczyki), w którego wcielił się sam reżyser Fabio wprowadza występ kolejnego zespołu. Transwestyta ubrany jest w błyszczący złoty strój, który robi wrażenie narzuconego materiału, podtrzymywanego złotym paskiem. Twarz jaśniejsza od reszty ciała robi upiorne wrażenie.

Innym kontrowersyjnym bohaterem tego filmu jest ikona seksu, którą jest transseksualista Patty Diphusa, będący (a raczej będąca) bohaterem książki reżysera. W *Labiryncie namiętności* o tej wyzwolonej postaci czyta Nino Riza. Poza kilkusekundowym rzutem na tytuł, podtytuł artykułu i załączone zdjęcie nie wiemy o tej postaci nic więcej. Możemy domyślać się, że jako osoba należąca do erotycznego światka ma bardzo bogate w przygody życie.

Zupełnie innym bohaterem jest sędzia Domínguez – bywający heteroseksualnym Hugonem i transwestytą Letalem – którego życie osobiste, praca i czas wolny to odmienne role grane przez niego. Poważny mężczyzna, jakim jest w pracy wieczorami zamienia się we frywolnego Letala parodiującego słynną piosenkarkę Becky del Páramo. Jednak podczas rozmowy z Manuelem wydaje się bardziej męski od dyrektora stacji telewizyjnej, który nie potrafi zaspokoić swojej żony. Mimo postaci, w jaką się wciela chce z Rebecką założyć rodzinę.

29 J. Butler, *Gra płci*, tłum. I. Kurz, „Dialog”, nr 10, 2003, s. 94–106.

30 A. Giddens, op. cit., s. 129.

31 D. K., Balejko, *Teatr ról płciowych. Teorie o performatywnym charakterze tożsamości płciowej oparte na filmie Jennie Livingstone Paris Is Burning oraz tekstach teoretycznych Judith Butler*, [w:] *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001, s. 135 - 145.

32 J. Butler, *Podmioty płci...*, op. cit., s. 56–67.

Ewa Mazierska zaznacza, że Almodóvar podaje w wątpliwość powszechnie przyjmowane przekonanie, że transwestytyzm to cecha homoseksualistów. „Transwestyta Letal z *Wysokich obcasów* jest mężczyzną heteroseksualnym, w dodatku wykonującym zawód sędziego i inspektora policji, uważany za typowo męski”³³. Mimo powagi wykonywanego zawodu w przebraniu jest on jedyną postacią, którą stać na ekstrawagancję. Manuel, Rebeka czy Becky traktują siebie bardzo poważnie. Aktorka i piosenkarka naśladowanie jej dawnych występów traktuje, jako przejaw uwielbienia, właściciel stacji telewizyjnej na występ transwestyty zabiera ze sobą broń pod pozorem bezpieczeństwa, a jego żona przebiera się w suknię wieczorową. Letal w swojej króciutkiej spódnicy i kobiecymi gestami jest dla mnich błaznem uwielbiającym Becky, którą adoruje córka i jej mąż, a także ona sama. Takie spojrzenie na artystę sprawia, że Rebeka dostaje przyzwolenie matki na pomoc w przebieraniu się Letala, mającego opinię homoseksualisty. W garderobie jednak dochodzi do szalonej sceny miłosnej, podczas której splodzone zostaje dziecko. Przelamuje w ten sposób schemat transwestyty, jako mało męskiego. W przypadku Letala kochance nie przeszkadza rozbieranie go z jego kobiecości, by odkryć namiętnego kochanka.

Zupełnie innym typem gwiazdy, będącego transwestytą są Zahara, Paquito (bohaterowie filmu Enrique’a Godeta) oraz transwestyta wcielający się w rolę Sary Montiel, który czuje się damą. Jak na transwestytów przystało lubią oni robić wokół siebie wiele zamieszania przerysowanymi gestami, krzykliwym strojem i czują się pięknymi kobietami. Zahra podczas występu ma na sobie suknię, która pokazuje to, co normalnie dla oka widza powinno być zakryte, czyli kobiece narządy płciowe. Podczas wizyty w dawnej szkole ubrana jest w sukienkę, a na stopach ma buty na koturnie i bardzo wysokim obcasie. Kobiece stroje nosi również „jej” „koleżanka” Paquito, ale zbyt ostre rysy sprawiają, że musi nadrabiać gestami, przez co jego sposób bycia może nas śmieszyć. W inny styl ubierania widzimy w przypadku transwestyty naśladowującego Sarę Montiel: wysoko upięte włosy, długa suknia, rękawiczki do łokci i boa. Artysta ten nie tylko czuje się kobietą, ale nawet uważa siebie za damę, czego wyraz daje podczas rozmowy z Juanem, proszącym o lekcje naśladowania artystek, by później móc zagrać, jako Zahra w filmie Enrique’a Godeta.

Transwestytą jest również Ignacio, który zainwestował w piękne piersi i stroje, ale jego budowa ciała, sposób poruszania, twarz i włosy są zdradzają prawdziwą płć. Ignacio należy do grona tych osób, które nie cofną się przed niczym, aby osiągnąć samolubne cele. Jego jest ciągle wyciąganie pieniędzy od biednej matki i ciotki oraz próba wyludzenia sporej sumy, która miała pomóc mu wyjść z nałogu i zapewnić odpowiednie środki na poprawę wizerunku. Nie wspomina jednak o całkowitej zmianie płci. Mimo tego czuje się kobietą i tak chce być traktowany przez pana Berenguera, któremu każe między innymi dźwigać swoje bagaże do taksówki.

Podobnym egoistą i demonem niszczącym swoich bliskich jest chory Lola, mąż Manueli z *Wszystko o mojej matce*. Matka Estebana poślubiła jego ojca, kiedy była jeszcze bardzo młodą kobietą. Mąż (Lola) wyjechał do Francji do pracy, aby utrzymać rodzinę. Tam poznał Agrado, z którym – bez konsultacji z żoną – zrobił sobie piersi. Początkowo cała trójka przyjaźniła się, ale Esteban-ojciec (Lola) był bardzo zaborczym mężem, który nie pozwalał żonie na ubieranie zbyt wyzywających strojów, kiedy on w tym czasie w wielkich piersiami paradował po plaży w bikini. Nie zmienił jednak całkowicie płci, dzięki czemu mógł zostać ojcem dwóch Estebanów (jeden to syn Manueli, a drugi siostry Rosy) i uwodzić kolejne kobiety. Lola pokazany jest, jako demoniczny i szowinistyczny mężczyzna, który rani kobiety. Jego zachowanie mimo sztucznych piersi odpowiada płci. Brak w jego traktowaniu ludzi z czułością. Od Agrado dowiadujemy się, że jego przyjaciel go okradł. Łatwowierny i kobiecy transwestyta podkreśla rozczarowanie tym, że zabrano mu nawet figurkę Marii (będącą rodzinną pamiątką) mimo braku wiary współlokatora. Lola cały czas w naszych oczach jawi się, jako mężczyzna, który uważa, że wszystko mu się od życia należy. Kobieta staje się dopiero po wzięciu własnego syna na ręce. Trzyma on dziecko na rękach z kobiecą, matczyną czułością. Citko podkreśla obecność żeńskiego aspektu w jego rodzicielstwie pisząc:

„Ojcostwo Loli ma wiele cech wspólnych z postawą macierzyńską. Wszak to matka kocha swoje potomstwo bezgranicznie i bezinteresownie. Gdy Lola przyciska do piersi małego Estebana i uśmiecha się do niego, staje się prawdziwą kobietą³⁴”.

Całkowitym przeciwieństwem Loli jest dobroduszny, a przez to kobiecy Agrado, pracujący, jako prostytutka, a później asystentka Humy. Swojego zajęcie nie traktuje on, jako zepchnięcia poza margines, ale jako misję niesienia dobra i szczęścia. Nawet pobity przez klienta dba o to, aby mężczyzna był zadowolony i nie odniósł żadnych szkód. Napastnika, który bardzo go pobił i mógł go zabić odsyła do zakonnicy, która opatrzy mu rany.

O tym, że Agrado nie jest zwykłą kobietą dowiadujemy się z późniejszych scen. Jego delikatność i czułość, a także zadbany wygląd, kobiece stroje sprawiają, że ulegamy złudzeniu, któremu ulega również sam bohater. Podczas rozmowy z Manułą Agrado opowiada, jak bliski był jej Lola, z którym w Paryżu zrobił sobie cucky. Więcej o swoich operacjach transwestyty mówi na scenie, kiedy zostaje odwołane przedstawienie Humy. Przybyłych widzów zabawia historią swego życia, czyli wyznaniem, co zrobił, co poprawił w swoim ciele. Okazuje się, że jego ideał był bardzo daleki od rzeczywistości i w swoim wyglądzie poprawił prawie wszystko. Jego ideał kobiety sam opisuje mówiąc: „kobieta to włosy, paznokcie, kto to słyszał, żeby była łysa?”³⁵.

O tym kreowaniu wizerunku przez bohatera Cito pisze:

„Agrado stanowić może czytelną wykładnię podejścia Almodóvara do męskości i kobiecości. Zdaniem reżysera, mężczyzną ani kobietą człowiek nie jest, rodząc się z określoną płcią biologiczną. Jest to raczej kwestia wyboru, pragnienie bycia tym, kim chce się być, bez oglądania się na uwarunkowania genetyczne ani na konwenanse czy schematy społeczne, określające kulturowe miejsca i role pełnione przez kobiety i mężczyzn w codziennym życiu”³⁶.

Sam bohater mówi o sobie, że stworzył swój ideał i zainwestował sporo pieniędzy w wygląd. Kobiecość pokazana zostaje, jako ciągle kreowanie siebie. Kiedy wychodzi odwołać występ Humy opowiada o cenie, jaką trzeba zapłacić za bycie szczęśliwą i akceptowanie siebie, co jest możliwe przez wprowadzanie zmian fizycznych. Agrado inwestuje bardzo wiele w operacje plastyczne. Pozornie zmienił płeć, ale nie pozbył się jednak atrybutu męskości, czyli penisa, o czym dowiadujemy się podczas rozmowy z Mario, współpracownikiem Humy. Poza tym dba by jego stroje były ładne, dopasowane i kobiece. „Agrado przez spoją uczuciowość i delikatność jest prawdziwą kobietą, choć w spodniach nadal nosi penisa, natomiast Lola, dorastając do roli ojca, przyjmuje także cechy kobiece, które równocześnie uosabiają postawę macierzyńską”³⁷.

Całkowicie odmienną bohaterką jest Tina z *Prawa pożądania*. Przez większość filmu widz jest przekonany, że ma do czynienia z prawdziwą kobietą. Wskazuje na to jej sposób poruszania się, ubierania, malowania, emocjonalność, sentymentalność i religijność. Pierwszą wątpliwość na temat jej płciowości zasiewa Antonio pytający się Pabla: „To prawda, że twoja siostra jest transseksualistą?”³⁸, ale reżyser wymiguje się od odpowiedzi. Sama Tina w towarzystwie najbliższych jest mniej powściągliwa. Otwarcie mówi, że chodziła do chłopięcej szkoły, gdzie miała romans z księdzem. Kolejnym sygnałem jest zaprzeczenie kobiecości Tyny przez młodego policjanta. Jednak całej prawdy dowiadujemy się od samej transseksualnej bohaterki, opowiadającej bratu, który w wyniku wypadku stracił pamięć, historie swojego życia³⁹:

„Nasi rodzice są w separacji odkąd byliśmy bardzo mali. Ty zostałeś z matką, tutaj w Madrycie – to jest Madryt

34 K. Citko, op. cit., s. 297.

35 *Todo sobre mi madre*, reż. Pedro Almodóvar, 1999, tl. Anna Sikorska.

36 K. Citko, *Płeć jako kostium, czyli kobiecość i męskość w filmach Pedra Almodóvara*, [w:] *Wizerunki mężczyzn i kobiet w najnowszym filmie europejskim*, red. K. Arcimowicz i K. Citko, Białystok 2009, s. 16.

37 Eadem, *Filmowy świat...*, op. cit., s. 297-298.

38 *La Ley del deseo*, reż. P. Almodóvar, 1987. tl. A. Sikorska.

39 K. Citko, *Filmowy świat...*, op. cit., s. 207-208.

– a ja pojechałam z tatą do Maroka. On jest malarzem i miał tam studio. Nigdy o tym nie rozmawialiśmy, ale to ja jestem winna rozstania rodziców. Między mną a ojcem coś było i pewnego dnia nakryła nas mama. Możesz to sobie wyobrazić? Wtedy wyjechaliście do Maroka. Mieszkaliśmy tam kilka lat i byliśmy bardzo szczęśliwi dopóki mnie nie zostawił dla innej kobiety. Nie wybaczyłam mu. Od tego czasu nie byłam z innym mężczyzną (...). Byłam kiedyś chłopcem, ale zaraz po tym jak wyjechałam do Maroka z tatą zmieniałam płeć. Zdecydował o tym zanim wyjechaliśmy⁴⁰.

Zraniona przez mężczyzn, Tina szuka uczucia u kobiet. Wiąże się z matką Ady, co prowokuje dziennikarza do zadania jej pytania, czy to prawda, że została lesbijką. Oburzony tym Pablo wygania »pismaka«, przyganiając mu, że gdyby wszyscy mężczyźni byli tacy jak rzeczony dziennikarz, to nawet on zostałby lesbijką. Pyta też stojących obok dziewczyn, czy one postąpiłyby tak samo, one zaś odpowiadają mu, że już są lesbijkami⁴¹.

Tina, porzucona przez Adę, nie ma nikogo oprócz brata. To dzięki niemu zdobywa też pracę, dzięki której może opiekować się córką swojej partnerki, Adą. Citko stwierdza, że kobiecość transseksualisty jest tu przesadzona i ekshibicjonistyczna⁴². Trzeba jednak pamiętać, że owa zmiana płci nastąpiła w dzieciństwie, kiedy Tina miała jeszcze szansę nauczyć się swojej nowej roli.

Bohaterka nie tylko jest nietypowym transseksualistą, ale również wbrew wszelkim teoriom psychologów o wpływie dzieciństwa na dorosłość, nie ma ona problemu z wykorzystywaniem jej seksualnie w dzieciństwie, ale z porzuceniem. Sama poddawała się popędom dorosłych. W dorosłym życiu problemem jest dla niej amnezja brata, przez którą czuje się też odarta z przeszłości.

Kreując postać Tiny, Almodóvar dokonuje znaczącego przesunięcia tradycyjnych wyobrażeń związanych z wpływem traumatycznego dzieciństwa na przyszłe życie dorosłego człowieka. Tiny nie dręczą dramatyczne wspomnienia płynące z faktu wykorzystania seksualnego w młodości, bo nigdy nie czuła się wykorzystywana – ani przez księdza, ani przez ojca. Przeżywana przez nią trauma nie wypływa z niegdysiejszego zmuszania jej do odbywania seksu z dorosłymi, gdyż obcowaniu płciowemu oddawała się sama, z własnej woli. Kryzys psychiczny, którego doświadcza, wypływa z porzucenia i zostawienia jej samej przez ukochanych mężczyzn⁴³.

Vera Cruz jest przeciwieństwem Tiny. Vincente (Vera) wcale nie chciał zmieniać płci, zoperowano go, kiedy był już dojrzałym mężczyzną, czyli nabył męską płeć kulturową, przez co buntuje się on przeciwko swojej nowej postaci. Nie chce między innymi nosić sukienek, ale kiedy udaje mu się zdobyć zaufanie doktora Roberta Ledgarda w kobiecym stroju wygląda i porusza się jak prawdziwa kobieta. Vera jest dziełem swego mistrza – lekarza, który stworzył ją na podobieństwo jego ideału, czyli utraconej żony. Vincente przed operacją jest zwykłym młodzieńcem pracującym w sklepie matki i próbującym przekonać koleżankę z pracy do pójścia z nim na randkę. Odmowy nie zalamują go. Razem z przyjaciółmi bawi się na przyjęciu ich znajomych, gdzie spotyka Normę Ledgard, córkę lekarza, która po stracie matki oszalała. Wizyta na przyjęciu u znajomych miała ją uleczyć. Swawolne zachowanie dziewczyny, luźna atmosfera spacerujących ogrodem sprawiają, że Vincente źle odczytuje sygnały wysyłane przez Normę, którą gwałci. Alkohol i narkotyki, które zażył zmniejszają jego umiejętność panowania nad swoim ciałem. Po tragicznym wydarzeniu zostawia dziewczynę pod drzewem w ogrodzie, gdzie znajduje ją jej ojciec, który dociera do sprawcy gwałtu. Lekarz traci córkę przez pogłębienie jej choroby, przez co pragnie zemsty. Vincente więziony w piwnicy staje się dla niego prawdziwym szczurem doświadczalnym. Zmienia mu płeć bez podawania hormonów, testuje nową skórę i trzyma w pokoju, który można porównać do klatki, którą może obserwować na monitorach telewizorów (w kuchni, sypialni). Vincente zostaje przez niego nazwany Verą. Zamknięta transseksualista nie ma

40 *La Ley del deseo*, reż. Pedro Almodóvar, 1987, tł. Anna Sikorska.

41 K. Citko, *Filmy świata...*, op. cit., s. 208.

42 Ibidem, s. 206.

43 Eadem, *Płeć jako kostium...*, op. cit., s. 38.

okazji poznać nowego sposobu poruszania, przybrać inny ton głosu czy zmienić upodobania. Jednak mimowolnie zmiany te zachodzą. Vera jest bardzo kobieca w swoim przylegającym do skóry kombinezonie. Nie nosi sukienek, ponieważ jest to dla niej uwłaczające.

Przemiana zachodzi w wyniku gwałtu przez Zece (syna służącej Marili i przyrodniego brata doktora). Vera wówczas nie tylko posiada narządy kobiece, ale w wyniku aktu przemocy, staje się kobietą. Zyskuje wówczas również świadomość tego, że dzięki ciału i zdobyciu zaufania może wrócić do ukochanej i z nią być. Całą działalność doktora można podsumować słowami Mefistofelesa „Jam częścią tej siły,/ Która zawsze na złe godzi, / A przecie wciąż dobro rodzi”⁴⁴. Vera z ofiary stała się katem zabijającym lekarza oraz jego służącą, będącą zarazem matką. Niestety transseksualistki stało się jej największym szczęściem, ponieważ dzięki zmianie płci może związać się z ukochaną, będącą lesbijką. Przeciętny młodzieniec po licznych operacjach został przeobrażony w piękną, zmysłową i delikatną kobietę. Vincente wewnętrznie może czuć się mężczyzną, ale zewnętrznie nic na to nie wskazuje. Almodóvar wydaje się w ten sposób zaprzeczać teorię uczenia się ról kulturowych. Po założeniu sukienki, butów na obcasie i zrobieniu makijażu Vera wygląda bardzo naturalnie. Vincent w ten sposób staje się kobietą, ponieważ jego ciało jest żeńskie. Jest zdobywany (przez Zece, a następnie doktora Ledgarda), ale wcześniej (przed zmianą płci) sam zdobywał. Jako kobieta kusi i wykorzystuje walory swego ciała, jako mężczyzna ulegał owym atutom.

Zarówno transwestyci, jak i transseksualiści z filmów hiszpańskiego reżysera czują się idealnymi kobietami lub owe ideały posiadają i dążą do nich. Jedynym problemem jest realna możliwość dotarcia do swoich wyobrażeń. W ich świadomości nawet przez chwilę nie pojawia się myśl, że są śmieszni czy zbyt męscy. Przerysowane naśladownictwo płci przeciwnej w kolejnych filmach zanika, przez co w ostatnim możemy zobaczyć, jak zmiana płci automatycznie odmienia bohatera. Nie są to jednak bohaterowie jednorodni. Jak wszyscy ludzie mają swoje słabości, wady, upodobania seksualne i codzienne zachowania, które mogą zaskakiwać widza tak jak w przypadku sędziego Domingueza. Citko o owych przejściach między płciami pisze:

W swojej twórczości, poczynając już od pierwszych filmów, Almodóvar poddaje dekonstrukcji tradycyjne wzorce płciowe, funkcjonujące w społeczeństwie. Reżyser z upodobaniem obala i przekształca utrwalone wyobrażenia związane z płcią i cielesnością, ukazując, że zakorzenione od wielu pokoleń zwyczaje i normy mają charakter względny i relatywny. Refleksja Almodóvara na temat płciowości zbiega się z rosnącym zainteresowaniem tą problematyką w badaniach genderowych, podejmowanych współcześnie. Klasyczna już dziś teza Simone de Beauvoir, Judith Butler podkreśla, że stawanie się kobietą – bądź mężczyzną – jest procesem, zaś tożsamość płciowa nie jest elementem danym raz na zawsze, lecz konstruktem rodzącym się w czasie, w serii aktów performatywnych⁴⁵.

Bycia kobietą można się nauczyć – wydaje się mówić nam Almodóvar – bo bycie kobietą to ciągła kreacja. Płeć biologiczna ograniczała bohaterów, którzy żyli w czasach reżimu, ale i to zostaje przez artystę zanegowane w *Wysokich obcasach*, przez karierę Becky, którą naśladował transwestyta Letal. To, co nas ogranicza to jedynie nasza świadomość ukształtowana przez płęć kulturową, która każe nam widzieć przeszkody, a nie możliwości. Płeć biologiczna nie zamyka naszej drogi do jej zmiany, ale sama przynależność do określonej płci wymaga od nas wpasowania się w rolę.

To, w jaki sposób zostaje postrzegane ciało i z jaką płcią utożsamiane zależy od nas samych. Bycie kobietą czy wcielanie się w nią wiąże się z odmiennym sposobem patrzenia na osobę. W przypadku kobiet skupianie wzroki na pośladkach, nogach czy biuście kojarzone jest z seksizmem, jednak w przypadku transwestytów czy transseksualistów takie spojrzenie wydaje się być pożądane.

44 J. W. Goethe, *Faust*, tl. J. Paszkowski, Kraków 2001, s. 51.

45 K. Citko, *Płeć jako kostium*, op. cit., s. 17.

Femable body in Pedro Almodóvar films

Article aims to show how the female body is perceived and what are the consequences of having such a body. Sometimes it is an object of admiration, lust, violence, and also a model for imitation in the case of transvestites and transsexuals. In all the films of Pedro Almodóvar's sexuality, the body determines the location and position of the character. Spanish director also argues that sexuality is dependent on our assimilate cultural patterns belonging sexes.

For several years, Spain was a country closed to the culture from the outside and very patriarchal. Women do not have rights, as reflected by the level of their education. In case of death of a spouse had to be very resourceful in order to support his family. The subordination of women's bodies shaped patterns of femininity (which are related to the topic of the article) and masculinity.

Socialization is not only the reproduction of the average patterns, but the pursuit of the ideals set. Almodovar's films is the Marilyn Monroe, which is physically or mentally like a lot of characters. Just as American film actress arouse women have the desire or envy.

The result of such feelings usually happens Browsing by both sexes. Men want to see more, and women mainly preview of how to emulate. However, there are some that look on his own men - lustful eye. Almodóvar showing spied a woman reminds us that they are victims of rape later.

Despite this threat, or perhaps because of them almost all the movies there are transgender or transsexual men, which is no stranger to cultural ideals of femininity. It is the most dependent on reaching the ideal of the imitation of the female body.

After watching and analyzing movies Almodóvar we may conclude that our physicality is very problematic, and gender boundaries are becoming blurred triggering the limitations of the body.

Transseksualizm w „Na zawsze Laurence” Xaviera Dolana

Znanym naszej kulturze jest mit o Androgyne, obupłciowej istocie zawierającej w sobie pierwiastki męski i żeński. Wspomina o niej Platon w *Uczcie*¹. Na skutek działań bogów Androgyne zostaje rozdzielona na dwie części – kobietę i mężczyznę². Ludzie dążą więc do utraconego ideału poprzez łączenie się w pary, spoiwem ma być zaś miłość³. Ateński filozof prawdopodobnie tłumaczył w ten sposób potrzebę stosowania monogamii w społeczeństwie, jako jeden z fundamentów tworzących jego strukturę. Dziś, gdy instytucja małżeństwa wydaje się czymś naturalnym dla cywilizacji zachodniej, a więc nie ma potrzeby propagowania monogamii, ludzie nadal odnoszą się do starego greckiego mitu, co obecne jest chociażby w frazeologizmach, takich jak „być czyjąś drugą połówką”.

To zanurzenie do samych źródeł naszej kultury jest mi potrzebne z tego względu, że osoba transseksualna w zasadzie spełnia wymagania ideału androgynicznego, nosi w sobie dwie płci (biologiczną i psychiczną), ale jednocześnie ta dwupłciowość staje się dla niej przekleństwem. Wewnętrzne rozdarcie transseksualistów zauważył seksuolog Kazimierz Imieliński, który wraz z Stanisławem Dulko zebrał i opracował listy oraz wyznania osób mających zaburzenia identyfikacji płci w publikacji zatytułowanej *Apokalipsa płci*⁴. Tak właśnie transseksualizm jest definiowany w medycynie. Zaś transseksualista jest traktowany jako osoba, której „psychiczne poczucie płci pozostaje w niezgodzie z biologicznymi znamionami ciała”⁵. To poczucie z kolei może występować w dwóch odmianach: 1. biologiczny mężczyzna czuje się psychicznie kobietą (gynemimeza); 2. biologiczna kobieta czuje się psychicznie mężczyzną (andromimeza)⁶. Mimo że wspomniana praca naukowa została wydana pod koniec lat 80., obowiązuje w języku seksuologów do dziś. W swoim wystąpieniu nie będę zajmował się tym spostrzeżeniem na omawiane zagadnienie. Niemniej, posłuży mi za punkt wyjścia do omówienia filmu *Na zawsze Laurence* Xaviera Dolana.

Laurence Aria (w tej roli Melvil Poupaud), główny bohater ww. filmu, jest kobietą uwięzioną w ciele mężczyzny. Widz poznaje go w chwili, gdy protagonista kończy trzydzieści pięć lat. Prowadzi w miarę ustatkowane życie ze swoją partnerką Frederique Belair (zagrała ją Suzanne Clément). Spełnia się zawodowo w roli wykładowcy, mieszka w Kanadzie przełomu lat 80. i 90. Jednak, czegoś mu brakuje. Mężczyzna nie czuje się sobą w roli mężczyzny.

Jak należy w ogóle traktować pojęcie roli płciowej? Imieliński i Dulko udzielają odpowiedzi na to pytanie.

1 Platon nie nazywa ją wprost, mówi o niej jako trzeciej płci człowieka. „Bo naprzód trzy były płcie u ludzi, a nie jak teraz, dwie: męska i żeńska. (...) Obojnakowa płeć istniała wtedy, a imię jej i postać złożone były z obu pierwiastków: męskiego i żeńskiego”. Platon, *Uczta*, w: tegoż, *Obrona Sokratesa, Kryton, Uczta*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 2008, s. 162.

2 „Strasznie to były silne istoty i okropnie wonomyślne (...) już zaczęli robić schody do nieba, żeby potem bogów napastować. Otóż Zeus i inni bogowie zaczęli się naradzać, co by uczynić wypadło (...) Zeus po namyśle niejakiem powiada: »Zdaje mi się, że mam sposób na to: ludzie zostaną przy życiu, a przestaną broić, skoro tylko będą słabsi. Ja ich teraz, powiada, poprzecinam, każdego na dwie połowy«. Tamże, s. 162-n.

3 „Po takim rozcięciu naturalnych całości tęsknić zaczęło każde za swoją drugą połowę, więc się rękoma obejmować poczęli (...) w uściskach nowe życie stwarzali (...) żądzę gasili uściskiem”. Tamże, s. 163-n.

4 Zob. K. Imieliński, S. Dulko, *Apokalipsa płci*, Szczecin 1989.

5 Tamże, s. 8.

6 Zob. M. Bienkowska-Ptasznik, *Dylematy badacza – wybrane niuanse z badań nad transseksualizmem*, w: *Kalejdoskop genderowy. W drodze do poznania płci społeczno-kulturowej w Polsce*, red. K. Slany, B. Kowalska, M. Ślusarczyk, Kraków 2011, s. 461-465.

Według nich jest to „zespół cech i zachowań, które uważane są w jakiejś konkretnej kulturze za właściwe jednej z płci”⁷. Zatem każda kultura w pewnym czasie historycznym ma własne wymagania względem danej płci oraz kieruje się „zestawem kryteriów umożliwiających odróżnienie kobiet i mężczyzn od siebie”⁸. W związku z tym, gdy wybierze się jakiś okres czasoprzestrzeni, np. USA lat 50., będzie można rozpoznać i wydzielić kobiety od mężczyzn. I tak we wspomnianym państwie połowy wieku XX, za kobiety uznaje się osoby noszące suknie, zajmujące się domem i wychowywaniem dzieci, a za mężczyzn osoby noszące garnitury, pracujące poza domem. Oczywiście, przykład jest dość jaskrawy, bo wzięty z popkultury, niemniej jest przejrzystą egemplifikacją terminu *rola płciowa*. Dziś także nieustannie podnożą się głosy, co przystoi wykonywać danej płci, a co nie. Restrykcje dotyczą głównie sposobów zachowania, wyglądu oraz obszarów aktywności danej płci. Większość ludzi nieświadomie zakłada kostium danej płci i dopasowuje się do roli płciowej. Większość nie oznacza jednak, że wszyscy się dostosowują. Lub też inaczej, niektórzy, tacy jak Laurence, wycofują się z odgrywanej roli.

Wyrazistą sceną, w której zostaje unaoczniony dyskomfort Laurence’a w męskiej roli, jest ta, gdy bohaterka obserwuje w trakcie zajęć swoje studentki kręcące kosmykami włosów, czeszące się i poprawiające makijaż. Zaczyna się wówczas pocić (behawioralna oznaka złego samopoczucia), zakłada na palce spinacze biurowe mające imitować dłuższe paznokcie i przesuwając dłoń po krótkich, bądź co bądź, włosach. W ten sposób reżyser wykorzystując środki audiowizualne, daje sygnał widzowi, że Laurence nie czuje się wygodnie w owym kostiumie męskiej płci.

Należy podkreślić, że bohaterka nie jest już nastolatkiem. Większość filmów podejmujących ogólnie pojmowany temat tożsamości jednostki skupia się na wieku nastoletnim (np. *Życie Adeli* w reżyserii Abdelatif Kechichego, zwycięzca Złotej Palmy festiwalu w Cannes 2013 roku, traktujący o odkrywaniu homoseksualizmu głównej bohaterki), zaś w filmie *Dolana* Laurence jest dojrzałym człowiekiem. Jej przemiana zatem wydaje się dużo bardziej przemyślana. Niezdrowe relacje z rodzicami, szczególnie z ojcem, dopuszczają trop, iż główna bohaterka mogła wcześniej zastosować wyparcie swojego transseksualizmu, a teraz powraca do niego ze zdwojoną siłą. Nie chce już walczyć ze swoją płcią psychiczną, pragnie przestać istnieć na niby w męskiej roli, która to wywołuje w nim dysonans poznawczy. Wskazuje na to rozmowa Laurence’a ze swoją partnerką tuż po ujawnieniu się:

– Czemu nie powiedziałeś mi, że jesteś gejem? (Frederique)

– Nie jestem gejem (Laurence)

– Czemu mi nie powiedziałeś? Wyobrażałeś sobie, że jestem mężczyzną?

– Nie jestem gejem, Fred!

– Jesteś pedalem! Jesteś gejem! To nie koniec świata.

– To nie jest tak, że ja wolę mężczyzn. Po prostu nie byłem⁹ stworzony nim być. To coś innego. To [Laurence wskazuje na swój biceps], to nie jestem ja. Ani to [wskazuje na genitalia], to jest obrzydliwe. Żyłem tak przez 35 lat. I to jest zbrodnią. A ja jestem zbrodniarzem, kradnąc czyjeś życie

– Czyje życie, Laurence?

– Życie kobiety, którą się urodziłem, aby być.

– Nienawidzisz wszystkiego, co w tobie kocham. To chcesz przez to powiedzieć?

7 Imieliński, Dulko, dz. cyt., s. 9.

8 Tamże.

9 Pomimo że w swojej pracy stosuję żeńską formę, gdy mówię o głównej bohaterce filmu, zdecydowałem się nie zmieniać tłumaczenia.

Rozmowa trwa jeszcze chwilę, ale jej punkt ciężkości zmienia się na relacje między kochankami, nie będę więc jej w całości cytował. Powyższy fragment zaznacza dwa główne aspekty transseksualizmu. Pierwszym jest określenie Laurence’a względem samej siebie jako „zbrodniarza”. Niezgoda ciała i psychiki może prowadzić do niechęci wobec własnej postaci. Z jednej strony umysł kobiety, z drugiej ciało mężczyzny, które bohaterka widzi w lustrze już kilkadziesiąt lat. Ten dychotomiczny rozbrat skrywany latami przed innymi ludźmi może wywoływać uczucie niespokoju. „Osoby przed ostateczną korektą płci definiują go [transseksualizm – przyp. aut.] jako problem, często uniemożliwiający życie w społeczeństwie”¹⁰. To może tłumaczyć słowa Laurence’a dotyczące swojej zewnętrznej formy. Obrzydliwością nazywa te elementy, które zarówno kulturowo (bicepsy świadczą o sile mężczyzny; kulturyści eksponują je w pozach bardziej niż inne mięśnie ciała), jak i biologicznie (męskie genitalia) są przypisane mężczyźnie. Zbrodnią zaś okazuje się ukrywanie swojej prawdziwej tożsamości, zostaje porównane przez bohaterkę do odbierania komuś życia. Laurence nie chce tak dłużej egzystować, szczególnie z rosnącym poczuciem winy. Dlatego też porzuca dotychczasową rolę płciową.

Drugi aspekt związany jest z reakcją Frederique na wyznanie Laurence’a. Zarzuca jej, że jest gejem. Owszem, bohaterka jest homoseksualistką, ale jako kobieta, a nie mężczyzna. Wielu ludzi utożsamia transseksualizm z transwestytyzmem, ale oba terminy odnoszą się do czegoś innego. Transwestyta udaje płć przeciwną dla osiągnięcia satysfakcji erotycznej, zatem dotyczy to wyłącznie sfery seksualnej. Natomiast transseksualista czuje stałą przynależność do danej płci. Tym samym dąży do trwałych i ostatecznych zmian własnego ciała. Nie chodzi mu więc tylko o przebieranie się, ale maksymalne upodobnienie się do drugiej płci, co związane jest z operacyjnym przekształceniem biologicznych znamion ciała. Transwestyta pozostaje mężczyzną przebijającym się w kobiece ubrania, transseksualista pod względem psychicznym nie jest w ogóle mężczyzną. Frederique myli oba pojęcia. Stąd wypływa jej oskarżenie o to, że Laurence tak naprawdę pożąda mężczyzn. Czuje się okłamana, iż Laurence nie powiedziała jej o tym wcześniej. Brak zrozumienia jest tu punktem zapalnym konfliktu. Perspektywa obserwacji ludzi poprzez ich przynależność do płci biologicznych rozmywa się w relacji bohaterek filmu. Przestaje służyć kategoryzowaniu na to, co jest męskie, a co kobiece. Podobnie reaguje matka Laurence’a. Nie wydaje się zaskoczona jej wyznaniem. Stwierdza jedynie, że syn zawsze był „dziwny”, bowiem w wieku dziecięcym „przebierał się”. „Myślałam, że po prostu będziesz gejem” – tłumaczy się Laurencowi. Reżyser daje tym samym kolejny sygnał, że bohaterka od wielu już lat, a być może od dzieciństwa, nie czuła się dobrze w skórze mężczyzny.

Choć sam film nie skupia się na oddaniu przemiany płci krok po kroku, bowiem dla reżysera ważniejszym celem do osiągnięcia jest oddanie skomplikowanej relacji łączącej Laurence’a i Frederique, to Dolan w umiejętny sposób pokazuje istotę całego procesu.

Tym bardziej warto pochylić się nad tym filmem. Kino często sięga po motyw przebierania się, jednakże nie po to, by oddać istotę transseksualizmu, a przeważnie dla celów komicznych. Łatwiej wówczas wykreować sytuację, w której sprawdzi się komedia omyłek. W tytułach takich jak: *Pół żartem, pół serio*, *Poszukiwany, poszukiwana*, *Tootsie* czy *Uciekające zakonnice* osoby przywdziewające kostium drugiej płci wzbudzają śmiech, gdy nie potrafią poradzić sobie z czynnością kulturowo przypisaną danej płci. Inność jest tutaj na tyle neutralna, że może być zaakceptowana przez szerszą publiczność. Co prawda, wymienione filmy mogą w jakimś sensie przybliżyć obraz osoby transseksualnej, ale są na tyle stereotypowe, że jest to wyłącznie jakby jej „oswajanie”. Przebieranie ma raczej ubarwić widzowi seans, a kicz i komizm – zapewnić widzowi bezpieczny dystans.

Oczywiście, Dolan nie jest pierwszym artystą filmowym, który podejmuje temat transseksualizmu na poważnie. W *Nie czas na łzy*, filmie reżyserowanym przez Kimberly Peirce, zostaje ukazana prawdziwa historia

10 Ż. Krawczyk, *W świecie binarnych kategorii. Problemy przystosowawcze osób transseksualnych*, w: *Płć. Między ciałem, umysłem i społeczeństwem*, red. K. Palus, Poznań 2011, s. 187.

młodej osoby, która przyjeżdża do prowincjonalnego miasta w amerykańskim stanie Nebraska i zostaje zamordowana przez rówieśników, gdy dowiadują się o jej transseksualizmie. Poza tym, w wielu filmach Pedro Almodóvara pierwiastek *trans-* jest wyraźnie zauważalny.

Po ujawnieniu się wśród najbliższych mu osób Laurence odkrywa swój transseksualizm publicznie, m.in. w miejscu pracy. Zaczyna nosić damskie ubrania, maluje się, zakłada perukę. W dynamicznej scenie, kiedy Laurence przechodzi po korytarzu uczelni w pełnym, kobiecym kostiumie widz obserwuje reakcje studentów i wykładowców na nowy wizerunek bohaterki. Pojawiają się dziwne spojrzenia lub z drugiej strony udawane niezauważanie, czasem nawet śmiechy. W rozmowach można zauważyć nienaturalne zachowania. Z kolei, gdy Laurence wchodzi do sali wykładowej, następuje niezręczna cisza wśród jego uczniów. Dolan nie kreuje jednak obrazu jednostki zmagającej się z całym światem. Są również osoby, które akceptują transseksualizm głównego bohatera. Mimo to, zgodnie z poetyką dramatu filmowego, musi dojść do perypetii. Okazuje się, że rodzice uczniów nie chcą, aby nauczycielem był taki człowiek. Sprawa pojawia się w gazetach, Laurence zostaje nazwany dewiantem, osobą chorą psychicznie. Interweniuje ministerstwo, które nakazuje bezpośrednim pracodawcom zwolnienie Laurence'a. I tak też się dzieje.

Reakcja władz w dzisiejszych czasach mogłaby być zupełnie inna. Głównie za sprawą rosnącej popularności genderyzmu, który propaguje teorię o rozłączności płci biologicznej i kulturowej w stosunkach społecznych¹¹. Zakłada w niej, że „w procesie kształtowania się płci czynniki biologiczne i kulturowe wchodzi z sobą w skomplikowane interakcje”¹², ale nie są tożsame. Innymi słowy, płeć biologiczna nie predestynuje do zachowywania się i działania tak, aby to było zgodne z postrzeganiem tej płci w danej kulturze. Jednym ze zjawisk, które są kolizyjne wobec jednorodności postrzegania obu wspomnianych wymiarów płci jest właśnie transseksualizm.

Płeć kulturowa zawiera w sobie odpowiedni status, role społeczne, możliwe rodzaje działań i sposobów zachowania, określa nawet styl ubierania się. Osoba transseksualna, która ujawnia się w swoim otoczeniu, łamie powyższe ustalenia. Laurence zmienia dotychczasową garderobę, nakłada makijaż przed pójściem do pracy, zakłada perukę. Niedługo później operacyjnie zacznie zmieniać własne ciało, np. wszczepi sobie implanty piersi.

Z jednej strony bohaterka porzuca męską płeć kulturową, z drugiej narzuca sobie jej kobiecą odmianę. Genderyzm wyjaśnia to za pomocą binarnego systemu płci – kobieta lub mężczyzna¹³. „Większość osób transseksualnych nie ma ochoty na pozostawanie w nieokreślonej sytuacji, na podtrzymywanie płynności, uwidacznianie sytuacji, w której czują się niekomfortowo”¹⁴. Laurence nie jest zainteresowana płynnością płci. Owa dychotomia jest dla niego oczywista, przyjmuje ją więc bezwiednie. Uważa, że ma sztywną, kobiecą tożsamość i pragnie ją manifestować, nawet jeśli ma się to wiązać z przywiązaniem do stereotypowego postrzegania ról płci, np. uczestniczeniem w typowo kobiecych plotkarskich spotkaniach, mimo że wcześniej reżyser nie ukazywał skłonności bohatera do tego typu zajęć. Oczywiście, fizyczne upodobnienie się bohaterki do kobiety jest jedynie pierwszym krokiem, co może wzbudzać wśród innych ludzi poczucie lęku. Strach jest irracjonalny, w końcu to ta sama osoba, ale warto spojrzeć na tę sprawę z socjologicznego punktu widzenia.

Ustanowienie płci kulturowej jest wynikiem zawartej umowy społecznej, która jest respektowana jako element tradycji. Jeżeli jakaś osoba wylamuje się z postanowień tejże umowy, może wystąpić strach pozostałych członków grupy, w której ta jednostka funkcjonuje. Strach o to, że przestaną obowiązywać ją pozostałe zwyczaje i obyczaje ukształtowane przez tradycję. Taki sposób myślenia można nazwać strachem przed eskalacją. Ale to

11 K. Slany, B. Kowalska, M. Ślusarczyk, *Znaczenie badań nad płcią społeczno-kulturową w Polsce. Wprowadzenie*, w: *Kalejdoskop genderowy...*, s. 8.

12 Tamże.

13 Zob. Bieńkowska-Ptasznik, dz. cyt., s. 470-n.

14 Tamże, s. 470.

nie jedyny powód. Ludzie kategoryzują świat i wszelkie relacje w nim zachodzące. Tworzą etykiety, aby łatwiej się w nim poruszać. Binarność płci jest korzystna, bo nie dopuszcza kategorii pomiędzy. Stąd też osoby transseksualne „mogą mieć problem z komunikowaniem się z otoczeniem”¹⁵. Interakcje zakładają bowiem kontakt. Nadawca i odbiorca nie są oddzielnymi strumieniami własnych obrazów, które przepływają prostopadle względem siebie. Bynajmniej, przecinają się i niekiedy zmieniają pod wpływem tychże interakcji. Dlaczego „transseksualiści borykają się z dyskomfortem i wrogością w relacjach z innymi ludźmi”¹⁶? Ponieważ społeczeństwo nie może ułożyć ich w binarnym systemie płci, etykiety przestają funkcjonować. Żaneta Krawczyk, socjolog zajmująca się badaniem transseksualności przywołuje myśl francuskiego filozofa Jacquesa Derrida, który twierdzi, że „należy odrzucić dualizm męskiego i kobiecego pierwiastka, gdyż nie odpowiada on współczesnej rzeczywistości”¹⁷; w ten sposób wątpliwości wobec transseksualistów zostaną rozwiązane. Nie będę jednak kontynuował tej myśli, a wrócę do sytuacji przedstawionej w filmie. Lęk i wiążąca się z nim niechęć wobec Laurence’a narastają tym bardziej, gdyż pracuje ona jako nauczycielka, a zatem ma bezpośredni wpływ na nowych członków grupy. Tak można wytłumaczyć atak rodziców uczniów na Laurence’a, co doprowadza w ostateczności do zwolnienia jej z pracy. Gdy bohaterka zostaje powiadomiona przez swoich zwierzchników o utracie zawodu, pisze na tablicy wymowne wyrażenie: „*ecce homo!*”, które nabiera w tym kontekście nowego znaczenia i ideologicznego wydźwięku.

Po stracie wykonywanego zawodu, Laurence’a opuszcza Frederique. Nie potrafi sprostać nowej sytuacji. Daje upust swojemu gniewu w restauracji, kiedy kelnerka podczas dolewania kawy zwraca się do Laurence’a na „pan”:

– Przepraszam. Trudno powiedzieć w tych czasach, zwłaszcza z tym wyglądem. (kelnerka)

– Jestem przyzwyczajony. (Laurence)

[...]

– To tak dla zabawy czy...? W kuchni się zastanawiają. Widzimy dużo takich na ulicach. Niektórzy są profesjonalistami. Jesteście razem? Uroczą z was parka. Trudno się ukrywać, co? (kelnerka)

[Frederique uderza pięścią w stół]

– Ty głupia krowo! (Frederique)

– Zachowuj się grzeczniej! (kelnerka)

– Myślisz, że kim jesteś do cholery? Po co te cholerne głupie pytania? (Frederique)

– Jestem ciekawa! Jak mogłabym nie...

– Nie odzywaj się do mnie i nie zadawaj pytań. I trzymaj dla siebie swoje głupie opinie! I tyle! Czy możemy do jasnej cholery żyć czymś innym niż pikietami? Czy możemy oddychać tym pieprzonym powietrzem i mieć własne miejsce w tym głupim mieście? Przeraża cię jego lakier do paznokci? Kupiłaś kiedykolwiek perukę dla swojego faceta? Nie? Tak myślałam. Balaś się, że zostanie pobity na ulicy i nie wróci do domu w jednym kawałku? Żyjesz moim życiem? Ty i twoje pytania niech odwalą się od mojego życia! Nie masz żadnych praw do tego!

Następuje rozstanie. Poczucie osamotnienia Laurence’a wzrasta. Co więcej, targają nią silne uczucia wobec byłej partnerki. Nadmierna wrażliwość nie pozwala pogodzić się z utratą bliskiej osoby. Nieoczekiwanie nadchodzi pomoc ze strony grupy współczesnych libertynów, wśród których Laurence poznaje i inne osoby transseksualne. Atmosfera filmu zmienia się, reżyser włącza elementy typowe dla kina wymienionego wcześniej Almodóvara.

15 Krawczyk, dz. cyt., s. 190.

16 Tamże.

17 Tamże.

Jednocześnie Dolan nie prezentuje tej grupy jako ostatniego bastionu przyzwoitości i tolerancji. Jego film nie jest agitatorski. Reżyser w dalszym ciągu kontynuuje podjęty wcześniej temat życia uczuciowego Laurence'a. Sama bohaterka zaś nie zostaje pokazana jednowymiarowo, nie jest wyłącznie ofiarą nietolerancji, tak jak zostało to przedstawione w *Nie czas na łzy*. Bynajmniej, to osoba mająca swoje słabości, namiętności, które wielokrotnie krzywdzą znajdujących się w pobliżu ludzi. Jest to również człowiek kierujący się obsesją wobec Frederique. Jej transseksualizm nie stanowi więc cechy tożsamościowej, fundamentalnej, wokół której toczyłaby się akcja tego obrazu filmowego. Można nawet rzec, że Laurence to człowiek jak każdy. Takie podejście Dolana do tematu transseksualizmu nie nastroja odbiorcy negatywnie do *Na zawsze Laurence*, bo oddala od widzenia tytułu jako typowej propagandy związanej z genderyzmem. W każdym razie reżyser zachowuje umiar w ocenie swego bohatera. Nie jest on ani ofiarą bezdusznego społeczeństwa, ani dziwacznym dewiantem.

Przeniesienie akcentów na problem miłosny Laurence'a zubaża rys psychologiczny bohaterki. Widz pragnący wejść w umysł transseksualisty poczuje się zawiedziony. W przeciwieństwie do Dolana tak oświecla problem zaburzenia tożsamości płci szwedzki reżyser Lukas Moodysson w filmie *Kontener* z 2006 roku. Poprzez narrację opartą na strumieniu świadomości odbiorca wkracza w przestrzeń osobistą bohaterki (podobnie jak w omawianym tytule jest to kobieta zamknięta w ciele mężczyzny). Uwypuklone zostają przeżycia wewnętrzne, samotność i brak zrozumienia głównej postaci. Moodysson potęguje płynność płci poprzez to, że bohaterkę grają naprzemiennie kobieta i mężczyzna. Dolan jest bardziej konserwatywny w formie. Psychologia postaci ujawnia się behawioralnie. Za przykład niech posłuży jedna z ostatnich scen filmu, w której Laurence stoi na balkonie swojego nowego mieszkania. Wizualnie jest już kobietą. Zamyślona wpatruje się w drzewa rosnące naprzeciwko, gdy na sąsiednim balkonie pojawia się nastolatek. Chłopak wykonuje ruch ręką, jakby jego serce zostało przebite strzałą miłości. Do końca nie wiadomo, czy jest to szyderstwem z jego strony, ale Laurencowi przynosi radość. Jej kobiecość stała się pełnoprawna.

Kończąc, chciałbym odnieść się do polskiego tytułu filmu Dolana. *Na zawsze Laurence* wydaje się zbyt pesymistyczną wizją historii przedstawionej filmie. Niesie w sobie sygnał, że bohaterka nigdy nie przestanie być mężczyzną, a zarazem nigdy nie będzie traktowana jak kobieta przez każdego. Wyraz zawsze niemal przypieczętowanie jej męski pierwiastek. Tymczasem angielski tytuł – *Laurence Anyways* (dosłowne tłumaczenie: *Laurence, tak czy inaczej*) eksponuje wartość tytułowej bohaterki przede wszystkim jako człowieka, spycha na dalszy plan jej płciowy aspekt. Laurence jest osobą taką jak inne. Kobiecość i męskość są elementami nabytymi, jeżeli komuś nie pasują, może je przestawić, nie straci przy tym swojej tożsamości.

Bibliografia:

Bieńkowska-Ptasznik Małgorzata, *Dylematy badacza – wybrane niuanse z badań nad transseksualizmem*, w: *Kalejdoskop genderowy. W drodze do poznania płci społeczno-kulturowej w Polsce*, red. K. Slany, B. Kowalska, M. Ślusarczyk, Kraków 2011, s. 459-474;

Imieliński Kazimierz, Dulko Stanisław, *Apokalipsa płci*, Szczecin 1989;

Krawczyk Żaneta, *W świecie binarnych kategorii. Problemy przystosowawcze osób transseksualnych*, w: *Płeć. Między ciałem, umysłem i społeczeństwem*, red. K. Palus, Poznań 2011, s. 185-197;

Platon, *Uczta*, w: tegoż, *Obrona Sokratesa, Kriton, Uczta*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 2008, s. 139-207;

Slany Krystyna, Kowalska Beata, Ślusarczyk Magdalena, *Znaczenie badań nad płcią społeczno-kulturową w Polsce. Wprowadzenie*, w: *Kalejdoskop genderowy. W drodze do poznania płci społeczno-kulturowej w Polsce*, red. Slany, Kowalska, Ślusarczyk, Kraków 2011, s. 7-17.

Filmografia:

Kontener, oryg. *Container*, reż. Lukas Moodysson, Szwecja 2006;

Na zawsze Laurence, oryg. *Laurence Anyways*, reż. Xavier Dolan, Francja, Kanada 2006;

Nie czas na łzy, oryg. *Boys Don't Cry*, reż. Kimberley Peirce, USA 1999;

Poszukiwany, poszukiwana, reż. Stanisław Bareja, Polska 1973;

Pół żartem, pół serio, oryg. *Some Like It Hot*, reż. Billy Wilder, USA 1959;

Tootsie, reż. Sydney Pollack, USA 1982;

Uciekające zakonnice, oryg. *Nuns On the Run*, reż. Jonathan Lynn, USA 1990.

