

GABRIELA ABRASOWICZ
UNIwersytet Wrocławski, Wrocław

ROLA CIAŁA W POSZUKIWANIU (UTRACONEJ) TOŻSAMOŚCI

(na podstawie dramatu *Archetyp: Medea – monolog dla kobiety, która czasami mówi* Ivany Sajko)

Współczesne teksty kultury stanowią dowód na to, iż rzeczywistość postrzegana i przedstawiana przez pryzmat ciała stała się znakiem najbardziej ilustrującym przemiany oraz przesilenia pojawiające się we współczesnej cywilizacji. Przyjęcie cielesnej perspektywy zmienia formę oraz jakość obrazowania aktualnych zjawisk, a także wiąże się ze swoistym dystansem wobec tradycyjnych wzorców reprezentacji rzeczywistości.

W nowoczesnych rozwiązaniach objawia się rozpaczliwe wołanie i walka o ciało¹ jako jedyny środek pozwalający na wyrażenie oraz przetworzenie doświadczanego i wchłanianego przez jednostkę chaosu rzeczywistości wraz z jej skłonnością do dynamicznych przemian. Nowa socjopolityczna sytuacja stała się przyczyną powstania nowego światopoglądu, nowej skali wrażliwości oraz powołała do życia nowoczesną dramaturgię, która ustanawiać miała nową formę i jakość artystycznego wyrazu. Na szczególną uwagę zasługuje dramatopisarstwo kobiece stojące bardzo wyraźnie pod znakiem ciała i cielesności. Somatyczność, znamieną dla utworów współczesnych dramatopisarek,

¹ *Ciało widzialne. Wykłady otwarte Teatru Narodowego*, pod red. M. Rochowskiego, Warszawa 2007, s. 89.

stanowi o specyfice tego zjawiska. Opisywanie rzeczywistości to realizowanie opisu ciała i poprzez ciało.

W europejskiej dramaturgii połowy i końca lat 90-tych minionego wieku doszło do pewnego przesunięcia dynamiki wyrazu. Odczuwalny kryzys języka pchnął twórców do poszukiwań bardziej wymownego sposobu dekonstrukcji stabilnej jak dotąd rzeczywistości. Poszukiwanie nowych form wyrazu doprowadziło autorów, a przede wszystkim autorki, do odczuwania i odzyskiwania swojego ciała, tego dotychczas nie-własnego, wyobcowanego, będącego w dyspozycji władzy i pożądanego mężczyzn. W tym sensie sformułowany przez Hélène Cixous postulat „pisanie – mówienia ciałem” oznacza uwolnienie się kobiety spod męskiej kontroli. Jednocześnie odzyskanie swego ciała oznacza odkrycie miejsca, w którym artykułują się podstawowe instynkty jednostki, które były dotąd wypierane i przemilczane².

Ciało kobiety, stawiane zazwyczaj na równi z ciałem Innego, stało się ramą dla szeregu artystycznych reprezentacji³. Kobiety częściej bowiem niż mężczyźni stoją blisko swoich historii. Piszą o sobie – nie o sobie, tylko sobą, swoim ciałem. Wynika z tego pewna zależność, że być bliżej swoich historii znaczy tyle, co być bliżej swojego ciała. Jedną z możliwości badania odmienności kobiecej literatury jest dostrzeżenie łączności i zależności między tym rodzajem pisarstwa a ciałem kobiecym. Wywodzi się ono z przeświadczenia, że biologia, anatomia, seksualność jest pewną tekstualnością, tak więc odczuwanie ciała determinuje automatycznie sposób odczuwania świata oraz pisania. Odwoływanie się do kobiecych doświadczeń egzystencjalnych materializujących się wewnątrz oraz na powierzchni ciała umożliwi otwarcie się, odkrywa niezwykły potencjał i nie powinno być utożsamiane z prymitywnym ograniczeniem⁴.

Powrót do ciała stanowi atrakcyjny postulat kobiecej praktyki literackiej również na obszarze krajów byłej Jugosławii. Realizacja psy-

² M. Czarnicka, *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*, Wrocław 2004, s. 180.

³ *Ciało widzialne...*, s. 109.

⁴ H. Jaxa-Rozen, *Opowiadanie ciałem: kilka uwag o współczesnej poezji kobiecej*, [w:] *Narracje, (auto)biografia, etyka*, pod red. L. Koczanowicza, R. Nahornego, R. Włodarczyka, Wrocław 2005, s. 79.

chosomatycznego wymiaru pisarstwa nabiera niewątpliwie szczególnej wagi w twórczości współczesnych dramatopisarek, które realizują pewne założenie, zgodnie z którym jaźń i ciało są nierozłączne, rzeczywistość postrzegana jest za pomocą świadomości już ucieleśnionej, zaś obraz ciała funkcjonuje jako fragment obrazu świata.

Ivana Sajko (ur. 1975 w Zagrzebiu) to ceniona i wielokrotnie nagradzana chorwacka dramatopisarka, młoda artystka, która tworzy w nurcie nowoczesnej sztuki radykalnej, redaktorka czasopisma literackiego, teoretyczka i realizatorka teatralna. Jest inicjatorką nowatorskich projektów teatralnych (np. *Rose is a rose is a rose*), ale przede wszystkim autorką kilkunastu dramatów, z których do najbardziej znanych należą: *Pomarańcza w obłokach* (*Naranča u oblacima*, 1997), *Żebro niczym zielone mury* (*Rebro kao zeleni zidovi*, 2002), *Kobieta-bomba* (*Žena-bomba*, 2003), *Europa – Monolog dla matki Courage i jej dzieci* (*Europa – Monolog za majku Courage i njezinu djecu*, 2004) i analizowany przeze mnie utwór *Archetyp: Medea – Monolog dla kobiety, która czasami mówi* (*Arhetip: Medeja – Monolog za ženu koja ponekad govori*, 2000). Ma na swoim koncie także dwie powieści: *Rio bar* nagrodzoną w Chorwacji jako najlepsza powieść 2006 roku i najnowszą propozycję pt. *Historia mojej rodziny* (*Povijest moje obitelji*, 2009) oraz rozprawę teoretyczną *W stronę obłędu (i rewolucji)* (*Prema ludilu [i revoluciji]*, 2006). Chociaż należy w Chorwacji do przedstawicielek młodego pokolenia artystycznego, to jednak posiada sprecyzowane i wyraziste poglądy. W swych realizacjach w niezwykle dojrzały sposób komentuje świat i dzieli się swoimi wątpliwościami. Jej utwory cieszą się ogromnym uznaniem wymagających odbiorców. Nowa percepcja i nowa metoda formułowania sądów urzeczywistniają się najpełniej w materii zaangażowanego teatru postdramatycznego (zgodnie z założeniami teorii Hansa Thiesa-Lehmanna⁵). Nielinearne, „zagęszczone” teksty dramatyczne chorwackiej autorki przedstawiają pole, na którym uaktywnia się i współlistnieje wiele dyskursów. Doskonale współgrające ze sobą elementy ekspresyjne oraz refleksyjne nigdy nie funkcjonują bez filozoficznej „podszewki” utworu, nasycy-

⁵ Por. H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009.

nej współczesnymi teoriami. Sajko nie kryje źródeł swych inspiracji. Otwarcie odwołuje się również do, obok Medei, licznych kulturowych archetypów, takich jak Europa czy Orfeusz i Eurydyka oraz przenosi je na grunt współczesny. Wchodzi również w intertekstualny dialog z innymi tekstami literackimi. Rzeczywistość mitologiczna zostaje w jej utworach skonfrontowana z wywołującą frustrację teraźniejszością. Co jednak najważniejsze, Sajko w swych dramatach ujmuje zagadnienia na poziomie (g) lokalnym, oddając nierozzerwalność dwóch wymiarów: lokalnego i globalnego.

Dramat Ivany Sajko *Archetyp: Medea – monolog dla kobiety, która czasami mówi*⁶ w sposób ewidentny nawiązuje do tragedii Eurypidesa. Starożytny dramat – przypomnijmy – opowiada o burzliwych losach namiętej nie-ludzkiej i nad-ludzkiej (przedstawianej jako czarodziejka) Medei, która zdradzona i wykorzystana przez argonautę Jazona oraz nowe okoliczności społeczne, zabija w szale zemsty własne dzieci. Czyni to, aby ukarać ich ojca, Jazona, a przy tym pogrążyć samą siebie w nieszczęściu i bólu. Bohaterka ta posiada cechy wysoce niepożądane u kobiety. Mądra – głęboko świadoma własnych praw i możliwości zmiany scenariusza – zbyt stanowczo i zaciekle walczy o prawo do decydowania o swoim losie oraz do samodzielnego działania według własnych zasad. Potrafi wsłuchać się w swoje potrzeby, niemniej jednak rozczarowanie własnym życiem i emocjonalna ambiwalencja potęgują tylko jej negatywne, destruktywne reakcje.

Wyłamująca się spod władzy reguł kobieta nie może zrzucić z siebie jarzma barbarzyńki, zatem Obcej, więc niebezpiecznej i wykluczonej, bezkompromisowej i zdeterminowanej. Ale to właśnie ta jej Inność była i nadal jest tak inspirująca dla artystów. W samym tylko XX i na początku XXI wieku do swoich literackich światów Medeę zaprosili m.in. prozaicy: Gertrud Kolmar: *Żydowska Matka* (1978), Ludmiła Ulicka: *Medea i jej dzieci* (1996), Christa Wolf: *Medea: Głosy* (1996) oraz twórcy dramatów: Árpád Göncz: *Węgierska Medea* (1976), Heiner Müller w tryptyku: *Gnijący brzeg, Materiały do Medei* oraz *Krajobraz*

⁶ I. Sajko, *Arhetip: Medeja – Monolog za ženu koja ponekad govori*, [w:] *idem, Žena – bomba*, Zagreb 2004. [Cytowane fragmenty pochodzące z tego samego wydania prezentuję w przekładzie własnym wraz z odpowiednim numerem strony].

z *Argonautami* (1982), Leo Katunarić: *Medea 1995* (1995), Dea Loher: *Medea na Manhattanie* (1999), Tom Lanoye: *Mamma Medea* (2001), Cherrie Moraga: *Głodna Kobieta: Meksykańska Medea* (2001), Nino Haratischwili: *Moje i twoje serce. Medea* (2007).

Frekwencja przetwarzania i uwspółcześniania mitu w tak szerokim kontekście światowej literatury stanowi ewidentne potwierdzenie aktualności i nośności tego tematu. Nie dziwi zatem fakt, że także chorwacka pisarka dołączyła do grona twórców zafascynowanych tą archetypową postacią. Konstrukcja historii Medei wiązała się zazwyczaj z prezentacją naruszenia przede wszystkim bezwarunkowej, naturalnej, zakodowanej biologicznej miłości macierzyńskiej, która zwyczajowo stanowi kryterium przy definiowaniu „prawdziwej” kobiecości. W przypadku analizowanego monologu napisanego przez Ivanę Sajko dla kobiety, która czasami mówi, dzieciobójstwo, zgubna namiętność, zazdrość, zderzenie z cywilizacją nie są głównymi wyznacznikami, na których opiera się problematyka tekstu. Tworzą one niejako punkt wyjścia dla autorki, która w centrum rozważań umieściła problem izolowanej i izolującej się Inności. W wielu współczesnych adaptacjach tej historii zaobserwować można pewne dążenia autorów do rekonstrukcji i reinterpretacji antycznego ujęcia. Pojawiają się nowe wcielenia Medei, jej postać ulega dziś różnym metamorfozom, jednak Sajko w swej projekcji mitu idzie jeszcze dalej – przekracza go. Demaskując archetyp, dramatopisarka rozprawia się ze skostniałymi, nieadekwatnymi kulturowymi reprezentacjami kobiecości oraz zmienia i poszerza tory myślenia o płci i tożsamości, kierując je na nowe obszary, kładąc tym samym podwaliny pod nowy system interpretacji podmiotowości jednostki.

Kierunek literackich działań dramatopisarki wytycza triada kluczowych pojęć Tekst – Ciało – Trauma, będących również podstawą koncepcji chorwackiej badaczki Andrei Zlatar, piszącej o współczesnej chorwackiej literaturze kobiecej⁷. Ten istotny dla twórczości Ivany Sajko, zaadaptowany i z powodzeniem wykorzystywany układ odniesienia, pełni również funkcję klucza interpretacyjnego. Fakt, że autorka obroną strategię artystyczną osadziła na tak specyficznym fundamencie

⁷ Por. A. Zlatar, *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb 2004.

ideowo-tematycznym pokazuje, że coraz częściej tekst, ciało i trauma stanowią zazębiające się, przenikające nawzajem obszary i odgrywają coraz bardziej istotną rolę zarówno w realizacjach literackich, jak i w pracach krytyczno-badawczych. Bazowanie na systemie wyżej wymienionych kategorii pozwala na oryginalne i nowe odczytanie problemu obcości oraz wyobcowania kobiet w nowych okolicznościach społeczno-kulturowych.

Dramaty konstruowane przez Ivanę Sajko stanowią *novum* pod względem zarówno doboru poruszanych tematów, jak i rozwiązań formalnych. Chorwacka dramatopisarka podjęła próbę prze-pisania i prze-budowania znanego mitu o Medeji, by przedstawić go w niezwykle wymownej formie współczesnego kobiecego autobiograficznego solo-performance`u. Rozpisany na głosy monolog liryczny odbiega od klasycznie pojmowanego tekstu dramatycznego i funkcjonuje jak swego rodzaju wiersz prozą, który tworzą przypadkowo zestawione notatki z już odegranego przedstawienia. Utwór został wprawdzie określony mianem monologu, jednak w jego ramach aktywizują się i przeplatają, czasem trudne do zidentyfikowania, głosy trzech kobiet: autorki, aktorki i bohaterki, co wzbogaciło oraz poszerzyło perspektywę artystycznej prezentacji. W utworze zarówno struktura tekstu, jak i konstrukcja kobiecości ma charakter fragmentaryczny. Alternatywny sposób prowadzenia narracji rozpisanej na „roztrojoną” figurę kobiecą stanowi realizację poetyki opisywanej przez wspomnianą już Andreę Złatar. U Sajko *Tekst* można utożsamić z autorką dramatu oraz treścią notatek z przedstawienia o Medeji, kategoria *Ciała* w pełni odnosi się do aktorki odtwarzającej rolę Medeji, natomiast *Trauma* koresponduje z doświadczeniami bohaterki – współczesnego wcielenia Medeji⁸. Te trzy elementy nie funkcjonują jednak osobno: Ciało *Tekstu* koegzystuje i jest sprzężone z materialnym *Ciałem* aktorki, co stanowi plan reprezentacji i pole, na które transponowane są obrazy ciała bohaterki naznaczonego śladami *Traumy*. Poprzez rozluźnienie spójności tekstu, fragmentaryczność, nielinearność, ekscentryczność, dygresyjność oraz somatyczność autorka realizuje założenia „pisania własnym ciałem”.

⁸ Pragnę tu podziękować Magdalenie Koch, która zainspirowała mnie do takiej interpretacji tekstu Ivany Sajko.

Pierwiastek kobiecy odgrywa istotną rolę w twórczości Chorwatki: kobieta z myślą o innych kobietach lepi bohaterki swych dramatów z fragmentów rozmaitych wyobrażeń kobiecości, po czym oddaje głos ich ciałom. Zdepersonalizowane bohaterki charakteryzują się niskim stopniem indywidualizacji (często są to bezimienne postaci) oraz pozbawione są precyzyjnych referencji (takich jak wiek, pochodzenie, narodowość), określa je przede wszystkim przypisana rola płciowa. Każda z nich może być początkowo odbierana jako swego rodzaju *Everywoman*, ale ich ciała stanowią ilustracje osobnych historii. Autorka dostrzega i analizuje problem kobiecej tożsamości, nie tworzy jednak żadnych nowych feministycznych programów ani utopii. Kreuje rodzaj prawdopodobnego, utrwalonego przez męski świat obrazu kobiety, aby podkopać fundamenty panujących stereotypów i poddać je dekonstrukcji.

Będąca wciąż przedmiotem zainteresowania postać Medei stanowi prefigurację złej matki-dzieciobójczyni oraz odrzuconej, o władniętej żądzą zemsty zdradzonej żony, a co najważniejsze – jest figurą namiętnej, popędliwej barbarzynki/Obcej. Sajko osadziła bohaterkę naznaczoną archetypowym kodem w nowoczesnej rzeczywistości i skoncentrowała się na dramatycznym braku przynależności Medei, niemożności pokonania problemów związanych z definicją samej siebie i samoakceptacją. Autorka sygnalizuje problem nieustannego obowiązku negocjowania tożsamości, walki o nią, skłania do refleksji nad jej otwartością, płynnością, liminalnością, często niesprecyzowaną orientacją, pozycją transgresji, które wywołują społeczny niepokój i narażają jednostkę na kulturowe represje. W tym kontekście pytanie o konstruowanie własnej tożsamości, a zarazem kwestia ciała pozostają otwarte, nie sposób bowiem znaleźć jednej definicji tożsamości, jednej odpowiedzi na pytanie, czym jest ciało.

Chorwacka dramatopisarka stawia pytanie o istotę cielesności i o jej znaczenie dla określenia ludzkiej tożsamości. Jej bohaterka potwierdza, że kobieta utożsamia się ze swym ciałem/wyglądem w sposób bardziej materialny niż mężczyzna. Korpor(e)alny charakter twórczości Ivany Sajko wyraża się również w odwołującym się bezpośrednio do ciała obrazowaniu procesu faktycznego usamodzielniania się bohaterki, jej wyzwiania się spod władzy odgórnych społecznych ustaleń oraz

podejmowania się trudnego zadania kształtowania własnej osobowości. Autorka ukazuje, w jaki sposób, zarówno ciało, jak i tożsamość są programowo urabiane, dyscyplinowane, a także blokowane. Medea odrzuca swą jednoznaczną i jednowymiarową rolę płciową jako pochodną wpływów, które wywiera społeczeństwo. Buntuje się tym samym przeciw wtlaczaniu w ciąg repetycji i cytowania schematów zachowań oraz posługiwania się performatywnymi, strategicznymi i intencjonalnymi stylami ciała, które w ramach heteronormatywno-patriarchalnego kontraktu dzielą ludzi na „kobiety” i „mężczyzn”. Rozpięta nad bohaterką przemyślana sieć nacisków i zaprojektowanych pragnień układa się w mechanizm *role-taking*, czyli podejmowania roli życiowej. W tej nieustannej maskaradzie, inscenizacji i aktualizacji kobiecości „nosicielka kobiecego ciała” może się łatwo zagubić. Tak jak w układzie zmian zagubiła się również Medea:

Teško mi je govoriti kao žena.
Mogla bih biti žena kao što ljudi bivaju shizofrenici
I skrivati maternicu u stisnutoj šaci velikog muškarca. (s. 7)

Trudno mi się wypowiadać jako kobieta.
Mogłabym być kobietą, tak jak ludzie bywają schizofrenikami
I ukrywać macicę w zaciśniętej pięści potężnego mężczyzny. (s. 7)

Bohaterka dojrzeva jednak do pewnych decyzji i dochodzi do wniosku, że należy w końcu nanieść pewne zmiany w scenariuszu życia i unieważnić dyrektywy rządzące jej dotychczasowym istnieniem w świecie i istnieniem dla siebie. Budzi się w niej gotowość rozpoczęcia i zdefiniowania kolejnego etapu życia skonstruowanego na nowych zasadach i odcięcia się od prześladowającej ją roli:

Dajte mi prostora u kojem postoji kut sa stolicom,
neko mjesto bez prolaznika i sudaca,
želim ponovo zamisliti svoj život. (s. 9)

Dajcie mi gdjeś w kącie przestrzeń z krzesłem,
jakiś miejsce bez przechodniów i sędziów,
pragnę znów wyobrazić sobie swoje życie. (s. 9)

Medea Sajko zna kulturowy paradygmat matki-dzieciobójczyni, jest świadoma także archetypowego dziedzictwa własnej płci kulturowej, lecz zdecydowanie go nie akceptuje. Otwarcie przyznaje, że nie czuje się winna i wyrzeka się swojego imienia:

Ne osjećam krivnju.
Ne želim biti Medeja. (s. 9)

Nie czuję winy.
Nie chcę być Medeą. (s. 9)

Medea wie, od czego, ale nie wie, do czego ucieka. Nie rezygnuje z kobiecości w ogóle, lecz poszukuje jej nowego wymiaru, konstruktu, który nie będzie uznawany za naturalny i niezmienny, a co za tym idzie, skazany na determinizm biologiczny czy praktyki dyskryminacyjne. Kobiecość bowiem wchodzi w nieustanne, historycznie specyficzne interakcje z innymi różnorodnymi aspektami tożsamości. To powoduje, że jest w stanie permanentnej rekonstrukcji. Podmiotowość bohaterki jako jednej z przedstawicielek grupy aktorów społecznych (*social actors*) w „teatrze życia codziennego”⁹ jest ustalona w sposób niepewny, przypadkowy i tymczasowy. Dopiero wyłonienie „efektu całościowego” spośród dyskursywnej krzyżówki pozwala na ustanowienie pierwiastka „Ja” i jego rdzenia¹⁰. „Ja” jest jednak zmienne i jest zawsze „w drodze” oraz „w fazie powstawania”, gdy konstytuuje się wraz z daną sytuacją, jest każdorazowo inne. Należy je jednak postrzegać nie w kategorii totalnej inności, lecz uznać jego progresywną zmienność¹¹.

Kategoryzacja płciowa może być traktowana jako jeden z podstawowych elementów indywidualnego obrazu i główny czynnik porządkujący doświadczenia jednostki. Można założyć, że *gender* jest „prymitywną, niewyartykułowaną koncepcją siebie”, która wywiera silny wpływ

⁹ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Kraków 2009.

¹⁰ Ch. Mouffe, [za:] E. Głazewska, *Kulturowa koncepcja płci w ujęciu Margaret Mead*, [w:] *Zrozumieć pleć. Studia interdyscyplinarne*, pod red. A. Kuczyńskiej, Wrocław 2002, s. 139.

¹¹ B. Chołuj, [za:] I. Kowalczyk, *Dyskursy ciała a problem tożsamości*, „Teraźniejszość. Człowiek. Edukacja”, 2001/4, s. 17.

na tożsamość¹². Obecnie wciąż można spotkać się z opiniami, że akty wytwarzania i odtwarzania płci powinny być kompatybilne i komplementarne z jej fizycznymi – jakościowymi i ilościowymi – wyznacznikami. Zakłada się, że człowiek może osiągnąć pełnię człowieczeństwa tylko poprzez zgodność psychicznego i fizycznego wymiaru¹³. Niektóre ciała wciąż jednak żyją z wewnętrzną niestabilnością tożsamości, mimo, że ich materializacja i urzeczywistnianie się w ramach kategorii znaczącej jest odgórnie regulowane poprzez mechanizmy społeczne.

Natura, a tym samym natura kobieca, utożsamiana z ciałem, postrzegana była jako materia bezładna, bezrozumna, podrzędna, nieczysta i monstualna, której należy się przeciwstawić oraz którą należy analizować i bezwzględnie kontrolować¹⁴. Powołaniem kobiet, „historycznych strażniczek ciała”, powinno zatem stać się uleganie patriarchalnej wizji kultury i racjonalności.

Współczesny Jazon przedstawiony przez Ivanę Sajko to witalny polityk, złotousty karierowicz, przemawiający na wiecu do mas, a niekochana i najprawdopodobniej zdradzana żona (potencjalna Medea) oraz dzieci potrzebne są mu jedynie do kreowania politycznie poprawnego i korzystnego „przyjaznego” wizerunku. Jazon przedstawiony jest zaledwie w paru zdawkowych opisach z uwypukleniem jednak przede wszystkim atrybutów jego męskiego ciała:

Moja je ljubav imala glatku bradu i tvrdi trbuh,
velike ruke i velike rečenice. (s. 8)

Mój miły miał gładką brodę, umięśniony brzuch,
duże ręce i ważne zdania. (s. 8)

W monologu zostały przywołane klasyczne sceny osławiania, a nawet brutalnego poskramiania kobiecej dzikości, która nigdy jednak nie została wygaszona. Siła i zaradność utożsamiane z mężczyzną uzupeł-

¹² S. E. Cross., H. R. Markus, *Płeć w myśleniu, przekonaniach i działaniu: podejście poznawcze*, przeł. S. Pikiel, [w:] *Kobiety i mężczyźni: odmienne spojrzenia na różnice*, pod red. B. Wojciszka, Gdańsk 2004, s. 66.

¹³ J. Mizielewska, *Płeć, ciało, seksualność*, Kraków 2006, s. 51.

¹⁴ E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*, Kraków 2003, s. 27.

niać się miały ze słabością i uległością uznawanymi niegdyś przez bohaterkę za wyznaczniki kobiecego piękna:

Muškarac je jak,
muškarac zna kako privezati čvor,
muškarac zna kako zabiti čavao.
Biti slaba i lomljiva
bio je moj osjećaj ljepote. (s. 8)

Mężczyzna jest silny,
mężczyzna wie, jak zawiązać węzeł,
mężczyzna wie, jak przybić gwóźdź.
Być słabą i kruchą
to było moje wyczucie piękna. (s. 8)

Podobnie jak w innych utworach autorstwa Ivany Sajko, prowadząca monolog-wyznanie kobieca figura jest zdecydowanie wpisana w porządek cielesny. Jej punkt widzenia usytuowany w ciele jest w utworze silnie eksponowany. Nowoczesna Medea to kobieta, która musi zmierzyć się z szeroko rozumianym konfliktem, a nawet kryzysem tożsamościowym. Jak informuje nas tytuł dramatu, mówi o tym tylko „czasami”, jednak wszelkie niedomówienia rekompensowane są głosem i komunikatami płynącymi z ciała. Piwnica, w której odbywa się przedstawienie, wywołuje skojarzenia z mrocznymi obszarami podświadomości, która też rzadko i niespodziewanie dochodzi do głosu. Może również być odczytana jako obszar mroczny kobiety, utożsamiony cielesnie z macicą, symbolem reprodukcji, formą w ukryciu, utajoną, od której tak jak od kobiet, wymaga się wypełniania zaprogramowanych funkcji.

Rozwój cywilizacyjny zmienia istotę tożsamości. Uwalnia się ona stopniowo z kontekstu roli społecznej, ale też traci swą klarowność, jaka wiązała się niegdyś z pojęciem poczucia przynależności i identyfikacji osoby jako jednostki w ramach pewnej całości. Okazuje się, że najnowsze przemiany rozwojowe pozbawiły człowieka wzorców tożsamościowych, bądź też je zaburzyły, zamazały. Staje on zatem przed zadaniem odzyskania tej utraconej zdolności – odzyskania jej rdzenia, a później rozwijania jej według własnych potrzeb.

Ciało stało się komponentem przestrzeni dramatu o Medei, swoistą „ciałoprzestrzenią”, która „dysponuje otwartą i nieograniczoną mocą chwytania, a zarazem udzielania sensu”¹⁵. Przejmuje ono rolę narracji oraz jest istotnym czynnikiem w procesie przekazu prywatnych i społecznych doświadczeń bycia kobietą. Medea została przedstawiona w utworze Sajko jako upłciowiona i ucieleśniona istota społeczna. Niemniej jednak należy mieć na uwadze fakt, że proces kształtowania się tożsamości płciowej bohaterki, a także jej tożsamości w ogóle, nie ogranicza się jedynie do biologicznej determinacji. Na sposób jej funkcjonowania i przeżywania wpływa szereg czynników socjalizujących. Dostrzeżenie cielesności i faktu, że zapewnia ona dostęp do podstaw osobowości wpłynęło na zmianę sposobu postrzegania oraz kreowania wizji świata i własnego „ja”. Dokumentowany przez ciało i językiem ciała problem tożsamościowy obleczony w prezentację archetypiczną zwraca naszą uwagę na fakt, iż rzekome predyspozycje wrodzone, definiujące naturę kobiety, to po prostu narzucone społecznie normy i stereotypy – zbyt ciasne, uwierające wręcz formuły. Koncepcja własnej osoby budowana jest na schemacie płci i zdolności realizowania związanych z nim wytycznych, zaś operowanie aprobowanymi schematami płci i rodzajowymi stereotypami wiąże się często z mechanizmem „samospełniającego się prorocтва”. Bohaterka utworu Sajko stara się działać wbrew niemu. Autorka ukazuje arbitralność norm kulturowych, jednocześnie uzmysławiając odbiorcom, w jaki sposób ujarzmiane społecznie ciało Medei znacznie ogranicza rozwój jej podmiotowości. Podkreśla, iż wobec zawłaszczenia mitów i wywoływanych przez nich pól semantycznych nastąpiło zjawisko przewartościowania symboli, w tym także związanych z kulturowo utrwalonymi, ale zmaterializowanymi wizerunkami kobiety.

Zgodnie z teorią *gender* proces formowania się płci psychologicznej człowieka polega na kształtowaniu się w toku życia społecznego jednostki cech psychicznych odpowiadających społecznym definicjom kobiecości i męskości. Poprzez konstrukcję bohaterki dramatu Ivana Sajko sygnalizuje pojawienie się możliwości odejścia od narzuc-

¹⁵ M. Merleau-Ponty, [za:] M. Brocki, *Język ciała w ujęciu antropologicznym*, Wrocław 2001, s. 136.

nych przez społeczeństwo ról. Odwrócona zostaje nie tylko hierarchia, w której „kobiecość” została opatrzona znakiem dodatnim, a „męskość” – ujemnym¹⁶, ale ukazana jest również tendencja odcinania się kobiety od świata kultury androcentrycznej i rozsadzania schematów dychoomicznego podziału na „kobiece” i „męskie”. Kobiecość i męskość nie stanowią bowiem kategorii zupełnie kontrastowych, lecz zawierają w sobie pierwiastki płci przeciwnej¹⁷. Proponowana na przykładzie chorwackiej Medei nowa wizja bycia-dla-siebie wiąże się z poszukiwaniami nowych dróg, prowadzących do podstaw kobiecej samorealizacji.

Wciąż powszechne są opinie, że płeć biologiczna znajduje swoje odzwierciedlenie w płci kulturowej, że stanowią one zależne od siebie konstrukty, pozostające w mimetycznym związku¹⁸. Warto jednak nadmienić, że dziewiczy charakter płci biologicznej nie istnieje, jej materializacja oraz wartościowanie są uzależnione od norm kulturowo-społecznych. Taki wtórny wytwór, niedoskonałe odzwierciedlenie modelu, który miał za zadanie uwiarygodnienie i naturalizowanie hierarchii i podziału ról w oparciu o fizyczność, ociera się o fikcję, ale staje się normą kultury¹⁹.

Nowoczesna zbuntowana Medea chce uniknąć ograniczeń natury esencjonalnej oraz redukcji jej kulturowego oblicza do wyłącznie biologicznej roli. Z drugiej zaś strony odrzuca zasadę „milczącej zgody” na odgrywanie, wytwarzanie i podtrzymywanie dyskretnych kulturowych fikcji²⁰. Aby zlikwidować uciążliwą dysharmonię, gotowa jest zupełnie przekształcić swój, ale pozbawiony cech indywidualnych, wręcz obcy psychofizyczny obraz wytyczony przez normy. Medea poszukuje nowego sposobu na zakotwiczenie się w otaczającym ją świecie. Odpowiedzią zdaje się być nowoczesne ciało jako układ zawierający w sobie

¹⁶ H. Filipowicz, Przeciwność „literaturze kobiecej”, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturze – antologia szkiców*, pod red. A. Nasiłowskiej, Warszawa 2001, s. 229.

¹⁷ M. Żółkoś, *Ciało mówiące*, Gdańsk 2001, s. 30.

¹⁸ J. Butler, [za:] J. Mizielińska, *op. cit.*, s. 46.

¹⁹ J. Mizielińska, *op. cit.*, s. 53.

²⁰ J. Butler, *Zapiski na ciele, wywrotowe odgrywanie*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński [w:] *Teorie literatury XX wieku: antologia*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Kraków 2006, s. 527.

pierwiastek zarówno materialny, jak i metafizyczny. tak rozumiane ciało nie prezentuje się bowiem w swej niewinnej lub „naturalnej” formie. Odnaczają się na nim bowiem ślady „ukulturalnienia”, przetworzenia i osvajania. Rozwój zdolności do rozmaitych transformacji jest również dowodem na to, iż ciało w swej pierwotnej postaci nie jest skrojone na miarę ludzkich potrzeb. Nowe możliwości jego kreowania oznaczają ucieczkę od podstawowych form, pozwalają po prostu „zmienić kostium”. Uważa się również, że zmiany zauważalne w układzie ludzkiej fizyczności pozwalają, zwłaszcza kobietom, wywalczyć nowe, uprzywilejowane miejsce w świecie i zaistnieć w nowej roli.

Osadzona we współczesności Medea przedstawia fragmenty swojego życia, w którym funkcjonowała zawsze w cieniu swojego partnera, jako część jego zawodowego wizerunku. Formuła czytanej na dobranoc bajki ma złagodzić lub nawet zneutralizować smutną historię kobiety. Niestety, nie do tego stopnia, aby mogła się ona zakończyć standardowym: „i żyli długo i szczęśliwie”. Kobiety, poddane presji otoczenia, wchodzą w rytm praktyk i rytuałów, które pozwalają im na stawianie się „coraz bardziej kobietami”. Od wieków przy tym sposoby przybierania (wpisywania w tekst ciała) społecznie akceptowanych form bycia kobietą potwierdzają jej podporządkowanie²¹. W swej standardowej roli chorwacka Medea wypadła poza horyzont „ja” i została zrównana z przedmiotem, od którego męska świadomość mogła się odbijać, aby zbudować samą siebie. „Ciało kobiety okazuje się bowiem urządzeniem służącym do rozpatrywania męskich stanowisk dotyczących bytu”²². Z czasem reprezentatywna rola żony i matki tak ją wyjałowiła, że w swej cielesnej obecności odczuwała redukcję do pozycji statysty, manekina, zaledwie rekwizytu w oficjalnym życiu męża. Od chorwackiej Medei, a przede wszystkim od jej ciała, wymagano bezwzględnego posłuszeństwa i zgodności z określonymi wzorcami. Ten swego rodzaju reżim prezentacji i odczuwania siebie doprowadził do zamazania odmiennych doświadczeń oraz zachowań, a w rezultacie do ich unifikacji:

²¹ Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza*, Poznań-Toruń 1996, s. 75.

²² L. Irigaray, *Ciało w ciele z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 131.

Morali smo ranije ustati,
odjenuti sivo i obući uske cipele.
Jer u javnosti nije dostojno pokazivati široka stopala,
pogotovo ne za ženu sa ožiljcima od poroda.
Ona mora biti zakopčana, utegnuta, grudima okrenuta muškarcu
i poluprofilom prema ostalima. (s. 9)

Musielišmy wcześniej wstać,
ubrać się na szaro i włożyć wąskie buty.
W sytuacji publicznej nie wypada bowiem eksponować szerokich stóp,
A z pewnością nie kobiecie z bliznami po porodzie.
Ona musi być zapięta pod szyję, wbita w gorset, piersiami zwrócona do mężczyzny,
a półprofilem w stronę pozostałych osób. (s. 9)

Niestety, nawet powierzchowność „żony swojego męża” nie spełniała standardowych oczekiwań. Wygląd chorwackiej Medei był wyraźnie niezgodny z ustanowionym kanonem piękna, ponieważ zdradzał niedoskonałości związane z codziennością, z naturalnym biegiem rzeczy (nadwaga i blizny po porodzie, spuchnięte nogi, ubranie poplamione i oblepione okruciami jedzenia wyplutymi przez dzieci). Jedynym uczuciem, jakie potrafiła wzbudzić w swym partnerze było nie tyle nawet niezadowolenie, co wręcz obrzydzenie czy odraza. Czasem nieodpowiednie, nieadekwatne i nieposłuszne ciało Medei znika z przestrzeni męskiego widzenia – zostaje skazane na symboliczną i dosłowną niewidzialność.

Bohaterka przeżyła traumatyczne zderzenie z rzeczywistością i przesładującymi ją schematami. Odczuła tym samym dosłownie na własnej skórze, że konstruowanie tożsamości, a przede wszystkim bycie kobietą współcześnie to nadal „ryzykowna sprawa”²³. Niektóre funkcje narzucone ciału kobiety podtrzymują wprawdzie cały porządek społeczny, ale tym samym istotnie ją ograniczają, pozbawiają znaczenia jej potrzeby oraz niweczą plany oraz ponadprogramowe akty kreacji²⁴. W utworze tylko uwolniona cielesność może pomóc tragicznej postaci

²³ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, przeł. A. Sulżycka, Warszawa 2006, s. 149.

²⁴ M. Czarniecka, *op. cit.*, s. 194.

w jej próbie zaistnienia, określenia i wyrażenia siebie przede wszystkim jako człowieka.

Kobieta – niepojęta, nieobliczalna, niebezpiecznie imaginowana od zarania naszej kultury, wciąż pozostaje elementem wyizolowanym, napiętnowanym wrogością i napawającym lękiem. Kobieta jest Obcym, ponieważ jej realizacja stanowi odwrotność cech męskich. Sajko w drodze przewartościowań i redefinicji przesuwając nieco granice kobiecości. Powołana przez nią do życia Medea przedstawiona jest jako więźniarka okoliczności i skazana zostaje na doświadczanie wielokrotnego oraz wielopoziomowego wyobcowania. Popycha to bohaterkę do ostatecznego odcięcia się, na własne życzenie, od oczekiwanego społecznie wizerunku, tym samym zanegowania mechanizmu „samospełniającego się proroctwa”.

Wciąż sporą popularnością cieszy się twierdzenie, że dla kobiet macierzyństwo jest jedną z podstawowych funkcji fizjologicznych oraz „naturalnych” ról społecznych, jakich się od nich oczekuje. To właśnie na podstawie roli matki i żony, które są jednoznaczne z ogólnie pojętą kobiecością, uznaje się je i przyznaje im wartość²⁵. Konstrukcja współczesnej Medei podważa istotę idei macierzyństwa. Kobieta w tym przypadku nie daje i nie pielęgnuje życia. Potrzeba ta została wygaszona, w rezultacie czego bohaterka poprzez swoje działania dąży do pozbywania się, negowania, odrzucania tego daru. Ponadto postać ta odsyła nas automatycznie do pojęcia „kompleksu Medei”²⁶, który wpisuje się w model alienacji rodzicielskiej. Kobieta odczuwa wrogość wobec dzieci połączoną z mimowolnym pragnieniem ich śmierci uwarunkowanym frustracją związaną z uczuciem samotności lub chęcią zemsty na utraconym partnerze. Zespół świadomych lub nieświadomych zachowań może wywoływać zaburzenia w relacjach pomiędzy dzieckiem a drugim rodzicem – naruszenie lub zerwanie więzi z ojcem. Pewne reakcje matki przekładają się ostatecznie na wyraźne psychopatologiczne

²⁵ W. Bałuch, W pułapce roli społecznej: „Poskromienie złoŹniczy” Szekspira, [w:] *Interpretacje dramatu. Dyskurs, postać, gender*, pod red. W. Bałucha, M. Radkiewicz, A. Skolasińskiej, J. Zajac, Kraków 2002, s. 307.

²⁶ D. Darnall, [za:] M. Wojewódzka, *Co to jest zespół alienacji rodzicielskiej (zjawisko PAS) i alienacja rodzicielska (zjawisko PA)?* [http://kpor.pl/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=41].

działania, które je separują i ograniczają²⁷. Nowe wyobrażenie Sajko o wyobcowanej kobiecie podkreśla nadmierną samoświadomość oraz katastrofę inności, która wyłania się z każdego ucieleśnionego „ja”.

W przypadku Medei bycie nie-sobą i egzystencja w nakreślonych społecznie sposobach istnienia to koszty, jakie należy ponieść, aby zasłużyć na akceptację. Bohaterka bardzo dotkliwie odczuwa swą nietypowość, która pociąga za sobą nieprzystawalność do wymagań ogółu.

Kao da je grijeh bolest pa mi se boje prići,
kao da sam istetovirana,
kao da posvuda po meni piše to prokleta ime. (s. 8)

Boją się podejść do mnie, jakby grzech był chorobą,
jakbym była wytatuowana,
jakby na całym moim ciele było wypisane to przeklęte imię. (s. 8)

Teksty dramatyczne inkrustowane opisami doświadczeń związanych z ciałem stanowią potwierdzenie, że korporalność, jako składnik ról, staje się istotnym elementem ludzkiej wiedzy i samowiedzy. Chorwacka dramatopisarka również stara się przekonać, iż ciało we współczesnym ujęciu jest jednym z podstawowych układów definiowania i konstruowania tożsamości, negocjowania jej na nowym obszarze i w nowym wymiarze. Problem ten nabiera szczególnej wagi, gdy zdamy sobie sprawę z faktu, że masowo ulegamy zjawisku „ciałocentryczności”, które sprawia, że tożsamość jest stopniowo „wymazywana” z umysłu i przenosi się na ciało. Ciało w kulturze masowej zostało zredukowane do wyglądu, a ściślej do jego widzialnej powłoki²⁸. Ciało-powierzchnia stało się ciągle przekształcającym się palimpsestowym, wielowarstwowym ciałem-tekstem i w ten sposób człowiek somatyczny przekształca się w człowieka semantycznego, znaczącego.

Ciało i cielesność nie są jedynymi wyznacznikami kobiecości, ale nie można zignorować jej ewidentnego materialnego aspektu, bowiem to ciała tworzą arenę dla powstawania wzorców płci. Nie należy jednak zapominać, że zgodnie z tezą Judith Butler ciało stanowi niezbędny

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Z. Melosik, *op. cit.*, s. 72.

składnik podmiotu, ale nie jest to opakowanie esencjonalistycznie pojmowanej tożsamości. Zamiast tego jest iluzją, złudzeniem esencji uzyskanej na drodze performatywnego konstruowania. Badaczka stwierdza w swych rozważaniach, iż „ciało samo w sobie nie stanowi tożsamości, nie jest też po prostu materią. (...) Ciało nie sprowadza się wyłącznie do materii, lecz istnieje jako ciągły i nieprzerwany ruch urzeczywistniania się możliwości”²⁹. Płeć jest wpisana w indywidualne praktyki cielesne i porządek społeczny i to te dwa czynniki utrzymują jej żywotność. Ta wzajemna relacja aspektów socjalnych i cielesnych, usytuowanie w punkcie ich przecięcia powoduje, że „płeć nie jest uniwersalnym monolitem, który może być rozpatrywany w oderwaniu od kontekstów socjokulturowych, lecz konceptem dynamicznym i kompleksowym”³⁰.

W analizach dotyczących ciała najbardziej oczywistą granicą jest skóra. Powinna ona z założenia wyznaczać jego wewnętrzne terytorium i separować je od reszty świata, który „przez zewnętrżność położenia względem zamykającej powierzchni jawi się jako rzeczywistość odrębna, różna, obca, naturalnie przeciwstawiona wszystkiemu, co osłonięte żyje w środku”³¹. Jak zaznacza Jolanta Brach-Czaina, fakt, że istniejemy pod zamykającą nas zawsze powłoką, której (teoretycznie – G. A.) nie można naruszyć, niesie głębokie, pierwotne przecucie indywidualnego bezpieczeństwa, bo skóra nie okrywa nas wspólnie z innymi, tylko pojedynczo w sobie osadza, wyodrębniając i izolując od otoczenia. Przebywanie w skórze może więc zasadniczo wywoływać mocne poczucie indywidualnej odrębności i przesądzać o wartości jednostki³². Na skórze Medei odcisnięte zostało symboliczne piętno informujące o zawłaszczeniu, co sprawia, że powierzchnia jej ciała funkcjonuje jako swego rodzaju żywy palimpsest. Ta wyobrażeniowa aktywna powłoka staje się dostrzegalna, gdy odczuwamy opór i obcość, gdy ciało wypada

²⁹ J. Butler, *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej*, przeł. M. Łata, [w:] *Lektury inności*, pod red. M. Dąbrowskiego, R. Pruszczyńskiego, Warszawa 2007, s. 27.

³⁰ M. Szczepaniak, *Libido dominandi. Męski habitus w świetle teorii socjologicznych* [<http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article328>].

³¹ J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Warszawa 2003, s. 62. Naskórek wyznacza według Bataille’a granicę między wnętrzem i strefą zewnętrzną. Celem staje się przekroczenie tej opozycji.

³² *Ibidem*, s. 62.

z torów przeznaczenia i podąża za własnym głosem. Medea zauważa, że jej naznaczone bliznami po porodach ciało zdradza ją, jest potencjalnym dowodem zbrodni dzieciobójstwa. Ludzkie ciało jest wolne od zewnętrznych uwarunkowań, bowiem wszystko, co determinuje istnienie człowieka, zostawia również swój ślad na jego ciele. Rany, blizny, bruzdy, narośle, zamierzone przekształcenia i cielesne anomalie to współczesne stygmaty kultury, dzięki nim możliwe jest dookreślenie podmiotu. Ślady, choć są oznakami odsyłającymi do nieistniejących przedmiotów czy sytuacji, posiadają moc zmieniającą nasze odczuwanie siebie. Blizny, jako ślady cierpienia, obejmują wszystkie wymiary naszego „ja”, dotykają nas całych: cierpienia nie dają się podzielić na psychiczne i fizyczne. Każde pochłania całość naszego bycia³³. W przeciwieństwie do informacji o charakterze komunikacyjnym, dostrzeżenie w tekstach śladów wymaga lektury „na wspaniałostkę czy w poprzek”. Tylko wtedy można odsonić te elementy wypowiedzi, które w „normalnej lekturze” umykają, wydają się mało istotne, często istnieją „na granicy języka”. Pozostawiony cielesny ślad jest rzeczywistym potwierdzeniem przeżytych doznań, uczuć. Zamyka w sobie skomplikowane, emocjonalne sytuacje. Poświadcza strach, pragnienia, ból, rozkosz³⁴.

Bohaterka nie chce jednak być ograniczana do swej widzialnej powłoki, dąży do tego, by jej ciało, które charakteryzuje zmienność, stało się widzia(l)ne – dostrzega(l)ne w całej swej rozpiętości. Wtedy jej podskórna przestrzeń mogłaby funkcjonować (zgodnie z określeniami Brach-Czajny) nie jako „katedra” – pusta w środku, wyobrażająca pustkę kosmicznych przestrzeni, lecz jako „jaskinia” – zaprzeczenie pustki, dążące do wielokrotnych wypełnień i zagęszczeń³⁵.

Zaprojektowana przez Sajko Medea zdaje sobie sprawę, że nie może wyrzec się swojej biologicznej strony i funkcjonować w ukryciu, ponieważ nie-widoczność czy też nie-istnienie może odebrać jej możliwość wypowiedzania się i decydowania o swoim losie.

³³ B. Skarga, [za:] B. Przymuszała, *Ślady ciała – pismo „niedostowne”*, [w:] *Ciało w kulturze i nauce*, pod red. B. Ziolkowskiej, A. Cwojdzńskiej, M. Cholody, Warszawa 2009, s. 64.

³⁴ M. Czermińska, *ibidem*, s. 69.

³⁵ J. Brach-Czajna, *op. cit.*, s. 104.

ja sam postala prozirna,
 kroz mene se vide naslovi u novinama,
 kroz mene je moguće pročitati sitne brojke
 voznog reda,
 kroz mene prolaze gradovi u kojima me nitko ne prepoznaje. (s. 13)

stałam się przezroczysta,
 widać przeze mnie tytuły w gazetach,
 patrząc przeze mnie można przeczytać drobne cyfry
 na rozkładzie pociągów,
 przeze mnie przenikają miasta, w których nikt mnie nie rozpoznaje. (s. 13)

Oczyszczone z kulturowych znamion, niemalże nieskazitelne ciało bohaterki dramatu zamienia się w udoskonalone narzędzie śmierci, a jednocześnie w pole walki przeciwieństw, ścierających się rozbieżnych, ale nieodłącznie ze sobą sprzężonych sił, zderzających się instynktów. Specyfika ta prowadzi do dwoistości doświadczania ciała zdominowanego przez kulturę i danego już w cywilizowanej postaci, a zarazem znanego jako *anty-kultura*, *przed-kultura*, *zwierzęcość*³⁶. Doskonałą ilustrację stanowi żywy organizm sprzęgający się ze śmiercionośnymi ciałami obcymi, stanowiącymi osiągnięcia ludzkości.

evo, evo mojih ruku; prazne, bez otisaka,
 evo mojih grudi; šuplje, bez otisaka,
 evo mog trbuha, mog vrata, moje kičme, mojih
 stopala; sve bez otisaka.
 Ne ostavljam trag.
 Oružje je u meni,
 progutala sam pištolj i nož, otrov i bombu,
 zvekećem dok hodam
 i u svakom bih trenutku mogla eksplodirati. (s. 14)

oto moje ręce, puste, bez śladów,
 oto moje piersi, puste, bez śladów,
 oto mój brzuch, moja szyja, mój kręgosłup,
 moje stopy; wszystko bez śladów.
 Nie zostawiam śladu.
 Broń jest we mnie,

³⁶ L. Kołakowski, [za:] M. Żółkoś, *op. cit.*, s. 112.

Połknęłam pistolet i nóż, truciznę i bombę,
pobrzękuję przy każdym kroku
i w każdej chwili mogłabym eksplodować. (s. 14)

Autorka, materializując desperacki akt przemocy, nadaje mu cechy wręcz fizjologiczne. Ciało nie tylko ślepo wykonuje polecenia Medei, ale aktywnie uczestniczy i reaguje na zmiany sytuacji. Cieleśność upomina się również rozpaczliwie o miłość i należyte zainteresowanie. Niespełniona kobieta, która jest niczym tykająca bomba zegarowa³⁷, aktywizuje się w zaślepiającym szale, anuluje swoją historię i swoje przeznaczenie. Okazuje się, że zasadniczo każde, na pozór ucywilizowane ludzkie istnienie obciążone jest destrukcyjnym „potencjałem gwałtu”³⁸, który może uruchomić się w walce o uwolnienie swojego „ja” z gorsetu konwencji.

W utworze podważony został sens dążeń do utrzymania wyraźnej polaryzacji *gender*. Medea według Sajko jest przykładem na to, że coraz bardziej powszechnym staje się obowiązek dostosowania do coraz bardziej złożonych zadań oraz aktywności niezgodnych z kulturowo-społecznymi definicjami płci kulturowej i uformowanymi w toku ewolucji adaptacjami.

Tragiczna postać decyduje się przejąć role, które dotąd nie były jej przypisane i które kłócą się z modelowym obrazem kobiecości. Nie rozpoznaje się w swoim własnym wizerunku winowajczyni i zastanawia się, czy w drodze kulturowego wypełniania jej biologicznego konturu stała się kimś zupełnie innym, niż było to pierwotnie zamierzone.

Možda i nisam nitko već sam netko drugi od
onog što sam trebala postati? (s. 13)

Może i nie jestem nikim, ale kimś innym od
tego, czym miałam się stać? (s. 13)

³⁷ *Archetyp: Medea* z 2000 roku antycypuje problematykę kolejnego ważnego dramatu Ivany Sajko na temat kobiecej cieleśności i tożsamości *Kobieta-bomba* z 2003. Utwory *Archetyp Medea*, *Kobieta-bomba* oraz *Europa - Monolog dla matki Courage i jej dzieci* funkcjonują jak myślowa całość, o czym świadczy fakt, że w 2004 roku zostały zestawione i wydane w formie trylogii.

³⁸ Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995 s. 44.

Chorwacka Medea nie wierzy w tzw. prawdy obiektywne, ale też nie czuje się wystarczająco swobodna i nie potrafi obrać właściwego kierunku swych poszukiwań, adekwatnego modelu swej tożsamości. Żadna z istniejących opcji nie odpowiada jej wewnętrznym oczekiwaniom. Wie tylko, czego chce uniknąć. Ostatecznie wycisza się, zawieszona, zastyga w niepewności i wyczekiwaniu na zmiany. Podstawowe procesy życiowe wciąż zachodzą w organizmie bohaterki, jednak są one osłabione, a Medea zamiera pod względem emocjonalnym i trwa niejako w dyskomfortowym stanie wstrzymania. Nie może zakończyć swej tragedii kobiety, którą nie jest;

ni žena, ni majka, ni ljubavnica,
već Medeja (...)
Medeja,
žena koja nisam. (s. 17)

ani kobieta, ani matka, ani kochanka,
lecz Medea (...)
Medea,
Kobieta, którą nie jestem. (s. 17)

Postać współczesnej Medei w ujęciu Ivany Sajko skłonić ma odbiorców do modyfikacji kryteriów oceny oraz rewizji poglądów dotyczących powielanych i nader schematycznych wizji kobiecości. Wizji, które zwały się w szczelnym uścisku z uległością, delikatnością, ciepłem, milczeniem, re-produkcją. Pisarka przede wszystkim w ciele kobiecym poszukuje wyznaczników dla określenia kobiecej tożsamości. Biologicznie surowy, podstawowy materiał płci i prokreacji jest jednak formowany przez społeczną interwencję, zostaje przefiltrowany przez kody dominujące w danej kulturze, określające zachowania dopuszczalne dla kobiet i mężczyzn³⁹. Dotarcie do jądra tożsamości wiąże się z odrzuceniem obciążających ją wzorców oraz odwróceniem się od świata sztucznych wartości, gwarantujących dotąd spełnienie się bohaterki jako kobiety. Projekt korpor(e)alnej Medei uosabia dążenie do zaakceptowania płynności

³⁹ D. Glover, C. Kaplan, *Płeć kulturowa a nauka o płci*, przeł. M. Łata, [w:] *Lektury...*, s. 17.

i otwartości kategorii tożsamościowych oraz zminimalizowania działań wykluczających, marginalizujących i ignorujących istnienie jednostek oryginalnych, emanujących innością. Poprzez odsłonę nowego profilu tożsamości potencjalnej Medei autorka podkreśla, że wciąż powszechna dychotomia i kontrastowość myślenia ujawniająca się w społecznych przyzwyczajeniach i kategoryzacjach nie toleruje opcji „na granicy”, „pomiędzy”, „poza”, „ponad”. Należy jednak przyjąć do wiadomości, że wyobcowane ucieleśnione podmioty odzyskują głos i możliwość nowego, rzeczywistego tożsamościowego skonkretyzowania.

Autorka dostrzega możliwość przełamania schematów dwupłciowości, rozwinięcia różnorodności konstrukcji płci wymykającej się aktualnym dyskursom normatywnym i, co za tym idzie, próby subwersywnej modyfikacji wzorców kobiecości, a w szczególności nowego odczytania macierzyństwa. Okazuje się, że nie istnieje zjawisko jasno zdefiniowanej tożsamości, nie jest się tylko kobietą, mamy do czynienia z wielo-tożsamością. Tak jak męskość, tak też i kobiecość pojawia się w wielu nietrwałych postaciach, a wszystkie są w pewnym stopniu niedokończone lub niekompletne. Biorąc pod uwagę cały wachlarz wariantów i konkurujących ze sobą definicji tego, co oznacza bycie mężczyzną lub kobietą, można mówić wręcz o kobiecościach i męskościach⁴⁰. Przeżywająca kryzys tożsamości współczesna Medea walczy przede wszystkim o szansę zwiększenia ograniczonego pola manewru, wygospodarowania miejsca, „w którym nowe historie mogą zapuścić korzenie, czyli robi miejsce dla nowych historii o niej samej”⁴¹.

Summary

THE ROLE OF THE BODY IN SEARCH OF (LOST) IDENTITY (*Archetype Medea – a Monologue for a Woman Who Sometimes Speaks* by Ivana Sajko)

This paper is devoted to a detailed analysis of body images, its functions and roles that it plays in the process of searching for identity in the drama *Archetype Medea – a Monologue for a Woman Who Sometimes Speaks* (2000)

⁴⁰ *Ibidem*, s. 19.

⁴¹ J. Winterson, [za:] D. Glover, C. Kaplan, *op. cit.*, s. 24.

by Ivana Sajko. In the current „postmodern climate,” traditional ideas about the human subject — such as the idea of the autonomous and pre-social subject as the source of truth, rationality and identity — have come under heavy pressure. In postmodern discourse the human subject no longer figures as a point from which the universe can be moved. Postmodernism and postdramatic theatre shows us the human subject as a position, as materialized and dynamic construct produced at the intersection of Nature and Culture, in a whole range of discursive practices the meanings of which are a constant site of struggle over power. The attractive literary strategies in Sajko’s play show main directives in the emotional, biological, cultural and social constructions and representations of the embodied female subject that feels, speaks and shows, confirms its tendency towards the (self-)realisation.