

Ewa WĄCHOCKA

MÓWIĄCE CIAŁO

Przedstawienia cielesności w polskim dramacie współczesnym

Postacie mówią o cielesnym charakterze istnienia i doświadczenia oraz o towarzyszących temu emocjach, a ich głosami, rzec można, „mówi” ciało. Co ciekawe, rzadko jest to wyraz naturalnego poczucia „jestem ciałem” – językowa ekspresja ciała będącego siedzibą „miejscem” zamieszkiwania człowieka w świecie. O wiele częściej ciało postrzegane bywa jako coś, co się posiada i czego się używa, jako coś, co ogranicza, przeszkadza czy sprawia ból, słowem, nieoczekiwanie każe zrewidować nastawienie do rzeczywistości.

ŚWIADECTWA CIELESNEJ OBECNOŚCI

Kartotekę Tadeusza Różewicza otwierają pamiętne słowa: „To jest moja ręka. Ruszam ręką. Moja ręka. *porusza palcami* Moje palce. Moja żywa ręka jest taka posłuszna. Robi wszystko, co pomyślę”¹. Krótka medytacja Bohatera, poprzedzająca niezborną (re)konstrukcję jego biografii, to klarowny w swej prostocie przejaw cielesnej świadomości. Strukturę tego aktu tworzy ruch ręki, utrwalony w języku, oraz niewysłowione, ukazane domyślnie spojrzenie kontemplującego rękę oka, sprzężone z funkcją umysłu. Sama obserwacja przypomina w istocie postulowany przez fenomenologów poznawczy akt percepcji, w którym – jak wskazywał Edmund Husserl – „ciało jest środkiem wszelkiego spostrzegania”². Gdy Bohater koncentruje wzrok na dłoni, jego cielesna subiektywność kieruje się na odczucie innej części ciała jako przedmiotu badania. W ten sposób jest ciałem i posiada ciało, wydobywa w języku podstawową ekspresję własnego „ja”, które zresztą później ulega osobliwemu rozchwianiu czy wręcz rozszczepieniu. Polski dramat współczesny, wielorako zaświadczaający o oddziaływaniu Różewicza, zapewne niemało zawdzięcza jego twórczości również na polu eksploracji i artystycznej (językowej) reprezentacji cielesnego wymiaru ludzkiej egzystencji.

Inspiracje czy pewne powiązania daje się też dostrzec, spoglądając wstecz na charakterystyczne tropy, oznaki, szyfry pisarskiej wrażliwości innych twórców powojennej dramaturgii. Wystarczy wrócić do Ireneusza Ireduńskiego i Stanisława Grochowiaka, Sławomira Mrożka i nieco dziś zapomnianego

¹ T. R ó ż e w i c z, *Kartoteka*, w: tenże, *Teatr I*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 70.

² E. H u s s e r l, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*, tłum. i oprac. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1974, s. 80.

Tymoteusza Karpowicza, pisarzy, którzy mają szczególny zmysł studiowania fizycznych uwarunkowań kondycji człowieka i przywiązują dużą wagę do wyrazu cielesnego swoich postaci. Ciało traktują oni jako obiekt i narzędzie refleksji antropologicznej i (lub) diagnozy społecznej, ale dla żadnego z tych autorów, z wyjątkiem Różewicza, cielesność jako taka, jako fundament osobowej tożsamości jednostki i jej relacji ze światem, nie jest pierwszoplanowym zagadnieniem. A to leży w centrum zainteresowań sporej części dramatopisarzy debiutujących pod koniec lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku lub na początku obecnego stulecia i niewątpliwie stanowi ich swoiste odkrycie. Jednocześnie nietrudno zauważyć, że w ciągu ostatnich kilku dekad wyraźnie zmieniło się podejście do ciała, co związane jest z otwarciem na nową tematykę, a także przeobrażeniami pisarskich strategii i środków wyrazu. Scenę dramatyczną coraz częściej wypełniają obrazy ciała uwikłanego w mechanizmy polityczne (*Popiełuszko*³ Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, *Pęknięta, obwiązana nitką*⁴ Zyty Rudzkiej), w tryby historii (*Trash story*⁵ Magdy Fertacz, *(Nie)ludzkie dzienniki*⁶ Szymona Bogacza), w sidła kultury popularnej (*Między nami dobrze jest*⁷ Doroty Masłowskiej, sztuki Mateusza Pakuły⁸), a zarazem mnożą się opisy immanentnych czynników cielesnej konstytucji człowieka, jak seksualność, nierzadko w „nienormatywnym” wydaniu (*Ciała obce*⁹ Julii Holewińskiej), choroba czy psychosomatyczne blokady (*Allegro moderato*¹⁰ Bogacza), co w każdym z tych przypadków wiąże się z przekraczaniem obyczajowych i kulturowych tabu.

Niezależnie od rysujących się w utworach zróżnicowanych perspektyw oglądu doświadczenie cielesne przestaje być ukrytą domeną poddaną automatycznym mechanizmom instynktu lub bezrefleksyjnej somatycznej rutyny. Autorów podejmujących dziś tę problematykę – w różnych formach gatunkowych i stylistycznych – zdaje się łączyć przekonanie, które dobitnie formułuje Richard Shusterman: „Ciało konstytuuje podstawowy i zasadniczy wymiar naszej tożsamości. Kształtuje ono naszą pierwotną perspektywę i sposób za-

³ Zob. M. S i k o r s k a - M i s z c z u k, *Popiełuszko*, w: też, *Siedem nieprzyjemnych sztuk teatralnych, w tym trzy o Żydach*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019, s. 281-250.

⁴ Zob. Z. R u d z k a, *Pęknięta, obwiązana nitką*, w: też, *Zimny bufet*, Panga Pank, Kraków 2012, s. 33-68.

⁵ Zob. M. F e r t a c z, *Trash story*, „Dialog” 2008, nr 4, s. 37-60.

⁶ Zob. S. B o g a c z, *(Nie)ludzkie dzienniki*, w: *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. E. Manthey, K. Paprocka, P. Grzymisławski, Agencja Dramatu i Teatru ADiT, Warszawa 2015, s. 153-213.

⁷ Zob. D. M a s ł o w s k a, *Między nami dobrze jest*, Wydawnictwo Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2008.

⁸ Zob. np. M. P a k u ł a, *Na końcu łańcucha*, Fundacja Splot, Kraków 2011.

⁹ Zob. J. H o l e w i Ń s k a, *Ciała obce*, „Dialog” 2011, nr 2, s. 12-41.

¹⁰ Zob. S. B o g a c z, *Allegro moderato*, „Dialog” 2011, nr 4, s. 5-43.

angażowania w świat, determinując (najczęściej nieświadomie) wybór naszych celów i środków, strukturuje bowiem same potrzeby, nawyki, zainteresowania, przyjemności oraz możliwości, od których uzależnione jest znaczenie owych celów i środków”¹¹. W nowym dramacie ciało – także pod wpływem sztuki performansu – zwykle nie jawi się już jako dane w swej oczywistości medium interakcji, myśli czy modelu osobowego ani też jako przezroczyste źródło percepcji lub działania. Postacie mniej lub bardziej otwarcie, bywa że kompulsywnie, mówią o cielesnym charakterze istnienia i doświadczenia oraz o towarzyszących temu emocjach, a ich głosami, rzecz można, „mówi” ciało. Co ciekawe, rzadko jest to wyraz naturalnego pocucia „jestem ciałem” – językowa ekspresja ciała będącego siedzibą „miejscem” zamieszkiwania człowieka w świecie, pozostającego jednak „w tle” innych, znaczących parametrów konstrukcyjnych postaci oraz jej działań. O wiele częściej, zwłaszcza w sytuacjach niepewnych lub trudnych, ciało postrzegane bywa jako coś, co się posiada i czego się używa, jako coś, co ogranicza, przeszkadza czy sprawia ból, słowem, nieoczekiwanie każe zrewidować nastawienie do rzeczywistości. Taki dysonans sprzyja somatycznemu wyobcowaniu oraz – łączącemu się z tym – bezwiednemu uprzedmiotowieniu ciała jako zwyczajnego instrumentu, który oto stawia opór albo, co gorsza, wymyka się władzy podmiotu.

W swoich rozważaniach przyjrze się tym aspektom cielesności, które są tworzywem doświadczenia wewnętrznego i zarazem je kształtują, stąd podyktowany taką perspektywą analityczną wybór sztuk, które będę interpretować – Zyty Rudzkiej, Artura Pałygi, Mariusza Bielińskiego i Szymona Bogacza. Mniej – i tylko ze względu na konstrukcję biografii wewnętrznej – zajmuje mnie kwestia ciała jako miejsca, w którym odciska się władza społeczna, podobnie jak w nakreślonym tu kontekście nie mieści się sprawa normatywnych mechanizmów sprawujących kontrolę na płcią i seksualnością. Zagadnienia te od dłuższego czasu podejmowane są w badaniach i doczekały się już wielostronnego opisu w ramach analizy dyskursu władzy oraz gender studies¹². Kluczowym motywem prezentowanej tu lektury dramatu jest natomiast ciało jako kryterium osobistej identyfikacji i jako ontologiczna podstawa wyjaśniania stanów mentalnych: ciało uchwycone w subiektywnym przeżyciu

¹¹ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2010, s. 21.

¹² Zob. *Gender – dramat – teatr*, red. M. Kowalska, A. Kuligowska-Korzeniewska, Rabid, Kraków 2001; W. Bałuch, M. Sugiera, J. Zając, *Dyskurs, postać i płeć w dramacie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009; K. Duniec, *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012; P. Dobrowolski, *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2019 (zob. zwł. rozdz. 5, „Dramat emancypacji. Polki, patriotki, rebeliantki”; rozdz. 6, „Dramat reprodukcji. Błogosławiona konieczność”).

i egzystencjalnej naoczności, objawiające się – w sztukach wymienionych autorów – poprzez tkankę językową tekstu dramatycznego. Na temat zastosowań poetyki subiektywnej w najnowszej dramaturgii obszernie i wnikliwie pisze Jacek Kopciński w książce *Wybudzanie. Dramat polski / Interpretacje*¹³, poświęconej przede wszystkim uobecnieniu rzeczywistości psychicznej czy duchowej, lecz tylko w niewielkim stopniu zapisom cielesności. Egzegezy krytyka są osadzone w perspektywie literaturoznawczej, podczas gdy płaszczyzną odniesienia dla moich odczytań jest refleksja filozoficzna. Nie po raz pierwszy bowiem okazuje się, że myślenie pisarzy i filozofów biegnie podobnymi torami.

Upprzedmiotowanie własnego ciała może być w określonych okolicznościach czymś, co umożliwia odnowienie lub nawiązanie z nim kontaktu. Nic nie zaświadcza pewnie lepiej o tym pozornym paradoksie niż wszelkie – a tym bardziej ciężkie – niedyspozycje. Dolegliwości somatyczne, ale także zaburzenia natury psychicznej stanowią charakterystyczny, niemal nieodzowny motyw wielu polskich sztuk współczesnych, określają sytuację postaci, są podłożem konfliktów dramatycznych, współkształtują akcję. Oprócz ilustrowania diagnoz społecznych i psychologicznych analizy tego rodzaju doświadczeń niekiedy służą też budowaniu ogólniejszych figur życia czy poznania. Dysonans między tym, że jest się ciałem, a tym, że posiada się (słabe i bezradne) ciało, nie musi oznaczać jedynie wyobcowania. Przeciwnie – choć nie przekreśla uprzedmiotowienia, może mieć potencjał transgresywny i, co najważniejsze, prowokować u odbiorcy pytania natury epistemologicznej i etycznej. Znamienne, że właśnie stany kryzysowe intensyfikują, a w zasadzie determinują spojrzenie na człowieka przez pryzmat jego ciała – naznaczonego chorobą, cierpiącego, zbliżającego się nieuchronnie ku śmierci. Jak gdyby komplikacje zdrowotne, cierpienie, niemoc stwarzały szczególne warunki, które – przetworzone przez dramat i sztukę w ogóle – rzeczywiście umożliwiają dotarcie do cielesnej samoświadomości, a tym samym jej pogłębienie. Jeśli to przede wszystkim język transmituje w dramacie egzystencjalny konkret (zanim przybierze on formę w realizacji scenicznej), nic dziwnego, że postacie bywają wówczas wyposażone w większy niż zazwyczaj zmysł introspekcji somatycznej – umiejętność wnikania we własne odczucia cielesne. A te, dzięki wyostrzeniu percepcji, paradoksalnie, czasami mogą przekraczać granice ciała.

Nie tylko choroba, lecz również inne, pomijane wcześniej tematy oraz nowe rozwiązania formalne wpłynęły na odnowienie języka, za pomocą którego we współczesnej dramaturgii przedstawiane jest doświadczenie cielesne. Właściwie należałoby powiedzieć: pociągnęły za sobą rozmnożenie

¹³ Zob. J. K o p c i ń s k i, *Wybudzanie. Dramat polski / Interpretacje*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018.

języków, ponieważ różnorodność używanych słowników i poszerzenie rejestrów stylistycznych to raczej oznaka nieustających poszukiwań, mniej lub bardziej owocnych, aniżeli sposobów (re)produkowania ustalonego wzorca. Umacnianie roli cielesnej ekspresji można uważać za jedną z odnóg drogi utworzonej w dwudziestym wieku przez Maurice'a Merleau-Ponty'ego, filozofa, który dzięki systematycznej, wnikliwej argumentacji uczynił wiele, aby dowieść prymatu ciała w sferze ludzkiego doświadczenia. Ciało jest nie tylko najważniejszym źródłem percepcji i działania – jak wytrwale przekonywał – ale także ośrodkiem naszych zdolności ekspresyjnych, a zatem podstawą każdego języka oraz znaczenia. Tyle tylko, że podkreślając rangę ciała jako świadomości, „która warunkuje język”¹⁴, czyli tworzy konieczne do pojawienia się języka „milczące *cogito*”¹⁵, Merleau-Ponty prawie wcale nie bierze pod uwagę tego, co ciało o sobie „mówi” poprzez swe samoświadome doznania. Toteż nie widzi potrzeby refleksji nad takimi odczuciami, a co więcej, poddaje krytyce celowość przedstawień doświadczenia cielesnego. Tymczasem w polu zainteresowania artystów znajduje się nie tylko kreowanie świadectw cielesnej obecności człowieka w świecie, lecz także stematyzowana percepcja cielesna. Dla dramatopisarzy – dziś, w dobie zgiełkliwego rozrostu różnych dyskursów ciała – oznacza to rzecz jasna nie tyle wybór, ile wynajdywanie narzędzia, jakim jest język; uruchamianie jego swoistych wartości.

UŁOMNOŚĆ CIAŁA

Mało zajmującym obiektem wydaje się w dramacie zwykłe fizyczne ciało, które mogłoby być pozbawione życia i wrażeń zmysłowych, a istnieje właściwie dla innych. Przykładem, jednym z nielicznych, może być migawka z życia pensjonariuszy domu starców w monodramie Zyty Rudzkiej *Ten się śmieje, kto ma zęby*: „Zgłaszali, co guzowacieje, obrzmiewa, pęcznieje, ropieje, podchodzi krwią, ropą, limfą. Co się komu jątrzy, ogni, paprze, ślimaczy, paskudzi, obiera, cuchnie. Kto ma obrzęk, zakrzep. Nie leczymy, tylko zastępujemy, powtarzali swoją zasadę. Wzrok dotykiem, pęcherz cewnikiem, dłoń protezą, nogi balkonikiem”¹⁶. Od tego rutynowego, choć dosadnego zmysłowo opisu w bezosobowej formie daleko odbiega cała paleta różnorodnych, spersonalizowanych – kształtowanych przy użyciu odmiennej leksyki i odmiennych środków stylistycznych – wizerunków i ucieleśnionych ekspresji. Dochodzi

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 2001, s. 425.

¹⁵ Tamże, s. 426.

¹⁶ Z. Rudzka, *Ten się śmieje, kto ma zęby*, w: *taż*, *Zimny bufet*, s. 291.

w nich do głosu soma, żyjące, czujące i wrażliwe ciało: opisywane przez Merleau-Ponty'ego ciało fenomenalne – centralny punkt, z którego wyrasta świat człowieka i jego doświadczenie; ciało dotykowo-ruchowe – jak uściśla Maxine Sheets-Johnstone – poruszające się, pulsujące ciało naszego bycia w świecie. Dzięki odczuwaniu postawy cielesnej i orientacji, wrażeniom kinestetycznym, dzięki własnej świadomości wewnętrznych stanów cielesnych, poprzez uczucia i emocje konstytuuje ono nasz zmysł samych siebie¹⁷. Choć we współczesnej twórczości dramatycznej znaczną rolę odgrywa doświadczenie cielesnych dysfunkcji, niemniej istotne jest to, jak perypetie ciała-organizmu biologicznego przenikają się ze sferą psychiczną czy duchową.

Formy, w jakich wyraża siebie „moje ciało”, układają się od prostych („czystych”) ekspresji po rozbudowane narracje. W *Zimnym bufecie* Rudzkiej korporalna substancja zmarłej matki ukazana jest w zwielokrotnionej postaci trzech śmiertelnych laleczek. Potrojona osoba matki to nie tylko alegoria śmierci rozłożonej w czasie, rozpisanej na stadia powolnego obumierania, lecz także sposób wysłowienia odmiennych, właściwych kolejnym fazom życia, cielesnych doświadczeń: młodej Matriochy („Uda... mokra trawa. Piersi... kwitną”¹⁸), średniej Matriony („Cała ta zgnilizna.... niby kwitnie, a się sknoci”¹⁹) i najstarszej Matrioszki („Woda mi nie schodzi od tych proszków na serce”²⁰). Pojedyncze wyrazy i krótkie frazy tworzą somatyczny idiom Rudzkiej, rozpoznawalny również w innych jej sztukach – *Cukier Stanik*²¹, *Eskimos w podróży służbowej*²², *Fastryga*²³, *Pęknięta, obwiązana nitką* – w którym większą siłę mają raczej rzeczowniki i przymiotniki opisujące stany, w jakich ciało się znajduje, niż ewokujące jego ruch czasowniki. Jednym z charakterystycznych dla stylu autorki słów-kluczy jest „krew”, słowo pojawiające się w różnych wariantach znaczeniowych oraz wyrażeniach metaforycznych, najczęściej jako mocny znak przynależności człowieka do świata biologii (unaocznia to szczególnie *Eskimos w podróży służbowej*). Język subiektywnych doznań przeplatają – jak w *Zimnym bufecie* – uwydatniające porządek biologiczny, „suche” określenia z repertuaru terminów medycznych. W rezultacie tkanka tekstu odzwierciedla obraz ciała noszącego piętno fragmentaryzacji i takie też – męczące, ale urywkowe, pokawałkowane – są zakorzenione w ciele i wyjawiane przez nie emocje i przeżycia postaci. Efekt jest tym silniejszy, że dzięki zabiegom

¹⁷ Por. M. Sheets-Johnstone, *The Primacy of Movement: Expanded Second Edition*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2011, s. 114-117.

¹⁸ Z. Rudzka, *Zimny bufet*, w: taż, *Zimny bufet*, s. 58.

¹⁹ Tamże, s. 37.

²⁰ Tamże, s. 67.

²¹ Zob. t a ż, *Cukier Stanik*, w: taż, *Zimny bufet*, s. 69-116.

²² Zob. t a ż, *Eskimos w podróży służbowej*, w: taż, *Zimny bufet*, s. 117-171.

²³ Zob. t a ż, *Fastryga*, w: taż, *Zimny bufet*, s. 173-221.

kompozycyjnym – jak poszarpany tok wypowiedzi, repetycje, wykrzyknienia i zawieszenia głosu – repliki dialogowe, zwłaszcza zaś monologi, nabierają wielokroć charakteru wyznania.

To prawda, że bohaterowie Rudzkiej – w przeważającej większości – muszą mierzyć się z bolesnymi, trudnymi do wymazania doświadczeniami, ale jednocześnie właśnie ciało, mimo jego fragmentaryczności czy wyobcowania, pozwala im ocalić siebie dla samych siebie, mówiąc inaczej, zachować resztki podmiotowej jedności i autonomii. Burbonica z *Pękniętej, obwiązanej nitką* pielęgnuje w sobie traumatyczne wspomnienie strzelaniny podczas strajku robotników, kiedy zabłąkana kula zraniła ją w czoło, bo to wspomnienie pozwala jej zagłuszyć, a może uwznioślić uraz związany ze stratą dziecka. Choć zapisanego w pamięci wydarzenia nie sposób oddzielić od mistyfikacji, wybija się ono w konstrukcji tekstu niczym powracający refren. Rytm – motyw powtarzalności podobnych lub tych samych elementów w układzie czasowym bądź przestrzennym – jest więc znacznikiem nieregularnie rozdzielającym partie akcji; służy spowolnieniu i medytacji. Melancholijny horror powtórzenia tego samego przeistacza się w pewną rytmiczną całość, mozolnie godzącą przeszłość z teraźniejszością, a w końcu prowadzi do refleksyjnej somatycznej introspekcji:

czasami całe dni
leżę
moje ciało jest krytą
chowam się
tam jest nic
tam się chowam
jakby we mnie oddychał
za mnie²⁴

O ile dla Burbonicy drogą do zachowania choćby elementarnego kontaktu z własnym ciałem jest przepracowanie traumy, rozbudzenie autorefleksji, o tyle dla matki z *Zimnego bufetu* – obrona przed praktykami medycznymi. Z kolei Rdzawej (bohaterce tej samej sztuki), która została zmuszona do usunięcia ciąży, pozostaje jedynie bezwolne poddanie się i coś na podobieństwo buntu, dopiero później przekutego w działanie. Ciało postrzegane w ten sposób to residuum różnorodnych sił lub możliwości oporu.

Ten rodzaj wewnętrznej siły w stopniu posuniętym do ostatecznych granic uosabia Maria (Mania), bohaterka monodramu Artura Pałygi *W promieniach*, wzorowana w warstwie faktograficznej na postaci Marii Skłodowskiej-Curie. Ma w sobie tyleż determinację, która motywuje do walki z zewnętrznymi przeciwnościami, co niewyczerpane pokłady energii, której medium jest

²⁴ T a ż, *Pęknięta, obwiązana nitką*, s. 265.

ciało. W odróżnieniu od biologizmu Rudzkiej Pałyga – nie unikając w swoich sztukach dotkliwych, a nawet skrajnie trudnych doświadczeń, pokazując „mięśność” i fizjologię ludzkiego organizmu – uaktywnia zarazem szerokie spektrum cielesnej, sensorycznej percepcji rzeczywistości, ciało jawi mu się niczym „multimedialny konglomerat różnych zmysłowych modalności”²⁵. Przekłada się to zarówno na bogactwo semantyczne języka oraz metaforykę, jak i na bujność wypowiedzi postaci, w których niejednokrotnie bezpośrednio daje się rozpoznać wrażliwość autora czy nawet jego obecność. Powiedzieć, że Maria traktuje własne ciało tylko jak narzędzie działania, najbardziej pierwotne spośród wszystkich narzędzi, to powiedzieć za mało. Dla badaczki fizykochemicznej materii świata i jej praw staje się ono obiektem swego eksperymentu, poddane nieustającej samoobserwacji – źródłem poznania poprzez doświadczenie zmysłowe jego reakcji.

Boli.
Zniosę ból.
Nawet kiedy.
Tak.
Patrzę, jak płoną mi palce.
Swąd skóry.
W bólu znikam.
Jest tylko wola.²⁶

Tak mówi młodziutka Mania, testując wytrzymałość swoich tkanek i nerwów w płomieniu zapalki. Maria dojrzała uwierzytelnia proces transcendowania, „unieczłowiczenia, nad- lub podczłowieczenia”²⁷, wyzwalając się od ograniczeń ciała: „Zmęczenie oznacza, że żyję, że jestem [...] Czuję życie, świat w dłoniach, w nogach, w plecach, w klatce piersiowej, w głowie. I nie ma bardziej euforycznego uczucia niż to. [...] Bo tam za, za progiem wyczerpania, wszystko pracuje na innych obrotach i wchodzi się jak gdyby w jakiś rodzaj transu, i czuję, i nie myślę wtedy o tym w ogóle, że może to brzmi śmiesznie, nie myślę, [...] czuję, że świecę”²⁸.

Akt mowy w najnowszym dramacie okazuje się wydarzeniem otwartym na opowieść ciała: jego niedoskonałość, emocjonalność, hamulce i potrzeby. Mówienie jest do głębi subiektywne, a soma i sema (gr. znak, sygnał) współgrają ze sobą, tworząc tkankę cielesnego sensu. Katalizatorem ujawnianych przez postacie, złożonych doznań może być zarówno ciało, które nosi w sobie

²⁵ S h u s t e r m a n, dz. cyt., s. 23.

²⁶ A. P a ł y g a, *W promieniach. Zupełnie nieznane listy Marii Skłodowskiej-Curie*, w: tenże, *Powrót bogów*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, s. 327.

²⁷ Tamże, s. 328.

²⁸ Tamże, s. 343.

nowe życie, jak i śmierć. Sposób reprezentacji pierwszego z tych doświadczeń sugestywnie rozwija Pałyga w zamykającym *Nieskończoną historię na trzydzieści postaci, chór i orkiestrę dętą*²⁹ długim monologu ciężarnej Magdy. To rodzaj cielesnej biografii, rejestrującej działanie organizmu kobiety i oscylacje jej samopoczucia, zapisanej w formie strumienia świadomości. Magda z niepokojem wsłuchuje się w swoje wnętrze, przeskakuje z tematu na temat, próbując uchwycić wrażenia, określić samą siebie, a już po chwili mamy słyszeć, jak czuje ruchy (brak ruchu) żyjącego w jej brzuchu dziecka. Metodą linearnej, na poły reporterskiej relacji posłużył się natomiast Mariusz Bieliński w *Ojcie nasz*, by za pomocą językowych ekwiwalencji oddać nie tylko grozę, ale przede wszystkim namacalność doświadczenia śmierci – od zdiagnozowania choroby po ostateczny kres. Jego sztukę można by nazwać „księgą człowieka”, w nawiązaniu do tytułu innego utworu dramatycznego autora – *Księgi psa*³⁰, bo też języki opisu cielesnej dezintegracji umierającego człowieka i umierającego zwierzęcia nie różnią się od siebie. I podobny jest, wyrażony tym jednym językiem, sposób współodczuwania cierpienia drugiej istoty. Bieliński operuje oszczędną gamą środków leksykalnych i stylistycznych, za to szeroko wprowadza w *Ojcie nasz* rytmizację jako nośnik znaczeń: z jednej strony odbija ona ciągłe napięcie oraz nasilanie się symptomów chorobowych, z drugiej – monotonię czynności związanych z pielęgnacją wyniszczanego przez chorobę ciała. Powtarzające się natrętnie frazy, całe zdania i części kompozycyjne, porwany tok składniowy, liczne pauzy składają się na efekt językowej mimesis, pobudzający afektywną percepcję odbiorcy. Surowa forma dramatu Bielińskiego – znamionująca jego narracyjne myślenie o rzeczywistości – uwiarygodnia przekaz zarówno psychosomatycznych odczuć umierającego ojca, jak i – może zwłaszcza – emocji współuczestniczącego w jego dramacie syna (bezsilności, rozpacz, miłości).

Boli...
 Boję...
 Boże...
 Bo...
 Iść...
 Idę...
 Gdzie...
 Nie...
 Tabletki...
 Ta...³¹

²⁹ Zob. t e n ż e, *Nieskończoną historię na trzydzieści postaci, chór i orkiestrę dętą*, w: tenże, *Powrót bogów*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, s. 7-96.

³⁰ Zob. M. B i e l i Ń s k i, *Księga psa*, w: tenże, *Księga psa. Siedem dramatów metafizycznych*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019, s. 369-412.

³¹ T e n ż e, *Ojcie nasz*, w: tenże, *Księga psa. Siedem dramatów metafizycznych*, s.145.

Porwana strużka słów – puls zanikającego życia – ledwie markuje monolog, a po nim następuje wybuch złości z powodu niepodanej tabletki, wtłoczony już w ramy burzliwego dialogu. Poruszające, intymne obrazy doświadczeniowej wspólnoty pisarz czasem przedziela fragmentami napisanymi zwykłym stylem sprawozdawczym, redukującym podmiotowość ciała do roli biernego obiektu medycznych zabiegów.

Teksty sztuk Rudzkiej, Pałygi i Bielińskiego utkane są z metafor, tych kluczowych – określających kondycję postaci, jak „ciało-krypta”³² w *Pękniętej, obwiązanej nitką*, „blask promieni płomienia”³³ w monodramie o Skłodowskiej-Curie, „uczciwa śmierć”³⁴ w *Ojcie nasz* – oraz z wielu metaforycznych sformułowań mniejszej rangi, ale ważnych jako znaki-ekspresje cielesności postaci, słów odzwierciedlających różne psychosomatyczne stany bólowe: dolegliwości udręczonego ciała, negatywne emocje, afektywne i agresywne reakcje na zdarzenia, w których uczestniczą. Jednocześnie podległe biologii ciało ma wymiar etyczny, bądź to jako narzędzie realizacji woli (w przypadku bohaterki utworu Pałygi), bądź jako podstawa relacji z drugim człowiekiem, w zgodzie z twierdzeniem Merleau-Ponty’ego, że dzięki „swemu ciału rozumiem kogoś drugiego, tak samo jak dzięki swemu ciału spostrzegam «rzeczy»”³⁵. Właściwie cały dramat Bielińskiego mówi o takiej więzi (w jej rozmaitych odcieniach), wytwarzającej się i wciąż odnawianej za pośrednictwem ciała; symbolicznie podkreśla to moment, kiedy syn odkrywa podobieństwo swoich stóp do stóp ojca. Wymiar etyczny wtapia się tu także w horyzont metafizyczny. Doświadczenie ułomności ciała, kruchości istnienia popycha do myślenia o Bogu, każe rozważać kwestię wiary, wprowadza doświadczonego (narratora-bohatera dramatów Bielińskiego) w bezpośredni kontakt z pozaludzką rzeczywistością duchową. A w tym kontekście prowokuje najtrudniejsze pytanie: o sens cierpienia – ludzkiego i nie-ludzkiego (w *Księdze psa*).

KULTUROWY PEJZAŻ CIAŁA

Oczywiście, przedstawiane we współczesnym dramacie dotkliwie postacie doświadczeń cielesnych nie wynikają jedynie z oporu, destrukcji czy wyczerpywania się biologicznych mechanizmów. „Żyjące” ciało, wpisane w tekstowy świat, angażuje i zarazem odwzorowuje rozmaite środowiska, oprócz fizycz-

³² Rudzka, *Pęknięta, obwiązana nitką*, s. 265.

³³ Pałyga, *W promieniach*, s. 352.

³⁴ Bieliński, *Ojcie nasz*, s. 154.

³⁵ M. Merleau-Ponty, *Słowo i ciało jako ekspresja*, tłum. S. Cichowicz, w: tenże, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybór S. Cichowicz, tłum. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 97.

nego i biologicznego – społeczne i kulturalne. Na polu praktyki naszego życia Mark Johnson wyodrębnia w związku z tym kategorie ciała społecznego i ciała kulturowego. Pierwsze definiuje jako łączy ze środowiskiem ludzkim, w którym ciało partycypuje i które jest „złożone z intersubiektywnych relacji i koordynacji doświadczenia”. Przyswajamy je poprzez adaptację do form społecznej wymiany oraz uwewnętrznienie przekonań dotyczących ciała. Drugie to kompleks czynników środowiska takich, jak „artefakty kulturowe, praktyki, instytucje, obrzędy i tryby interakcji kształtujące każde indywidualne ciało i każde indywidualne cielesne działanie”³⁶. Te społeczne i kulturowe aspekty „pejzażu” ciała znajdują odbicie w języku, w sposób bezpośredni lub utajony (na przykład przez utrwalone w nim kody estetyzacji ciała), co nie umyka krytycznej obserwacji piszących dziś dla teatru autorów. Bardziej jednak chcą oni tropić odcisk kulturowych norm, nakazów i zakazów w samym cielesnym oraz rodzące się na tym tle konflikty. Porzucają gotowe matryce, by opisywać piętno własnym językiem.

Drastycznie odczuwa to ciśnienie Marta w sztuce *Allegro moderato* Szymona Bogacza, młoda oboistka bezskutecznie dążąca do osiągnięcia prawdziwej wirtuozerii. Przeszkodą w efektywnym przyswojeniu arkanów gry na instrumencie jest niewłaściwa praca ciała, opór będący rezultatem wadliwego modelu kształcenia i dający o sobie znać przykrymi dolegliwościami. Marta, podobnie jak bohaterka *Pianistki* Elfriede Jelinek, ofiara nadmiernych ambicji matki, bezwiednie potwierdza ponadto, że ciało – najczęściej w wyniku doświadczeń wyniesionych z okresu dzieciństwa, wykształconych wtedy reakcji obronnych – przyjmuje funkcję psychicznej zbroi, która chroni przed cierpieniem. Fizyczne mechanizmy obronne, które blokują dostęp do własnych uczuć, są tak utrwalone, że człowiek zaczyna żyć niejako poza ciałem. W przypadku Marty świadomość własnej cielesności wydaje się, paradoksalnie, zdławiona i zbyt wyostrowana jednocześnie. Zatrzymała się w tym punkcie, gdzie ciało nie ma już naturalnej, wrodzonej swobody, ale nie nabrało jeszcze pewności, jaką daje poczucie całkowitej władzy nad nim, bo stale się o nim pamięta. Społeczno-kulturowa normatywizacja (wychowanie, edukacja) tamuje dostęp do tego, co w bohaterce wewnętrzne, odrębne i własne, do indywidualnej energii – dławi więc twórcze podejście do muzyki. Psyche Marty to miejsce, w którym krzyżują się te sprzeczne bodźce, ciało zaś we właściwy sobie sposób akumuluje konflikt i go uzewnętrznia. Bohaterka jest przy tym niezmiernie wyczulona na to, jak widzą i odbierają ją inni – co dodatkowo pogłębia jej dyskomfort, bo nie dość, że wkłada ogromny wysiłek w tworzenie obrazu siebie, to jeszcze sygnały zwrotne pochodzące ze środowiska zasadniczo odbiegają od postrze-

³⁶ M. J o h n s o n, *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, tłum. J. Pluciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 303.

gania jej „żywego” ciała od wewnątrz. Według Paula Ricoeura rozróżnienie ciała żywego i ciała materialnego, czyli ciała dla mnie, które jest jednocześnie ciałem fizycznym dla drugiego, stanowi podstawowy warunek, by zrozumieć, w jaki sposób nasze własne ciało jest zarazem jakimkolwiek ciałem, obiektywnie umieszczonym pośród innych ciał, a więc ciałem znaczącym. „To samo podwójne podporządkowanie własnego ciała ugruntowuje mieszaną strukturę naszej tożsamości; jako ciało pośród ciał, stanowi ono fragment doświadczenia świata; jako moje, podziela status «ja» rozumianego jako punkt graniczny odniesienia świata”³⁷. Postać bohaterki *Allegro moderato* uwyrażnia zatem i eksponuje dwoistość ludzkiego ciała, będącego subiektywną wrażliwością doświadczającą świata, a zarazem postrzeganym w tym świecie przedmiotem. Dwoistość, która przeradza się rozdźwięk między – mówiąc słowami Ronalda D. Lainga – ciałem-dla-siebie i ciałem-dla-innych³⁸.

Problem w tym, że bezbłędnie rozpoznając cielesne symptomy ciągłej walki o osiągnięcie doskonałości, Marta nie uświadamia sobie ich najważniejszej, tkwiącej w niej samej, przyczyny. Choć potrafi świetnie demaskować metody dyscyplinowania ciała i umysłu, to nie ma zdolności autorefleksyjnego wglądu, a tym samym pozbawiona jest języka innego niż język frustracji, oskarżeń i samooskarżeń, poczucia winy. Mocno wybrzmiewa on w nasyconych emocjonalnością i cielesnością monologach Marty, a także rozmowach z Dziewczynką, jej dziecięcym alter ego – zwłaszcza że jednym i drugim nadaje Bogacz muzyczny kształt. Linia melodyczna wypowiedzi, ich tempo, z reguły odmierzane przez tykający metronom, często odbiega od tytułowego *allegro moderato* i nieraz osiąga wartość *prestissimo*. Dopiero poznanie Nauczyciela pozwala bohaterce, na krótko zresztą, wyzwolić się od „ciężaru” i presji ciała. Wykonywanie muzyki bowiem – przypomina Nauczyciel znaną prawdę – nie polega jedynie na eksploataowaniu technicznej biegłości i jej doskonaleniu. Muzyka płynie z wnętrza, rodzi się w myśli, najpierw jest samym wyobrażeniem brzmienia, wyobrażeniem, które – jeśli dostatecznie mocne – może przezwyciężyć opór materii. „To było w twojej głowie [...] tylko twoja głowa to zrobiła. Nie usta, nie przepona, nie język. Twoja głowa. Uwolniła cię od ciała”³⁹ – usłyszy Marta po pierwszej próbie uwieńczonej poczuciem autentycznej kreacji. Wolność w sztuce, nieskrępowana ekspresja może iść w parze z oczyszczeniem ciała z kulturowych inskrypcji – uważa Bogacz, pokazując względność wymuszonych przez innych zasad działania.

³⁷ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, oprac. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 94.

³⁸ Zob. R.D. Laing, *Podzielone „ja”*. Egzystencjalistyczne studium zdrowia i choroby psychicznej, tłum. M. Karpiński, Rebis, Poznań 1995.

³⁹ B o g a c z, *Allegro moderato*, s. 23.

Mrok Mariusza Bielińskiego przedstawia z kolei perypetie ciała społecznego, które słabo zaadaptowane do przyjętych form interakcji, skazuje jednostkę zarówno na obcość wobec samej siebie, jak i na obumieranie relacji międzyludzkich. W przeciwieństwie do *Marty* główny bohater sztuki reprezentuje stosunkowo wysoki poziom samoświadomości somatycznej, choć okazuje się ona ambiwalentnym atrybutem. Ciało spełnia dla niego istotną rolę w rozważaniu kwestii epistemologicznych: jako narzędzie poznania zmysłowego oraz poznania własnych emocji poprzez obserwacje zachowania ciała. Szczególna nadwrażliwość nie przynosi jednak choćby nikłej odpowiedzi na podstawowe pytania (światopoglądowe czy moralne) i liczne wątpliwości. Prowadzi raczej do duchowego okaleczenia, które ewidentnie rzutuje na związki bohatera z innymi. Intensywność percepcji cielesnej i towarzyszącej jej świadomości łączy się bowiem z paraliżującym przeświadczeniem, że nie potrafi on sprostać wymaganiom panującym w rzeczywistości społecznej. Marek chwycił się różnych dorywczych zajęć, ukończył dwie szkoły, ale nie potrafi znaleźć swojego miejsca w życiu i oto znalazł się w punkcie, gdzie pewne jest jedynie to, że boi się żyć: „Zwyczajnie żyć”⁴⁰. Próbuje pisać, rozmyśla, pogrążając się w coraz cięższej depresji, o krok od samobójstwa. Strach i trwoga kulminują w dramatycznym wyznaniu: „I drżenie, wewnętrzne pulsowanie całego ciała. Na zewnątrz widać tylko trzęsące się ręce, ale w środku trzepoce wszystko, najdrobniejszy mięsień, najcieńsza nawet żyłka”⁴¹.

Z perspektywy medycznej to niemalże ilustracja założeń neurologa Antonia Damasia, który przypisywał ciału bezpośredni wpływ na powstawanie emocji. W świetle jego poglądów zmiany cielesne – będące rezultatem postrzegania czy myśli pobudzającej nas emocjonalnie – nie są nieumotywowanymi czy też wtórnymi objawami danej emocji, lecz raczej elementem stanu umysłu kształtującego jej rdzeń⁴². Z perspektywy morfologii tekstu, a więc konstrukcji postaci dramatycznej, przytoczona wypowiedź stanowi charakterystyczny sposób rozwijania „cielesnej narracji”: anatomicznego opisu jako metonimii kondycji psychicznej. Umieszczona na początku i powtórzona w zakończeniu przejmująca wiwisekcja jak klamra spina sztukę Bielińskiego. Jeśli „półprzepuszczalna granica naszego naskórka jest naturalnym somatycznym symbolem zaledwie półautonomicznego charakteru naszej osobowości”⁴³, to w konstrukcji postaci Marka, podobnie jak *Skóry* w dramacie Michała Walcza-

⁴⁰ M. Bieliński, *Mrok*, w: tenże, *Księga psa. Siedem dramatów metafizycznych*, s. 131.

⁴¹ Tamże, s. 93.

⁴² Por. A. Damasio, *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, tłum. M. Karpiński, Rebis, Poznań 1999, s. 162n., 176-178.

⁴³ Shusterman, dz. cyt., s. 282.

ka *Podróż do wnętrza pokoju*⁴⁴, jasno widać zatarcie tej granicy, a co za tym idzie, wyobcowanie, ukierunkowane zarówno na zewnątrz, jak i do wewnątrz. Odizolowanie – podkreślone jeszcze przez powracający motyw ucieczki – nie wiąże się bowiem wyłącznie z tym, co zewnętrzne wobec podmiotu, ale jest silnie introwertyczne, wyrasta z utraty łączności z ciałem, z poczucia braku zintegrowanej tożsamości. I Marek w *Mroku*, i Marta w *Allegro moderato* płacą wysoką cenę za zaburzenie osmozy między uwarunkowaniami cielesnymi – indywidualnymi oraz tymi, które nakłada społeczeństwo i kultura. Różnica polega na tym, że jego cierpienie niesie ze sobą pogłębienie somatycznej świadomości – świadomości połączonej jednak z przekonaniem o niewyraźności samej istoty własnego doświadczenia.

W nowej dramaturgii można także wskazać – dla porównania z rozwiązaniami zastosowanymi w omówionych wyżej utworach – językowe formy uobecniania „żyjącego” ciała z jego niezbywalnym wyposażeniem, funkcjonującego jedynie na poziomie percepcyjnym i emocjonalnym. Nietrudno przecież znaleźć w tej twórczości przejawy nawyków somatycznych, cielesne schematy czy stematyzowane cielesne obrazy, lecz bez refleksyjnego nastawienia do cielesności. Licznie udowadniają to postacie zorientowane bardziej na przedstawieniowy niż doświadczeniowy wymiar ciała – na wykorzystanie go jako miejsca i narzędzia autokreacji ciała „na pokaz”. W ten sposób, nawiasem mówiąc, twórcy pokazują nieraz, że somatyczne pojęcia i wyobrażenia występujące w naszej kulturze zdominowane są przez świadomość tego, jak ciało jawi się innym ludziom – za pośrednictwem głęboko zakorzenionych społecznych norm ekspresji, zachowania, atrakcyjnego wyglądu. Ale te dwa wymiary – doświadczenie i władza spojrzenia innych – mogą się również oddzielać od siebie, doznanie takiego rozdwojenia – we śnie – staje się na przykład udziałem jednego z bohaterów *Nieskończonej historii* Artura Pałygi. Jeszcze inaczej przedstawia się problem wyrażenia emocji i stanów cielesnych, gdy nie towarzyszy im samoświadomość zrodzona z odczytywania zachowań ciała. Działanie takie może zostać wszakże scedowane na scenicznych partnerów. W tej samej sztuce rolę wyraziciela (komentatora) tajemnic ciał postaci Pałyga powierza Chórowi. Jego głosem, z właściwym epickości dystansem, wyrażone – a raczej wyobrażone – zostają zwyczajne i intymne doświadczenia: trud, jaki sprawiają opuchnięte nogi starej kobiety, i budząca się seksualność młodej dziewczyny, dotknięcie śmierci i pożądanie pary nastolatków. Użycie słowa „cudzego” zapewnia równowagę między z lekka humorystyczną wzniosłością a impulsywnością wypowiedzi (spowiedzi), których także nie brak w tym utworze.

⁴⁴ Zob. M. W a l c z a k, *Podróż do wnętrza pokoju*, w: tenże, *Podróż do wnętrza pokoju*, t. 1, Panga Pank, Kraków 2009, s. 51-106.

DOŚWIADCZENIA GRANICZNE

Wśród rozmaitych cielesnych doświadczeń kształtujących język najnowszego dramatu warto przywołać sytuacje może nie tak częste, lecz z pewnością nie marginalne – przedstawienia ciała będącego miejscem zmysłowej percepcji rzeczywistości. Ekspozowanie wewnętrznych, zwłaszcza negatywnych przeżyć o charakterze somatycznym, chorób czy też zewnętrznych nacisków, nie oznacza – na szczęście – że z pola widzenia znika ciało, które Mark Johnson nazywa „ciałem ekologicznym”⁴⁵. Chodzi tu o przepływ „interakcji między organizmem i środowiskiem”⁴⁶, ale nie jest to dualizm zakładający „istnienie dwóch niezależnych bytów, z których każdy wnosi do tych interakcji swą własną strukturę i przedustanowioną tożsamość”⁴⁷. Komponentem cielesności postaci dramatycznych staje się naturalne doświadczenie percepcyjne, a właściwie estetyczne doznanie (poznanie) świata, zgodnie z dosłownym znaczeniem greckiego terminu „estetyka” (gr. *aisthēsis*) – „postrzeganie za pomocą zmysłów”. Estetyczność bowiem – jak dowodzi Arnold Berleant – „rozpoczyna i kończy się tam, gdzie mamy do czynienia z doświadczeniem zmysłowym”⁴⁸, wobec czego można „rozpatrywać estetycznie każdy przedmiot i każde doświadczenie, które dadzą się odczuć”⁴⁹. Im bardziej chwilowe, ulotne jest doznanie, tym silniejsza staje się ekspresja – jak pozwala nam się przekonać Jakub w *Nad* Bielińskiego. Skazany niewinnie za zabójstwo, po wyjściu z więzienia kontempluje smak odzyskanej wolności:

Pokaż no, świecie,
Jak wyglądasz.
Nie było cię
Piętnaście lat.
To dużo.
Wreszcie mogę cię dotknąć.
Tak bardzo tęskniłem
Za cielesnością twoich kształtów,
Za ciężarem powietrza,
Za ostrością czasu. [...]
Dobrze.
Naprawdę miśnię domów.
O tak.
Niech się ukąszą żyły ulic.
Prowadź⁵⁰.

⁴⁵ Johnson, dz. cyt., s. 302.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2011, s. 40.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ M. Bieliński, *Nad*, w: tenże, *Księga psa. Siedem dramatów metafizycznych*, s. 41n.

Apostrofa staje się wyrazem symbiotycznego związku ciała i cielesnej tkanki świata łączącego (jakby powiedział Merleau-Ponty) „widzenie” i „widziane”. W słowach odsłania się potrzeba pierwotnego, zmysłowego samopowiadania, w którym swobodnie przeżywające ciało stanowi podstawowy instrument transgresji. Niezakłócona synergia i emocjonalna ekspresja dają estetyczne zadowolenie i oswobodzony bohater ceni je za ich własną wartość, nawet jeśli nie jest to coś trwale cennego, a tylko wartość przemijająca. Sensualność wypowiedzi nosi cechy ekstazy zachwytu, ale można w nim też dostrzec intencjonalną redukcję człowieczeństwa do czystej percepcji świata, który istnieje poza prawem ludzkim i boskim porządkiem, poza dobrem i złem.

Typ percepcji, jaką zapisuje Bieliński, oczywiście nie jest odosobniony. W twórczości Zyty Rudzkiej, Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk, Szymona Bogacza, Mateusza Pakuły można spotkać niemało pomysłów językowej prezentacji doświadczania środowiska nie-ludzkiego (rzeczy, roślin, zwierząt). Ale w dzisiejszym dramacie – badającym złożoność rzeczywistości międzyludzkiej i kondycję uwikłanej w nią jednostki – o przykłady takiej bezwarunkowej, zmysłowej adoracji świata raczej trudno. Świadectwem pod wieloma względami unikalnym może być *W środku słońca gromadzi się popiół* Pałygi. Uwrażliwienia percepcji nie obrazują tu pojedyncze, krótkie epizody – całe partie tekstu nasycone są bowiem oznakami estetycznego odbioru otaczającej rzeczywistości oraz emocjami przepuszczonymi przez ciało, pomimo – a może właśnie dlatego – że akcja sztuki rozgrywa się „po końcu świata, kiedy wszystko jest już wyłączone”⁵¹. Rozwijają się nieliniowo, symultanicznie, w zagęszczeniu obrazów, scen i sytuacji – jednoczesnych, dziejących się w różnych przestrzeniach, a dramat można odczytywać jako subiektywną, przedśmiertną wizję umierającej Lucy. „W istocie chodzi o stan świadomości na moment przed końcem świata – końcem świata płonącej na balkonie Lucy, końcem świata sparaliżowanego chłopca, końcem świata chorej na nowotwór kobiety”⁵². W tę agonialną wizję wdziera się strumień szybkich kadrów ukazujących świat zewnętrzny. Pałyga aktywizuje to, co składa się na percepcyjne wyposażenie ludzkich ciał, uruchamia emocjonalny rezonansowy instrument, który tworzą zmysłowe organy, mózg, węzły chłonne i system nerwowy. Wbrew długiej tradycji, zgodnie z którą preferowane były zmysły dystansu, to znaczy wzrok i słuch, dramaturg ten „awansuje” zmysły wymagające bliskości – dotyk, węch i smak – a zatem zmysły cielesne. Tak kształtuje język

⁵¹ A. Pałyga, *W środku słońca gromadzi się popiół*, w: tenże, *Powrót bogów*, s. 99.

⁵² J. Kopciński, *Podmiot w nowym dramacie – ponad głowami bohaterów*, w: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, red. A. Grabowski, J. Kopciński, Instytut Badań Literackich PAN, Wydawnictwo, Warszawa 2014, s. 195.

tekstu, że pozwala odbiorcy współodczuć estetyczną przyjemność, której są one źródłem, choć nie stroni też od demonstrowania rejestrowanych przez nie odrazy czy wstrętu. Dzięki rozbudowaniu opisu procesów percepcyjnych lektura utworu nasuwa wizję nieskończonego bogactwa świata i zarazem jakiejś nieredukowalnej jedności istnienia, widzianego w gęstej sieci połączeń i przepływów. Natura wszystkich ludzkich ciał jest zatem nieczysta i różnorodna, a konwencjonalne, fizyczne granice ciała – jak możemy zobaczyć – nie są absolutne, lecz raczej dość nieszczelne. Cieleśność, jak też doznania wywołane przez zmysły wymagające kontaktu, wpisuje Pałyga w metafory i hiperboliczne zdania, one zaś ujawniają, że doświadczenie percepcyjne nie stanowi zdarzenia czysto organicznego. Przechodzi zarówno przez indywidualne filtry, którymi w sztuce są przeżycia postaci, ich konstytucja cielesna i nawyki, jak i przez sito wielu warstw wartości kulturowych, ograniczeń i zwyczajów. Innymi prawami rządzą się natomiast innowacje językowe, polegające na rozbijaniu słów, składni, komponowaniu zwielokrotnień i radykalnym demontowaniu semantyki, eksperymenty podyktowane poszukiwaniem takich możliwości wyrazu, które byłyby w stanie uzmysłowić czy choćby przybliżyć doświadczenia graniczne. Jednym z takich najtrudniejszych do przekazania doświadczeń jest zanikający oddech płonącej na balkonie kobiety, rozpisany na pojedyncze głoski oddzielone od siebie długimi pauzami i rozrzucone na kilku pustych stronach. Dzięki tak różnorodnym strategiom językowym w sztuce Pałygi znajdują odbicie różne modusy ciała, różne rodzaje i wartości somatycznej samoświadomości oraz sposoby zmysłowego postrzegania świata. Ale w obliczu niedoskonałości języka jako narzędzia wyrażania cieleśności Pałyga wskazuje również perspektywę przekraczania jego konwencjonalnych granic.

Uważny odbiorca współczesnej polskiej dramaturgii musi zmierzyć się z wywołanym w nim wyobrażeniem tego, co w nim cielesne, często nieświadome, co zawsze pulsuje w jego egzystencji jako pierwotna energia wzbudzanych w nim procesów tworzenia znaczeń, kreatywności, zmysłowej oceny świata. Mówiąc najogólniej, musi zobaczyć na nowo, że nasze psychiczne i mentalne życie – co uprzytomniał nam już Friedrich Nietzsche – jest głęboko zakorzenione w fizjologii i zachowaniu cielesnym, kształtujących ludzkie doświadczenie. Ujęcia tej prawdy, autorskie opowieści na temat wzajemnych wpływów ciała, emocji i umysłu prowadzą daleko poza krąg naszych codziennych praktyk. Osadzone w systemie biologicznych uwarunkowań ciało, reprezentowane w dramacie, ma wymiar etyczny i estetyczny, czasem otwiera (się) na wymiar metafizyczny. Język tekstów dramatycznych w ogromnej mierze jest więc językiem mówiącego ciała (by posłużyć się formułą Gillesa Deleuze'a z jego książki *Proust i znaki*⁵³), choć z całą pewnością mowa postaci nie jest tylko

⁵³ Zob. G. D e l e u z e, *Proust i znaki*, tłum. M.P. Markowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

nową symptomów. Dzięki rozwiązaniom pisarskim tak różnych skądinąd autorów, jak Rudzka, Bieliński, Bogacz i Pałyga można przekonać się, że język symboliczny to ekspresja przeżywającego ciała, jego emanacja, która zwykle powraca do cielesnych źródeł jako strumień refleksyjnego światła. Dla czytelnika doświadczenia postaci nabierają realnego i relacyjnego charakteru we wspólnocie języka; w słownych gestach ekspresja cielesna może zmienić się w poszerzający somatyczną świadomość odbiorcy dialog z nieznanym dotąd samym sobą. Teatr wzmacnia tę wspólnotę dzięki cielesności aktora.

Trudno jednak nie zauważyć również znaków stawianego przez język oporu wobec przedstawiania ciała i łączących się z nim przeżyć albo po prostu somatycznego milczenia. To na przykład milczące ciało chłopca w śpiączce w sztuce Pałygi *W środku słońca gromadzi się popiół*; śpiew, wyzwalająca forma bezsłownej ekspresji w zakończeniu *Eskimosa w podróży służbowej* Rudzkiej, czy też poczucie niewyraźności, dochodzące do głosu w *Mroku* Bielińskiego. Choć język jest potężnym narzędziem komunikacji symbolicznej, to bywa niewystarczający w próbach ujęcia pewnych typów doświadczeń lub uchwycenia głębi i bogactwa innych. Język wzbogaca znaczenie tego, co cielesne, i jednocześnie zdradza – przez swój selektywny charakter – że wiele ważnych obszarów znaczenia pozostaje poza jego horyzontem. Współczesny dramat niekiedy wkrada się w te szczeliny.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Baluch, Wojciech, Małgorzata Sugiera, and Joanna Zając. *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.
- Berleant, Arnold. *Wrażliwość i zmysły: Estetyczna przemiana świata człowieka*. Translated by Sebastian Stankiewicz. Kraków: Universitas, 2011.
- Bieliński, Mariusz. "Księga psa." In Bieliński, *Księga psa: Siedem dramatów metafizycznych*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.
- . "Mrok." In Bieliński, *Księga psa: Siedem dramatów metafizycznych*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.
- . "Nad." In Bieliński, *Księga psa: Siedem dramatów metafizycznych*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.
- . "Ojciec nasz." In Bieliński, *Księga psa: Siedem dramatów metafizycznych*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.
- Bogacz, Szymon. "Allegro moderato." *Dialog*, no. 4 (2011): 5–43.
- . "(Nie)ludzkie dzienniki." In *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy: Antologia najnowszego dramatu polskiego*. Edited by Elżbieta Manthey, Kamila Paprocka, and Piotr Grzymisławski. Warszawa: Agencja Dramatu i Teatru ADiT, 2015.

- Damasio, Antonio. *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*. Translated by Maciej Karpiński. Poznań: Rebis, 1999.
- Deleuze, Gilles. *Proust i znaki*. Translated by Michał P. Markowski. Gdańsk: słowo /obraz terytoria, 2000.
- Dobrowolski, Piotr. *Teatr i polityka: Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 2019.
- Duniec, Krystyna. *Ciało w teatrze: Perspektywa antropologiczna*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012.
- Fertacz, Magda. "Trash story." *Dialog*, no. 4 (2008): 37–60.
- Holewińska, Julia. "Ciała obce." *Dialog*, no. 2 (2011): 12–41.
- Husserl, Edmund. *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii: Księga druga*. Translated by Danuta Gierulanka. Warszawa: PWN, 1974.
- Johnson, Mark. *Znaczenie ciała: Estetyka rozumienia ludzkiego*. Translated by Jarosław Płuciennik. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.
- Kopciński, Jacek. *Wybudzanie: Dramat polski / Interpretacje*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018.
- Kowalska, Marta, and Anna Kuligowska-Korzeniewska, eds. *Gender – dramat – teatr*. Kraków: Rabid, 2001.
- Laing, Ronald D. *Podzielone "ja": Egzystencjalistyczne studium zdrowia i choroby psychicznej*. Translated by Maciej Karpiński. Poznań: Rebis, 1995.
- Masłowska, Dorota. *Miedzy nami dobrze jest*. Warszawa: Wydawnictwo Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia percepcji*. Translated by Małgorzata Kowalska and Jacek Migasiński. Warszawa: Fundacja „Aletheia”, 2001.
- . "Słowo i ciało jako ekspresja." Translated by Stanisław Cichowicz. In Merleau-Ponty, *Proza świata: Eseje o mowie*. Edited by Stanisław Cichowicz. Translated by Ewa Bieńkowska, Stanisław Cichowicz, and Joanna Skoczylas. Warszawa: Czytelnik, 1999.
- Pakuła, Mateusz. *Na końcu łańcucha*. Kraków: Fundacja Splot, 2011.
- Pałyga, Artur. "Nieskończona historia na trzydzieści postaci, chór i orkiestrę dętą." In Pałyga, *Powrót bogów*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017.
- . "W promieniach." In Pałyga, *Powrót bogów*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017.
- . "W środku słońca gromadzi się popiół." In Pałyga, *Powrót bogów*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017.
- Ricoeur, Paul. *O sobie samym jako innym*. Translated by Bogdan Chelstowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.
- Różewicz, Tadeusz. "Kartoteka." In Różewicz, *Teatr I*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.
- Rudzka, Zyta. "Cukier Stanik." In Rudzka, *Zimny bufet*. Kraków: Panga Pank, 2012.
- . "Eskimos w podróży służbowej." In Rudzka, *Zimny bufet*. Kraków: Panga Pank, 2012.

- . “Fastryga.” In Rudzka, *Zimny bufet*. Kraków: Panga Pank, 2012.
- . “Pęknięta, obwiązana nitką.” In Rudzka, *Zimny bufet*. Kraków: Panga Pank, 2012.
- . “Ten się śmieje, kto ma zęby.” In Rudzka, *Zimny bufet*. Kraków: Panga Pank, 2012.
- . “Zimny bufet.” In Rudzka, *Zimny bufet*. Kraków: Panga Pank, 2012.
- Sheets-Johnstone, Maxine. *The Primacy of Movement*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.
- Sikorska-Miszczyk, Małgorzata. “Popieluszko.” In Sikorska-Miszczyk, *Siedem przyjemnych sztuk teatralnych, w tym trzy o Żydach*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.
- Shusterman, Richard. *Świadomość ciała: Dociekania z zakresu somaestetyki*. Translated by Wojciech Małecki and Sebastian Stankiewicz. Kraków: Universitas, 2010.
- Walczak, Michał. “Podróż do wnętrza pokoju.” In Walczak, *Podróż do wnętrza pokoju*. Vol. 1. Kraków: Panga Pank, 2009.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Ewa WĄCHOCKA – Mówiące ciało. Przedstawienia cielesności w polskim dramacie współczesnym

DOI 10.12887/34-2021-2-134-14

Artykuł podejmuje problematykę ciała w najnowszym dramacie polskim, której ożywienie w ostatnich kilku dekadach związane jest zarówno z eksploracją nowych tematów, jak i z przemianami pisarskich strategii oraz środków wyrazu. W nawiązaniu do koncepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego, Paula Ricoeura, Richarda Shustermana, Marka Johnsona czy Arnolda Berleanta, przedmiotem refleksji uczyniono – znajdujące odbicie we współczesnej polskiej twórczości dramatycznej – immanentne uwarunkowania cielesnej konstytucji człowieka, takie jak: choroba, dolegliwości somatyczne i psychosomatyczne blokady, śmierć, ale także percepcyjne, a właściwie estetyczne doznanie (poznanie) świata za pomocą zmysłów. Doświadczenia te najmocniej odzwierciedlane są w języku, często manifestującym cielesny charakter istnienia dzięki różnego rodzaju innowacyjnym zabiegom, dlatego język tekstów dramatycznych jest dyskursem mówiącego ciała. Analizując sztuki Zyty Rudzkiej, Mariusza Bieślińskiego, Szymona Bogacza i Artura Pałygi, autorka wskazuje, że akt mowy w nowym dramacie staje się wydarzeniem otwartym na opowieść ciała: jego niedoskonałość, emocjonalność, hamulce i potrzeby, odcisnięte w nim społeczne i kulturowe inskrypcje. Mówienie jest do głębi subiektywne, a soma i sema współgrają ze sobą, tworząc tkankę cielesnego sensu. Porównanie odmiennych poetyk autorskich pozwala zarazem dostrzec szerszy, ponadjednostkowy horyzont somatycznej narracji. Reprezentacja cielesności stanowi dla drama-

topisarzy punkt wyjścia i podstawę diagnozowania kondycji człowieka we współczesnym świecie. Wpisane w system biologicznych uwarunkowań, ciało ma wymiar etyczny i estetyczny, a niekiedy – jak w twórczości Bielińskiego – otwiera (się) na wymiar metafizyczny.

Słowa kluczowe: doświadczenie somatyczne, język mówiącego ciała, akt mowy, estetyczne doznanie (poznanie) świata, etyczny i estetyczny wymiar ciała

Kontakt: Instytut Nauk o Kulturze, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski, ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice

E-mail: ewa.wachocka@us.edu.pl

Tel. 32 2009210

<https://us.edu.pl/in-inok/>

Ewa WACHOCKA, *The Body Talks: Representations of Corporeality in the Contemporary Polish Drama*

DOI 10.12887/34-2021-2-134-14

The paper discusses the portrayal of the body and the ways in which the body is used in contemporary Polish drama where, over the last few decades, new themes as well as dramatic strategies and modes of expression have been explored. By referring to the ideas proposed by Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricoeur, Richard Shusterman, Mark Johnson, and Arnold Berleant, the author examines immanent circumstances of human bodily constitution, such as illness, somatic and psychosomatic conditions, death, and the aesthetic experience (cognition) of the outside world through senses, as they are depicted in theater plays. These experiences are reflected most emphatically in language in which the bodily aspect of existence is manifested thanks to a variety of innovative expressions; thus the dramatic text becomes a discourse of the body. In the analyses of the plays by Zyta Rudzka, Mariusz Bieliński, Szymon Bogacz, and Artur Pałyga, the author shows that, in contemporary drama, a speech act opens itself up to what the body has to say about its own imperfection and emotionality, the hindrances and needs it experiences, and the social and cultural imprints it bears. Speech is inherently subjective and the interplay between soma and sema creates a fabric of bodily meaning. A comparison of diverse poetics points to a wider context of somatic narration that transcends the individual. Representations of the carnal aspect of existence constitute a starting point and a foundation for a diagnosis of contemporary human condition. Caught in a web of biological conditioning, the body gains an ethical as well as aesthetic aspect and, in Bieliński's works, even a metaphysical one.

Keywords: somatic experience, body language, aesthetic experience (cognition) of the world, ethical and aesthetic aspect of the body

Contact: Instytut Nauk o Kulturze, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski, ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice, Poland

E-mail: ewa.wachocka@us.edu.pl

Phone: +48 32 2009210

<https://us.edu.pl/in-inok/>