

Krystyna Latawiec
Uniwersytet Pedagogiczny
Kraków

„*W garderobie natury*”. Ciała obnażanie w teatrze współczesnym

Modernistyczni pisarze, choć często kierowali uwagę na problematykę jednostkowej autonomii, w tym sferę seksualną, wykazywali zarazem nieufność wobec tzw. natury ludzkiej. I tak Virginia Woolf odnotowała w *Dzienniku*, że nie lubi ludzkiej natury, jeśli ta nie została polukrowana przez kulturę¹. Z tym bezpośrednim wyznaniem korespondują licznie rozsiane w dzieł krytyczne opinie odnoszące się do pisarskich praktyk obliczonych na łatwe wywoływanie uczuć, opatrywanych przez pisarkę przymiotnikiem „sentymentalne”. Nadmiar ekspresji emocjonalnej trąci fałszem, gdy nie towarzyszy jej analiza wnikająca w trudno poddającą się eksploracji sferę motywacyjną i ideową. Również Gombrowicz w *Pornografii* wyraził się mocnym zdaniem o naturze, wkładając w usta Fryderyka przekleństwo: ta stara k... Natura. „Jeśli Ona naciśnie z boku czymś takim niespodziewanym, nie trzeba protestować, opierać się, trzeba posłusznie, potulnie zastosować się, *faire bonne mine*” – pisze główny reżyser do swego pomocnika². Co prawda Gombrowicz funkcjonuje dziś bardziej jako twórca apoteozy młodości i nagości w osobie Albertynki - cud dziewczynki, to jednak przypisywanie mu na tej podstawie intencji deprecjonującej kulturę na rzecz pierwotnej spontaniczności pobrzmiwa naiwnością. Jeśli w roku 1966 *Operetka* miała walor ożywczy i wpisywała się w ten nurt kontrkultury, który destabilizował skostniałe formy, to dziś zaproponowana w niej nagość jako wyraz dążenia do autentyczności może bardzo łatwo zostać skomercjalizowana. Ponadto nie należy zapominać, że Gombrowicz wyprowadził swą antropologię z doświadczeń przedwojennego panicza wychowanego według reguł kulturalnych ówczesnej klasy wyższej. Zatem jego sprzeciw wobec formy miał realne podstawy. Jeśli fascynowała go niższość, to dlatego, że był znużony tym, co „na wysokościach księstwa Himalaj”. W jego rozumieniu operetka należała do form bardzo ostatnich, czemu dał zresztą wyraz, nazywając ją „boską w swoim idiotyzmie”. Ten typowy

¹ V. Woolf, *Chwile wolności. Dziennik 1915 – 1941*, oprac. A.O. Bell, wstęp Q. Bell, przeł. M. Heydel, Kraków 2007, s. 300.

² W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 1987, s. 104.

dla środkowoeuropejskiej kultury gatunek (Wiedeń, Budapeszt) został wyparty przez amerykańskie formy muzyczne w wersji teatralnej i filmowej.

Wracając do obnażania, to w ujęciu Gombrowicza było ono gestem wyzwającym spod presji etykiety, nazbyt już anachronicznej, aby mogła nadal regulować życie społeczne i towarzyskie. Obecnie deregulacja poszła tak daleko, że w skrajnych wypadkach za przejaw opresji uznaje się każdą próbę ustalenia zasad. Nie miejsce tu na roztrząsanie dialektyki ładu i anarchii, skądinąd tematu interesującego, zwłaszcza w kontekście post-gombrowiczowskim. Bez trudu można bowiem zauważyć, że „wywrotowe” i „oczyszczające” myśli tego pisarza spowszedniały wskutek nieustannego ich powielania, a nawet uległy trywializacji, jak to odnotował Czesław Miłosz w odniesieniu do „buntu przeciw ojczyźnie”³. Nie inaczej rzecz się ma z obnażaniem, z którego zdjęto ograniczenia nałożone przez tabu, wyparte dziś zupełnie przez komercjalizację nagości. Ciało zakryte to wytwór cywilizacji, która jest przebraniem (garderobą kultury)⁴, ale czy ciało nagie jest alternatywą sztuczności? Samo pytanie pobrzmiwa naiwnością, nieodłączną towarzyszką wszelkich odmian utopii natury. Po pilnie odrobionej lekcji przyrody nie przystoi już tak mocnych antynomii formułować, wszak wiemy dziś nazbyt dobrze, iż: „W garderobie natury/ jest kostiumów sporo (...) Każdy od razu pasuje jak ulał/ i noszony jest posłusznie/ aż do zdarcia”⁵.

Zjawisko obnażania przybiera zróżnicowany estetycznie kształt – od poważnego, jak we wrocławskim *Śnie nocy letniej*, po komiczny, jak w krakowskim przedstawieniu *Seks nocy letniej*. W pierwszym z wymienionych spektakli, zrealizowanym na scenie wrocławskiego Teatru Polskiego⁶, Monika Pęcikiewicz pokazała trudny akt odsłaniania ciała, intymności, seksualnych fantazmatów. Jeśli zobaczyć je takimi, jakimi są w stanie naturalnym, bez retuszu przydawanego im zwykle przez popkulturę, to wprawiają w zakłopotanie swą niczym nie osłoniętą fizyczną materią. Wówczas nagość nie rozbudza wyobraźni, raczej żenuje cielesnością wyłaniającą się z kostiumów, które wprawdzie mogą kępować swobodę ruchów, ale mają też tę zaletę, że ujmują ciało w karby dobrze skrojonej formy. Jeśli zrzucić strój, zarówno ten ludzki podczas wstępnego castingu, jak i aktorski w szekspirowskiej fantazji

³ „Można podejrzewać, że swoją sławę w Polsce zawdzięcza temu buntowi, który nagle stał się oczywisty (...). Ten bunt przeciwko ojczyźnie (ale czy w imię synchrony?) tak się upowszechnił, że nawet ktoś tak mało hurrapatriotyczny jak ja czuje niestosowność bezustannego narzekania i drwienia z samych siebie”. C. Miłosz, *Gombrowicz*, [w:] *idem, Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 114.

⁴ Miłosz snuje refleksję nad Erosem wygnanym z cywilizacji, która jest jego sprzymierzeńcem: „Im bardziej ciało jest zakryte, tym większe jego domyślne ponęty. Nie jest pewne, czy naturalność mu sprzyja... *Ibidem*, s. 270.

⁵ W. Szymborska, *W zatrzęsieniu*, [w:] *eadem, Chwila*, Kraków 2002, s. 7.

⁶ W. Shakespeare, *Sen nocy letniej*, przeł. S. Barańczak, reż. M. Pęcikiewicz, scen. M. Kaczmarek, muz. K. Kaliski, Teatr Polski, Wrocław 2010.

granej już na scenie, to okazuję się, że ciało jest bezradne, wydane na pastwę cudzego, nieustannie oceniającego je oka. Podobnie z intymnością, która szybko przechodzi w ekshibicjonizm, gdy pozbawić erotyczne pragnienie kulturowej osłony. Zostaje instynkt i pożądanie, wolne w tym sensie, że można je urzeczywistnić w kole seksualnych przyjemności – mężczyźni i kobiety przesuwają się zgodnie z ruchem wskazówek zegara i markują w rytm muzyki miłosny akt z kolejnymi na okręgu postaciami. Tak osiągnięta jedność nie napawa optymizmem, gdyż została uzyskana za cenę redukcji do poziomu elementarnej potrzeby bliskości, choćby tylko tej najłatwiej dostępnej, fizjologicznej w swej istocie.

Wersję zabawną Erosa zdegradowanego zaproponowali realizatorzy krakowskiego *Seksu nocy letniej*⁷. Recenzent nie szczędził krytycznych słów „efektywnej” inscenizacji, przechodzącej zbyt łatwo w farsę:

Dużo w tym przedstawieniu bieganiny aktorów (także wśród publiczności i w przestrzeni poza scenicznej), rozpinania spodni, ściągania sukien, odsłaniania dekoltów i kopulacji, także na stole wśród resztek jedzenia. Są też i sceny autentycznie zabawne, na przykład ta, gdy młodziutka, niewinnie wyglądająca panią Dulcy uczy mężatkę sztuki kochania. Najślabsza jest druga część pierwszej połowy, wstyd powiedzieć - usypiająca, nawet najbardziej wytrwałego recenzenta. Nieco lepsze tempo ma drugi akt spektaklu Andrzeja Majczaka⁸.

Powyższy przykład dobrze ilustruje tendencję do mocnego kontrastowania kultury i natury. Do tej pierwszej przynależą stylowe stroje znamionujące oglądę towarzyską, do drugiej natomiast opisana przez cytowanego wyżej recenzenta dynamika kinetyczna na scenie, jak też przesada w manifestowaniu pożądania. Obnażony męski tors nieuchronnie przywodzi na myśl upowszechniony przez popkulturę fantazmat mężczyzny jako dzikiego wojownika, w którym energia zdobywcy łączy się z seksualnym wigorem. Tego typu klisze są łatwe do zidentyfikowania, oferują bowiem gotowy sens i gwarantują zabawę. Skoro spektakl ma śmieszyć, jak wspomniany *Seks nocy letniej* w „Bagateli”, to eksponowanie przedkulturowej „dzikości płci” temu celowi służy, tyle że za cenę dużego uproszczenia. Ponieważ jednak rzecz dzieje się w teatrze o profilu rozrywkowym, można tę praktykę uznać za element przekazu i jego cel – jest nim efekt ludyczny. Wszak zabawa ma swoją mechanikę, podobnie jak śmiech ogniskujący wspólnotę podobnie reagujących na komiczne sytuacje, w tym wypadku to wspólnota „wtajemniczonych” w sferę żywiołowego seksu.

⁷ W. Allen, *Seks nocy letniej*, adaptacja J. Fischer, przeł. M. Muskała, reż. A. Majczak, scen. U. Czernicka, muz. M. Mejza, „Bagatela”, Kraków 2008.

⁸ K. Krzak, *Trochę seksu, trochę nudy... O spektaklu „Seks nocy letniej”*, www.wiadomości24.pl, data dodania: 2011-03-23.

Współczesny teatr chętnie sięga po atrakcyjnie opakowaną cielesność. I nie chodzi mi tu tylko o fizyczną atrakcyjność aktorów, ale o zjawisko, które z braku trafniejszego określenia nazwę „efektem erotyzacji” przekazu artystycznego. Niezależnie od intencji twórców przedstawienia rezultat może oscylować w stronę podszytej erosem percepcji, zwłaszcza gdy wyodrębnione z całości fragmenty w postaci zdjęć czy krótkich filmów dostają się do sieci i krążą w niej oderwane od pierwotnego kontekstu. Intymność traktowana poważnie jako doświadczenie trudne, nawet bolesne, przechwycona przez media, staje się czymś w rodzaju taniego gadżetu z *porno shopu*. Jak wspomina Magdalena Cielecka, dziesięć lat temu jej nagość w zakończeniu przedstawienia *4.48 Psychosis* Sary Kane nie budziła sensacji, gdyż postać dramatu wyrażała w ten sposób rozpacz. Natomiast dziś, zrobione ukradkiem zdjęcia ze spektaklu trafiają do sieci⁹, tworząc wokół niego aurę skandalu.

Tego rodzaju praktyki, charakterystyczne dla kultury nastawionej na podsycanie emocji, są przedmiotem licznych studiów, spośród których wymienię pracę Briana McNaira *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*. Dostępność obrazów seksu, nagości i ekshibicjonizmu jest faktem, a ekspresja tematów niegdyś tabuizowanych nie napotyka na mocny sprzeciw, chyba że dotyka sfery kultu religijnego. Rozwój Internetu upowszechnił pornografię i uczynił ją dyskretną, bo odbieraną w przestrzeni prywatnej. Korzystają z tej oferty również „przyzwoici” obywatele, niekoniecznie w celach transgresyjnych. Stała się ona częścią przemysłu rozrywkowego, który za cenę uładzenia ostrych scen daje wgląd w dziedzinę cudzej intymności. Na określenie tej estetyki jeszcze w latach 70. XX wieku ukuto termin *porno-chic* (porno-szyk, porno-elegancja). Nie jest synonimem pornografii, ale jej wizerunkiem „w niepornograficznej sztuce i kulturze; jest pastiszem i parodią, hołdem złożonym pornografii i jej badaniom”¹⁰. Powstaje na użytek komercji, choć może nieść również wartość poznawczą i estetyczną. Ponadto włącza w obręb kultury tematy marginalne, pozostające długo na jej obrzeżach, jak też pośrednio dowartościowuje to, co niższe, że przywołam raz jeszcze Gombrowicza.

Nie bez powodu to nazwisko przychodzi na myśl, gdy mowa o obnażaniu. Gombrowicz, a jeszcze przed nim Witkacy, z upodobaniem odsłaniał trywialność egzystencji, zwłaszcza tej „na wysokościach”. Arystokratki Witkacego cechuje skłonność do perwersji, która ma je choćby na chwilę wyprowadzić z powszedniej nudy, a męskie ofiary ich poczynań z dekadencji. Gombrowicz pokazywał zużytą formę klasy wyższej, a więc to,

⁹ M. Cielecka, *Oczywiście zła postać*. Rozmawia S. Łupak, „Film” 2012, nr 9, s. 36.

¹⁰ B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2004, s. 127-128.

jak archetypiczny niemal wzór na skutek spotęgowania sztuczności przerodził się w kicz. I nie idzie tutaj nawet o krytykę społeczną, ale o skompromitowanie poprzez estetykę, dodajmy, że przesadną, jak to bywa z kiczem, a więc o skompromitowanie etycznej próżni, którą prędzej czy później wypełnią spotworniałe kształty i militaria, jak to się dzieje w *Operetce*. Jeszcze jedno przypomnienie - Andrzej Trzebiński pisał w latach wojny groteskę *Aby podnieść różę*, dramat idei i formy. Jediną w nim postać żeńską tak zarysował: „dziewczynka stanowczo lekkich obyczajów (...) zenująco piękna, z perwersyjną kokardą we włosach, gołe nogi, podobno nudystka”¹¹. W męskim świecie walki o władzę, rozgrywanej niczym sportowy mecz, Riza Obliwia jest beużytecznym pięknem, sztucznym niczym wielka lalka – wypolerowana i konwencjonalna. Podobnie jak jej uczucia wyrażane w eksklamacjach na część profesora lub w zachwycie dla rewolucji, we frazesach typu: „Cała nasza miłość jest tak cudownie i skandalicznie nowoczesna” (s.140), w przedśmiertnym pożegnaniu z ukochanym: „Pocałuj mnie jeszcze raz tym kompromitującym, najwspółczesniejszym pocałunkiem świata” (s. 180), po którym rzuca się przez okno. Egzaltacja „nowoczesnością” podszyta jest ironią, gdyż wychodzi z ust dziewczynki – lalki. Jej nagość (podobno nudystka, zaznaczył autor) jest tak niewinna jak nagość lalki – zabawki. Niczego nie kompromituje i nie odsłania, jeśli już to sztuczne tworzywo materii, z której została zrobiona¹².

Przypominam nudystyczny motyw z dramatu *Aby podnieść różę*, gdyż zapowiada on to, co nazwę wyemancypowaną perwersją, dobrze oswojoną wcześniej przez Witkacego, którego zdolnym uczniem okazał się Andrzej Trzebiński. Skomponował sztukę z ingrediencji zaczerpniętych z laboratorium mistrza zdeformowanej cielesności¹³. Erotyzm bohaterki Trzebińskiego nie jest niczym spontanicznym ani naturalnym, jak można by się spodziewać po jej młodym wieku. Właściwie jej sylwetka jest plakatowa niczym współczesne reklamowe wizerunki modelek, oczyszczone z cech indywidualnych na rzecz uogólnionego i uładzonego powabu erotycznego. Zapowiada zatem te przedstawienia seksualności, które zdominują przestrzeń kultury, gdy zostaną zaakceptowane przez mieszczańsko-inteligencką publiczność. Dziś Riza Obliwia wydaje się subtelnym obrazkiem, delikatnym ornamentem w świecie zmechanizowanej rewolucji, jak ją pokazał Trzebiński. Zasugerował przy tym, że dynamika

¹¹ A. Trzebiński, *Aby podnieść różę. Szkice literackie i dramat*, wstęp i oprac. M. Urbanowski, Warszawa 1999, s. 134-135. Następne cytaty utworu za tym wydaniem, strony podaję w nawiasach.

¹² Gwoli ścisłości dodam, że postać tę można również czytać według starego wzoru: „dama ofiarowuje rycerzowi różę”, a mężczyzna, aby ją podnieść z ulicy, musi przejąć władzę. Zatem skutecznie motywuje ona do działania, w tym przypadku politycznego.

¹³ Na ten temat zob. M. Piwińska, *Witkacy w „laboratorium dramatu” Trzebińskiego*, [w:] *eadem, Legenda romantyczna i szydercy*, Warszawa 1973.

nowoczesności przenika zarówno dziedzinę idei, jak i związków uczuciowych, równie niestabilnych jak polityczne układy.

Właśnie rewolucja skłania do szukania teatralnych reprezentacji z użyciem nad-ekspresji obnażonych ciał. Wówczas nie jest to gra czystych pojęć czy dialektyka idei, jak w przywołanej sztuce Trzebińskiego, ale kłębowisko zmysłów, realizacja fantazmatu o seksie przedkulturowym. Za przykład niech posłuży inscenizacja *Nie-Boskiej komedii* w reżyserii Krzysztofa Nazara w krakowskim „Starym”¹⁴, pomyślana jako krytyczna synteza schyłkowości charakterystycznej dla przełomu wieku XX i XXI. Na scenie ustawiono sporych rozmiarów przedmiot o ścianach oszklonych niczym akwariem, w którym prawie nagie postacie taplały się w płynie o konsystencji galarety. Całość przemieszczała się jak podest *Love Parade* z kłębowiskiem ciał podrygujących ekstatycznie do rytmu ostrej muzyki. Scenę wypełniał beład pudeł, a na górnym podeście toczyła się gra o panowanie nad tym chaosem. Przystylizowane makijaże i ekstrawaganckie stroje uczestników orgiastycznej rewolucji, wywołujące nieuchronnie skojarzenia z ofertą porno-biznesu, dopełniały obraz całości jako wyuzdanej zabawy. Nawet Poezję uosabiała roślina postać w różowoczerwonym, połyskliwym kombinezonie niczym „dziwka wychodząca z dyskoteki”, jak określiła ją jedna z recenzentek¹⁵. Hrabia Henryk pożąda zatem kobiety, która ostentacyjnie prowokuje przeestetyzowanym w konwencji kiczu seksem. Jej kostium uwodzi jaskrawymi kolorami, a sylwetka przyciąga oko widza przesadą gestyczno-ruchową. Tak otwarte manifestowanie zmysłowości było możliwe na skutek zmian obyczajowych, które zaszły w latach 70. XX wieku w świecie zachodnim, a w Polsce w tempie przyspieszonym w pierwszej dekadzie odzyskanej wolności (lata 90. XX wieku). Ich konsekwencją przy końcu wieku jest w teatralnej wizji *Nie-Boskiej...* „Sodoma Gomora” – koncept antyestetyczny i zarazem moralistyczny. Antyestetyzm polega na wyeksponowaniu stylizacyjnej manieri, przybierającej artystyczny kształt erotycznego kiczu, zwłaszcza w wyobrażeniu wspomnianej już *Love Parade*. Do jej przerysowanej estetyki nawiązują mocne makijaże uczestników rewolucji, jak i niefunkcjonalne, ale za to eksponujące cielesność postaci stroje. To także upodobanie do obnażania ciał w ich zautomatyzowanym ruchu, aby uzyskać wrażenie wszechogarniającej zmysłowości, niekontrolowanej przez superego, uwalniającej w bezpośredni sposób skrywaną przyjemność ekshibicjonizmu. Aspekt moralistyczny wyłania się natomiast spoza powierzchownej warstwy efektownych obrazów „wolnej miłości”, jako że

¹⁴ Z. Krasieński, *Nie-Boska komedia*, reż. K. Nazar, scen. Z. de Ines-Lewczuk, muz. Z. Konieczny, Teatr Stary, Kraków 2000.

¹⁵ M. Ruda, *Molestowanie dramatu*, „Dekada Literacka” 2001, nr 1-2.

ta prowadzi do ogólnego rozpasania, w którym udział biorą na równych prawach artyści, dzieci-kwiaty, lesbijki, geje, transwestyci, szaleńcy. Ten krytyczny podtekst spektaklu wydawał się wówczas nazbyt jednoznaczny, ukazywał dążenie do wolności w kategoriach czystego pożądania, realizowanego spontanicznie poza granicami społecznej normy. Recenzentka przedstawienia zauważyła, że Nazar pokazał seksualność w taki sposób, w jaki kreuje ją kultura popularna¹⁶. Dziś trzeba by dodać, że operował kiczem, aby pozyskać widzów, zwłaszcza młodszego pokolenia, z ich gustem kształtowanym już wtedy przez teledyskową estetykę szybkiego montażu, redukującą opowiadaną historię do kilku układów choreograficznych, powtarzanych wariacyjnie.

Rzeczą do dyskusji pozostaje – na ile odsłanianie ciała jest obliczone na efekt komercyjny, na ile natomiast obnażanie, zarówno fizyczne jak i duchowe, można wziąć w nawias cytatu o intencji parodystycznej, a co za tym idzie krytycznej pod adresem upodobań preferowanych przez współczesnych odbiorców. Nie sposób przeprowadzić tu zdecydowanej linii podziału między strategią schlebiana gustom publiki, która znajduje przyjemność w ekscytacji estetyką *porno*, a krytyką takowych upodobań, tym bardziej niezręczną, że przecież teatr zależny jest od widzów, a więc i od ich aktualnych oczekiwań. Te zaś w dużej mierze są projektowane przez popkulturę, która z dużą łatwością wchłania tematy kiedyś tabuizowane bądź wypierane z domeny publicznego dyskursu. W przedstawieniach teatralnej klasyki, jak choćby w przywołanej wyżej *Nie-Boskiej komedii*, zaktualizowanej w kontekście rewolucji obyczajowej, akcenty krytyczne można widzieć w parodystycznej przesadzie. Swoboda seksualnej ekspresji została ukazana jak orgia – nadmiar półnagich ciał, jaskrawość kolorów, gorączka rewolucyjna, słowem kumulacja efektów charakterystycznych dla kiczu, w którego lustrze miał się przejrzeć widz przełomu wieków. W niektórych realizacjach klasyki krytyka pod adresem dzisiejszych upodobań znajduje wyraz w bezpośrednich komentarzach, jak ten do sceny z Violetą w *Kordianie*: „Przyjemność przede wszystkim” (Wrocław 2005)¹⁷. Bohater romantyczny został przemieszczony do świata współczesnej konsumpcji, co spowodowało jego podniesłą retorykę do frazesu. Przy czym pogoń za przyjemnością, zwłaszcza jeśli przybiera ona formę skrajnie egotyczną, waloryzowana jest ujemnie.

Podobny wzór zachowania pokazują autorzy współczesnych dramatów, których akcja osadzona została w realiach wielkomiejskich, jak *Pokolenie porno* Pawła Jurka czy *Tiramisu* Joanny Owsianko, żeby wymienić tylko najbardziej znane przykłady. W obu bohaterowie

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Mit: Kordian* według J. Słowackiego, reż. M. Sobociński, scen. M. Musiał, muz. B. Rawski, Teatr Polski, Wrocław 2005.

(bohaterki) rozprawiają o seksie i nie tylko, również o fekaljach, aborcjach, tworząc aureę skandalu, tyle że na planie werbalnym. Nagromadzenie opowieści o przyjemnych i nieprzyjemnych doznaniach prowadzi do dewaluacji tematu, traktowanego jak przedmiot niezobowiązującej konwersacji. Wydzźwięk obu sztuk jest raczej moralistyczny, ukazują bowiem deformacje psychiczne postaci kreujących siebie na nowoczesnych, więc pozbawionych zahamowań młodych ludzi. Dobrze oddaje to plakat do *Tiramisu*¹⁸ – przywołuje estetykę lalki (manekina), której nagość jest raczej plastikowa niż porcelanowa. Jej cielistość imituje kobietę, a zarazem oddala od porowatej materii ciała, tutaj idealnie wypolerowanego, nieskazitelnego w swej gładkości. Makijaż na twarzy kobiety-laki jeszcze bardziej wzmacnia wrażenie sztuczności. Jej fizyczna doskonałość oznacza sukces na planie zawodowym, choć został osiągnięty za cenę niepowodzeń w sferze uczuć. W słodko-gorzkiej komedii *Tiramisu* ciała kobiet zostały atrakcyjnie opakowane w modne, znakowane metkami stroje, a zarazem podporządkowane mechanizmom pracy w korporacyjnej agencji. Nie ma tu miejsca dla spontanicznych odruchów, nawet niby-szczere monologi siedmiu bohaterek są wypowiedzane niczym kwestie na scenie, obliczone na efekt zaskoczenia.

Jeśli przyjrzeć się sylwetkom kobiet na plakatach do wydarzeń teatralnych, to można zauważyć, że przydane są im motywy „sado” (np. plakat do *Figura Fest – letniego przeglądu Laboratorium Dramatu*, 2009), wampiryczne (*Krwawa jatka* Michała Walczaka, reż. Łukasz Kos, Grupa Coincidentia, Białystok 2011), cechy staroświeckiego porno (*Sztuka mięsa* Jacka Papisa reż. Krzysztof Jaworski, Laboratorium Dramatu 2005). Ten rodzaj nawiązań do popkultury przynosi pewne rozluźnienie, gdy idzie o podejście do spraw kiedyś poważnie traktowanych jak seks czy śmierć. Tracą one walor doświadczeń granicznych na rzecz swobodnej gry kliszami zaczerpniętymi z filmu czy z ilustracji utrzymanej w dawnym stylu. Rekwizyt, wyrazista kolorystyka, motyw *porno* sugerują określone sensory, ale bez jednoznacznego ich uściślenia. Umieszczone w sztukach o tematyce współczesnej funkcjonują na prawach cytatu, pastiszu, który służy zarówno rozbawieniu widza, jak też skłania do refleksji nad zdominowaniem naszych upodobań przez znaki sztuczności, kostiumy skrywająco-odsłaniające. Zastępują one skutecznie naturalny wdzięk i swobodę spontanicznie wyrażanej radości, gdyż skrepowane nimi ciała podlegają presji kulturowych odniesień i tylko w ich kontekście coś sobą prezentują.

Inna strategia polega na eksponowaniu tematu seksualnego w konwersacyjnej ramie rzeczowej wymiany informacji. Pragmatycznie zorientowana wiedza jest niezbędna

¹⁸ J. Owsianko, *Tiramisu*, Teatr na Woli, Warszawa 2005, reż. A. Figura, scen. K. Paciorek, muz. A. Foltyn.

bohaterkom dramatu *O matko i córko!*¹⁹ Roberta Bolesto ze względu na wykonywaną pracę. Świetnie potrafią posłużyć się w rozmowach z klientami „seksu na telefon” zasłyszanymi w porno-filmach odgłosami miłosnej rozkoszy, jak też zaczerpniętymi stamtąd kliszami słownymi. Bohaterka sztuki *Z twarzą przy ścianie*²⁰ czerpie przyjemność z zabawy z szefem, co przywodzi na myśl motyw często wykorzystywany w pornobiznesie. Trzy przyjaciółki w sztuce Jarosława Kamińskiego *Laski*²¹ rozprawiają o wibratorach i zamawiają płatnego tancerza go go. W ten sposób seksualność przechodzi z dziedziny pożądania do sfery instrumentalnej wiedzy, dzięki której można osiągnąć spodziewany cel – rozrywkowy, zawodowy czy ekonomiczny. Zarazem powstaje wrażenie, że chodzi o zintensyfikowanie przeżywanej przyjemności bądź też o poczucie bycia „nowoczesnym” dzięki zachowaniom uznawanym za bezpruderyjne. Werbalizm obudowuje doświadczenie, które traci właściwy mu naturalny charakter, a staje się przedmiotem analitycznej wiwisekcji. Za komentarz do zjawiska niech posłuży sentencja Michela Foucault, którego zdaniem: „Seks, wydobyty z ukrycia, skazany zostaje na istnienie w dyskursie”²².

To przesunięcie również w teatrze skutkuje skłonnością do mnożenia słów i obrazów związanych z ludzką płciowością. Wprowadzone do tekstu (literackiego czy teatralnego) nie tyle dowodzą obyczajowego ekscesu, co poddają analizie fizyczność ciała, nawet jego fizjologię, jak i naszą nań reakcję. Zatem nie idzie o sprowokowanie skandalu czy epatowanie kolejnym przekroczeniem tabu, lecz o zbadanie zjawiska, pokazanie jego ekspansywnej siły znajdującej ujście w obfitości asocjacji erotycznych. Osaczeni przez modelowane na różne sposoby obrazy ciała usiłujemy jakoś z tym nadmiarem sobie poradzić, uciekając nierzadko w wyjaśnienia zaczerpnięte ze źródeł naukowych (psychologia i biologia ewolucyjna), internetowych (intymne w treści blogi, porady seksuologów). Sięgnąć można też do pornografii, łatwo dziś dostępnej, przenikającej do kulturowego *mainstreamu*. W wersji uładowanej wiedzę z dziedziny zachowań seksualnych przekazują autorzy poradników. Również pisarze próbują zmierzyć się z tematem, czyli ujawnić drzemiący w intymności potencjał, zdolny u dramatyzować egzystencję w jej codziennym biegu zdarzeń. Na teatralnej scenie przybiera to czasem formę autoanalizy wpisanej w małżeńską konwersację, jak w

¹⁹ R. Bolesto, *O matko i córko!* [w:] *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski*, wybór R. Pawłowski, red. H. Sułek, Kraków 2006.

²⁰ A. Bednarska, *Z twarzą przy ścianie*, „Dialog” 2004, nr 2-3.

²¹ J. Kamiński, *Laski*, archiwum Laboratorium Dramatu w Warszawie.

²² Podaję za: W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008, s. 70. Foucault zauważył, że od XVII wieku seks wywołuje powszechną dyskursywną nadpobudliwość. Przy tym dyskursy te są podporządkowane władzy i stanowią metodę jej sprawowania. Jeśli Foucault ma rację, to warto się zastanowić, jakiej władzy służą dzisiejsze „wyznania” ze sfery intymności?

sztuce *Seks dla opornych*²³. W pokoju hotelowym małżeństwo z 27-letnim stażem chce spędzić romantyczny weekend, lecz „przygoda” przechodzi w wyliczanie wzajemnych pretensji i urazów. Sympatyczni, dobrze sytuowani ludzie, aby rozbudzić uczucia, sięgają po poradnik, po quasi-młodzieżowy język, którego odświeżenie sprzyjać ma odrodzeniu dawno przygaszonych emocji. Mówienie o uczuciach nie przychodzi jednak tak łatwo, jakby to wynikało z poradnikowych zaleceń. Nieporadność bohaterów i brak wprawy w tego typu konwersacji skutkuje efektem komicznym, jak w tej peryfracie pożądania: „Czy myślisz o mnie w sensie seksualnym?”

W realizacjach sztuk współczesnych obnażanie ciała jest częścią ogólniejszej tendencji, mianowicie odsłaniania sfery prywatnej, nawet intymnej człowieka ukształtowanego jednak przez społeczne formy egzystencji. Przykładów dostarczają: *Koronacja* Marka Modzelewskiego (Laboratorium Dramatu 2004, reż. Łukasz Kos); *Absynt* Magdy Fertacz (Laboratorium Dramatu 2005, reż. Aldona Figura), *Agata szuka pracy* Dany Łukasińskiej (Studio Buffo, reż. Krzysztof Rekowski, Warszawa 2005). Fabuły osadzone w środowiskowych realiach skłaniają do refleksji nad ciałem skrepowanym przez normy obyczajowe, a zarazem emancypującym się spod ich wpływu. Oczekiwania rodziców wobec dzieci - wykształcenie, dobrze płatny zawód i założenie rodziny – programują cielesność niczym kostium przydatny w pełnieniu roli rodzinnej i zawodowej. Jeśli nawet postać umieszczona została w sytuacji nacechowanej erotycznie, to jej ciało nie wywołuje ekscytacji, gdyż nie zostało „opakowane” w stylizacyjną ramę stroju i makijażu jak z filmu dla dorosłych. Jest tym, czym jest – fizycznością mniej lub bardziej odsłoniętą, wystawioną na ocenę taksującego ją oka. Można powiedzieć, że jest to nagość dosłowna, nie znacząca nic ponad to, co ma za zadanie reprezentować w kontekście obyczajowym i środowiskowym fabuły. Zresztą inscenizacje wymienionych wyżej sztuk były raczej ascetyczne, zorientowane na problematykę o treści społecznej i etycznej. Cielesność była w nich o tyle ważna, że stanowiła zinstrumentalizowany składnik systemu ekonomii małżeńskiej, rodzinnej czy zawodowej. Proces emancypacji spod tychże wpływów przebiega boleśnie, gdyż jednostka pozostaje we władzy społecznych dyskursów dominacji. Znakowane kulturowo ciało nie należy do niej samej, ale jest nośnikiem wzorów reprodukowanych w kolejnych pokoleniach: „Nasze matki i nasi ojcowie mieszkają w naszych ciałach” – mówi bohaterka *Absyntu*²⁴.

Ekscytacja przynależy tematowi seksualnemu wtedy, gdy jest on oprawiony w estetyczną ramę *glamour*, jak w granej na scenie im. Modrzejewskiej Teatru Starego sztuce

²³ M. Riml, *Seks dla opornych*, reż. K. Janda, Teatr Polonia, Warszawa, premiera 12-02-2012.

²⁴ M. Fertacz, *Absynt*, [w:] *Made in Poland*, op. cit., s. 187.

*Gang Bang*²⁵. Z pierwszej intencji autora dramatu – zrobić relaksujący reportaż dla Canal+ o biciu seksualnego rekordu (wypowiedź zamieszczona w programie do spektaklu) – powstało przedstawienie, w którym zaciera się granica między dosłownością przeżycia a jego aktorskim fingowaniem. Efekt sztuczności wzmacnia kamera, która rejestruje grymasy niby-zadowolenia i znużenia uczestników zawodów, rzucając obraz na telebim. Zachowują się oni zresztą tak, jakby mówili do kamery, wszak dla nich to jedyna okazja, żeby zaistnieć w przestrzeni medialnej. Początkowa ekscytacja przechodzi w znużenie, nawet otepienie, a zbiorowy trans okazuje się dość męczącym widowiskiem. Reżyser zrezygnował z poetyki antycznej tragedii, w którą wpisał dramat autor. Nie wprowadził też do spektaklu filmów pornograficznych, które mieli oglądać czekający na swą kolej w poczekalni zawodnicy. Postawił na emocje, zmienne, nie poddające się jednoznacznej klasyfikacji. Początkowo uzewnętrzniają się w beztroskim śmiechu z bohaterów, tłumaczących się nieporadnie przed widzami z tego, w czym biorą udział. Z czasem śmiech robi się coraz bardziej nerwowy aż po zażenowanie połączone ze współczuciem. Natomiast końcowa euforia Sandry, przemienionej w królową seksu i nagrodzonej skarbem w postaci pieniędzy, nasunęła recenzentce skojarzenie ze światem bajek, tyle że tu przenicowanych w stylu *à rebours*²⁶. Dodam tylko, że współczesna bajka ociera się o kicz, co widoczne jest choćby w strojach – kolorowych i połyskliwych. Kwintesencją sztucznej stylizacji jest siedząca z boku zeszłoroczna rekordzistka – jej przesadny makijaż, tandetny diadem i opinający kształty dzinsowy kombinezon wywołują nieuchronnie skojarzenie z konkursami piękności. Chodzi przecież o to samo, mianowicie o skomercjalizowany obraz ciała, podanego w taki sposób, aby uwodziło zmysły, przede wszystkim zmysł wzroku.

Rama telewizyjnego show pozwala na przekroczenie granic w kierunku pozornej transgresji, jak w opartym na podobnym schemacie konkursu – rywalizacji dramacie *Miss HIV* Macieja Kowalewskiego. Następuje wówczas przekształcenie pornografii w „świadomą, ironiczną, seksualnie nacechowaną grę (...) także inspirację dla pastiszu, parodii i estetycznego zawłaszczenia”²⁷. Nowe społeczne rytuały ogniskują przeżywanie stanów granicznych, tyle że odbywa się to w bezpiecznej ramie widowiska. W nim mieści się również eksces – wyjawienie intymności, nawet jeśli jest ona tylko iluzorycznym tworem preparowanym na użytek głodnej emocji publiki. Liczy się ekscytacja „tragiczną” treścią, a nie samo przejście przez oczyszczający proces transgresyjny. Dlatego można mówić tu o

²⁵ P. Sala, *Gang Bang*, reż. K. Jaworski, scen. J. Piestrzyńska, muz. M. Rupociński, projekcje wideo S. Bachleda-Curuś, Teatr Stary, Kraków 2005.

²⁶ A. Fryz-Wiecek, *Królowa seksu i rycerz go go*, „Didaskalia” 2005, nr 65-66, s. 56-58.

²⁷ B. McNair, *op. cit.*, s. 133-134.

pastiszu amatorskiego aktorstwa rodem z telewizyjnych *reality show*. Teatr naśladuje jego poetykę i zarazem ją parodiuje, gdy sprowadza „konkurs HIV” czy bicie „seksualnego rekordu” do tego, czym w istocie są tego rodzaju „wydarzenia”, mianowicie sztucznie wykreowaną rywalizacją. Konwencja imitacyjna, nazywana też efektem naturalności, nie stoi na przeszkodzie w realizacji parodystycznego celu. Użycie kalekiego, nierzadko prymitywnego języka ma za zadanie ulokować bohaterów w kontekście społecznym. Powstaje wówczas wrażenie autentyczności, tyle że na planie zewnętrznych oznak: min, gestów, wypowiedzianych słów. Wzmacnia je emocjonalna ekspresywność aktorów, charakterystyczna dla ociekającego sentymentalizmem przekazu medialnego. I tak „pokój zwierzeń” w *Gang Bang* wyraźnie sugeruje związek z telewizyjnym show, którego „realność” jest ułudą, bo w istocie chodzi o manipulowanie uczuciami odbiorców. Również objaśnienia motywacyjne są dość schematyczne – zatem bohaterka, jeśli jej zachowanie odbiega od przeciętnej, to była zapewne wcześniej seksualnie molestowana; jeśli nazbyt łatwo wchodzi w rolę ofiary, to wpisana została w syndrom sztokholmski²⁸. Nie ma tu miejsca na pozór choćby wolności, skoro uczestnicy konkursu podlegają regułom obliczonym na wzmocnienie ekspresji melodramatycznej. Za to jest pastisz zachowań ze sfery porno, projektowanie autofikcji, czyli przeplatanie biografii bohaterki jej halucynacjami i reminiscencjami. Spotęgowana w ten sposób emocjonalność imituje zachowania ludzi wystawiających na widok publiczny intymną stronę życia. Zatem chodzi o uzyskanie efektu realności, czyli nadanie przekazowi znamion prawdopodobieństwa,²⁹ przynajmniej na płaszczyźnie znanej powszechnie estetyki telewizyjnej. Imitacja ma za przedmiot referencji nie tyle rzeczywiste wydarzenia, co ich popkulturowe obrazy, dostępne niemal bez ograniczeń, również te ze sfery porno.

Awangardy XX-wieczne zainicjowały proces estetyzacji, najpierw codzienności, potem seksu, narodzin, wreszcie śmierci (za przykład może służyć wystawa spreparowanych ciał „Körperwelten” Gunthera von Hagens). Praktyka ta prowadzi w końcu do zaanektowania trywialności. Jeśli jest ona oprawiona w ramę „komedii romantycznej o zabijaniu”, jak Michała Walczaka *Polowanie na łosia*, to staje się pastiszem skonwencjonalizowanej formy³⁰. Zabawą w przytaczanie dominujących stylów popkultury, jak farsa, makabreska, kryminał, komedia czarna i romantyczna (to odniesienia literackie), a w teatralnym wydaniu grą z kiczem (intensywny róż, mocna czerwień, emocjonalna przesada). Za sprawą pastiszu banał codzienności przemienia się w serię zabawnych

²⁸ Zob. P. Gruszczyński, *Krajobraz po samobójstwie*. Rozmowa z P. Salą, „Didaskalia” 2005, nr 65-66.

²⁹ Zob. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 285.

³⁰ M. Walczak, *Polowanie na łosia*, reż. M. Warnitzki, scen. S. Kulczyk, muz. M. Lamch, Teatr im. A. Mickiewicza, Częstochowa, 4-5 listopada 2011.

epizodów i nieoczekiwanych zwrotów akcji. Konwencjonalna kolacja zaręczynowa nabiera tempa niczym w dawnej „komedii omyłek”, tyle że rozgrywa się we współczesnej aranżacji scenograficznej. Makieta pokoju, zarysowana schematycznie czarną kreską, kontrastuje z intensywnymi barwami sukni, jakby te zostały wyjęte z kolorowych czasopism dla kobiet. Wnoszą one pierwiastek sensualny w szarą codzienność, przyciągają wzrok zmysłową aurą. Spektakl ma dostarczać doznań na tyle mocnych, aby zadowolić naszą chciwość przeżyć, a choćby tylko głód wrażeń wizualnych. Kolorystyka *glamour* neutralizuje grozę „komedii o zabijaniu”, podobnie jak przekaz telewizyjny oswaja makabrę doniesień z wojen, zamachów itp. Nie przestaje jednak uwodzić blaskiem, mimo że jesteśmy świadomi jego zwodniczego i czysto powierzchniowego poluru.

Gdyby pokusić się o podsumowanie powyższego przeglądu „obnażania ciała”, jak też ich drapowania w strój prowokujący, to trzeba odnotować tendencję do oswajania nagości. Nie ona sama wywołuje wrażenie estetyczne, ale kontekst scenograficzny, w jakim została umieszczona. To właśnie oprawa ciała, więc rekwizyt, stylizacja na *porno-szyk*, kolorystyka strojów, wreszcie gestyka i ruch sceniczny decydują o sile zmysłowego oddziaływania na odbiorcę. Surowa nagość rzadko sprawia taki efekt³¹. Nie to, co „naturalne” do ekscytacji skłania, ale to, co sztuczność potęguje, czyniąc z ciała kuszący powabem erotyczny artefakt. Wrażenia zmysłowe skutecznie zyskują przewagę nad odbiorem refleksyjnym, a przynajmniej nad taką refleksją, która rzecz chciałaby ująć całościowo. Fenomeny postmodernizmu: performance artystyczny, reality show, internetowy czat i film porno – „są sposobem zaspokajania ciekawości, fascynacji tak osobowością, jak cielesnością. I wszystkie okazują się niesatysfakcjonujące”³², bo naznaczone fragmentarycznością.

Referat wygłoszony na konferencji naukowej „Napięcie i poznanie”. O inter- i transkulturowej komunikacji w sztukach widowiskowych. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, 19 – 21 października 2012

³¹ Przykład męskiej nagości w spektaklu *Nietoperz* wydaje mi się przekonująco tego dowodzić. Surowa, „kliniczna” nagość ciała nie wywołuje ekscytacji, tym bardziej że jest to nagość w obliczu śmierci, którą wybrał bohater sztuki. Problem eutanazji jest na tyle „mocny” semantycznie, że skupia uwagę na ciele jako źródle cierpienia, a nie przyjemności. *Nietoperz*, reż. K. Mundruczó, scen. M. Ágh, muz. J. Szemenyli, dramaturgia K. Wéber, TR Warszawa, 20 września 2012.

³² W. Klimczyk, *op. cit.*, s. 59.