

Transgresje w teatrze Krzysztofa Warlikowskiego

Sztuka współczesna nie operuje już pojęciem antycznego piękna czy harmonii. Neoawangardowy przewrót z drugiej połowy XX w. doprowadził do zredefiniowania tradycyjnego obszaru sztuki. W ramach tzw. sztuki krytycznej zaczęto intensywnie eksplorować zagadnienie ludzkiej cielesności. Ciało jednak nie funkcjonowało już „jedynie” jako środek artystycznego wyrazu – nagie, pohańbione, okaleczone i „nieczyste” jest sztuką samą w sobie, „gotową” formą. Wszechobecne i wyteżone przetwarzanie kwestii seksualności oraz fizjologii ciała – często drastyczne – ma na celu podważenie spetryfikowanych form, w które wpisana jest cielesność.

Od czasu teatru mieszczańskiego, który wielbił ciało estetyczne, transcendentne, teatr skierował swoje zainteresowania w stronę cielesności transgresyjnej i egzystencjalnej. Niegdyś teatr miał pretensje do uwznioślenia duszy, którą chciał wybawić od kłopotliwej fizyczności. Obecnie ciało samo w sobie orzeka o rzeczywistości, pozorowanie nie jest zatem już potrzebne¹. Jego funkcja nie sprowadza się jak wcześniej do pośrednictwa w przekazywaniu sensów poszczególnych zdarzeń – teraz ono samo je prowokuje. Ażeby wyzwolić się z owej opresyjnej cielesności należy przekroczyć granice – drastycznie naruszyć tabuizowane sfery ludzkiej fizyczności. Poprzez intensywne eksperymentowanie z wydzielinami fizjologicznymi i ekskrementami – krwią, potem, moczem, kałem sztuka ma doprowadzić do zaakceptowania ciała w sytuacji, gdy nie jest ono zintegrowane z osobowością – doprowadzając je do ekstremalnego bólu, doprowadza się je tym samym do kresu jego możliwości odczuwania. Nie jest to cielesność tożsama z tą, która jest nam aplikowana przez media i kulturę masową – w teatrze ciało „karmi się” doświadczeniem własnej destrukcji, poniżenia, zredukowania do mięsnego wymiaru, eksperymentuje z własną nieprzystawalnością do kulturowych wymogów piękna. Balast fizyczności nie jest wówczas przeszkodą dla wywyższenia ciała do rangi ducha. Teatr nawiązujący do sztuki performansu poprzez eksplorowanie kwestii cielesnych

¹ K. Duniec, *Ciało w teatrze. Od transcendencji do transgresji*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2006, nr 2, s. 98.

dąży do zdemistyfikowania opresyjnych systemów kultury. Nagość zatem we współczesnym teatrze została podniesiona do rangi jedynego prawdziwego i szczerego doświadczenia – zupełnie przekształciła strukturę teatralną².

Naukowa refleksja o ciele i jego płciowym wymiarze za sprawą Judith Butler uległa wzbogaceniu o komponent performatywny. Według badaczki, w istocie już od momentu narodzin nie mamy do czynienia z płcią biologiczną (*sex*), a jedynie z kulturową interpretacją ciała, a więc z płcią kulturową (*gender*). Performatywny akt „nadania płci” realizujący się w chwili narodzin, powołuje jednocześnie całe spektrum zachowań/gestów/zaleceń dotyczących kulturowej realizacji płci, które nieustannie w toku życia są cytowane. Norma, rozumiana tutaj jako całkowite zmaterializowanie atrybutów owym kategoriom przypisanych, nigdy nie zostanie osiągnięta. Utrwalanie i powielanie ideału kobiecości i męskości ma na celu wzmacnianie heteronormatywności na dominującej pozycji³. Dlatego też stworzono ideał płci biologicznej i nadano jej normatywny charakter. Dyskurs „mówienia o ciele” poprzedza zatem samo ciało. Płeć kulturowa nie jest więc wartością, którą płęć biologiczna jest obdarzona, gdyż to płęć kulturowa powołuje i określa cechy płci biologicznej, określając ją jednocześnie jako „naturalną” i „poprzedzającą kulturę”. Opisywanie płci biologicznej w kategoriach „naturalności” jest grą mającą na celu nadawanie pozorów i podtrzymanie heteronormatywnego wzorca. Powoływanie się na zamierzchłe, pozahistoryczne „przed” zwykle oznacza bowiem uzyskanie społecznej aprobaty, gdyż tylko fakty „naturalne” przesadzają o prawdziwości i są dzięki temu niepodważalne. W tym kontekście płęć kulturowa nie jest niczym innym jak tylko imitacją, proces jej konstruowania ma bowiem charakter retroaktywny – jest ona naturalizowana za pomocą określonych gestów i gotowych zestawów zachowań. Joanna Mizielińska podkreśla, że Butler nie neguje biologiczności ciała, podkreśla jednak, że to, co uznajemy za cielesne, w istocie jest produktem kultury, który jest zakodowany oraz zmaterializowany w języku. Stajemy więc w obliczu kulturowej interpretacji ciała, a nie biologicznie obiektywnego faktu⁴.

Butler w swojej analizie charakteru relacji *butch/femme* podważa powszechne przekonanie o ich wtórności wobec wzorca heteronormatywnego. Dostrzega ona szczególnie potencjał wszelkich tożsamości określanych przez nią jako

² *Ibidem*, s. 99.

³ J. Butler, *Bodies that matter. On the discursive limits of „sex”*, Routledge, New York–London 1993, s. 4–12.

⁴ J. Mizielińska, *(De)Konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia*, Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 2004, s. 232.

„parodystyczne”. Rozważa ona pogląd o kobiecej naturze *femme* i anatomii jej pożądania innej kobiety. „Męskość” *butch* zyskuje wtedy nowy zestaw odczytań⁵. Sytuacja o erotycznym zabarwieniu w wykonaniu *butch* i *femme*, destabilizuje zatem zarówno kategorię kobiecości, jak i męskości. W takim razie uznaje Butler płęć biologiczną i kulturową za kategorie plasujące się na kontinuum i mogące przyjmować różne odcienie, i niebędące wartościami binarnymi. Podział kobiecość/męskość jest zatem niewystarczający dla opisu zjawisk społecznych. Rzeczywistość pokazuje bowiem, iż nie istnieją jedynie silne i twarde *butches* oraz efemeryczne i wiotkie *femmes* – w istocie mamy do czynienia z nieustannym przemieszczaniem się kulturowych strategii realizacji płci⁶. Podobne podejście stosuje Butler, analizując stylizacje płciowe odwołujące się do estetyki *drag queen*. Wskazuje ona na nieciągłość występującą między płcią biologiczną a płcią kulturową. W zależności od kontekstu spektakl *drag* może wskazywać na dysonans pomiędzy płcią anatomiczną a zainscenizowaną płcią kulturową, albo pomiędzy płcią biologiczną a płcią kulturową, lub pomiędzy płcią kulturową a inscenizacją⁷. Owe stylizacje Butler określa jako „szydercze punkty oporu” wskazujące na niedokładności w procesie cytowania, które dają możliwość twórczej ingerencji w spirali performatywności.

Teatr Krzysztofa Warlikowskiego

Krytyka teatralna często podkreśla fakt nowatorskiego podejścia Krzysztofa Warlikowskiego do zagadnienia ciągłości i spójności tekstu, na którym bazuje akcja sceniczna jego przedstawień. Stosowane przez niego przemieszczenia tekstu i perforacje prowadzą często w obszar transgresji, w rezultacie czego uzyskuje on obszar nieprzesłonięty zwyczajową fasadą dyskursu, w którym ujawnia się ciało. Tylko ono bowiem ma potencjał wyłonienia się spod językowego ogarnięcia, może zakłócić nieprzerwany tok dyskursu, przełamać tkanę kulturowo-językowej hegemonii. W pracy artystycznej Warlikowskiego możemy dostrzec wiele pięknych przykładów wyłamywania się ciał aktorów spod obszaru oddziaływania dyskursu władzy. Jest to przełomowy moment w historii relacji widz–aktor, gdyż ten drugi ma do zaoferowania komunikat o zupełnie nowej jakości. Jak bowiem zinterpretować nagie i wyuzdane ciała kobiet i męż-

⁵ J. Butler, *Undoing gender*, Routledge, New York–London 2004, s. 209.

⁶ *Idem*, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 226–228.

⁷ *Ibidem*, s. 247–248.

czyżn pogrążone w bachicznym transie, ciało Kalibana będące hybrydycznym połączeniem człowieka i zwierzęcia, wbrew prawdzie tekstu dramatycznego granego przez kobietę, ciała Carla i Grace – okaleczone, rozczłonkowane, poddane transformacji, nagie i bezbronne ciało Hamleta spoczywające obok trupa Poloniusza, drastycznie zmasakrowane ciało Penteusza zredukowane do szczątków umieszczonych w dwóch wiadrach, niezgodne kulturowo ciała transwestytów, nienaturalnie duże ciało tancerki z *peep-show*, wiotkie i niezmiernie piękne, półnagie ciała Lei i Hanana? Roland Barthes rzekłby prawdopodobnie, że istotą jest w tym ujęciu ciało, które czyni z siebie otwarty obszar teatralnych doświadczeń, ciało wyzwolone z kulturowych ograniczeń⁸. Odbiór owych spektakli z perspektywy ciała z pewnością nie wyczerpuje bogactwa znaczeń, które reżyser chciał zawrzeć w akcji scenicznej, jednak jak twierdzi Agata Adamiecka-Sitek:

Oglądane w tym ujęciu spektakle Warlikowskiego układają się w rozwijany w kolejnych spektaklach dramat ciała, które przebija się przez pokłady tekstów i warstwy kultury [...] Ciało – represjonowane przez logocentryczną kulturę, która sprowadza je do wymiaru przykłej konieczności – objawia tu całą swoją ambiwalentną potęgę [...]⁹.

W zasadzie ciężko jest z perspektywy teorii teatrologicznych mówić o realności ciała aktora – z chwilą wkroczenia na scenę staje się on bowiem nośnikiem znaczenia – jest znakiem, gestem – ciało na scenie zatem nie istnieje. Ciało aktora w jego realnym kontekście zostaje zatem ujęte w podwójny cudzysłów, gdyż zawsze powołuje się ono na treści spoza siebie – jest swego rodzaju formą znakową czekającą na wypełnienie, narzędziem do skonstruowania jakiejś innej postaci – nie ma ono posługiwać się własną ekspresją, a być co najwyżej odbiciem, zobrazowaniem czyjejś ekspresji.

Wśród większości odbiorców teatru pokutuje wiara w symboliczny wymiar sztuki, który neguje tendencję do „nieuzasadnionych” i zbyt „oczywistych” odniesień do cielesności. Zawsze jednak jest ciało jednym z surowców teatru, którego semantykę trzeba umiejętnie rozszyfrować. Umiejętne „wkomponowanie” ciała aktora w przestrzeń akcji scenicznej jest wielką sztuką – często staje się ono przytłaczającą koniecznością, którą z przymusu należy umieścić w toku narracji i obdarzyć znaczeniem. Ciało bowiem obdarzone jest mno-

⁸ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997, s. 89–91.

⁹ A. Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 245.

gością „elementów składowych”: gestem, mimiką, ruchem, tembrem głosu, które w kontekście teatru nie mogą być puste, przypadkowe, oderwane od siebie – słowem nie mogą zachować artystycznej suwerenności¹⁰. Współcześnie jednak kwestia intensywnego akcentowania scenicznej obecności ciała wydaje się bardziej skomplikowana, gdyż wymaga od reżysera skonfrontowania się nie tylko z jego estetycznym wymiarem, lecz także z kulturowo-obyczajowymi implikacjami. Jest to zatem posunięcie ryzykowne – ponadto im bardziej ciało przedstawione eksponuje swoją „mięśność”¹¹, tym trudniejsza staje się droga do nadania mu znaczenia przenośnego.

W swojej inscenizacji *Hamleta* Warlikowski w scenie rozmowy głównego bohatera z Poloniuszem, w której pada słynna kwestia: „Co czytasz, książkę?”, odpowiedź Hamleta brzmi: „Słowa, słowa, słowa”. Wbrew tradycji scenicznej, Hamlet zjawia się na scenie bez książki w ręce, ale w papierowej masce na głowie. Oprócz otworów na oczy i usta (z powodów praktycznych) maska nie pozostawiała żadnego fragmentu twarzy nieokrytym. Pozbawiona oblicza postać stojąca na scenie robi przerażające wrażenie, gdyż nasza relacja z Innym opiera się na twarzy, jako pewnego rodzaju nośniku ludzkiej podmiotowości¹². Stanowi ona podstawę porządku symbolicznego, na którym osadzony jest nasz system języka. Twarz drugiej osoby jest zatem gwarantem auten-

¹⁰ Zob. M. Kostaszk-Romanowska, *Problematyka ciała we współczesnej krytyce teatralnej*, [w:] *Ucielesnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl – praktyka – reprezentacja*, red. A. Wieczorkiewicz, J. Bator, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2007, s. 220–221, 223.

¹¹ Tu rozumiana jako *soma*, czyli nieznaczące ludzkie mięso w przeciwieństwie do *sarks* – naznaczonego boskim błogosławieństwem ciała życia (za: A. Adamiccka-Sitek, *Teatr i tekst...*, *op. cit.*, s. 254).

¹² Ludzka twarz w kontekście powyższych dywagacji nabiera szczególnego znaczenia – jest ona fasadą ukrywającą przerażający fakt, że zarówno inny, który stoi naprzeciwko mnie, jak i ja sam w istocie jestem tylko ożywionym mięsem. Ten rodzaj wyparcia wsparty fetyszyzacją twarzy opiera się także na językowym zapośredniczeniu. Dochodzenie do głosu tego, co znajduje się poza językiem i kulturą dotyczy jednostek, których podmiotowość nie została w pełni zintegrowana. Widok ciała poddanego procesom dezintegracji świadczy o niemożliwości pełnego przejścia przez sferę symboliczną – w teatrze Warlikowskiego znajdujemy mnogość takich ciał. Czemu więc służy ukazywanie cielesności z całą jej biologiczną dosłownością? Ciało u Warlikowskiego manifestuje nieustanne ludzkie zagubienie pomiędzy sobą – znakiem, a sobą – ciałem, prowadzące do pragnienia włamania się pod powierzchnię dopełnionej i zamkniętej wizji „ja”. Nacisk, jaki wywiera na nas przedsymboliczny chaos, powoduje, że wyparta, pierwotnie nietłamszona cielesność wraca.

tyczności, współobecności i moralności¹³. Brak integracji cielesnej ujawnia Hamlet także wtedy, gdy skutek powolnego kłęknięcia i chodzenia po scenie na czworakach, papierowa maska zaczyna spadać z jego twarzy, ukazując tym samym wydobywający się spod zakamarków porządek symboliczny. W scenicznej wizji Warlikowskiego proces ów przebiega nader przejmująco – ciało Hamleta nabiera zwierzęcej ekspresji, słowa ustają, a w ich miejsce pojawia się rodzaj przedjęzykowej realizacji ruchowej i niezrozumiałe, ciężko artykułowane dźwięki. Z ust cieknie ślina. Wszystko to sprawia wrażenie jakby ciało Hamleta nie było już zdolne do zapanowania nad własną fizjologią, podlegało dezintegracji. Płyny fizjologiczne jawnie bowiem „kpią ze świadomości”, zawstydzają ją¹⁴. Tożsamość jednostki utwierdzana jest codziennym patrzeniem w lustro oraz spotkaniami z Innymi twarzą w twarz – tym samym samopotwierdzaniem się. Dzięki pozbawieniu Hamleta twarzy i pozwalając przemówić poddanej procesom normatywnym cielesności, Warlikowski przywraca obszar zanegowanego ludzkiego doświadczenia. W scenie rozmowy z matką Hamlet staje przed publicznością zupełnie nagi, chce przemówić do niej, uzmysłowić, że wydarzenia, które stały się jej udziałem w istocie są wielką mistyfikacją uknutą na potrzeby wszechogarniającego spektaklu. Ciało Hamleta zdaje się bowiem jawnie kontestować binarny podział płci jako główną determinantę tożsamościową i ukazuje go jako sferę braku typową dla kondycji ludzkiej. Gertruda w całym swoim królewskim majestacie odpiera niewygodną dla niej prawdę, czego symbolem jest okrycie syna płaszczem. *Hamlet* Warlikowskiego przesiąknięty jest atmosferą cielesności, gdzie dobitnie uwydatniona zostaje ambiwalencja ciała będącego z jednej strony miejscem kumulacji rozkoszy i namiętności, a z drugiej „niezbywalnym” elementem ludzkiego gatunku, który skrupulatnie wypiera sfery stabuizowane.

W *Bachantkach* publiczność zostaje potraktowana widokiem zwierzęcych podrobów wyrzucanych z wiader na stół, na którym tkwi także realistycznie zrekonstruowana głowa Penteusza, którego ciało wcześniej zostaje brutalnie rozczłonkowane, wręcz rozszarpane. Przejmująca realność rozpadu ludzkiego ciała, jego nietrwałości, mięsny wymiar doprowadzają do przerwania fazy symbolizacji. Reakcja publiczności powodowanej gwałtownym uczuciem obrzydzenia jest spoza sfery racjonalności, uprzedza wszelki sens. Tym samym zarówno postacie na scenie, jak i widzowie dokonują transgresji ku temu, co

¹³ E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, tł. M. Kowalska, Zak, Kraków 1994, s. 233–234.

¹⁴ M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, UAM, Poznań 2000, s. 92 (za: A. Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst...*, op. cit., s. 263).

poza językiem i poza kulturą. Początkowo Penteusz występuje jako obrońca ustalonego porządku, gwarant przestrzegania prawa Ojców, piewca tradycji, sprawnie porusza się w obszarze słowa – świadczy o tym scena, gdy dumnie, z namaszczeniem wypisuje imiona kobiet, które z jego rozkazu mają zostać schwyte w związku z propagowaniem kultu Dionizosa. Gestem tym umieszcza się w przestrzeni normatywnego dyskursu – dyskursu opierającego się na hierarchii i wykluczających podziałach. Spełnia rolę ojca symbolicznego¹⁵. Jednak od wewnątrz rozsada go natłok cielesnej witalności, żywiołu, co wywołuje w nim falę niepohamowanej agresji. Panicznie próbuje zanegować, stłamsić w sobie wszelkie fizyczne instynkty – chce się odseparować, co w jednej ze scen przybiera dosłowny wymiar – Penteusz nakłada na siebie grubą, puchową kurtkę, która niczym zbroja ma mu pomóc chronić umysł od świadomości konieczności posiadania ciała. Przegrywa, gdyż po chwili jego płyny fizjologiczne ujawniają swoją nieodzowność – poci się – realna fizyczność ciała nie podlega redukcji. Także postać boga Dionizosa ujawnia aspekt swojej przynależności do sfery transgresyjnej. Jego mowa jest „upośledzona”, pochodzi z peryferii języka – z trudem artykułowane dźwięki nie tworzą żadnego czytelno komunikatu – czujemy jednak, że mamy do czynienia z groźbą.

Monolog otwierający akcję *Oczyszczonych* wypowiediany przez austriacką aktorkę Renatę Jett także jest przykładem cielesnej emancypacji. Fakt nieznamości polskiego powoduje, iż aktorka bardzo wyraźnie, zgodnie z regułami fonetycznymi stara się wypowiedzieć każdy dźwięk. Cały czas jest poza rytmem, poza akcentem – wyczuwa się, że nie odnajduje się ona w wewnętrznej gramatyce języka, w którym mówi. Ciąg słów układający się w przejmujący poemat brytyjskiej dramatopisarki Sary Kane *Łaknąć*, zdaje się płynąć obok niej samej – jakby był to tekst jedynie „wsadzony” w jej usta. Jett kaleczy słowa, wypowiada je z dużym trudem, starając się jak najwyraźniej wyartykułować każdą głoskę. Rodzaje gramatyczne ulegają przemieszaniu, nie możemy być zatem do końca pewni, czy mowa o płci żeńskiej czy męskiej i do kogo ostatecznie skierowane jest to miłosne wyznanie. Tak, jak twierdzi Julia Kristeva, osoba prawdziwie wyzwolona (w tym kontekście wręcz „oczyszczona”) swobodnie porusza się pomiędzy formami gramatycznymi, pomiędzy tym, co „kobiece”, a tym, co „męskie”. Pomimo „dramatu” językowego ogarnięcia – konieczności

¹⁵ Julia Kristeva wskazuje na nakaz, konieczność wyrzeczenia się pierwiastka kobiecego/semiotycznego z męskiego podmiotu. Niemożność wykonania takiego ruchu powoduje agresję skierowaną w stronę kobiet i tendencję do ich podporządkowania, „wpisania w dominujący porządek symboliczny” (zob. J. Bator, *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 16–18).

posługiwania się narzuconym systemem komunikacji, który zmusza do przyjęcia niepożądanego tożsamości, słowa monologu w wykonaniu Jett wywołują uczucie szczerzego wzruszenia. W *Oczyszczonych* emanacją idealnego nadzorca, wyznaczającego granice zachowań społecznie dopuszczalnych jest Tinker. To emisariusz świata tych, którzy ujarzmiają ciała i dusze, nadając im kształt wzorca heteronormatywności – jest wcieleniem władzy Michela Foucaulta występującej pod przykrywką rzetelnej i obiektywnej wiedzy naukowej¹⁶. Nie bez powodu akcja *Oczyszczonych* została umieszczona przez Sarę Kane na terenie kampusu uniwersyteckiego skrzyżowanego z obozem koncentracyjnym¹⁷. Nieprzypadkowe jest także to, że Tinker jest lekarzem, czyli jednym z tych, którzy produkują dyskurs oparty na wytwarzaniu ciał i tożsamości „poprawnych”, niestanowiących społecznego „zagrożenia”. Jednocześnie jest dealerem narkotyków, za pomocą których terroryzuje grupę studentów. Tinker bez skrupułów zezwala na brutalne pobicie i gwałt Carla, wymuszając przy tym zeznania dotyczące najbardziej intymnych aspektów jego pożycia z Rodem, za co zostaje ukarany obcięciem języka. Tak właśnie postrzega Warlikowski społeczną homofobię – jako akty niczym nieuzasadnionej przemocy. Znajduje to także odbicie w częstych sądach aprobujących relacje homoseksualne, pod warunkiem iż są niewidoczne. Dopóki Carl i Rod trzymali swój związek w tajemnicy, dopóty byli bezpieczni. Sceny, w których Tinker obcina Carlowi kolejno język – żeby nie mógł więcej powiedzieć swojemu kochankowi, że go kocha i ręce – żeby nie mógł więcej napisać, że go kocha. W końcu amputowane zostają mu także genitalia – żeby nigdy więcej nie mógł uprawiać zakazanej miłości. Warlikowski przemoc i nagość wpisaną w tekst dramatu Sary Kane *Oczyszczeni* przeistoczył w teatralną metaforę. Nic w przestrzeni scenicznej nie dzieje się przecież naprawdę – aktor, który traci ręce w toku akcji spektaklu, nie traci ich przecież naprawdę, tylko chowa za plecami, inny aktor nie dokonuje rzeczywistego aktu samobójstwa poprzez powieszenie się, tylko trzyma się sznura rękami, ciosy według tekstu dramatu wymierzone w ludzkie ciało, w istocie trafiają w worek treningowy. Dzięki temu przemoc fizyczna zostaje zmetaforyzowana i ze zdwojoną siłą uderza w sferę psychiki, co wy-

¹⁶ J. Kochanowski, *Fantazmat zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Universitas, Kraków 2004, s. 23–27.

¹⁷ Sarah Kane – brytyjska dramatopisarka; lesbijka; w swojej twórczości poruszała tematy przemocy; brutalność opisów zawartych w swoich dramatach tłumaczyła potrzebą „zejścia do piekła w wyobraźni, po to, żeby nie trafić tam w rzeczywistości; zmarła śmiercią samobójczą w lutym 1999 r. podczas pobytu w szpitalu psychiatrycznym; (zob. R. Pawłowski, *Obywatelka Kane*, „Wysokie Obcasy” 2002, nr 4 (148), s. 6–13).

trąca widza z jego poczucia komfortu i z utartych ścieżek interpretacyjnych¹⁸. Jednak przemoc ukazywana na scenie w wymiarze symbolicznym, w istocie swój początek czerpie z partycypacji w dyskursie wykluczenia. Realność aktów okaleczania, gwałtu i przemocy przenosi Warlikowski w sferę emocji – nie sama rzekoma dosłowność owych aktów wywołuje zatem sprzeciw, ale moralna współodpowiedzialność za nie. Najbardziej nawet intensywna, sceniczna eksploracja cielesności nabiera uzasadnienia, gdy znajdujemy dla niej kontekst zapośredniczony we współczesności.

Osobną kwestią z zakresu „nienormatywności” płci poruszaną przez Warlikowskiego w *Oczyszczonych* jest transseksualizm Grace. Jest uwięziona nie tylko w ciele kobiety, lecz także w kulturowym stereotypie kobiety, w całym zestawie atrybutów i zachowań przypisanych kulturowo kobietom. Grace co prawda ubrana jest w sukienkę na ramiączkach, buty na wysokim obcasie i czarne pończochy, ale spod tej powierzchowności prześwituje całe spektrum gestów, które zdradzają powinowactwo Grace ze światem męskim. Chodząc, stawia długie, zamaszyste kroki. Siadając, czyni to z rozszerzonymi nogami. Nie potrafi być kokieteryjna ani uwodzicielska. Teatr społecznych gestów zwyczajowo przypisanych kobiecie wyraźnie nie współgra z wewnętrznymi pragnieniami Grace – jej ciało jest ujarzmione, podporządkowane kulturowym wymogom. W tym wypadku strój kobiety jest przebraniem noszącym znamiona kostiumu teatralnego, a samo życie Grace to spektakl. Nie jest to jednak proste odwzorowanie koncepcji teatralnej opierającej się na dosłownym przeniesieniu życia na deski sceny. W tym wypadku mamy raczej do czynienia z teatrem bardziej prawdziwym niż samo życie, gdyż interpretującym kulturę pod kątem faktów nieuświadomionych, ukrytych pod powierzchnią takich pojęć jak „natura” i „normalność”. Jest to swoiste laboratorium, w którym jednak nie bada się tkanek i komórek. W swojej rozpaczce Grace udaje się do doktora Tinkera i prosi, wręcz błaga go o wykonanie na niej operacji zmiany płci – chce mieć męskie ciało, gdyż to, które ma, jest dowodem na boską omyłność. W jednej ze scen bohaterka ściąga z siebie ubranie kobiety i nakłada rzeczy zmarłego brata. Tego swoistego rytuału dokonuje ze spokojem i z namaszczeniem. Bielizna, spodnie, bluzka są pierwszym etapem na drodze ku całkowitemu przemienieniu się w mężczyznę i nadaniu nowej tożsamości płciowej. Jej piersi zostaną amputowane, a męskie genitalia przyszyte. Przemiana jednak nie kończy się sukcesem. Grace nie czuje się komfortowo – nie ma spazmów radości, jest raczej rozczarowanie. Podjęła ona bowiem działania ze sfery powierzchowności, która często nie nadąża za

¹⁸ M. Kostaszuk-Romanowska, *Problematyka ciała...*, op. cit., s. 228.

wewnętrzną wieloznacznością. Relacje płci biologicznej do tożsamości płciowej są o wiele bardziej skomplikowane i niemożliwe do opisanego w jednoznacznych kategoriach kobiece/męskie. W innej scenie, zachwycającej swoją wizualnością, ukazują się Grace ubrana w męski strój swojego brata, siedząca pod kozłem gimnastycznym. Towarzyszy jej Carl, który teraz ma na sobie jej sukienkę z poprzednich epizodów. Fakt amputacji jego rąk i stóp symbolicznie oznaczono czerwoną farbą. Nie przypadkiem zestawiono ze sobą te dwie postacie – oboje bowiem są okaleczeni, „wybrakowani”. Ich ciała niosą ze sobą piętno „nienormalności” oznaczane są jako „obce”. Ich tożsamość seksualna czy płciowa jest zagmatwana, przez co pozostają świadectwem niemożliwej transgresji. Obrazy tak konstruowane odwołują się do wszechogarniającej tendencji dychotomizacji, impulsu ujmowania zjawisk w kategoriach binarnych. Z tego też powodu kultura europejska zweryfikowała swoje podejście w stosunku do istot tzw. środka, nadając im wymiar ułomności, a nie radosnego pomnożenia w sobie form wynikających z koniunkcji dwóch tożsamości płciowych¹⁹. U Warlikowskiego takie posunięcie jest niemożliwe. Tutaj wyzwolenie się z ram funkcjonowania płci jest drogą prowadzącą ku śmierci, nie tylko ze strony instytucji represji, lecz także ze strony samego podmiotu.

W omawianym systemie reprodukcji płciowości na podstawie wykluczenia, badaczka Judith Butler nakazuje upatrywać szczególnego wpływu wydalniczej funkcji organizmu. To, co „oddziela się” od ciała, zostaje z niego zdefekowane, staje się czymś obcym – dzięki takiemu zabiegowi możliwe jest wyznaczenie granic podmiotu²⁰. W ten sam sposób „obce” ciała zostają wydalone z ciała społeczeństwa i tym samym – cytując Butler – Inni „stają się głównym”²¹. W *Oczyszczonych* spotykamy „odmieńców”, których heteroseksualny monolit pragnie oddzielić. Dzieje się tak, ponieważ przywołane zostają warianty miłości, dla których kultura heteronormatywna nie znajduje swoich reprezentacji – miłość homoseksualna i kazirodcza. W jednej ze scen Grace „wyrzuca” z siebie hasła, za pomocą których powyższa kultura „naznacza”

¹⁹ A. Adamiecka-Sitek, *Niedozwolona miłość, zakazana strata. Subwersja w teatrze Krzysztofa Warlikowskiego*, [w:] *Inna scena. Ciało, płeć, pożądanie. Tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie i teatrze*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Instytut Teatralny, Warszawa 2008, s. 213–214.

²⁰ W swojej koncepcji Butler odwołuje się do Julii Kristevej i jej terminu „abject”, który należy rozumieć jako nieczystość odpadająca od systemu symbolicznego, umożliwiającą przy tym powstanie struktury (zob. T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Aureus, Kraków 2001).

²¹ A. Adamiecka-Sitek, *Niedozwolona miłość...*, *op. cit.*, s. 217.

innych: „Zdzira, dawała swojemu bratu”, „Zabić ich wszystkich”, „To on nie był ciotką?”. Należy odesłać ich do kliniki Tinkera, poddać „resocjalizacji” i już „naprawionych” przywrócić społeczeństwu. Dobitnie widać to w scenie, gdy ciało Grace zadawany jest szereg ciosów. W mroku jednak nie widać, kto jest ich sprawcą. Ciało jest wręcz wstrząsane precyzyjnie zadawanym bólem. Dopiero po chwili z ciemności wyłania się postać oprawcy – Tinkera, uderzającego w worek treningowy. Znamienne jest tutaj fizyczna odległość dzieląca te dwie postacie – nie zmienia to faktu, iż adresatką przemocy ze strony Tinkera jest Grace. Tym bowiem, co przynosi ból i cierpienie, nie jest przemoc fizyczna, ale dyskurs wykluczenia. Ponieważ mowa tutaj o miłości skazanej na wykluczenie i niespełnienie, powstaje wokół niej przestrzeń martwoty i śmierci. Celnie opisują słowa Roda: „Śmierć nie jest najgorszą rzeczą, jaką mogą ci zrobić. Mogą odebrać ci życie, nie zabijając cię wcale”²². W finałowej scenie przedstawienia widzimy dwie „kalekie” postacie: Grace–Graham i Carl. Przebrani w „nie swoje” ubranie idą, trzymając się za ręce. Stawiają niezdarne, pokraczne kroki będące pochodną ich trudnej sytuacji tożsamościowej, ich „ułomności” i „nieprzystawalności” do świata, w którym przyszło im żyć – z trudem utrzymują równowagę. Jawią się jako figura nosząca ze sobą obraz potwornego braku i niespełnienia, uosobienie androgyne.

Inscenizacja *Poskorumienia złošnicy* autorstwa Warlikowskiego jest próbą ukazania mechanizmów „przyuczania” kobiety do odpowiedniego wykonywania zaleceń w ramach własnej płci, czyli do należytego jej odgrywania. Specjalistami w tej dziedzinie okazuje się trójka transwestytów, którzy w bezpośredni i bezceremonialny sposób manifestują Katarzynie najlepsze sposoby realizowania kobiecości. Tuż po nocy poślubnej Kasi i Petrucchia przysłuchują się oni rozmowie małżonków. Po chwili jednak odśpiewują pieśń, której słowa są wylicznką najbardziej stereotypowych części damskiej garderoby – gorsety, koronki, woalki itp. Sami wykonawcy swoim „nadmiarem kobiecości”, czy też doskonałą realizacją kobiecości odsyłają wprost do wizerunku prostytutki²³. Pojawiają się bowiem blond peruki z długimi kręconymi włosami, krótkie spódnice, błyszczące płaszcze, futerka oraz nieodzowne buty na wysokim obcasie i ostre makijaże. Aktorzy wcielający się w *drag queens* w sposób stereotypowy odgrywają swoje żeńskie role. Chodząc, zalotnie kręcąc biodrami, przekomarżają się odnośnie do jakości ubrań i własnej urody, przechwalają się swoimi męskimi

²² S. Kane, *Oczyszczeni*, tł. K. Warlikowski, J. Poniedziałek, Wrocławski Teatr Współczesny, Wrocław [2001].

²³ M. Kwaśniewska, *Od wstępu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 49.

„zdobycami”. Mężczyźni ostentacyjnie udający kobiety uruchamiają ogromny potencjał subwersywny tego przedstawienia. Uderza fakt, że Katarzyna otrzymuje lekcje z „bycia kobietą” od płciowych przebierańców. Jak celnie zauważa Agata Adamiecka-Sitek, mamy tu do czynienia nie tyle z osobami jawnie imitującymi kobiecość, ile ostentacyjnie „odgrywającymi owo udawanie²⁴”. Efektem jest zatem ukazanie imitacyjnego wymiaru płci. Jak wskazuje bowiem Judith Butler, zarówno kobiecość, jak i męskość traktowana esencjonalnie przypisana osobom o określonej anatomii, jest konstruktem, „imitacją pozbawioną oryginału” realizowaną poprzez zespół kulturowo wymuszanych zachowań. W tym miejscu Butler pozostaje zgodna z Michl'em Foucaultem – ciało jest obszarem kulturowego zapisu, a sam podmiot jawi się jako wytwór represyjnych mechanizmów kultury. Przedstawienia *drag* opierają się na celowym i wyraźnym zaznaczeniu rozdźwięku, nieprzystawalności anatomii performerera i płci kulturowej, którą imituje. W tym kontekście jesteśmy postawieni wobec trzech poziomów cielesności: płci anatomicznej, tożsamości płci kulturowej oraz samego odegrania owej płci. *Drag*, unifikując obraz kobiety, wskazuje także na pewne aspekty doświadczania płci kulturowej, które fałszywie są „naturalizowane w ramach regulacyjnej iluzji heteroseksualnej spójności²⁵”. Poprzez odgrywanie płci *drag* ukazuje jej naśladowczą, przypadkową i wtórną naturę. W ten sposób odsłania się przed nami wewnętrzna nieprzystawalność płci biologicznej i kulturowej oraz kulturowy mechanizm wytwarzający ich spójność. Ważne jednak, że używane w tym kontekście pojęcie „parodia” nie implikuje wcale żadnego oryginału czy też wzorca. W rzeczy samej jest to karykatura kategorii oryginału. Lekcja kobiecości, która zostaje udzielona Katarzynie przez trzech transwestytów, bazuje na nauce performatywnych strategii konstruowania płci skoncentrowanych wokół nakazu cytowania normy. Fragment ten odsłania całkowicie wtórny i powielający wymiar pojęć kobiecości i męskości. Butler zwraca uwagę na naturę samej parodii i jej subwersywny aspekt. Realizacje *drag* otwierają możliwość przeciwstawienia się panującym opresyjnym mechanizmom „obróbki” płciowej fundowanej nam przez kulturę. Butler nie nawołuje jednak do całkowitego odrzucenia strategii powielania normy – to, co możemy zrobić, to świadomie ją przeinaczyć i nieszczerze cytować.

²⁴ A. Adamiecka-Sitek, *(De)konstrukcja kobiecości w „Poskromieniu złośnicy” Krzysztofa Warlikowskiego*, [w:] *Inna Scena. Kobiety w historii teatru polskiego*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Instytut Teatralny, Warszawa 2006, s. 129.

²⁵ J. Butler, *Zapis na ciele, performatywna wywrotowość*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chałupnik et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 593.

Poskoromienie złoŃnicy Warlikowskiego odsłania dwie moŹliwosci interpretacyjne. Z jednej strony uznać moŹna, iŹ demaskuje on oparte na przemocy mechanizmy przetwarzania płci i tym samym wskazuje na pewien potencjał emancypacyjny. Z drugiej jednak strony nasuwać siê moŹe przekonanie o nieuchronnoŹci i determinizmie owych mechanizmów. Wniosek o imitacyjnej naturze płci nie staje siê bowiem udziałem główniej bohaterki przedstawienia – Kasi. Od poczátku jest ona świadoma „patriarchalnego ogarnięcia”, któremu podlega. Naiwnie przy tym ufa, Źe samodzielna decyzja, aby nie być „kobietą kobietą” wystarczy, Źeby nie podlegać nakazom obowiązującego systemu. Prowokuje, podwaŹa społeczne konwencje, doskonale wie, jaka jest jej rzeczywista pozycja jako kobiety, ale nie zgadza siê na teatr sztucznych gestów. Batalię tę przegrywa, bo zapomina, Źe pomimo swojej kontestacji, nadal pozostaje aktorką na scenie kultury. Moment przewrócenia Kasi występującej w ogromnej barokowej sukni przez Petruchia jest wielce wymowny. Gdy upada, przepastna krynolina nie pozwala jej siê podnieŹ – kobieta niezdarne macha nogami, przypominając przetrąconego Źuka. Niezwykle niewygodna i niepraktyczna suknia odsyła do społecznych barier i nakazów regulujących kobiece zachowanie i ciało. LeŹąca kobieta, bezskutecznie usiłująca siê podnieŹ, wystawiona jest na poŹmiewisko – śmiech i drwina sà bowiem jednym z najskuteczniejszych narzędzi piętnowania innoŹci.

ReŹyser często wykorzystuje estetykê *drag* w swoich spektaklach. Świat sceniczny *Kruma* takŹe pełen jest postaci nieprzystających do rzeczywistoŹci, nieudolnych, groteskowych oraz ucieleŹniających wyparte sfery osobowoŹci, jednym z nich jest Taktyk – safandula o uległym charakterze, który nie znajdując dla siebie reprezentacji w ramach obowiązującego modelu męskoŹci, ostatecznie odnajduje siê w estetyce *drag queen*. TakŹe najnowsze realizacje reŹysersa osadzone sà w tej stylistyce – Jacek Poniedziałek występujący w *Kabarecie Warszawskim* w stroju *drag* odgrywa postać wyjątkową – jest nie tylko konferansjerem, lecz takŹe przewodnikiem wskazującym publicznoŹci kierunek myŹli, poŹrednikiem pomiêdzy rzeczywistoŹcià a światem scenicznym. Nienormatywnym ciałem w teatrze Warlikowskiego jest postać Kalibana z *Burzy*. Postać ta – „dziecko natury” wychowane zostało z dala od cywilizacji i w zwiàzku z tym jest „nieprzetworzone” kulturowo i niepotrafiàce wypowiedzieć siê w ramach języka – kaŹda próba wypowiedzenia jakiegokolwiek słowa koŃczy siê porażką – słowa grzęzną w gardle i zamieniają siê w strugę niezrozumiałych dŹwiêków. Kalibanowi brakuje zatem fizycznej moŹliwosci wyrażenia siebie, swoich emocji, myŹli. Bardzo dotkliwie okazuje siê stopniowe wchodzenie w rolê, która jest mu narzucana – uczy siê słów, które jednak nie

chcą opuścić jego gardła, jest zmuszony do partycypowania w społecznym spektaklu, którego sensu nie jest w stanie ogarnąć.

Zakończenie

Opisane przykłady ze spektakli Krzysztofa Warlikowskiego wskazują na odwieczne pragnienie tworzenia *communitas* – wspólnoty międzyludzkiej będącej jednak przeciwieństwem jasno określonych, zhierarchizowanych stosunków społecznych. *Communitas* istot liminalnych²⁶ to wspólnota, solidarność, ekumena osobników niewpisujących się gładko w porządek społeczny, amorficznych, posiadających potencjał wywrotowy – niosących zatem pewne zagrożenie. Byty liminalne nie poruszają się w obrębie znanych, powszechnych kategorii, są na marginesie prawa, konwencji, społecznych umów. Z tego też powodu liminalność przywołuje skojarzenia ze śmiercią, ciemnością, biseksualnością, chaosem, dysharmonią. Ciałom tym nadaje Turner szczególnie status, a właściwie odbiera im jakikolwiek status – ponieważ nie mają nic, mogą być nadzy, pokornie znoszą cierpienie i ból, cechują się pasywną postawą wobec swoich oprawców – posłusznie spełniają każdy rozkaz. W ich świecie dychotomia płci zostaje zachwiana i zminimalizowana. Cechuje ich także szczególnie status językowy – dla istot liminalnych mowa nie jest bowiem naturalną czynnością – nie są oni językowo ogarnięci²⁷. Stąd też Carlowi z *Oczyszczonych* zostaje amputowany język. W innej scenie Grace uczy Grahama czytać, jednak tuż przed samobójczą śmiercią odrzuca on ideę słowa i rytualnie pali książkę – wiedza, która miała przynieść mu zbawienie okazała się bowiem źródłem kolejnych cierpień. Kaliban z *Burzy* został przez Mirandę nauczony ludzkiej mowy, jednak i jemu nie przyniosła ona szczęścia – nadal pozostał obcym. Także mowa Dionizosa z *Bachantek* jest z trudem artykułowana i nie daje się zrozumieć. Szczególne zainteresowanie tym wątkiem świadczy o ambiwalentnym stosunku reżysera do kwestii języka – z jednej strony teatr nierozzerwalnie związany jest z tradycją słowa, z drugiej jednak mowa jest dla niego doświadczeniem progowym i niewytłumaczalnym, w którym dopatruje się skazy, genezy cierpienia i wyalienowania. Powyżsi bohaterowie nie realizują kulturowych, nor-

²⁶ V. Turner, *Proces rytualny*, [w:] *Antropologia widowisk...*, op. cit., s. 122–123.

²⁷ Grzegorz Niziołek w fakcie, iż wielu bohaterów Warlikowskiego nie dokonało transgresji do sfery symbolicznej związanej z posługiwaniem się mową, doszukuje się odwołań do kryzysu inicjalnego typowego dla koncepcji obrzędów przejścia Arnolda van Genepa (G. Niziołek, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Homini, Kraków 2008, s. 68).

matywnych zaleceń, nie są bezpiecznie zadomowieni w świecie, nie są zatem także zadomowieni w języku. Są ludźmi pozostającymi na obrzeżach kultury, osamotnionymi i w pewnym sensie także bezdomnymi. Wtłoczenie ich w rzeczywistość językową oznacza wystawienie ich na działanie jej wykluczających mechanizmów. Z tego też powodu cechuje ich lęk i głęboka nieufność wobec konieczności językowej komunikacji ze światem – język bowiem zmusza ich do przyjmowania niepożądanego tożsamości, jest przyrządem do zadawania cierpienia, skazuje na niekończące się „poszukiwanie właściwego słowa”.

Jedyną możliwością wyzwolenia się spod działania dyskursu cielesności jest „twórcze” podejście – życie należy traktować jako obszar niedomknięty, co doprowadzić może do destabilizacji społecznych norm. Szczególną rolę w tym procesie przypisuje Foucault osobom transgenderowym, które są rozproszone w swoim pragnieniu realizowania którejś z płci. Dobitnie wskazują one na arbitralność norm płciowych, wyznaczając jednocześnie ich granice, tak jak dewiant jest znakiem „końca normalności”. Jedyne przestrzeń marginalna daje możliwość przekroczenia ograniczeń kulturowych skumulowanych wokół pojęcia „norma” – tylko z niej może wziąć swój początek fala destabilizacji.

Istnieje zatem rodzaj teatru prawdziwszego niż samo życie. Teatru, który nie bazuje na powszechnym skojarzeniu z imitacją i udawaniem. To rzeczywistość jest wielką grą, w której każdemu została z góry przypisana rola i gdzie możliwości twórczej interwencji są jednak ograniczone. Ponieważ codzienność to gra pozorów, paradoksalnie to teatr właśnie tworzy przestrzeń, gdzie kulturowe mechanizmy zostają podważone i obnażone. Spektakl realizuje bowiem swój transgresyjny potencjał, wskazując na iluzoryczny charakter tego, co zwykliśmy nazywać rzeczywistością²⁸.

Bibliografia

- Adamiecka-Sitek A., *(De)konstrukcja kobiecości w „Poskromieniu złoŹnicy” Krzysztofa Warlikowskiego*, [w:] *Inna Scena. Kobiety w historii teatru polskiego*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Instytut Teatralny, Warszawa 2006.
- , *Niedozwolona miłość, zakazana strata. Subwersja w teatrze Krzysztofa Warlikowskiego*, [w:] *Inna scena. Ciało, płeć, pożądanie. Tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie i teatrze*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Instytut Teatralny, Warszawa 2008, s. 213–214.

²⁸ J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984, s. 156–173.

- , *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
- Bakke M., *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, UAM, Poznań 2000.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997.
- Bator J., *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 16–18.
- Brach-Czaina J., *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984.
- Butler J., *Bodies that matter. On the discursive limits of „sex”*, Routledge, New York–London 1993.
- , *Undoing gender*, Routledge, New York–London 2004.
- , *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, tł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- , *Zapis na ciełe, performatywna wywrotowość*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chałupnik et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Duniec K., *Ciało w teatrze. Od transcendencji do transgresji*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2006, nr 2.
- Kane S., *Oczyszczeni*, tł. K. Warlikowski, J. Poniedziałek, Wrocławski Teatr Współczesny, Wrocław [2001].
- Kitliński T., *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristewej*, Aureus, Kraków 2001.
- Kochanowski J., *Fantazmat zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Universitas, Kraków 2004.
- Kostaszuk-Romanowska M., *Problematyka ciała we współczesnej krytyce teatralnej*, [w:] *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl – praktyka – reprezentacja*, red. A. Wieczorkiewicz, J. Bator, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2007.
- Kwaśniewska M., *Od wstępu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristewej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Lévinas E., *O Bogu, który nawiedza myśl*, tł. M. Kowalska, Znak, Kraków 1994.
- Mizielińska J., *(De)Konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia*, Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 2004.
- Niziołek G., *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Homini, Kraków 2008.
- Pawłowski R., *Obywatelka Kane*, „Wysokie Obcasy” 2002, nr 4 (148), s. 6–13.
- Turner V., *Proces rytualny*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chałupnik et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 122–123.

Summary

Transgressions in the theatre of Krzysztof Warlikowski

The article is an attempt to anthropological-theatrical analysis of bodily representations in the performances of Krzysztof Warlikowski. Taking as a starting point the theory of Judith Butler, I consider the way in which the body and its transgressions are explored on the basis of theater, revealing the arbitrariness of both sexual and cultural norms.

